

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

in cotutela con

Université Sorbonne Paris Cité
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
École doctorale 120 – Littérature française et comparée

DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI LETTERARI E CULTURALI
Ciclo XXX

Settore Concorsuale: 10/F4 – Critica letteraria e letterature comparate

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 – Critica letteraria e letterature comparate

NARRER UNE VIE, DIRE LA VÉRITÉ : LA BIOFICTION CONTEMPORAINE

Presentata da MONGELLI Marco

Coordinatore Dottorato

ALBERTAZZI Silvia

Supervisore

SIMONETTI Gianluigi

Supervisore

GEFEN Alexandre

Esame finale anno 2019

Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine

Cette thèse propose d'analyser un phénomène littéraire contemporain et transnational : la biofiction. La recherche associe une étude historique et littéraire de la pratique de la biographie, une analyse théorique dont elle est investie par la fiction, et une réflexion critique et comparative pour les textes spécifiques contemporains.

Une taxinomie des nombreuses et différentes formes du biographique littéraire s'accompagne d'une description des poétiques spécifiques de la biofiction et d'une analyse de ses enjeux littéraires comme de ses implications extra-littéraires (historiques, sociologiques, philosophiques et même politiques) afin d'évaluer sa teneur épistémologique en tant que catégorie interprétative du réel.

D'un point de vue méthodologique, le travail croise l'étude de l'évolution historique du genre biographique avec celle de la naissance et du développement de formes hybrides dans la seconde moitié du XX^e siècle, en Occident : la combinaison de ces deux recherches (biographie et fiction) vise à retracer une généalogie spécifique pour ce nouveau genre (ou sous-genre) qu'est la biofiction, et ainsi à identifier des textes pionniers, qui anticipent une certaine poétique ou tension esthétique dominante dans la production contemporaine. De plus, cette recherche met en place une analyse comparative de ces textes selon différents critères textuels, à la lumière des instruments, en devenir constant, de la narratologie. En particulier, la thèse se concentre sur le concept de narrateur afin de pouvoir reconnaître et étudier les différentes typologies de narrateur-biographe présents dans le texte. En interrogeant sa place et ses fonctions dans le texte, il est possible d'identifier les raisons de l'usage du biographique dans les récits contemporains et de vérifier de quelle manière il tente de dire une vérité précise sur un homme particulier.

Comme en témoigne le titre de cette thèse, le nœud spécifique qui lie la narration d'une vie et l'énonciation d'une vérité à propos de cette vie représente le cœur de notre chantier de recherche, la clé avec laquelle analyser les œuvres dans leur spécificité et évaluer la façon de concevoir la reconstruction d'une identité et d'une mémoire individuelle et collective, publique et privée.

Mots clés : Biofiction, Narrateur, Biographie, Narratologie, Littérature comparée, Littérature contemporaine

Narrating a life, telling the truth: the contemporary biofiction

This thesis aims to analyse a contemporary and transnational literary phenomenon: biofiction. The dissertation combines a historical interest in the practice of biography, with a theoretical and analytical perspective for the way in which biographical accounts were invested by fiction, and a critical and comparative attention for specific contemporary texts. A taxonomy proposal of the many different forms of literary biographies is accompanied by the desire to describe the poetics of contemporary biofiction, its literary challenges and its extra-literary implications (historiographical, sociological, philosophical, political): the aim is to evaluate the epistemological and heuristic consistency of biofiction as an interpretative category of reality.

From a methodological point of view, the analyses of the millennial evolution of the biographical is followed by the study of the birth and development of hybrid forms in the second half of the twentieth century, in the West, with the purpose of tracing a specific genealogy of the biofictional genre, taking into account the pioneering texts, those that anticipate a certain poetic or dominant aesthetic tension. Subsequently, the work proposes a comparative analysis of some contemporary texts, above all Italian and French, based on different textual criteria and through the tools of narratology. Firstly, the hybrid character, between document and invention, of biofiction (and therefore the coexistence of referential materials and fictional techniques) is evaluated; at the same time, special attention is given to the narrative voice: by questioning the place that it occupies within the story and analysing its function, it is possible to grasp the reasons for the use of biographical discourse in contemporary *récits*, and at the same time to verify how these kind of narratives try to say a precise and original truth about a particular man.

As underlined by the title of the thesis, the specific connection that links the life narrative and the expression of a truth about that life is the heart of this research, the key to analysing biofictional works in their specificity and its ways of conceiving the reconstruction of a particular identity and of individual and collective, public and private memory.

Mots clés : Biofiction, Narrator, Biography, Narratology, Comparative literature, Contemporary literature

Narrare una vita, dire la verità: la biofiction contemporanea

Questa tesi intende analizzare un fenomeno letterario contemporaneo e transnazionale: la *biofiction*. Il lavoro combina un interesse storico per la pratica della biografia, uno teorico e analitico per la maniera con cui essa è stata investita dalla *fiction*, e uno critico e comparativo per i testi specifici contemporanei. Uno sforzo di tassonomia delle molte e diverse forme del biografico letterario si accompagna alla volontà di descrivere le poetiche particolari della *biofiction* contemporanea, le sue sfide letterarie e le sue implicazioni extra-letterarie (storiografiche, sociologiche, filosofiche, politiche): il fine è di valutare la consistenza epistemologica ed euristica della *biofiction* in quanto categoria interpretativa del reale.

Da un punto di vista metodologico il lavoro incrocia lo studio dell'evoluzione millenaria del genere biografico con quello sulla nascita e lo sviluppo delle forme ibride nella seconda metà del XX secolo, in Occidente, con l'obiettivo di rintracciare una genealogia specifica del genere biofinzionale e di identificarne i testi pionieri, quelli che anticipano una determinata poetica o tensione estetica oggi dominante. In seguito, il lavoro propone un'analisi comparativa di alcuni testi contemporanei, soprattutto italiani e francesi, sulla base di criteri testuali diversi e attraverso gli strumenti della narratologia. In primo luogo, si è valutato il carattere ibrido, tra documento e invenzione, della *biofiction* (e quindi la coesistenza di materiali referenziali e di tecniche finzionali); allo stesso tempo, particolare rilevanza ha assunto il concetto di narratore: interrogando il posto che occupa nel racconto e analizzando la sua funzione è infatti possibile cogliere le ragioni dell'uso del biografico nei *récits* contemporanei, e insieme verificare in quale maniera essi cercano di dire una verità precisa e originale su un uomo particolare.

Come testimonia il titolo della tesi, il nodo specifico che lega la narrazione di una vita e l'enunciazione di una verità a proposito di quella vita rappresenta il cuore della ricerca, la chiave con la quale analizzare le opere nella loro specificità e valutarne il modo di concepire la ricostruzione di un'identità particolare e di una memoria individuale e collettiva, pubblica e privata.

Mots clés : Biofiction, Narratore, Biografia, Narratologia, Letterature comparate, Letteratura contemporanea.

Table des matières

Introduction	3
Première PARTIE. De la biographie à la biofiction : la genèse d'un genre moderne	
Chapitre 1. Formes traditionnelles et textes précurseurs	20
1.1 Définitions et modes du biographique	20
1.2 Périodisations du biographique	27
1.3 Biofictions avant la lettre : Aubrey, Beckford, Pater	32
Chapitre 2. Ruptures et changements de paradigme : de Schwob aux « nouvelles biographies »	47
2.1 La « révolution » de Marcel Schwob	47
2.2 Expérimentations biographiques au début du XX ^e siècle	53
2.3 La biographie chez Jorge Luis Borges	65
Chapitre 3. Éclatement du biographique au XX ^e siècle	71
3.1 La renaissance biographique comme phénomène culturel	71
3.2 L'utilisation du biographique : sciences humaines, arts, médias	78
Deuxième PARTIE. Théorie et formes du dispositif biofictionnel	
Chapitre 4. L'hybridation biographique : caractères et modalités	89
4.1 Qu'est-ce qu'une hybridation discursive ?	93
4.2 Procédés et stratégies de l'hybridation biographique	102
4.3 Le dispositif biofictionnel	110
Chapitre 5. Une taxinomie du champ biofictionnel	117
5.1 Formes du biographique contemporain : une étude terminologique	120
5.2 L'espace biographique et ses pratiques : une classification	129
5.3 Le centre du champ : quatre types de biofiction	151

Troisième PARTIE. Interroger la biofiction	
Chapitre 6. Poétiques de la biofiction	171
6.1 Le statut du biographié : excentriques, infimes, infâmes	174
6.2 L'« art » biographique entre biographèmes et documents	185
6.3 Pouvoir de la biographie, nécessité de la biofiction	194
Chapitre 7. Narration et vérité : la performance biofictionnelle	207
7.1 L'énonciation narrative comme forme de connaissance biographique	208
7.2 Le narrateur biofictionnel	220
7.3 Modes de véridiction des biofictions contemporaines	235
Quatrième PARTIE. Esthétiques de la biofiction contemporaine. Études de cas	
Chapitre 8. Un nouveau roman biographique	249
8.1 Entre roman et essai : les variations biographiques d'Edgardo Franzosini	252
8.2 L'usage de la fiction dans les biographies de Jean Echenoz	273
Chapitre 9. La biofiction en série	292
9.1 Vies infâmes dans les biofictions de Wilcock et Bolaño	294
9.2 L'Histoire chez Danilo Kiš et l'autobiographie chez Pierre Michon : deux voies obliques à la biofiction	308
9.3 Les biofictions de Davide Orecchio entre rigueur documentaire et exigence fictionnelle	323
Chapitre 10. Le <i>faction</i> d'enquête historique	336
10.1 Exercice du doute et pari interprétatif : la pratique biographique d'Emmanuel Carrère	337
10.2 Les raisons du mal et l'ambiguïté de la confession chez Andrea Tarabba	375
Conclusions	390
Bibliographie	400

Introduction

Human beings are too important to be treated as mere
symptoms of the past
(Lytton Strachey, 1918)

Dedicarsi a una vita, comprenderla, poi dirla: può essere la fatica più
entusiasmante, la più longeva. Serve la pazienza del tempo. Si sfrutti
il tempo fino a poco prima che tutto finisca
(Davide Orecchio, 2017)

L'objet de recherche de cette thèse consiste en la description et l'analyse d'un phénomène littéraire contemporain et transnational : la biofiction.

Les titres des collections éditoriales et des livres récents témoignent, en France et en Italie en particulier, de la prolifération d'un tel phénomène ; en général, l'intérêt accordé au récit d'une vie réelle, non seulement en littérature, est éloquent. Une enquête sommaire suffit pour reconnaître la dimension biographique (aussi lorsqu'elle n'est pas explicitée) dans de nombreux textes contemporains, bien que très différents. Une telle constance, malgré la diversité des formes et des intentions montrées, est très significative et mérite d'être étudiée de manière systématique.

Ce regain d'intérêt pour la bibliographie concerne deux dimensions différentes de la production culturelle, s'agissant à la fois d'un phénomène éditorial de masse et de recherche littéraire : d'une part il satisfait le sentiment, aujourd'hui largement diffus, de vouloir connaître les vies réelles de personnages plus ou moins célèbres – et d'une certaine manière « illustres » ; de l'autre, il relève d'une intention poétique précise et consciente de la part de plusieurs auteurs contemporains. Si le premier aspect concerne l'énorme production de biographies destinées surtout au grand

public, le second illustre un intérêt particulier et une ambition neuve. En effet, il est évident qu'au cours des trente dernières années la recherche poétique de nombreux artistes s'est orientée dans cette direction et a produit des œuvres importantes, souvent innovantes dans la forme et remarquables du point de vue esthétique. Les deux typologies de production biographique connaissent un remarquable succès éditorial sous les formes les plus disparates (littéraire, essayistique ou journalistique) et ont comme protagonistes des chanteurs, des politiciens, des sportifs, des personnalités du spectacle, etc. Appréciés par un public très diversifié, ces produits peuvent être simplement commerciaux ou au contraire extrêmement littéraires.

La critique littéraire fait encore preuve d'ambivalence – entre fascination et suspect – à l'égard du biographique. D'ailleurs, cela se vérifie à chaque fois que la vague biographique revient, cycliquement, investir le domaine littéraire. Au XX^e siècle le biographique a instauré ou renforcé son rapport à tous les arts et à toutes les branches du savoir : il suffit de penser par exemple à la tradition renouvelée de la biographie d'artiste en ce qui concerne l'histoire de l'art, ou bien encore au genre du biopic (*biographical picture*), qui n'a jamais connu un succès aussi retentissant que dans la dernière décennie, en ce qui concerne le cinéma – mais le discours peut inclure aussi le théâtre, la bande dessinée, la photographie. Très significatif est aussi le lien que la biographie entretient avec les sciences humaines (ancienne et nouvelle historiographie, psychanalyse, sociologie, anthropologie, etc.) outre qu'évidemment avec la littérature, qui prolonge le genre de la « Vie » dans plusieurs typologies de récits.

Mais la grande nouveauté des écritures biographiques récentes réside dans un changement capital, tant dans le fond que dans la forme, apparu au cours du XX^e siècle, souvent sous-estimé ou en tout cas minimisé : l'hybridation entre le discours factuel et le récit fictionnel¹. Conçu comme coexistence de deux modalités discursives opposées mais aussi comme double échange de stratégie et de rhétorique textuelles, ce caractère

¹ La référence principale de ce champ d'étude est *Fiction et Diction* (1991) de Gérard Genette.

représente l'*a priori* théorique et le point de départ pratique de cette thèse : à savoir, la seule manière de parler, de façon rigoureuse, de biofiction, c'est-à-dire de biographie fictionnelle. L'importance que les écritures hybrides ont acquise dans la littérature occidentale contemporaine est désormais établie, au point qu'elles semblent représenter la seule tendance originale et clairement reconnaissable dans la production narrative de notre extrême-contemporain². Au cours de ces dernières années, les formes narratives et littéraires qui déplacent la frontière entre fiction et non-fiction constituent, de façon de plus en plus évidente, un nouveau défi à la compréhension de notre contemporain. Tout au long du vingtième siècle, les genres extra-littéraires – les lettres, les journaux intimes, les (auto)biographies, les essais, le discours sur l'Histoire, la chronique, le reportage – ont été de plus en plus utilisés dans des intentions et des marques propres au littéraire. Ainsi, la forme-roman a évolué au fur et à mesure qu'elle intégrait ces pratiques factuelles. Chacune de ces hybridations constitue un type différent de ce que dans les pays anglo-saxons appellent, combinant « fait » et « fiction », *faction*³, et qu'en français nous pourrions nommer « écritures hybrides » ou « de frontière », tandis qu'en italien l'expression utilisée de « scrittura di non-fiction » est inapproprié et de toute évidence contradictoire. L'écriture factuelle la plus soumise aux modifications et aux subversions de l'imagination, au cours des cent vingt

² L'expression est de l'écrivain Michel Chaillou : « L'extrême-contemporain, journal d'une idée », *Poésie*, n° 41, numéro spécial « l'extrême contemporain », 1987. Le terme a fini par désigner la production littéraire la plus récente, celle qui remonte aux dix ou quinze dernières années. Fluctuante s'il en est, la notion d'extrême-contemporain est capable d'enregistrer les variations et les constantes d'une époque par la prise en compte du caractère en devenir de ses écritures. Dès le début des années quatre-vingt-dix, des centres de recherche sur l'extrême contemporain sont nés, tant en France (Paris, Lille, Clermont-Ferrand) qu'en Italie (Bari, Gênes, Milan, Rome).

³ Mot-valise anglais indiquant des récits à mi-chemin entre le fait et la fiction. Ce terme est sans doute le moins ambigu car pour désigner ces histoires basées sur des faits réels, mais en quelque sorte fictionnalisées, il n'utilise pas une négation (non-fiction) mais leur confère un caractère positif, hybride et autonome. David Lodge l'inclut dans la famille du « non-fiction novel » et du « new-journalism » (*The Art of Fiction*, 1992, p. 203), tandis que selon Alessandro Iovinelli le terme de *faction* indiquerait les « factual appearances » et les « fictional effects » des textes hybrides (*L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, 2004, p. 17).

dernières années, est la biographie, qui semble imprégner d'une façon ou d'une autre tous les écrits hybrides contemporains.

Par biofiction, nous entendons donc une pratique narrative qui hybride deux genres de nature discursive différente : la biographie et le récit de fiction. Le terme « biofiction » suggère que même la biographie traditionnelle d'un personnage célèbre écrite par un tiers peut être innervée par la fiction et ses lois. Lorsque cela se produit, la reconstruction biographique, même si elle est faite à travers des documents précis, n'échappe pas à l'imagination de ce qui la raconte et, en fin de compte, les réécrit. La frontière que nous allons analyser ne se pose donc pas entre deux arts⁴ (comme la littérature et la photographie) ni entre deux genres (comme le roman et l'essai), mais entre deux modes de représentation opposés, tels que la fiction et la non-fiction. D'ailleurs, nous ne traiterons pas d'objets génériquement composites, comme le sont tous ceux qui mélangent des caractères hétérogènes, mais d'objets véritablement hybrides, qui sont composés donc par des éléments appartenant à des champs textuels antinomiques.

Bien qu'ils soient artistiquement régis par des lois de plus en plus sophistiquées, ces écrits hybrides entretiennent un rapport très étroit avec la culture contemporaine qui les produit : l'hypermédiatisation des vies individuelles, la confusion télévisée de réalité et de fiction, le récit permanent de *l'infotainment*, nous parlent d'un temps fragmenté et schizophrénique. Les biofictions, d'une façon toujours différente et spécifique, nous racontent aussi ce panorama, ses continuités et ses mutations. Ces questions impliquent des réflexions de nature philosophique, et plus précisément épistémologiques et heuristiques, investiguées plus spécifiquement par les sciences humaines et par l'historiographie. Toutefois, bien qu'intéressés aux questionnements et aux outils des sciences humaines, les écrivains de biofictions entendent faire de la littérature et utilisent la fiction à cette fin. Notre recherche se concentrera donc sur la

⁴ Sur cette typologie d'hybridation discursive (entre texte littéraire et arts visuels, plastiques, musicaux et performatifs), voir l'ouvrage « Scrittura ibridata » (*Nuova Corrente*, 156, 2015), dirigé par Elisa Bricco.

version contemporaine d'une pratique très ancienne telle que la biographie. L'année 1984 est emblématique de ce glissement dans le contemporain : c'est cette année-là que paraît la monographie de Daniel Madelénat⁵, qui pour la première fois systématise et commente la pratique millénaire de la biographie, et que débute Pierre Michon avec les *Vies minuscules*, un texte qui a été à juste titre considéré comme le tournant du genre de la *vie imaginaire* et comme la pierre angulaire de la biofiction. *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob est traditionnellement considéré comme le texte précurseur de la pratique biofictionnelle contemporaine : toutefois, il nous semble que les archétypes précédents et les filiations successives n'ont pas été clairement définis, notamment à cause du fait que les fictions biographiques contemporaines sont loin d'être homogènes quant à leurs intentions poétiques et leurs modalités de fictionnalisation. Et c'est précisément cette énorme différenciation interne au terrain biofictionnel qui représente à la fois un obstacle et une opportunité pour cette recherche. Le contexte contemporain de la biographie fictionnelle, en effet, est jalonné d'une multitude de formes différentes, à tel point qu'il semble qu'à chaque texte corresponde une typologie différente. Malgré la difficulté à s'orienter sur un terrain aussi mouvant, il est également nécessaire de saisir la diffusion à grande échelle et l'omniprésence de cette « tentation » biographique, qui concerne au cours de ces dernières années, comme nous l'avons déjà dit, de plus en plus d'écrivains.

Comme toute étude, cette recherche est dictée par une insatisfaction quant à l'état de l'art actuel en la matière. Si à partir des études de Madelénat se développe en France dans les années 1980 une tradition vivace d'études sur la biographie, ainsi que sur ses formes littéraires et fictionnelles contemporaines (nous pensons notamment aux

⁵ Daniel Madelénat, *La biographie*, 1984.

travaux de Dominique Viart⁶ et Alexandre Gefen⁷), la question reste quasiment ignorée en Italie. Mis à part un essai de Riccardo Castellana⁸, il n’y a pas de travaux exhaustifs sur la biofiction italienne. L’ouvrage de Alessandro Iovinelli⁹ est plutôt axé sur les manifestations autobiographiques de l’auteur dans le texte, alors que les recherches de Lucia Boldrini¹⁰ et surtout de Valentina Vannucci¹¹ se penchent sur la production anglosaxonne et davantage sur les formes de *historiographical metafiction* que de biographie en sens strict. Quant à l’Angleterre et aux États-Unis (qui présentent – comme on le verra – un contexte de production et de réception biographique très particulier), il convient de signaler les travaux respectifs de Michael Benton¹² et de Michael Lackey¹³. Enfin, le monde hispanique et latino-américain de la biographie fictionnelle, très riche et innovateur, a fait l’objet d’une étude exhaustive de la part de Cristian Crusat¹⁴. En m’appuyant sur l’ensemble des réflexions que suscitent les textes cités plus haut, nous avons ainsi tenté – dans le cadre de la présente recherche – de mettre en perspective les approches dominantes. Si le sujet jouit indubitablement d’un

⁶ En particulier les articles et essais suivants : « Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique », *Revue des Sciences humaines*, n° 263, 2001, p. 7-33 [2001a] ; « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans Dambre et Gosselin (dir.), *L’éclatement des genres au XXe siècle*, 2001, p. 331-345 [2001b] ; « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Monluçon et Salha (dir.), *Fictions biographiques*, 2007, p. 35-54.

⁷ Dont les plus importants sont : « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, 2004, p. 305-319 [2004a] ; « La fiction biographique, essai de définition et de typologie », dans *Otrante*, n. 16, 2004, p. 7-23 [2004b] ; « « Soi-même comme un autre ». Présupposés et significations du recours à la fictions biographique dans la littérature française contemporaine », dans Monluçon et Salha (dir.), *Fictions biographiques*, 2007, p. 55-75 ; *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon. Anthologie de la biographie littéraire*, 2014 ; *Inventer une vie. La Fabrique littéraire l’individu*, 2015.

⁸ « La biofiction. Teoria, storia, problemi », *Allegoria*, n. 71-72, 2015, p. 67-97 [2015a].

⁹ *L’autore e il personaggio: l’opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent’anni*, 2004

¹⁰ *Biografie fittizie e personaggi storici : (auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*, 1998

¹¹ « La riscrittura dell’identità nelle biofictions », *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, a cura di Ornella de Zordo, 2009, p. 255-289 ; « Canone e biofiction », *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari* a cura di Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, 2011, pp.125-151 ; *Lecture anticanoniche della biofiction dentro e fuori la metafictione. Il mondo ‘possibile’ di Mab’s Daughters*, 2014.

¹² *Literary Biography: An Introduction*, 2009 ; *Towards a Poetics of Literary Biography*, 2015

¹³ *The American biographical novel*, 2016 ; *Biographical Fiction: A Reader*, 2017

¹⁴ *Vidas de vidas: una historia no académica de la biografía : entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, 2015.

certain engouement auprès de la critique, l'intérêt reste néanmoins limité aux biographies d'écrivains¹⁵ et semble essentiellement porter sur la question du « retour de l'auteur ».

Or, nous semble-t-il que ces questions – bien que présentes dans la production biofictionnelle contemporaine – ne s'avèrent pas d'emblée centrales et risquent de perpétuer une lecture exclusivement autobiographique de l'écriture biographique ou d'inscrire les biofictions exclusivement dans le sillon des écritures métahistoriographiques telles que décrites par Linda Hutcheon¹⁶. En effet, la critique consacrée au sujet s'est rarement penchée sur la question spécifique de la biofiction, à savoir sur son caractère de frontière : par conséquent, elle n'a pas été étudiée en tant que construction hybride qui, ayant une vocation spécifique et différente par rapport à la biographie classique (et historique), utilise donc d'autres moyens. Même lorsque cette perspective est envisagée les résultats sont hors de mise au point, à partir de la lecture de la biofiction fournie par Alain Buisine¹⁷ (concepteur de ce mot) et surtout considérant le débat italien actuel.

Tout en considérant avec Genette que les œuvres de « diction » peuvent être tout autant littéraires que celles de fiction (1999 : 31), la présente recherche se propose donc, entre autres objectifs, d'aller au-delà de l'*historiographic metafiction* et de la pensée poststructuraliste. Le point n'est plus de reconnaître le caractère narratif et artificiel de tout récit, fût-il historiographique, ni de considérer le caractère littéraire des biographies contemporaines (Plutarque étant déjà narratif et littéraire), car les deux sont conditions nécessaires mais pas suffisantes pour parler de biofiction, mais de reconnaître et de considérer l'usage conscient de la fiction en tant qu'imagination et invention.

¹⁵ Voir par exemple l'ouvrage collectif paru en 2018, dirigé par Philippe Desan et Daniel Desormeaux : *Les biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*.

¹⁶ *A Poetics of Postmodernism*, 1988. En particulier le chapitre 7, « Historiographic metafiction : "the pastime of past time" », p. 105-123.

¹⁷ « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, n. 224, 1991, p. 7-13.

Le défi comparatif de cette thèse est double : d'un côté il s'agit d'évaluer le phénomène de la biofiction de loin, avec une perspective omni-compréhensive qui nous évite les effets optiques de proximité (tels que par exemple la surestimation d'un phénomène marginal) et nous permet de saisir les grands mouvements littéraires (historiques et esthétiques) et les différences parmi les traditions nationales ; de l'autre il convient également de lire analytiquement les œuvres les plus significatives de la biographie littéraire, pour en dégager une histoire de la biographie ainsi que de sa fictionnalisation progressive. En tant qu'expression *factionnelle*, la biofiction est un objet textuel qui requiert une étude analytique avant d'être traversée par les catégories de la critique littéraire : pour cette raison, après avoir établi ce qu'est une biofiction, il convient de poser la question de son fonctionnement dans le but de comprendre de quelle manière elle interroge le réel, ses individus et ses événements.

La présente thèse, qui s'inscrit dans un effort de rigueur bannissant toute formule générique ou approximative, est le fruit d'une recherche historique et représente une tentative de taxinomie ainsi qu'un travail de critique littéraire. Elle vise, en outre, à décrire les poétiques de la biofiction, à analyser ses enjeux littéraires et ses implications extra-littéraires (historiques, sociologiques, philosophiques et même politiques) afin d'évaluer sa teneur épistémologique en tant que catégorie interprétative du réel.

Cette démarche, dense mais précise, comporte par conséquent une série de choix pratiques. La présente étude se bornera ainsi à l'examen détaillé de la seule forme biographique, excluant l'autobiographie : ne seront donc pris en compte que les récits (à la troisième ou à la première personne) où le personnage dont la vie est racontée n'est pas le narrateur. Cela n'exclut nullement une réflexion sur le rapport entre les deux pratiques ni la prise en considération d'un propos autobiographique dans un texte à caractère biographique. D'ailleurs les collections éditoriales contemporaines (nous pensons par exemple à « L'un et l'autre » de Gallimard) montrent de toute évidence que l'enchevêtrement du biographique et de l'autobiographique est possible et largement pratiqué : toutefois les deux pratiques restent bien distingués quant à leur

généalogie et à leurs usages, et répondent à des intentions bien différentes. De même, nous ne nous occuperons pas de romans ou de récits où l'on raconte la vie d'un personnage inventé (ce que fait le roman moderne du moins à partir du *Don Quichotte*), quand bien même le mot « Vie » dans le titre laisserait entendre le contraire (par exemple chez Maupassant, Svevo ou Borgese). Ce qui nous intéresse, en effet, c'est le dispositif (biographique ou biofictionnel) mis en œuvre dans n'importe quelle forme littéraire et indépendamment du fait que le biographié soit réel ou inventé. Par ailleurs, nous n'entendons pas nous occuper de biographies d'écrivains (romancées, critiques, ou sous forme de portraits journalistiques) ni de la figure de l'auteur dans la littérature contemporaine.

Cette recherche s'adresse à un public à la fois italien et français mais aussi à des chercheurs de toute autre nation ; notre approche, qui se veut globale et comparative, se double à une attention particulière envers le contexte historique de la littérature italienne (qui comme on l'a dit plus haut n'a encore reçu presque aucune attention critique) et le contexte contemporain italien et français. Par conséquent nous aurons recours de préférence à une bibliographie secondaire tant italienne que française dans le but d'intégrer des textes (et des perspectives) qu'habituellement ne sont pas envisagés par le même public.

Entrons maintenant plus dans le vif de notre sujet. La présente recherche combine un intérêt historique et littéraire pour la pratique de la biographie, théorique et analytique pour la manière dont elle est investie par la fiction, enfin critique et comparatif pour les textes spécifiques contemporains. La question méthodologique de fond de ce travail réside dans le fait que pour aborder la biographie de fiction il faut considérer l'histoire des genres littéraires et la recherche narratologique. En effet, afin d'analyser un phénomène transnational et littéraire comme celui de la biofiction, il faut d'un côté parcourir la tradition millénaire de la biographie – un genre important et solidement ancré dans l'imaginaire collectif, mais qui en réalité est composite et riche

de contradictions –, de l'autre définir dans le détail, grâce aux outils du discours sur le récit, c'est-à-dire de la narratologie, ce que nous entendons par fiction, et partant par son contraire, la non-fiction. Il s'agit donc de croiser l'évolution historique du genre biographique avec la naissance et l'évolution des formes hybrides dans la seconde moitié du XX^e siècle, en Occident.

Ce cadre est d'autant plus compliqué que la recherche concerne un champ plurilingue impliquant plusieurs traditions nationales. Bien que les tendances littéraires aient toujours été transnationales et qu'elles soient de plus en plus globales (du moins en Occident), pour ce qui concerne un genre précis comme la biographie les traditions nationales sont très différentes entre elles et donc ont une importance non négligeable. Une biographie fictionnelle italienne, parue dans la première décennie du XXI^e siècle et consciente de sa démarche formelle, s'inspirerait forcément de modèles étrangers, car elle n'en trouve pas chez elle ; au contraire un auteur anglais, fort d'une tradition de *literary biography* longue et ininterrompue, n'a *a priori* aucune nécessité de se confronter à d'autres traditions. Cela a entraîné de notre part une attention particulière à l'égard de l'évolution contemporaine que la forme littéraire de la biographie a connue dans différents pays : la combinaison de ces deux recherches (biographie et fiction) permet de retracer une généalogie spécifique pour ce nouveau genre (ou sous-genre) qu'est la biofiction, et ainsi d'identifier des textes pionniers, qui anticipent une certaine poétique ou tension esthétique dominante aujourd'hui dans la production contemporaine.

En même temps, nous nous sommes préoccupés de mettre en place une analyse comparative de ces textes selon différents critères textuels, à la lumière des instruments, en devenir constant, de la narratologie. En particulier, nous nous sommes concentrés sur le concept de narrateur afin de pouvoir reconnaître et étudier les différentes typologies de narrateur-biographe présents dans le texte. En interrogeant la place du narrateur et en analysant ses fonctions dans le texte, il est possible d'identifier les raisons de l'emploi du biographique dans les récits contemporains et

de vérifier de quelle manière il essaye de dire une vérité précise sur un homme particulier. Comme en témoigne le titre de cette thèse, le nœud spécifique qui lie la narration d'une vie et l'énonciation d'une vérité à propos de cette vie représente le cœur de notre chantier de recherche ; ce n'est qu'ensuite qu'il nous sera possible d'analyser les œuvres dans leurs spécificités. L'analyse sera menée en considérant le critère formel du texte (et son oscillation entre forme biographique et forme romanesque), la manière dont le narrateur se présente et conduit le récit, et la coexistence d'éléments fictionnels et non-fictionnels. Passons donc à la présentation du corpus de textes sélectionné dans le cadre de cette thèse.

Les ouvrages sur lesquels nous entendons travailler, exclusivement en prose, couvrent la période allant approximativement des années 1920 à nos jours et sont écrites pour la plupart en français et en italien : chacune illustre, dans son propre domaine culturel et dans son système de valeurs spécifique, autant de visions du monde et de représentations du réel susceptibles d'être comparées et jugées. À l'intérieur de cet ensemble de textes biofictionnels ou génériquement biographiques – qui constitue le corpus de référence – nous avons choisi un corpus précis plus restreint, qui débute en 1972 et se termine en 2015.

Il est constitué, par ordre de parution pour chaque auteur¹⁸, de : *La sinagoga degli iconoclasti* (1972) de Juan Rodolfo Wilcock¹⁹ ; *Un tombeau pour Boris Davidovitch : sept chapitres d'une même histoire* (1976) de Danilo Kiš²⁰ ; *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon ; *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi* (1984 et puis 1998), *Il mangiatore di carta* (1989 et puis 2017), *Raymond Isidore e la sua cattedrale* (1995)²¹, *Sotto il nome del cardinale* (2013) et *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (2015) d'Edgardo Franzosini ; *Je suis*

¹⁸ L'année se réfère à la date de la première édition. Pour les œuvres non italiennes ni françaises nous indiquons le titre en français.

¹⁹ Traduction française : *La Synagogue des iconoclastes*, Gallimard, 1977.

²⁰ Édition originale : *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti* ; traduction française parue en 1979 chez Gallimard.

²¹ Traduction française : *Monsieur Picassiette : Raymond Isidore et sa cathédrale*, J.-C. Lattès, 1998.

vivant et vous êtes morts : Philip K. Dick, 1928-1982 (1993), *Limonov* (2011) et *Le Royaume* (2014) d'Emmanuel Carrère ; *La littérature nazie en Amérique* (1996) de Roberto Bolaño²² ; *Ravel* (2006), *Courir* (2008), *Des éclairs* (2010) de Jean Echenoz ; *Città distrutte. Sei biografie infedeli* (2012) de Davide Orecchio ; *Il giardino delle mosche. Vita di Andrej Cikatilo* (2015) d'Andrea Tarabbia.

En outre, d'autres ouvrages ou parties d'ouvrages de ces auteurs, pertinentes avec le sujet, feront également l'objet de cette analyse.

Les questions brièvement présentées ici trouvent une systématisation dans les quatre parties dont se compose ce travail, et qui sont respectivement de nature historique, théorique et taxinomique, poétique et herméneutique, et enfin esthétique.

Dans la première partie, il s'agira d'enquêter sur la genèse du genre contemporain de la biofiction, et donc sur le cheminement qui mène de la biographie à la biofiction. Dans le premier chapitre, nous analyserons l'histoire et l'évolution du genre biographique sur la longue durée de l'Occident, à la recherche des formes traditionnelles de l'écriture biographique (« Vie », hagiographie, légende, portrait, etc.) et de leur évolution contemporaine, ainsi que des textes précurseurs des biofictions actuelles. Ainsi, on pourra apprécier, dans le deuxième chapitre, la rupture et le changement de paradigme opéré par Marcel Schwob et ses *Vies imaginaires*, une véritable révolution sans laquelle la biofiction telle que nous la connaissons aujourd'hui n'aurait jamais existé. Une étude historique nous permettra de saisir les étapes de ce parcours, en passant pour la *new biography* de Lytton Strachey et de Virginia Woolf (ainsi que d'André Maurois) et par la grande production biographique de Jorge Luis Borges, véritable tournant et point de repère pour beaucoup d'écrivains contemporains ; le point d'arrivée, objet du troisième chapitre, est l'éclatement du biographique auquel on assiste à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, où les

²² Édition originale : *La literatura nazi en América* ; traduction française parue en 2003 chez C. Bourgois.

formes les plus disparates de biographie, littéraire ou autre, se développent dans tout domaine discursif, artistique et génériquement culturel.

Dans la deuxième partie nous proposerons une théorie de la biofiction, ainsi qu'une catégorisation de ses formes principales. La discussion sur les formes suit celle historique pour des raisons de compréhension général du discours, car en effet les deux parties ne sont pas indissociables : il n'est possible de proposer une théorie des formes biofictionnelles qu'à partir d'une certaine interprétation bien précise de leur évolution historique. Le quatrième chapitre sera donc consacré à la description et à l'analyse du dispositif biofictionnel, et notamment à l'étude des caractères et des modalités de l'hybridation biographique : grâce aux nombreuses théories de la fiction des cinquante dernières années, nous analyserons dans le détail d'une part les procédés et les stratégies de fictionnalisation du récit biographique, de l'autre les procédés et stratégies de « mimesis formelle » du récit de fiction qui permettent une simulation de la biographie. Ainsi, nous serons à même de distinguer la biofiction parmi les autres *fictions* et d'évaluer leurs relations réciproques (biofiction et fait divers ; biofiction et récit historique, biofiction et autofiction, etc.). Dans le cinquième chapitre, nous proposerons de circonscrire le champ du biographique littéraire, en identifiant et en regroupant les pratiques et les genres voisins mais externes à la biofiction, c'est-à-dire les textes qui ne présentent pas de structure biographique rigoureuse ou n'utilisent pas la fiction de manière significative (roman biographique/biographie romancée, essai historique-biographique, tout discours autobiographique, etc.). Ainsi, il nous sera possible de définir le champ biofictionnel à travers un effort de systématisation terminologique (étant donné que « biographie fictionnelle » et « fiction biographique », ainsi que « fictional biography », « biographical fiction » ne se réfèrent pas toujours au même objet) et taxinomique, en essayant de classer et définir le plus précisément possible les divers textes qui appartiennent à la galaxie biofictionnelle. Nous avons choisi deux critères très simples et par conséquent de lecture assez immédiate : le premier consiste dans la longueur du

texte (monographie isolée ou biographie courte et en série), le second de la nature du personnage biographié, ayant réellement inventé ou bien inventé. Cela implique la reconnaissance de quatre formes majeures de biofictions, dont les caractéristiques et les finalités seront étudiées sur la base de quelques exemples concrets.

Dans la troisième partie, nous interrogerons les différentes conceptions de la biographie, tant moderne que traditionnelle. On verra comment la biographie a été perçue par la critique littéraire et la théorie de la littérature du XX^e siècle (par exemple chez Barthes, Momigliano, Bakhtine et Lotman²³) et comment ses relations avec les genres voisins de l'autobiographie et de l'historiographie ont évolué au cours des dernières décennies. Dans le sixième chapitre, il sera question de poétique biofictionnelle : nous enquêterons sur le changement du statut du biographié, ainsi que celui concernant les moyens par le biais desquels une biographie est construite, dans le but d'en saisir les différents enjeux. En particulier, nous focaliserons notre attention sur la relation biographique qui s'établit dans le texte entre le biographe et le biographié, ainsi que les difficultés de reconstruction d'une identité et d'une mémoire individuelle et collective, publique et privée. Dans le septième chapitre, il sera question des relations entre biographie, narration et vérité, envisagés d'un point de vue opérationnel et performatif. D'abord, en considérant l'énonciation narrative comme une forme particulière de connaissance biographique, il faut d'une part identifier et isoler la modalité narrative du discours biographique, en l'opposant par exemple à la modalité dramatique ou essayistique, de l'autre saisir les modalités énonciatives du narrateur biographique. Pour ce faire, il sera indispensable de considérer le point de vue par lequel une biographie est racontée et ainsi faire référence aux catégories narratologiques de la focalisation et de la voix. Le narrateur d'une biofiction pourra

²³ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 1971 ; Arnaldo Momigliano, *The development of greek biography*, 1971 ; Mikhaïl Bakhtine, « Biographie et autobiographie antiques », *Esthétique et théorie du roman*, 1978 [1975], p. 278-292 ; Youri Lotman, « Il diritto alla biografia », dans J. M. Lotman, S. Salvestroni (a cura di), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, 1985, p. 181-199 (*Pravo na biografiju*, 1984, inédit).

être décrit sur la base de sa reconnaissabilité ou des instruments rhétoriques auxquels il recourt. Enfin, après avoir débattu des différentes théorisations possibles de la relation entre vérité et littérature, on traitera de la relation spécifique entre la biographie et la vérité : l'étude de la vérité biographique traditionnellement conçue, avec ses intentions et ses instruments, aura l'objectif de proposer une définition de vérité biofictionnelle, qui construit son propre système de véridiction. Les questions de la narration et de la vérité s'entrelacent à partir d'une question : comment le narrateur fictionnel ou non-fictionnel exerce-t-il un effet sur la vérité des vies qu'il raconte ? En partant d'une conception performative de narrateur et de narration (et d'une notion révisée du narrateur, telle que la propose Sylvie Patron²⁴), nous réfléchirons sur les effets que les différentes instances narratives ont sur le concept de vérité biographique (conçue elle aussi comme une performance qui a lieu dans le texte). Cette relation est bien évidemment très particulière à l'époque contemporaine parce qu'elle s'instaure sur un terrain hybridé par la présence simultanée du discours fictionnel et du discours factuel (biographique entre autres).

Une fois les trois interrogations majeures de la recherche développées (fiction/non-fiction, narration, vérité) nous procéderons à l'analyse et à l'interprétation des textes de notre corpus, que nous mènerons à partir des concepts et des outils décrits et commentés auparavant. Dans la quatrième partie, nous nous pencherons donc sur les esthétiques dominantes de la biofiction, à travers la mise en place d'une typologie qui nous permettra de comparer les textes appartenant au même groupe. Les textes du corpus pourraient être regroupés sur la base de critères tant internes qu'externes aux textes, chaque groupe donnant lieu à une typologie différente. Le critère pour lequel nous avons opté – basé sur la longueur et notamment sur le degré de complexité formelle du texte – est assez simple ; il permet l'identification immédiate des typologies ainsi que la mise en évidence, à l'intérieur d'une typologie donnée, de

²⁴ *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, 2009 ; réédité sous le titre de *Le narrateur, un problème de théorie narrative*, Lambert-Lucas, 2016.

la façon dont le narrateur marque la biofiction. Les trois catégories identifiées suivent un ordre d'hybridité croissante et font chacune l'objet des trois derniers chapitres. La première typologie est celle que nous appellerons « nouveau roman biographique », et dont Echenoz et Franzosini sont les deux représentants les plus importants. La deuxième regroupe les récits brefs de biofictions, divisés en deux filiations différentes : les biofictions de « vies infâmes » de Wilcock et Bolaño (et qui remontent directement à Borges) et les biofictions des « vies minuscules » de Kiš, Michon et Orecchio. La dernière catégorie de biofiction comprend, enfin, le *faction* d'enquête historique à la première personne, telle qu'elle a été développée, de manière opposée, par Emmanuel Carrère et Andrea Tarabba. Les textes des auteurs cités tiennent lieu d'études de cas qui, analysées selon un *close reading* qui a toujours conscience du contexte, visent à montrer l'évolution esthétique de la pratique biofictionnelle.

L'évolution des dispositifs littéraires suit l'évolution des besoins représentatifs et esthétiques des sociétés dans lesquelles ils sont produits, mais elle est également influencée par les recherches et les découvertes des autres sciences humaines. Quelles sont alors les finalités de la biofiction et pourquoi s'est-elle manifestée au cours de ces années précisément ?

Première PARTIE

De la biographie à la biofiction : la genèse d'un genre moderne

I profound five ends to myself in this book: first, to gain some glory to God: secondly, to preserve the memories of the dead; thirdly: to present exemples to the living; fourthly: to entertain the reader with delight; and lastly, which I am not ashamed publicly to profess, to procure some honest profit to myself.

(Thomas Fuller, 1662)

Chapitre 1.

Formes traditionnelles et textes précurseurs

1.1 Définitions et modes du biographique

Bien que le mot « biographie » n'existe que depuis trois siècles, la chose qu'il désigne remonte à il y a deux mille cinq cents ans, voire auparavant¹. En effet, sans considérer les inscriptions commémoratives des civilisations mésopotamiennes et égyptiennes, les premiers témoignages de l'existence d'une pratique para-biographique renvoient à la Grèce du V^e et IV^e siècle av. J.-C.². Ce décalage pose plus de problèmes qu'on ne l'imagine en ce qu'il nous oblige à penser les différentes manifestations du genre biographique dans l'histoire de la culture selon une catégorie, et donc une définition, unitaire.

Comme l'indique Daniel Madelénat (1984 : 13-14), le terme « biographie » (tout comme l'anglais « Biography » et l'allemand « Biografie »³) fait sa première apparition en Occident entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, sur la base du grec tardif *βιογραφία*⁴, formé de *bíos*, la vie et *gráphein*, écrire. Ce néologisme nous indique l'objet et l'action d'une biographie : écrire une vie. Une biographie est donc le compte rendu détaillé d'une vie particulière narrant les étapes qui fondent l'existence d'un individu – de sa

¹ Si nous considérons comme biographique le *Comte de Sinouhé*, daté de 1800 av. J.-C., l'une des toutes premières manifestations littéraires dans l'Égypte Antique, sous forme de récit en vers sur un personnage désormais considéré comme fictif (voir André Fermat, *Les aventures de Sinouhé. Un fidèle de Pharaon*, 2009).

² « Though our evidence for the fifth century B.C. is admittedly poor, the first Greek biographies and autobiographies seem to belong to the period between 500 and 480 B.C. and to be contemporary with the first works on genealogy and periegesis » (Arnaldo Momigliano, *The Development of Greek Biography*, 1993 [1971], p. 101).

³ En ce qui concerne l'italien « biografia », le mot n'est pas attesté dans la quatrième édition du Dictionnaire de la Crusca (1729-1738) mais ne fera son apparition que dans la cinquième (1863).

⁴ D'après Momigliano, le mot « biographia » apparaît pour la première fois dans les fragments de la *Vie d'Isidore de Damascios* (fin du V^e siècle) (1993 : 12).

naissance à sa mort (éducation, travail, relations etc.) – ainsi que le récit de ses expériences qui permettront une description de sa personnalité. La définition désormais célèbre de Madelénat synthétise clairement ces caractéristiques : « Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité) » (p. 20).

Nous reviendrons sur certains aspects (prose, narrateur, existence individuelle) et nous en ajouterons d'autres, mais contentons-nous pour le moment de préciser l'extension de ce récit. La définition de Momigliano (« An account of the life of a man from birth to death is what I call biography », 1993 : 11) reprend le schéma biographique traditionnel, schéma qui se déploie, on le sait, de la naissance à la mort et qui renvoie à notre compréhension archétypale de la biographie avant même de référer aux dictionnaires biographiques et aux encyclopédies. Selon les termes de Momigliano, les principes formels de la biographie sont « origins, youth, achievements, deaths » (1993 : 35) et en effet vie-œuvres-mort est la séquence (logique et chronologique) qui donne un accès complet et organique, bien que sommaire, aux informations relatives au vécu d'une personne particulière. Toutefois, la façon de narrer l'existence d'une personne est variée au cours des siècles selon d'une part le contexte culturel et les modèles d'écritures et de l'autre de la considération accordée à l'individualité. Diversement combinés, ces critères forment les objets textuels qui vont sous les noms de « Vie », « Légende », « Hagiographie », « Éloge », « Portrait » etc. Déjà à partir de ces étiquettes il est évident que le biographique a un lien avec différents modes du discours. On en reconnaît au moins trois : l'épidictique, l'historiographique et le littéraire.

Par discours épideictique (ou démonstratif) on entend l'un des trois discours rhétoriques – aux côtés du « judiciaire » et du « délibératif » – distingués par Aristote dans la *Rhétorique*. Ce type de discours sert à démontrer l'excellence (ou la lâcheté) d'une personne (ou d'une valeur) d'un point de vue moral et peut donc être utilisé

pour louer (ou blâmer) quelqu'un. Dans le premier cas, il est par conséquent typique du panégyrique, de l'oraison funèbre⁵ et de l'éloge, ainsi que du portrait et des *exitus illustrium virorum*⁶. Tous ces genres sont autant de manifestations du para-biographique antique, mais cette intention de démonstration sur base morale est évidente aussi dans les martyrologes, les légendes et les hagiographies de la littérature chrétienne et dans toute la tradition des vies d'hommes illustres au Moyen-Âge et à la Renaissance : en effet, dans toutes ces typologies de textes la vie de l'individu ne vaut en soi mais tient lieu d'« *exemplum* parénétiq ue »⁷, autrement dit de modèle collective de vertu⁸. Cependant, beaucoup de ces genres (en particulier la vie d'hommes illustres) relèvent de différents modes discursifs, en ce qu'ils répondent à différents critères, outre le critère moral : ainsi, les vies de Plutarque, de Suétone, de Diogène et de Vasari relèvent à la fois du littéraire et de l'historiographique. Ils racontent les existences de personnages célèbres de leurs temps selon des intentions et des instruments qu'on qualifierait aujourd'hui d'« historiographiques » et de « littéraires ». Ces deux pôles coexistent et rendent difficile toute distinction pour des systèmes de production et de réception culturels aussi éloignés du nôtre. Et ce, en dépit d'un aveu poétique à l'apparence claire comme celle de Plutarque dans le prologue à la *Vie d'Alexandre* : « non n'écrivons pas des *Histoires* mais des *Vies* »⁹.

⁵ Comme le rappelle Bakhtine, à la base des autobiographies et des biographies antiques de type rhétorique, se trouve l'*enkômion*, c'est-à-dire « l'éloge funèbre et commémoratif du citoyen, qui a remplacé l'antique déploration » (1978 : 279). D'ailleurs cette forme de louange a déterminé la première (para-)autobiographie ancienne, le plaidoyer d'Isocrate.

⁶ C'est-à-dire le type de littérature (que nous connaissons à travers les *Annales* de Tacite), qui, sur le modèle des écrits platoniciens relatifs à la mort de Socrate, glorifiait les victimes de la tyrannie de l'Empire (Sénèque et Pétrone, entre autres).

⁷ Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, 1990, p. 203.

⁸ Dans la littérature italienne cette intention épédictique commence avec Boccaccio (*Trattatello in laude di Dante*, 1362), domine les « Vies » de l'Humanisme et de la Renaissance et demeure jusqu'à Pindemonte (*Elogi dei letterati italiani*, 1826). Voir Sergio Blazina, « La retorica del concreto », dans Guglielminetti (dir.), *Vendere le vite : la biografia letteraria*, « Sigma », XVII, n. 1-2, 1984, p. 85-95.

⁹ Plutarque, *Vies parallèles*, Gallimard, 2001, p. 1227.

Dans *The Development of Greek Biography*¹⁰ (1971) – un ouvrage d'égale importance pour l'histoire du genre biographique que celui de Madelénat – Arnaldo Momigliano tente précisément de dégager cette problématique, et notamment à démontrer que les écritures du *bios* en Grèce ne faisaient pas partie du système historiographique : les deux discours, en effet, naissent au V^e siècle av. J-C en même temps mais de façon autonome, et ne s'entremêleront jamais¹¹ : si l'historiographie naît en tant qu'étude d'actions politiques et militaires, et ne se préoccupe pas d'examiner le rôle joué par les individus, les expérimentations biographiques restent centrées, quant à elles, sur la vie personnelle d'un individu : cette séparation implicite entre biographie et historiographie deviendra explicite à partir de Polybe (1993 : 41). La majorité des critiques indique dans le passage entre le XV^e et le XVI^e un moment tournant dans la conception de la biographie. En effet, les manuels d'historiographie de l'époque font état de ce que « biography is normally regarded as one of the legitimate forms of historical writing » (1993 : 2)¹². Il devient donc possible pour la biographie de se mettre au service d'un projet historiographique (par exemple sous forme de médaillons des personnages historiques cités) ou de devenir récit autonome (comme dans le cas de la *Vita di Castruccio Castracani* de Machiavel) : dans les deux cas, la biographie acquiert

¹⁰ Avant Momigliano les études de référence pour la biographie antique étaient : Friedrich Leo, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, 1901 et Duane Reed Stuart, *Epochs of greek and roman biography*, 1928.

¹¹ Sur la question voir aussi Italo Gallo, « Nascita e sviluppo della biografia greca: aspetti e problemi », dans Gallo et Nicastrì, *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, 1995 (fondamentalement d'accord avec Momigliano, il invite néanmoins à évaluer les enchevêtrements de la biographie littéraire avec d'autres genres qui se développaient en parallèle dans la culture grecque, tels que la louange, la biographie romancée et le roman pédagogique) et Gentili et Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, 1983 (qui tentent d'atténuer l'opposition entre *bios* et *historia* dans la culture grecque mise en avant par Momigliano, tout en considérant que si en théorie l'historiographie et la biographie ne se mêlent jamais, dans la pratique des textes le discours biographique varie selon les contextes historiques et les différents systèmes littéraires).

¹² Momigliano cite Jean Bodin (*Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, 1566), Agostino Moscardi (*Dell'arte storica*, 1636), qui inclut les « Vies » parmi les formes d'historiographie, et l'Abbé de Mably (*De la manière d'écrire l'histoire*, 1784), qui considère Plutarque comme le modèle des « historien des mœurs ». On pourrait ajouter Torquato Malaspina, *Dello scrivere le vite*, 1584. Sur la question voir aussi Enrico Mattioda, « Biografia come storia. Una conquista cinquecentesca ? », *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, 2010.

ainsi une vocation informationnelle et non plus seulement élogieuse. Ce processus aboutit à un véritable renversement de tendance au cours du XVII^e siècle, où l'éloge cède le terrain à l'érudition, dont le dessein est de fournir le plus grand nombre d'informations¹³. Un autre tournant se produit entre le XVIII^e et le XIX^e siècle : avec la naissance de l'historiographie moderne, et donc avec l'avènement de ce qui a été appelé le « paradigme documentaire »¹⁴, la biographie devient une activité historiographique à part entière. Cette profonde conviction fera dire à Benedetto Croce en 1948 que la biographie est une « forma storiografica genuina »¹⁵, mais cette position traditionnelle coexiste aisément avec la Nouvelle Histoire des *Annales*, œuvre révolutionnaire qui entend se défaire de l'histoire des grands hommes et donc repenser le statut scientifique de la biographie. Si la biographie a toujours entretenu – à des fins différentes – des relations avec l'historiographie¹⁶, elle n'en constitue pas moins une pratique discursive inhérente au système littéraire de toute culture dans

¹³ « Le biografie passano dalla decorazione epidittica alla verità storica e per impulso dell'antiquaria e della storiografia erudita i gesti eroici vengono sostituiti dal ritratto di una personalità raffigurata nelle sembianze naturali, alla scrivania del suo studio. A fianco delle prime storie della letteratura fioriscono Biblioteche e Dizionari per i quali l'ufficio di biografo si professionalizza come specializzazione. » (Andrea Battistini, « Dalla biografia encomiastica alla biografia informativa », dans Brioschi et Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, 1994, p. 455-463. Citation p. 463).

¹⁴ « un movimento [...] che si produsse fra la fine del Settecento e la seconda metà dell'Ottocento con l'affermarsi di quello che chiamo il 'paradigma documentario' tanto nella critica (con il definirsi e l'articolare dei metodi della moderna filologia), quanto nella narrativa di finzione (col passaggio dalle pseudoautobiografie al romanzo archeologico e, per il tramite dell'artificio del manoscritto ritrovato, a quello storico, fino a giunger poi all'oggettività naturalista). » (Attilio Motta, « Lo schermo del corpo : (Auto)biografismo e post-democrazia », dans Pierpaolo Antonello and Florian Mussgnug (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, 2009, p. 147-164, citation p. 155-156).

¹⁵ Benedetto Croce, « Delle biografie. Variazioni intorno a Svetonio », *Varietà di storia letteraria e civile. Serie seconda*, 1949, p. 34-44. Citation p. 34.

¹⁶ Mauro Sarnelli énumère les motivations du recours biographique dans l'historiographie : 1) motivations nécessaires à comprendre un événement particulier ; 2) motivations courtoises ; 3) motivations exemplaires (modèle de vertu ou vice) ; 4) motivations littéraires (ou rhétoriques). Cela montre que le « prisme biographique » possède diverses facettes, c'est-à-dire diverses typologies textuelles (*Biografie : genesi e strutture*, 2003, p. 18-19).

laquelle elle se manifeste. Bien que l'étiquette « littéraire » (et *a fortiori* « fictionnel »¹⁷) soit peu appropriée à la caractérisation d'une époque éloignée, les pratiques biographiques et para-biographiques affichent dès l'antiquité une intention littéraire. Selon Momigliano, « we cannot exclude a priori that biography of gods and heroes preceded and influenced the biographies of men » (1993 : 12), et déjà dans le V^e siècle, « socratic philosophy and Isocratean rhetoric joined hands in encouraging the introduction of fiction into biography » (1993 : 57) et ainsi ils ouvrent à la possibilité de mêler librement « fact and fiction » (1993 : 102).

La *Cyropédie* de Xénophon est emblématique de l'entrelacement de l'historiographie et de la littérature dans la biographie. Écrite au IV^e siècle av. J.-C., elle raconte la vie du roi Perse de sa naissance à sa mort, en insistant sur son éducation et son caractère moral. Pour ces raisons elle représente une contribution décisive à la naissance de la biographie. Cependant, étant avant tout un roman pédagogique qui « was not, and probably never claimed to be, a true account of the life of a real person » (1993 : 55), mais plutôt un « mixture of facts and fancies to communicate a philosophic message » (1993 : 56) elle prouve que la biographie proprement dite a été précédée, ou au moins accompagnée et inspirée, par des œuvres d'imagination (contrairement au XX^e siècle, où les œuvres imaginaires se sont développées à partir des œuvres factuelles, comme nous le verrons). Selon Momigliano, puisque pour la biographie ancienne la ligne de démarcation entre l'imagination et la réalité était plus subtile que celle existant dans l'historiographie politique, elle devait fournir moins des renseignements sur les questions politiques que des informations à propos des amours, du caractère et de l'éducation du héros. C'est pourquoi elle a dû recourir à l'invention (1993 : 56-57). Cela est évident en lisant encore le prologue de Plutarque à

¹⁷ Pour une fictionnalité de la biographie ancienne voir Mary R. Lefkowitz, « Patterns of Fiction in Ancient Biography », *American Scholar*, 52, 2, 1983, p. 205-18 et Hanink Fletcher, *Creative lives in classical antiquity poets, artists and biography*, 2016.

la *Vie d'Alexandre*, où la distinction entre *bios* et *historias* est posé pour justifier un choix narratif :

En écrivant dans ce livre la vie du roi Alexandre et celle de César, par qui Pompée fu abattu, nous nous contenterons en préambule, à cause du grand nombre de fait qui en forment la matière, de demander aux lecteurs de ne pas nous chercher querelle si nous ne rapportons pas dans leur intégralité ni en détail chacune des action célèbres de ces héros et si nous résumons la plupart d'entre elles. En effet, nous n'écrivons pas des *Histoires* mais des *Vies*, et ce n'est pas toujours par les actions les plus illustres que l'on peut mettre en lumière une vertu ou un vice ; souvent un petit fait, un mot, une bagatelle, révèlent mieux un caractère que les combats meurtriers, les affrontements les plus importants et les sièges des cités.
(2001 : 1227)

Toutefois, pour accomplir cette tâche, la biographie antique recourait à une série d'éléments tels que rêves ou les visions, que, n'étant pas vérifiables, aujourd'hui nous qualifierions de littéraire. Pendant le Moyen-âge et jusqu'à la Renaissance, la biographie gagne du terrain et s'affirme progressivement comme un genre littéraire de prestige. D'une part, leur côté littéraire émerge en suivant les diverses tendances poétiques : baroque, Académie, Arcadia, Lumière etc. De l'autre, le caractère para-biographique apparaît dans les premières expérimentations romanesques du XVI^e et XVII^e siècles, (surtout dans le roman picaresque) ainsi que dans le roman épistolaire du XVIII^e : dans tous ces cas le centre est toujours constitué par la vie d'une personne particulière. Au XIX^e siècle¹⁸, nous assistons d'un côté à un investissement romanesque du biographique¹⁹, de l'autre à une attitude critique et scientifique de l'écriture d'une vie²⁰ : dans les deux cas, l'aspect littéraire du texte s'avère prioritaire, surtout si l'on considère la reprise des formes de l'hagiographie et de la vie²¹. On a donc vu que les

¹⁸ Pour le contexte français voir Loïc Chotard, « La Biographie au XIX^e siècle », *Approches du XIX^e siècle*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp, 7-70.

¹⁹ Par exemple chez Stendhal (*Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, 1814 ; *Vie de Napoléon*, 1818 ; *Vie de Rossini*, 1824), et De Quincey (*The Last Days of Immanuel Kant*, 1827).

²⁰ Par exemple chez Carlyle (*Life of Schiller*, 1825 ; *Life of John Sterling*, 1851 ; *Life of Frederick the Great*, 1858-1865) et chez Sainte-Beuve (*Portraits littéraires*, 1837 ; *Portraits de femmes*, 1844 ; *Portraits contemporains*, 1846 ; *P.-J. Proudhon*, 1872).

²¹ Par exemple chez Flaubert (*Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, 1877) et Chateaubriand (*Vie de Rancé*, 1844).

trois modes du discours biographique et para-biographique précédemment décrits (l'épidictique, l'historiographique et le littéraire) peuvent coexister dans tout texte biographique, bien que tel ou tel registre soit privilégié selon les textes. Mais dès ses origines la biographie ne possède pas moins un centre précis : l'enquête et le récit de l'histoire de la vie d'un individu particulier.

1.2 Périodisations du biographique

Il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire du genre biographique. On notera que la scansion temporelle peut se faire à travers l'histoire des cultures qu'il traverse, en cherchant à définir les ruptures significatives. En tant que genre instable, il est nécessaire de saisir ses continuités et ses discontinuités sur la longue durée. Le schéma proposé par Daniel Madelénat reste encore aujourd'hui le plus utilisé : il distingue trois époques de la biographie : 1) une époque classique, de Plutarque à la moitié du XVIII^e siècle, où le sujet de la biographie est un personnage figé (héros ou saint) et son but celui d'illustrer le caractère exemplaire et non la singularité de l'individu ; 2) une époque romantique, de la fin du XVII^e siècle au début du XX^e, où le sujet est l'homme vu dans son intériorité et le but de fournir une représentation globale, intime et authentique à travers une observation impartiale et des témoignages crédibles ; 3) une époque moderne, éthiquement relativiste, du XX^e siècle, où le sujet biographié est envisagé sous multiple points de vue – car il est irréductible à une vision unitaire – et l'on vise à proposer une nouvelle modalité, objective, de connaissance de l'homme. Marc Fumaroli distingue deux longues périodes du genre et pose la fracture entre la biographie antique (plutarquienne) et la biographie moderne (de Maurois, Strachey et Woolf) au XVII^e siècle²². À cette époque, certaines règles – concernant notamment la façon de sélectionner les biographiés – pouvant être transgressées, la biographie

²² « Des « Vies » à la biographie : le crépuscule du Parnasse », *Diogène*, 139, 1987, p. 3-30.

substitue les « Vies » ; Michel De Certeau²³, de son côté, distingue l'hagiographie de la biographie sur la base que la première présuppose une fixité, tandis que la seconde présuppose une évolution du personnage, qui est l'objet du récit. Sur la base du schéma de Madelénat, François Dosse²⁴ repère et distingue trois approches biographiques : 1) une approche héroïque, typique de la biographie classique dont le but est de transmettre des modèles édifiants ; 2) une approche modale qui illustre, à un moment historique donné, le comportement moyen des catégories auxquelles le biographié appartient, et où le singulier acquiert donc du sens car il exemplifie le général ; 3) une approche herméneutique (caractéristique du XX^e siècle) qui marque un regain d'intérêt pour la singularité et une attitude plus réflexive envers le biographié.

Le tournant de fin XVIII^e siècle consiste surtout en l'adoption d'un paradigme documentaire biographique, qui, dans le sillon du changement épistémologique précédemment décrit, ne s'intéresse plus à louer mais à informer le plus précisément possible. Cette perspective nous permet de saisir dans la recherche d'archives un caractère fondamental de notre conception de la biographie. Pour comprendre sa genèse, il est important d'évaluer une évolution décisive des formes biographiques, amorcée à partir de la fin du XVII^e siècle : les Éloges deviennent des œuvres biographiques (de type exclusivement historiographique) à caractère national, dans le sens qu'elles avaient la tâche d'enregistrer les gloires d'un pays donné. Si le but encomiastique est encore implicite, une finalité d'information prend le dessus : à partir de la fin du XVII^e siècle et pour tout le XIX^e siècle, dans chaque pays on enregistre la multiplication de biographies de ses propres hommes illustres, dans le but (presque un devoir civil) de produire une biographie de la patrie. Par conséquent, les dictionnaires et les répertoires biographiques deviennent les principales œuvres de

²³ *L'écriture de l'histoire*, 1975. Voir le chapitre « Une variante : l'édification hagio-graphique », p. 274-288.

²⁴ *Le pari biographique : écrire une vie*, 2005.

consultation. En ce qui concerne la France, le premier exemple est la *Biographie universelle ancienne et moderne* de L.-G. Michaud, ouvrage commencé en 1811 et terminé, après 85 volumes, en 1862²⁵ ; quant à l'Italie, le premier exemple est le *Dizionario biografico universale* di G. Garollo, rédigé en 1907, mais le plus important est sûrement le *Dizionario Biografico degli Italiani*, dont le premier volume est sorti en 1960 et qui est encore en production²⁶. L'avant-propos d'Aldo Ferrabino nous apprend que l'initiative remonte à 1925, lorsque, sur l'exemple d'autres pays européens (France, Angleterre et Allemagne surtout), un fichier de quatre cent mille entrées est mis au point, « dove nessun nome si volle omettere, anche se modestissimo », dans le but de produire une « Biografia nazionale, a monumento storico della propria unità civile » (p. VII). Quoique destiné au grand public, ce projet devait se conformer aux règles de la biografia « storica » (p. VIII) et donc à une « sicurezza d'informazione, ricchezza e precisione bibliografica » (p. XVII). Le choix des hommes biographiés (à partir du V^e siècle) se base sur le critère « dell'effettivo significato storico dei personaggi » (p. XVII) dans la finalité d'écrire une « vita d'Italia » à travers les « Vite d'Italiani » (p. IX). Cette conception positiviste de la biographie – qui trouve sa place dans les encyclopédies et dans les dictionnaires – traduit la façon dont elle est conçue dans la modernité, qui coïncide d'ailleurs avec la vision intuitive que nous en avons encore aujourd'hui : factuelle, rigoureuse, avec des finalités et des normes précises. Dès lors qu'au XIX^e siècle la biographie devient une pratique historiographique à part entière, il est possible de la considérer comme un genre discursif (mais non nécessairement narratif) appartenant au domaine que dans notre extrême contemporain on appelle de la « non-fiction ». C'est à partir de cette perspective que l'on peut lire et évaluer toute autre forme biographique : littéraire, imaginaire, fictionnelle, critique, etc. Toutes ces définitions naissent par opposition à la conception non-fictionnelle de la biographie.

²⁵ Un autre exemple est la *Nouvelle biographie générale* di J.-C. Hofer, 46 volumes, 1857-77.

²⁶ Le dernier volume, sorti en 2018, est le numéro 92 (« Semino-Sisto 4 »).

La scansion temporelle sur la longue durée de la pratique biographique peut donc s'opérer aussi à travers l'histoire de ses principales formes textuelles et l'analyse ponctuelle de certains textes précis: cet examen peut révéler d'autres émergences et d'autres césures significatives, et peut nous faire apprécier la concomitance dans le même contexte historico-culturel de poétiques et d'esthétiques différentes, voire opposées – que l'on pourrait appeler, en citant Ernst Bloch « simultanément du non-contemporain ». Un exemple emblématique est constitué par l'œuvre de Samuel Johnson et par une œuvre sur Samuel Johnson. En effet, ce grand homme de culture du XVIII^e siècle anglais, né en 1709 et mort en 1784, poète, moraliste et homme de culture à part entière, était à son tour théoricien et pratiquant du genre biographique²⁷. Son recueil le plus célèbre est *The Lives of the Most Eminent English Poets, with Critical Observations on their Work*, 1779-1781, qui constitue un ouvrage critique spécifique d'une longue et sérieuse tradition. Toutefois, l'œuvre biographique la plus significative du XVIII^e siècle a été écrite non par mais sur Samuel Johnson. *Life of Johnson* de James Boswell est en effet aujourd'hui considérée comme la première biographie moderne et un ouvrage fondamental pour l'évolution du genre.

Publiée en 1791, Boswell l'avait effectivement commencée en 1763 année où il rencontre personnellement le « Docteur » Johnson, pour la continuer jusqu'à sa mort. Grâce à des recherches sur les années précédant leur rencontre, Boswell peut ainsi couvrir l'intégralité de la vie de son protagoniste. Très long et composé de matériaux hétérogènes (lettres, journaux intimes, conversations, témoignages, etc.), ce travail représente bien les caractères de monumentalité, de rigueur et d'exhaustivité, mais aussi de compréhension profonde et nuancée qui, à l'époque des Lumières, sont désormais requis au genre. En 1763, Johnson est, de fait, une personnalité d'une grande notoriété et son disciple peut le représenter dans son quotidien, enregistrer ses

²⁷ Parmi ses réflexions sur le genre biographique voir surtout les articles « Biography » (*The Rambler*, n. 60, 1750) et « Literary Biography » (*The Idler*, n. 102, 1760) ; en ce qui concerne son activité de biographe voir *Life of Mr. Richard Savage*, 1744 et *Life of Browne*, 1756.

conversations et ses humeurs en temps réel, et le dépeindre sous une lumière familiale et intime. Cette perspective originale représente la raison du succès de cette œuvre impressionnante pour le niveau de détail et la subtilité psychologique avec lesquels elle décrit le caractère et les actions de Johnson. Contrairement à ses contemporaines, Boswell parvient à concilier les scrupules de vérité, de précision et de complétude – en dépit de nombreuses inexactitudes, ce texte représente aussi une source historique importante sur l'époque historique dans laquelle il s'inscrit – et la vivacité des informations et des impressions rapportées. Et ce, grâce à une atténuation du registre solennel et une accentuation du registre intime, ainsi qu'au recours à différentes techniques narratives, – de l'anecdote plutarquien aux documents intégraux – qui auparavant relevaient de typologies d'écriture biographique différentes.

L'un des d'intérêts que présente ce texte réside dans l'innovation de la relation entre le biographe et le biographié : si les canons du genre tel qu'il se développe au XVIII^e siècle imposent au biographe d'être un observateur étranger et impartial, dans *Life of Johnson* Boswell est un personnage à l'intérieur de l'histoire, co-protagoniste du récit. Ce qui compte ici, ce n'est pas tant que celui-ci soit un disciple et un ami du biographe, mais que cette relation ne soit aucunement dissimulée – mais plutôt ostentatoire – en ce qu'elle représente le prisme à travers lequel la vie de Johnson nous est contée. Ce que le lecteur perd en objectivité (Boswell est habile à se montrer juste envers son maître, mais l'admiration et la révérence apparaît à chaque ligne) il le gagne en complexité et en réalisme (Johnson est un homme pétri de contradictions et empreint de fausse conscience). Considéré comme un modèle très actuel et inégalé pour la biographie littéraire dans le monde anglo-saxon, *Life of Johnson* peut également être considéré comme l'aboutissement d'un genre millénaire, comme l'accomplissement d'une idée de biographie qui changera radicalement au XX^e siècle. Bien qu'honnête et circonspect (voire critique à maintes occasions) quant à la description du caractère, le récit de Boswell est et reste le récit de la vie d'un homme illustre, vie narrée en temps réel et dans le moindre détail, puisqu'elle est érigée en

exemple pour la collectivité. Toutefois, le rendu minutieux du quotidien du protagoniste sert à lui donner du réalisme et de la consistance humaine mais non à déplacer le regard pour lever le voile sur quelque chose de nouveau et d'inconnu. La méthode est celle du biographe (observateur objectif) et non celle du poète. Enfin, la valeur de cette œuvre colossale réside non seulement dans la description de Samuel Johnson en tant qu'individu mais surtout dans la restitution d'une période de transition de l'histoire anglaise, à la charnière entre l'âge classique et l'époque préromantique. En tout cas, *Life of Johnson* représente un tournant décisif pour plusieurs raisons : la richesse psychologique du récit biographique (également évidente dans une œuvre écrite dans les mêmes décennies, *Les Confessions* de Rousseau), l'évolution de la relation, assidue et envahissante, entre le biographe et le biographié, l'importance du menu détail, surtout l'importance des informations minutieuses objectivement vérifiables, lesquelles seront reprises et déclinées par le romantisme selon le pathos qui le distingue et dont la rigueur et la conscience seront accentuées par le positivisme²⁸. Enfin, que la notoriété de Samuel Johnson nous soit parvenue – du moins hors de l'Angleterre – moins par son érudition que par la biographie de Boswell nous en dit long sur la force du genre biographique.

1.3 Biofictions avant la lettre : Aubrey, Beckford, Pater

À y regarder de plus près, les textes singuliers à caractère strictement biographique – de la *Vie d'Alexandre* à celle de Samuel Johnson en passant par l'hagiographie et les *Vies* de Vasari – se caractérisent par deux constantes fondamentales et granitiques : les biographiés sont des personnages ayant réellement

²⁸ Voir Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, 1990. En particulier le chapitre consacré au genre biographique : « Lo sguardo del voyeur », p. 197-210.

vécu²⁹, et leur vie est raconté sur un ton sérieux : bien que non vérifiables (la vérifiabilité étant un critère historiographique moderne), les informations dont on dispose – anecdotes ou rumeurs – ont pour fonction de nous dire quelque chose d'important sur ces caractères et servent à l'interprétation générale de la vie de tel ou tel homme illustre. Schwob rompra nettement avec cette tradition, mais avant lui au moins trois écrivains britanniques préparent le terrain pour cette révolution, en particulier par trois textes appartenant respectivement aux dix-septième, dix-huitième et dix-neuvième siècle. Deux d'entre eux sont des textes précurseurs de la biofiction moderne, car ils proposent la biographie de personnages inventés ou racontent des personnages ayant réellement existé (et dans la plupart des cas illustres) d'une manière ridicule ou bizarre ; en revanche, le troisième prépare le terrain pour l'essayisme littéraire de la biographie du vingtième siècle. Il s'agit de *Brief Lives* (fin du XVII^e siècle) de John Aubrey, *Biographical Memoirs of extraordinary Painters* (1780) de William Beckford et *Imaginary Portraits* (1887) de Walter Pater : ce sont trois textes pour la plupart méconnus, qui ont toujours été envisagés séparément mais qui occupent pourtant une place centrale dans la longue évolution de la pratique littéraire de la biographie. Madelénat ne cite que rarement et superficiellement ces trois auteurs, à l'instar des ouvrages majeurs sur la biographie anglaise qui passent sous silences³⁰ ces

²⁹ *The Life and Death of Mr. Badman* (1680) de John Bunyan, bien qu'inspiré d'un personnage inventé, n'a pas la forme d'une biographie mais celle d'un dialogue entre deux personnages qui discutent du vice et de la vertu (*Presented to the World in a Familiar Dialogue Between Mr. Wiseman and Mr. Attentive* est le sous-titre).

³⁰ Ou presque. Thomas Carlyle (« Biography », dans *English and other critical essays*, 1915, p. 65-79), Leon Edel (*Literary Biography*, 1957), Daniel Aaron (*Studies in biography*, ouvrage collectif, 1978) et John Batchelor (*The art of literary biography*, 1995) ne citent aucun des trois auteurs ; Waldo H. Dunn (*English Biography*, 1916) et Harold Nicolson (*The development of English biography*, 1927), cite seulement Aubrey. Dans son recueil d'écrits critiques à propos du genre biographique (*Biography as an art. Selected criticism, 1560-1960*, 1962), James L. Clifford inclut une lettre d'Aubrey (p. 15-16). Dans son ouvrage consacré à la biographie anglaise du XVII^e siècle (*English Biography in the Seventeenth Century*, 1951), Vivian de Sola Pinto inclut cinq vies d'Aubrey (Andrews, Boyle, Hobbes, Marvell, Milton), tandis que Donald A. Stauffer, qui avait réalisé le même travail pour le siècle successif (*The Art of biography in eighteenth century England*, 1941), ignore totalement Beckford : il le cite seulement dans le « *Bibliographical Supplement* », une liste en ordre alphabétique de toute les biographies et les autobiographies parues en Angleterre entre 1700 et 1800, en le qualifiant de « Excellent satire of anecdote-retailing and of artistic form » (p. 15).

textes tout à fait marginaux dans la production biographique des différentes époques : seuls représentants d'un genre-apax, ils ne trouveront leur place que dans les décennies, voire les siècles suivants.

Commençons par John Aubrey (1626-1697). Antiquaire, archéologue et écrivain, cet auteur anglais nous livre une œuvre, *Brief Lives*, qu'il rédige dans les dernières décennies du XVII^e siècle : ce recueil de vies brèves n'est publié que posthume, en 1813 sous le titre de *Letters Written by Eminent Persons in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Initialement, son travail consistait à préparer des esquisses biographiques pour la collection que le savant Anthony Wood était en cours de rédiger. Au fil du temps, ses recherches – au travers desquelles il pouvait constamment noter les particuliers et les détails remarquables de toutes les personnes qu'il rencontrait, dont il lisait ou qui lui étaient racontés – sont devenues la base d'un projet à lui seul. À sa mort, ses écrits versaient dans un état chaotique et illisible, que les futurs éditeurs ont dû organiser. Par exemple, il était nécessaire de comprendre si les versions différentes du même fait ou les descriptions contradictoires présentes dans les manuscrits relevaient d'un choix poétique ou constituaient des notes à vérifier éventuellement dans d'autres recherches. Sa méthode biographique, certainement imprécise par rapport aux règles modernes, nous fait pencher vers la première hypothèse : Aubrey a procédé à la collecte d'un grand nombre d'informations, se concentrant sur des témoignages de première main mais laissant souvent à Wood le soin de vérifier la véracité de ces faits. Son intention était de rapporter les résultats de ses lectures ou de ses conversations que de reconstruire une vérité objective.

Les éditions modernes des *Brief Lives*³¹ (« opera di memoria e di sentito dire » selon la définition de Wilcock³²) recueillent plus de cent vies de personnalités éminentes de sa génération (Milton, Hobbes) et des générations précédentes (Érasme, Shakespeare). Aux côtés de personnages encore illustres, figurent aussi des gens inconnus aujourd'hui, mais qui à cette époque étaient des protagonistes de la scène intellectuelle : pour tous le but d'Aubrey était de réussir à saisir le détail pittoresque et spécifique. Ses biographies sont devenues célèbres précisément parce qu'elles fournissent une perspective non officielle sur ses sujets, plus proche des petits potins que de l'information objective. À l'instar de Boswell un siècle plus tard, et malgré l'extrême diversité des formes et des esthétiques, la vivacité des portraits d'Aubrey réside dans le regard de celui qui raconte et dans le détail qu'il parvient à extraire des témoignages et de la *vox populi* (chez Boswell des documents et des conversations). C'est le goût pour les détails fascinants, ce « biographèmes curieux » – comme l'a défini Madelénat (2006 : 361) d'après Barthes – qui constitue l'essence des courts portraits d'Aubrey, d'inspiration franchement baroque au vu des anecdotes bizarres, ridicules et plein d'esprit dont ils sont truffés. Autant dire que le genre sérieux de la biographie en prend un coup³³. Cela se traduit d'un point de vue textuel en une narrativité minimale et profondément anecdotique. Les biographies sont de courtes esquisses dépourvues de tout développement narratif, autant d'instantanés où le narrateur passe d'un sujet à l'autre sans schéma préétabli : averti et ironique, il se distingue par sa capacité à combiner promptement des éléments et des épisodes inattendus et imprévisibles.

³¹ « Une première édition des *Brief Lives* voit le jour en 1797 [...]. En 1813 une nouvelle édition est établie [...]. Il faut attendre la fin du XIX^e siècle (1898) pour que, grâce à l'édition en deux volumes d'Andrew Clarke, justice (partielle) soit enfin rendue au prodigieux travail [...]. » (Aubrey 1989 : 5). Au XX^e siècle on signale trois éditions : en 1950 (*Aubrey's Brief lives*, edited from the original manuscripts and with an introduction by Oliver Lawson Dick, London, Secker and Warburg), en 1982 (*Brief lives*, edited by Richard Barber, Woodbridge, Boydell) et en 2015 (*Brief lives : with "An apparatus for the lives of our English mathematical writers"*, edited by Kate Bennett, Oxford university press).

³² *Vite brevi di uomini eminenti*, Adelphi, 1977, p. 276.

³³ Dont le représentant le plus important du XVII^e siècle est Thomas Fuller (*Worthies of England*, 1662).

Attardons-nous à présent sur ces textes. Les biographies peuvent être courtes (Erasmus, Shakespeare) ou très courtes (Descartes), mais parfois plus longues (comme dans le cas de Francis Bacon) et avoir comme titre le seul nom du biographié (auquel s'ajoute le titre de noblesse de cas de comtes, de ducs ou de vicomtes, par exemple dans « Francis Bacon, 1st Viscount St. Albans »³⁴). La vie d'Erasmus commence ainsi par la déclinaison de son identité et par une caractéristique insolite (« His name was *Gerard Gerard*, which he translated into *Desiderius Erasmus*. Of Rotterdam : he loved not Fish, though borne in a Fish-towne », p. 102) et se termine par un résumé qui synthétise l'essence de son existence et son importance (« His deepest divinity is where a man would least expect it : viz. in his *Colloquies* in a Dialogue between a Butcher and a Fishmonger. [...] He was the scout of our knowledge, and the man that made the rough and untrodden wayes smooth and passable », p. 103). Au milieu du récit sont rapportés l'épisode de sa mésaventure (il est battu car pris pour lépreux), ainsi que d'autres informations que le narrateur déclare détenir de son cousin John Danvers, du poète John Dryden, ou par ses astres eux-mêmes (« but I see that the Sun and Aries being in the second house, he was not borne to be a rich man », p. 103). Même la vie de Thomas More commence par une anecdote et une digression (sur un fou que le philosophe a une fois rencontré), pour continuer en décrivant la façon dont il donne sa fille en mariage, et finir par informer sur la destinée de sa tête décapitée. Comme d'habitude, les informations sont obtenues par des personnes qui avait connu le biographié et que le narrateur-auteur rapporte en les commentant. Dans le cas de Francis Bacon, Thomas Hobbes figure parmi les témoins directs de sa vie. Décrit d'abord comme un honnête pédéraste (« He was a *παιδεραστής*. His Ganimeds and Favourites tooke Bribes; but his Lordship alwayes gave Judgement *secundum aequum et bonum* », p. 11) et puis comme un homme ayant une intense activité cérébrale (« His Lordship would often drinke a good draught of strong beer (March beer) to-bedwards,

³⁴ La version de 2015 étant une édition critique, nous citerons pour plus de praticité l'édition de 1950, sur laquelle se base également l'édition française.

to lay his working Fancy asleep, which otherwise would keepe him from sleeping great part of the night », p. 12), Bacon meurt de froid après un accident stupide et certainement peu digne d'un grand homme.

Hobbes revient comme témoin aussi pour raconter la vie de Descartes, dont il discute l'opportunisme dans un paragraphe éblouissant, qui clôt la biographie :

Mr. Hobbes was wont to say that had Des Cartes kept himselfe wholly to Geometrie that he had been the best Geometer in the world ; but he could not pardon him for his writing in defence of Transubstantiation, which he knew was absolutely against his opinion and donne merely to putt a compliment on the Jesuites. (p. 94-95)

L'incipit de la vie de Shakespeare est tout aussi frappant :

Mr William Shakespeare was borne at Stratford upon Avon in the County of Warwick. His father was a Butcher, and I have been told heretofore by some of the neighbours, that when he was a boy he exercised his father's Trade, but when he kill'd a Calfe he would doe it in a high style, and make a Speech (p. 275)

À travers des énoncés tels que « I thinke I have been told » et « I have heard », ces grands hommes sont éjectés de leur piédestal avec violence et ridiculisés dans leur humanité et leur ambition. Cependant, l'attitude du narrateur n'est pas simplement irrévérencieuse : en ce qui concerne Shakespeare, par exemple, si d'une part on insinue qu'il a trop écrit (« He was wont to say that he never blotted out a line in his life. Sayd Ben Johnson, I wish he had blotted-out a thousand », p. 276), de l'autre on reconnaît sa valeur pour la postérité (« His Comoedies will remaine witt as long as the English tongue is understood, for that he handles *mores hominum* », p. 276).

Reste à savoir ce qu'il subsiste de ces caractères dont l'extravagance baroque supplante l'aura d'éminence mais qui finissent par se confondre et se superposer : si une œuvre ou une théorie philosophique n'appartiennent qu'à un seul individu, les anecdotes et les bizarreries peuvent appartenir à tout un chacun. Cet effilochage de l'identité d'un individu est un autre effet de l'esthétique d'Aubrey. Un écrivain qui a compris en premier que précisément dans la confusion de perspectives, d'opinions et de jugements sur une personne se trouve son image la plus vraie, celle qui doit être

transmise. Ceci est parfaitement expliqué par Juan Rodolfo Wilcock, un écrivain qui, comme nous le verrons, doit beaucoup à Aubrey :

Le biographe in genere sono interamente false ma le vite – nel senso classico di raccolta di pettegolezzi persino improbabili – costituiscono sempre un insieme coerente; non già come l'autore vede una persona, bensì come questa persona è stata vista da tutti: questa, l'opinione del mondo, è quel che il mondo intende per *vita* di una persona. Altra vita per il mondo non c'è. Vite fatte di momenti isolati e talvolta unici: "così fu per quelli che lo conobbero": e per chi altri poteva essere? (1977 : 15)

C'est encore dans cette conscience que réside, en définitive, le caractère novateur des *Brief Lives* par rapport à la biographie contemporaine.

Passons maintenant au deuxième exemple. William Beckford (1760-1844) était un écrivain, critique d'art et homme politique anglais. Connus surtout pour le roman *Vathek*, il a publié en 1780, à seulement vingt ans, *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, un livre très intéressant pour notre discours, parce que comme le dit Karen Junod « represented an unconventional form of literary experimentation – no other explicit fictional lives of artists had ever been published in England before the *Biographical Memoirs* »³⁵. Décrit par Roger Kann comme un texte qui préfigure le génie de Beckford³⁶, ce recueil montre bien le ferment du genre biographique dans le dernier quart du XVIII^e siècle anglais, qui voyait les biographies académiques de Johnson, la nouvelle biographie de Boswell et le pastiche brillant et irrévérencieux qu'est ce recueil de *Biographical Memoirs*. La première édition paraît anonyme à la demande de la famille (qui ne voulait pas compromettre le nom de Beckford en cas de future carrière politique)³⁷ et avec un avant-propos (également anonyme) de l'éditeur de l'œuvre, le révérend John Lettice, précepteur de Beckford. Contre toute attente, l'œuvre remporte un grand succès, à tel point qu'il est réédité dans la même année (en 1780). Aujourd'hui

³⁵ Karen Junod, 'Writing the lives of painters'. *Biography and Artistic Identity in Britain 1760-1810*, 2011, p. 87.

³⁶ Puis déployé dans ses œuvres majeures, *Vathek* et *Journaux de Voyage* (1990 : 13).

³⁷ Jusqu'au XX^e siècle sur la couverture on lit seulement « By the author of "Vathek" ».

méconnu, le succès de ce travail a duré longtemps : il sera réédité en 1824 et en 1834, mais dès lors seulement en 1969 et 1977³⁸. *Biographical Memoirs of Extraordinary painters*³⁹ se compose de cinq courtes biographies de peintres inventés, mais vraisemblables, censées retracer la biographie, les mérites et les erreurs de peintres imaginaires. Le travail a d'emblée été perçu comme une plaisanterie, a « thoroughgoing hoax »⁴⁰ dans lequel on pouvait reconnaître des allusions et des piques à des célèbres peintres contemporains. La première nature du texte est en effet celle à clef : dans la « mingled mass of true and fictitious history »⁴¹ chacun se demande à qui Beckford fait allusion, c'est-à-dire, essaie de reconnaître les vrais peintres présents derrière les figures biographiées. Selon un biographe de Beckford⁴², l'idée de cet écrit lui est suggérée par les explications, inventées et caricaturales, fournies aux visiteurs par sa gouvernante à propos des peintures de la galerie paternelle. Confirmés par les mots de l'auteur même, ces *Mémoires* naissent donc pour aider la gouvernante à poursuivre son travail de critique d'art. L'auteur en profite alors pour retravailler ces anecdotes et les réinvestir dans des histoires comiques qui parodient les artistes pour lesquels il n'avait aucune sympathie.

Cette boutade représente donc une parodie du monde de l'art contemporain de Beckford : les épigones, les collectionneurs qui spéculaient sur l'art et les visiteurs ignorants qui admiraient leurs travaux. Mais plus particulièrement ces récits sont la

³⁸ Édition Rutherford (N.J.) : Fairleigh Dickinson University Press, 1969 (Edited with an introduction and notes by Robert J. Gemmett) ; Édition The Oleander press (Cambridge ; New York), with an new introduction by Philip Ward, qui reproduit in facsimile « the first impression of 1780 » (« Introduction », sans numéro de page). Je cite cette dernière.

³⁹ L'édition français (*Vies authentiques de peintres imaginaires*, Corti, 1990. Traduction, préface et notes de Roger Kann) est significative pour le changement du titre. Comme le note Ruiz (2006 : 17n7), « Le titre anglais, *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* joue sur la polysémie du terme « extraordinaire » (qui relève de l'exception/du prodige, du fabuleux), là où le titre français installe un paradoxe (« authentiques »/« imaginaires »). En anglais, le titre est énigmatique, en français il dévoile d'emblée les cartes puisqu'il exhibe la fiction ».

⁴⁰ « Introduction », sans numéro de page.

⁴¹ *The Monthly Review* 1780, p. 469 (cité dans « Introduction », sans numéro de page).

⁴² Cyrus Redding sur *New Monthly Magazine*, après la mort de Beckford en 1844. Cité dans la postface de Mirella Billi à l'éditionne italienne Giunti (*Memorie biografiche di pittori straordinari*, 1995, p. 133).

parodie des compendiums biographiques prétentieux et ridicules, qui sur le modèle sérieux de Vasari prolifèrent depuis un siècle⁴³ et dont Beckford souligne le style grandiloquent, l'approximation et l'ignorance. Cette parodie arrive jusqu'au plagiat dans le cas de l'ouvrage de Descamps, dont Beckford utilise souvent des passages *verbatim* pour attribuer à ses peintres fictifs les caractéristiques et les éloges des peintres réels, qui sont également mentionnés. Une telle superposition contribue à rendre le texte plus vraisemblable.

D'un point de vue textuel, la parodie est menée à travers les énoncés du narrateur. Comme dans toute forme parodique d'un genre factuel (comme l'on verra pour Borges, Wilcock et Bolaño), le narrateur se montre comme un biographe savant et crédible et accentue ces traits de gravité précisément pour corroborer la véracité de ce qu'il raconte et en dévoiler concomitamment le caractère fictionnel. Prenons quelques exemples du premier récit, « Aldrovandus Magnus ». Comme les autres récits du recueil, la structure suit le modèle biographique de la vie d'artistes (naissance – éducation – gestes – mort – postérité)⁴⁴ mais accentue l'élément narratif au-delà de celui du commentaire critique. Avant même de mentionner le lieu et la date de naissance (Bruges, 1473), Aldrovandus est présenté par le biais d'une hyperbole ridicule comme un « illustrious artist [...] who brought the art of painting in oil to a degree of perfection » (p. 1). Des expressions comme « it is well known », « the most experienced colourists unanimously allow » (p. 1) etc. et l'usage de notes en bas de page simulent la narration du discours encyclopédique. Le récit, en suivant le cliché

⁴³ Surtout Jean-Baptiste Descamps (*La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 1753-1765), mais aussi André Félibien (*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666), Joachim von Sandrart (*Academia nobilissimae artis pictoriae*, 1683), Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 1718-1721) et Antoine Nicolas Dezallier D'argenville (*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1745-52).

⁴⁴ « Structurally and semantically, Beckford's satire is certainly far closer to artists' biographical compendia than to stately house handbooks. Like many other artist's lives, each of Beckford's memoirs starts with the protagonist's birth or pre-birth (i.e. his ancestors); unfolds in a series of adventures and chance encounters between the artist and his commissioners, patrons, or lovers; and usually, but not necessarily, ends with the central character's death or after death (i.e. his descendants or their reputation) » (Junod 2011 : 93).

de l'artiste qui quitte son foyer pour mûrir et devenir un grand artiste (situation aussi présente chez Pater) raconte sa formation aux côtés d'un disciple de Van Eyck et ses premières expositions, immédiatement appréciées. « Such a genius as Aldrovandus could not long remain in obscurity » (p. 10), explique le narrateur, et c'est l'offre du Duc de Bohême qui le consacrera au sommet de l'art national.

La narration est conduite à travers des dialogues fort comiques et des exagérations de toutes sortes : « his capacity is capacious » (p. 7) reproduit littéralement la manque de soin linguistique de Descamps, tandis que « and told him with his accustomed gravity, that what was right could not be wrong, and *vice versa* » (p. 11) parodie les banalités atroces faites passer pour des considérations originales. On peut retrouver d'autres exemples lors de la mort des personnages (« All the nurses and some of the ladies in waiting declared she was too clever to live long, and they were not mistaken, for this admirable Princess departed this life Jan. 23d, 1493 », p. 15), aussi visant à dénoncer, comme à l'occasion du décès de son maître, l'hypocrisie de notre héros (« and indeed he had every reason to respect his memory, as all the wealth of Hemmeline now became his own », p. 19-20). La fin d'Aldrovandus est toute aussi significative : il meurt de folie après qu'un incendie de toutes ses toiles lui empêche de continuer à peindre. L'épithaphe finale, en latin⁴⁵, est la *summa* de la prétention ridicule de ce personnage, tandis que la note en bas de page augmente l'effet parodique⁴⁶.

Les *Biographical Memoirs* ne se réduisent cependant pas à leur dimension parodique. En effet, Luc Ruiz démontre que ces biographies, bien que composites et reposant sur « une esthétique du mélange » (à la biographie s'alternent le « récit de

⁴⁵ « Pictor Alexandri titulum gerit Aldrovandus; / Pictor erat magnus ; magnus erat Macedo. / Mortis erat similis (sic fertur) causa duobus: / Huic regna, autem illi cannaba deficiunt. » (p. 24-25).

⁴⁶ « It is remarkable that the learned Professor Clod Lumpewitz ever maintained that this renowned Conqueror was cruelly aspersed, by those who have killed him by drinking; and instead of merely crying for more worlds to conquer, he insisted that he died solely on that account. The critical reader will observe, that the admirable Ogilby, in conformity with the general opinion, has taken a small liberty with his author. » (p. 25).

voyage » et « la scène de drame bourgeois ou de tragédie domestique »⁴⁷), « inventent un mode d'écriture en jouant, à leur manière, avec l'univers pictural qu'elles représentent » (p. 16). Par ailleurs, il importe davantage, à notre sens, de souligner la fonction positive de la reconstruction biographique, au-delà de la désacralisation. Nous avons vu comment l'origine privée de cet ouvrage se traduit, chez un grand faussaire comme Beckford⁴⁸, en une croisade contre des œuvres réelles. Derrière l'ironie et le jeu se cache un profond mépris⁴⁹ qui amène l'auteur à produire une véritable dissertation critique sur l'art, au sein même de la parodie. Grâce à son érudition précoce et à sa bibliophilie, Beckford construit un pastiche érudit dans lequel il dissimule les citations savantes à l'intérieur de phrases délibérément ridicules⁵⁰. Ce faisant, Beckford incarne ainsi une attitude très contemporaine qui consiste à faire ressortir le vrai du faux. Pour comprendre l'importance de cette lecture, il est nécessaire de s'attarder sur la citation grecque mise en exergue : « logos esti pseudes eikonizon aletheian », c'est-à-dire « le mythe est un discours mensonger qui exprime la vérité en images »⁵¹. Citant, en la modifiant⁵², une phrase tirée des *Progymnasmata* (*Exercices préparatoires*) du rhéteur Aphthonius (IV^e siècle), Beckford suggère l'intention poétique profonde de son travail.

Comme le dit Junod :

This quotation hints at the complex relationship between factual and fictional truth, a relationship which is at the core of Beckford's narrative and which

⁴⁷ « Les Vies authentiques de peintres imaginaires de Beckford. L'imagination pittoresque à l'œuvre », dans Brigitte Ferrato-Combe et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques et arts visuels. XIXe-XXIe siècles*, Recherches Travaux n. 68, 2006, p. 15-27. Citation p. 18.

⁴⁸ Il le montrera dans ses « faux » romans gothiques, très populaires au XVIII^e siècle (1995 : 136).

⁴⁹ « È stata mia intenzione colpire le opere critiche e le biografie dei pittori olandesi. Non potevo perdere una simile occasione, di mettere in evidenza tutte le loro scempiaggini e tutto il ciarpame che contengono ! », 2015 : 146.

⁵⁰ Sur cet aspect, voir Gloria Fossi, « Il 'vero e il falso' di Beckford », dans *Memorie biografiche di pittori straordinari*, 1995, p. 149-158.

⁵¹ Traduction de Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires (nouvelle édition augmentée)*, 1988, p. 786 ; Junod traduit « The tale is a lie giving the semblance of truth » (2011 : 82), Enrico Maltese : « [la favola] è un'opera falsa che raffigura la verità » (Beckford 1995 : 158).

⁵² « mythos esti logos pseudes eikonizon aletheian » (*Progymnasmata*, 3), qui Henri de Lubac traduit par « un discours mensonger exprimant la vérité en image » (*Exégèse Médiévale*, 1993 (1959), p. 394).

manifests itself through the presence of fictitious characters as well of historical personages, including van Dyck, Giulio Romano, Michelangelo [...] (p. 82-83)

Un divertissement qui peut être lu comme un récit à clef, une parodie du compendium biographique, un guide d'œuvres d'art contemporaines, une collection de vie d'artistes, mais aussi un travail autonome et cohérent (scandé par le retour de personnages et de références historico-littéraires, « elles tissent des réseaux et constituent un ensemble cohérent », Ruiz 2006 : 16) qui reconstruit sur un ton satirique ce qu'Aubrey avait déconstruit.

Enfin, le troisième et dernier exemple qui émerge du contexte biographique contemporain est constitué par *Imaginary Portraits* de Walter Pater (1839-1894). Ecrivain, critique littéraire, historien de l'art et représentant majeur de l'esthétisme anglais, Walter Pater est surtout connu pour ses *Studies in the History of the Renaissance* (1873), ainsi que pour le roman historico-philosophique *Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas* (1885) qui met en scène le personnage imaginaire de Marius pour explorer et remettre en cause le climat religieux et culturel de la Rome du II^e siècle après J-C. Ce projet d'étude du *Zeitgeist* culturel d'une époque à travers la mise en scène de personnages fictifs dans un milieu historiquement déterminé se poursuit avec *Imaginary Portraits* (1887), un recueil de quatre biographies, déjà parues dans la revue *Macmillan's Magazine* (d'octobre 1885 à mai 1887), dont seule la première, « A Prince of Court Painters », se réfère à une personne réelle, à savoir le peintre français Jean-Antoine Watteau. Les trois autres personnages, en fait, sont fictifs et servent surtout à personnifier et à illustrer une période historique et culturelle déterminée – de transition ou de révolution en ce qui concerne l'histoire des idées et de l'art, comme l'a noté Mario Praz⁵³ : Denis l'Auxerrois pour le Moyen Âge, Sebastian van Storck et le

⁵³ « tutti i personaggi del Pater appartengono a epoche di transizione, o addirittura sono nati fuori tempo, si trovano in mezzo a circostanze a cui sono impari, o si aggirano in meandri di possibilità in cui disperdono le proprie energie » (*Ritratti immaginari*, a cura di Mario Praz, Donatello De Luigi, Roma, 1944, p. 17.

Duc Carl of Rosenmold pour le XVII^e siècle. La même définition de « portrait imaginaire » a été appliqué à d'autres textes, à partir d'un récit semi-autobiographique paru en revue en 1878 sous le titre de « The Child in the House » et à d'autres portraits biographiques⁵⁴.

Cette modalité biographique, propre à Pater⁵⁵, consiste à mêler esprit critique et imagination, en utilisant la donnée historique aux fins d'une réinvention fantastique. D'un point de vue textuel cela se traduit en une diminution sensible de l'aspect proprement narratif pour se focaliser sur la dimension psychologique des personnages représentés. Le caractère biographique est dilué dans un récit prolixe et complexe, avec de longues descriptions et des considérations, à l'opposé du style bref et sec d'Aubrey et de Beckford. D'ailleurs l'intention de Pater est toute autre : l'invention des individus ne servant qu'à tracer le portrait d'une époque, la narration privilégie la structure plus lâche du portrait au détriment de la structure rigide de la biographie. La prose de Pater est caractérisée par un mimétisme pictural (1994 : 258) – car les descriptions renvoient souvent à des peintures précises –, ainsi que par des références historiques qui, bien qu'imprécises, visent à restituer un climat historique général (1944 : 14). Bien qu'intégrés dans des contextes très différents, tous les personnages de Pater ont en commun « lo squilibrio mentale come portato della tragicità e dell'età moderna » (1994 : 250). Cet aspect combiné à d'autres éléments – récurrents chez tous les personnages – confère cohérence et cohésion à son recueil. Pour raconter la vie de ses

⁵⁴ Il s'agit d'« Hippolytus Veiled », « Emerald Uthwart » et « Apollo in Picardy » qui, publiés en revue dans les années suivantes, auraient dû faire partie d'un deuxième volume mais qui ont été recueillis seulement posthumes en 1895 avec d'autres essais. La première édition critique contenant tous les « shorts fiction » est parue en 2014 (Østermark-Johansen, Lene (ed.), *Walter Pater: Imaginary Portraits*, Cambridge: MHRA).

⁵⁵ Mario Praz exclut *Imaginary Conversations* de Landor parmi les ancêtres du genre et identifie seulement les oraisons *suasoriae* des *Héroïdes* d'Ovide (1944 : 12). En définitive, « I Ritratti immaginari di Walter Pater, opera d'uno storico troppo artista per resistere alla tentazione di completare nella fantasia i suggerimenti offertigli dalla realtà, costituiscono quasi l'unico esemplare d'un genere a sé stante » (*Ritratti immaginari*, a cura di Mario Praz, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1964, rabat de couverture). De son côté, Franco Marucci (édition Giunti 1994) identifie deux sources précises, les portraits de Sainte-Beuve et les conversations imaginaires de Landor (p. 247).

personnages, Pater utilise diverses techniques : le journal d'un témoin (Prince) ou le récit en premier (Denys) ou en troisième (Sebastian, Karl) personne.

En fin de compte, l'intérêt de ces biographies réside dans le fait qu'elles constituent des « allegorie culturali », des « *exempla* » (1994 : 249) qui, tout en mêlant le caractère essayiste au caractère imaginaire, explorent « lo spirito della modernità » de la culture européenne du quatorzième au dix-huitième siècle. C'est précisément à partir des éléments culturels que jaillit et prend forme le personnage : « Le sue sono orchestrazioni, 'fantasie' intessute con vari motivi d'un periodo culturale. Tutti gli elementi della più gloriosa epoca di floridezza olandese danno come risultante la figura di Sebastian von Storck » (1944 : 14-15). Nous notons donc, qu'à la différence d'Aubrey, les héros de Pater ne sont pas complètement individuels : en effet, en tant qu'allégories de leur temps, ils sont exemplaires mais non uniques ; leur biographie est une forme de critique culturelle et esthétique visant à comprendre une période historique donnée. Pour cette raison, plus que des biographies romancées, ces essais philosophiques sont les prédécesseurs de la biographie essayiste et littéraire du vingtième siècle. Toujours est-il que celles-ci sont perçues comme éloignées de l'esthétique contemporaine et bien plus anciennes (d'un point de vue stylistique et poétique) que celles d'Aubrey et Beckford, dont elles diffèrent aussi par leur manque total d'ironie : si les deux premiers textes dissimulent ou déguisent le sérieux, le troisième apparaît d'emblée sérieux.

En conclusion, *Brief Lives*, *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* et *Imaginary Portraits*, sont trois textes qui, à distance d'un siècle l'un de l'autre, subvertissent ou parodient certaines modalités du biographique, et anticipent en quelque sorte l'esprit biographique contemporain, et même la vraie biofiction. En effet, les recueils de Beckford et Pater sont les seules biographies de personnages fictifs qu'on peut retrouver avant Borges, et Aubrey est le point de référence poétique principale des *Vies Imaginaires* de Schwob. Si Aubrey déconstruit l'essai biographique encyclopédique, Beckford le reconstruit sur une base satirique et fictionnelle, alors que

Pater rassemble des vies inventées et des vies réelles. Ce mouvement de fictionnalisation progressive du texte biographique transparaît dès le titre (celui d'Aubrey est neutre, celui de Beckford ambigu, celui de Pater explicite) tandis que l'évolution de la forme (de l'esquisse au véritable récit, passant par une *Vie* classique) nous indique les potentialités narratives du genre biographique. Enfin, d'un point de vue poétique et esthétique, si les deux premiers sont les précurseurs de la biofiction brève, le troisième introduit la biographie dans le domaine de l'essai littéraire : nous verrons par la suite de quelle manière cet héritage sera utilisé.

Chapitre 2.

Ruptures et changements de paradigme : de Schwob aux « nouvelles biographies »

2.1 La « révolution » de Marcel Schwob

La biofiction, dont nous avons examiné dans le chapitre précédent quelques textes précurseurs, trouve donc son fondateur en la personne de Marcel Schwob. Conteur, traducteur et érudit, Marcel Schwob (1867-1906) fut un écrivain tout à fait original dans le contexte français des dernières décennies du siècle : chercheur des origines de l'argot, conteur symboliste de fantaisies historiques et auteur de *La Croisade des Enfants* (1896) – une « fiction de l'érudition poétique » (2002 : 451), ou encore une fiction historiographique basée sur un fait divers du 1212 –, il est aujourd'hui célèbre surtout pour un recueil de récits biographiques au titre éloquent de *Vies imaginaires* (1896). Cet ouvrage est en effet, comme le dira Roberto Bolaño plus d'un siècle après, « de donde parte esto »¹, c'est-à-dire le début d'une pratique narrative et littéraire distinctives et reconnaissable, qui fait que les œuvres dont nous nous occuperons ici ne seraient pas envisageables sans leur existence. Toute biographie en quelque sorte fictive, imaginaire, « moderne » (que nous l'appelions « fiction biographique »² ou « vie imaginaire »), écrite au cours des cent vingt dernières années, ne peut être conçue qu'à la lumière des *Vies imaginaires* : depuis ce recueil de « vies intentionnellement fictionnelles qui revendiquent l'autonomie de leur discours et le droit à

¹ Eliseo Álvarez, « Roberto Bolaño : Todo escritor que escribe en español debería tener influencia cervantina », *Revista Cultural TURIA*, n° 75, June 2005, p. 254-265. Citation p. 262-263.

² « Parues en 1895, les *Vies Imaginaires* de Marcel Schwob scellent l'acte de naissance d'un genre littéraire, la fiction biographique, dont les dérivés contemporains pullulent dans nos librairies depuis les *Vies minuscules* de Pierre Michon, les récits de Pascal Quignard, de Jean Echenoz ou de Patrick Modiano. » (Gefen 2015 : quatrième de couverture)

l'imagination », « les cas de littérisation de la forme biographique par des écrivains sont légion » (Gefen 2014 : 7).

Par conséquent, il est nécessaire d'établir cet héritage afin de pouvoir ensuite examiner tant les éléments de continuité que les éléments, à notre avis tout aussi importants, d'originalité que la forme biographique fictionnelle a mis en œuvre au cours du XX^e siècle. Avant de nous plonger dans ce recueil formidable³ (qui ne représente d'ailleurs pas son premier texte à caractère biographique), il est utile de nous attarder un instant sur sa préface, intitulée « L'art de la biographie »⁴, un véritable manifeste de poétique sur la fonction et l'usage de la biographie qui entre en polémique avec certains modèles pour en proposer d'autres afin de révolutionner une pratique désormais inefficace. Ce n'est pas un hasard si « L'art de la biographie » commence en affirmant que « la science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus » (Schwob 2002 : 629) et qu'il faut donc recourir à l'art pour en savoir plus. En polémique avec la conception positiviste de la biographie, ce manifeste recommande le premier de recourir sans retenue à la créativité littéraire pour narrer des personnages historiques. Suivant le « sentiment moderne du particulier et de l'inimitable (p. 630), Schwob était convaincu que seulement en saisissant les spécificités singulières de chacun il est possible d'en comprendre l'essence et donc l'unicité. Ce n'est qu'à travers une conception artistique de la pratique biographique qu'il est possible de poursuivre cette intention. En effet, les modèles cités par Schwob sont John Aubrey et James Boswell : à propos de ce dernier il dit que, « sublime » et « inimitable », son livre aurait été parfait s'il se « tenait en dix pages » (p. 633), tandis que le premier eut « l'instinct de la biographie » bien que son style « ne soit pas à la

³ Pour une analyse détaillée, voir *L'art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, 2010, de Bruno Fabre qui dégage la singularité et l'originalité de ce livre par rapport aux modèles français et anglais qu'elle s'était choisie.

⁴ Ensuite publié remaniée dans *Spicilège* (1896), un recueil d'essais et des réflexions hétérogènes mais qui montrent une vision de l'art très cohérente chez Schwob.

hauteur de sa conception » (p. 630). Nous verrons dans un instant de quelle façon ces deux auteurs sont traversés et dépassés par Schwob.

Avec le titre de *Vies imaginaires*, Marcel Schwob publie chez Charpentier les récits déjà parus sur *Le Journal de Xau* entre 1894 et 1896 où ils étaient présentés comme une série de « Vie de certains poètes, dieux, assassins et pirates ainsi que de plusieurs princesses et dames galantes mises en lumière et disposées selon un ordre plaisant et nouveau par Marcel Schwob » (p. 367). L'édition de 1896 dispose les récits par ordre chronologique et en exclut un, la « Vie de Morphiel : démiurge »⁵, tout en ajoutant la préface que nous avons mentionnée. La disposition chronologique permet au recueil de prendre la forme d'une encyclopédie de l'histoire de l'humanité (du V^e siècle d'Empédocle jusqu'à au XIX^e de Burke et Hare : en effet le livre réunit (en vingt-deux récits) les vies de vingt-trois personnages appartenus à des époques historiques très différentes. Tous les biographiés sont réellement existé (sauf Sufrah e Morfiel⁶) et sont des hommes et des femmes extraordinaires : qu'ils soient très illustres (comme Lucrèce, Pétrone ou Paolo Uccello) ou inconnus (comme Septima, Alain le Gentil, Katherine la Dentellière) ils ont tous une valeur humaine exceptionnelle, même (ou surtout) les personnages peu respectables comme les « assassins et les pirates ». La finalité était de « raconter avec le même souci les existences *uniques* des hommes qu'ils aient été divins, médiocres ou criminels » (p. 634).

En effet, bien qu'excessifs – fous ou saints – les héros de Schwob sont tous extrêmement dignes, jamais ridicules. Dans chaque récit arrive un moment où se dévoile leur dignité, leur raison d'être, et d'être transmis. Ce moment consiste souvent en une phrase, un geste, un détail. Ce détail étonnant, inattendu, qui était chez Aubrey la base d'une poétique de la singularité, devient chez Schwob un manifeste. D'un point de vue narratif, cela implique un récit troué et fragmentaire, fait d'ellipses et de

⁵ Un « conte mythico-drolatique » paru d'abord en revu en 1895 et qui fut exclu du recueil à cause de sa nature « trop lourdement allégorique et programmatique » (Schwob 2002 : 443).

⁶ Voir Fabre 2010 : 11

silences, dans lequel le récit de vie se compose d'une série de moments décisifs qui ne nécessitent pas d'explication. Ces récits suivent une démarche biographique, même si non conventionnelle, et amusent par leur caractère contradictoire et improbable : néanmoins, leur humour irrésistible n'est qu'un leurre. À un regard plus conscient, on s'aperçoit que l'ironie schwobienne est très sérieuse et n'a rien de frivole. Lisons le premier incipit :

Personne ne sait quelle fut sa naissance, ni comment il vint sur terre. Il apparut près des rives dorées du fleuve Acragas, dans la belle cité d'Agrigente, un peu après le temps où Xerxès fit frapper la mer de chaînes. La tradition rapporte seulement que son aïeul se nommait Empédocle : aucun ne le connut. Sans doute, il faut entendre par là qu'il était fils de lui-même, ainsi qu'il convient à un Dieu. (p. 371)

Ce commencement solennel est tout à fait cohérent avec sa poétique et se répète pour un personnage qui n'est pas illustre, l'incantatrice Septima :

Septima fut esclave sous le soleil africain, dans la ville d'Hadrumète. Et sa mère Amoena fut esclave, et la mère de celle-ci fut esclave, et toutes furent belles et obscures, et les dieux infernaux leur révélèrent des philtres d'amour et de mort. (p. 380)

Le narrateur schwobien est généralement impersonnel, son énoncé est celui d'un poète : toutefois, par moments, il émerge et assume explicitement sa fonction de biographe. Son but est de dévoiler le mécanisme profond de sa biographie et de polémiquer avec la conception traditionnelle. Un exemple significatif de cette attitude se trouve dans le final du dernier récit, consacré aux « MM. Burke et Hare. Assassins » :

C'est ici, qu'en désaccord avec la plupart des biographes, je laisserai MM. Burke et Hare au milieu de leur auréole de gloire. Pourquoi détruire un si bel effet d'art en les menant languissamment jusqu'au bout de leur carrière, en révélant leurs défaillances et leurs déceptions ? Il ne faut point les voir ailleurs que leur masque à la main, errant par les nuits de brouillard. Car la fin de leur vie fut vulgaire et semblable à tant d'autres. Il paraît que l'un d'eux fut pendu et que le docteur Knox dut quitter la Faculté d'Édimbourg. M. Burke n'a pas laissé d'autres œuvres. (p. 440)

Bien qu'il rapporte la fin de ses personnages, le narrateur-biographe déclare que l'imagination sert à être plus fidèle à leur essence. L'imagination de Schwob est fantastique, mystérieuse jusqu'à l'ésotérisme, allant jusqu'à inventer un autre futur (ou un autre passé) à ces biographiés. De ces hommes, comme Cratès, on ne sait presque rien. Imaginer, inventer est donc la seule manière de pouvoir les biographier. On le voit par exemple dans l'incipit de la biographie de Cyril Tournier, « poète tragique », dans laquelle la fiction transfigure les origines inconnues du héros de manière mythico-littéraire :

Cyril Tourneur naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée. On trouve la preuve de son origine divine dans l'athéisme héroïque sous lequel il succomba. Sa mère lui transmet l'instinct de la révolution et de la luxure, la peur de la mort, le frémissement de la volupté et la haine des rois ; il tint de son père l'amour de se couronner, l'orgueil de régner, et la joie de créer ; tous deux lui donnèrent le goût de la nuit, de la lumière rouge et du sang. (p. 421)

Pour l'ensemble de ces raisons, on peut dire de Marcel Schwob qu'il est le premier à révolutionner la biographie. Nous avons vu de quelle manière il cite et suit Aubrey dans sa poétique de la singularité. Toutefois, si Aubrey rapportait des détails étranges, certainement indignes d'un projet biographique sérieux, il les associait à des gens célèbres et respectés, qu'il connaissait ou pour lesquelles il pouvait repérer des informations certaines. Mais, comme nous l'avons vu précédemment, Schwob fut également le premier à briser la méthode biographique traditionnelle du côté des biographiés. En plus, si Aubrey pouvait préférer la rumeur au fait biographique banal, Schwob recourait à l'imagination et aux ressources de la littérature afin de lier les événements biographiques à un destin déjà donné (d'où le type de titre « Érostrate. *Incendiaire* », « Cecco Angiolieri. Poète haineux) et de cette façon reconstruire, en l'inventant, la vie. La qualification qui suit le nom évoque le caractère principal d'un personnage et informe sur l'essentiel de sa vie. D'ailleurs, on pourrait lire la célèbre

affirmation sur l'art qui « déclasse »⁷ non seulement comme une position contre la tendance historiographique de la biographie à suivre les idées générales mais aussi comme un refus de la classification en typologie typique de la tradition biographique (Plutarque, Suétone, Vasari). La biographie en tant que forme d'art doit rechercher l'individuel et non le type, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas considérer l'individu comme exemplaire, mais *per se*.

L'invention ne sert pas à lier un homme à son temps, comme c'était le cas chez Walter Pater⁸, mais à son destin unique et inimitable. S'il est difficile, et sans doute futile, de s'interroger sur les écarts entre la vie de ces personnages et le récit, c'est-à-dire entre le vrai et l'imaginé, il est nécessaire de reconnaître dans les *Vies imaginaires* une pratique fictionnelle audacieuse et novatrice. En effet, si la biographie ancienne comprenait aussi des aspects que nous qualifierons aujourd'hui de « non-vérifiables » (comme les songes et les visions des héros plutarquien), nous ne pouvons pas reconnaître une volonté de faire de la fiction car on ne peut pas appliquer l'exigence moderne de démontrer les faits avec des sources, et donc la distinction entre connaissance littéraire et connaissance historiographique. En revanche, ce que l'on sait certainement, c'est que Schwob est le premier à rompre avec une conception positiviste de la biographie parce qu'il invente en sachant que la fiction peut être utilisée pour rédiger une biographie différente. Ce dédouanement indique le chemin pour une pratique biographique qui sera radicalisée dans le sens de la manipulation et de l'invention : c'est précisément là qu'il faut reconnaître l'acte de naissance de la biofiction contemporaine.

⁷ « L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il déclasse » (p. 629).

⁸ Sur le rapport entre critique de l'art et réécriture biographique chez Pater et Schwob voir Agathe Salha, « Discours critique et fiction biographique dans les *Portraits imaginaires* de Pater et les *Vies imaginaires* de Schwob, *Recherches & Travaux* – n° 68, p. 29-39.

Autrement dit, les *Vies imaginaires* de Schwob proposent une « esthétique de la vie brève et rêvée »⁹ qui sera féconde tout au long du vingtième siècle ainsi qu’au cours du vingt-et-unième. À l’intérieur de ce livre, on retrouve déjà les bourreaux de Danilo Kiš (Nicolas Loyseleur, qui envoie Jeanne à la mort), les anonymes des archives de Michel Foucault (Katherine la Dentellière), les infames de Borges, Wilcock et Bolaño. La révolution de Schwob consiste en le choix : ce qu’il reproche à Boswell est de ne pas avoir eu « le courage esthétique de choisir » (p. 633). Il ne nous faut pas l’archive de la vie d’un homme (« L’œuvre de Boswell serait parfaite s’il n’avait jugé nécessaire d’y citer la correspondance de Johnson et des digressions sur ses livres », p. 630), mais quelques éléments importants, car la tâche du biographe est de savoir « choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique » (Schwob 2002 : 633). Du point de vue de la longue histoire du genre, Schwob marque le triomphe du littéraire sur toutes les autres modalités – particulièrement historiographique – que le biographique a pris au cours des siècles, et affirme donc le primat de l’imagination sur l’information.

2.2 Expérimentations biographiques au début du XX^e siècle

Toutefois, l’écriture biographique de Schwob ne représente pas, bien entendu, la seule réponse que la littérature, dans les premières décennies du vingtième siècle, trouve face à la crise de la conception positiviste du travail biographique. En effet, à l’instar des autres genres littéraire, la biographie aussi est influencée par les nouvelles sciences de l’homme, et notamment par la sociologie et la psychologie. Selon la conception sociologique l’individu a moins d’autonomie (car il dépend de son milieu) mais grâce aux découvertes de la psychanalyse il acquiert une dimension intime plus profonde. Une « nouvelle biographie » se fraye un passage en France et en Angleterre,

⁹ Dominique Rabaté, « Vies imaginaires et vies minuscules : Marcel Schwob et le romanesque sans roman », dans Berg, Christian ; Vadé, Yves (ed.), *Marcel Schwob d’hier et d’aujourd’hui*, 2002, p. 177-191.

tandis que dans d'autres traditions nationales, on assiste à une imitation sporadique des modèles étrangers ou à une continuation des modèles traditionnels. Cette réinterprétation de l'usage de la biographie en littérature se double d'une intensification du même usage en historiographie (essais biographiques ou monographies historiques), d'où la coexistence et la concurrence d'approches qui témoignent d'une vitalité particulière. À l'instar de notre extrême contemporain, la production éditoriale des années vingt et trente relève d'un désir biographique important et diversifié¹⁰, car voit d'un côté des expérimentations littéraires audacieuses et disputées, et de l'autre une production de biographies populaires et caractérisées par la curiosité et le voyeurisme envers les personnes célèbres. Les deux phénomènes, radicalement opposés, montrent les deux faces de ce premier âge d'or de la biographie¹¹. Nous analyserons plus loin les différentes formes prises par le biographique ; pour l'instant attardons-nous sur les mouvements littéraires plus significatifs de cette période afin d'illustrer les tendances globales de la biographie littéraire au début du vingtième siècle. Si la biographie devient un genre littéraire légitime le mérite en revient à de Lytton Strachey et André Maurois, qu'on peut considérer comme les deux représentants de deux tendances nationales différentes, la « new biography » et la « biographie romancée », qui ouvrent le champ biographique à des poétiques et à des solutions textuelles jusqu'alors méconnues.

Commençons par la « new biography »¹² : cette première ligne d'innovation de la pratique biographique est due au travail du groupe dit « Bloomsbury », qui comptait

¹⁰ Comme le témoignent les collections éditoriales qui paraissent en France : « Vies des hommes illustres », de 1925 à 1932, et « Les Vies parallèles », de 1933 à 1937 (chez Gallimard) et « Les Têtes brûlées », de 1930 à 1931, (chez Au Sans Pareil). Pour le contexte italien de l'entre-deux-guerres, voir Franco Tomasi, « Collane biografiche tra le due guerre », Vanni Bramanti et Maria Grazia Pensa (dir.), *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, 1996, p. 45-70.

¹¹ Selon l'expression de Madelénat, « 1918-1998 : deux âges d'or de la biographie ? » dans *La biographie, modes et méthodes*, 2001, p. 89-104.

¹² Étonnamment, il n'y a pas de travaux complets et détaillés sur ce grand mouvement culturel et littéraire. Pour une première introduction, voir l'article de Maryam Thyriard (« Harold Nicolson the New Biographer », *Les Grandes Figures historiques dans les lettres et les arts*, 2017), qui analyse l'ouvrage le plus significatifs d'un de ces fondateurs, *Some People* (1927). Le même Nicolson est l'auteur de *The*

des exposants de diverses disciplines (y compris l'économie avec John Keynes) : cependant, les principaux acteurs de ce groupe étaient certainement Lytton Strachey et Virginia Woolf. L'objectif du groupe Bloomsbury était de rompre avec la conception de la biographie en tant que mythographie (culte des grands hommes), et en tant que construction d'une identité nationale, afin, à l'inverse, de l'utiliser pour redimensionner (et contester) l'image officielle, et construite, de personnages déterminés. Lytton Strachey (1880-1932), écrivain et critique britannique, est célèbre pour avoir révolutionné la biographie essayiste anglo-saxonne grâce à l'utilisation d'un esprit et d'une ironie qui auparavant n'étaient pas admises. Il a écrit nombreux ouvrages¹³, dont les plus marquants sont les deux premiers : *Eminent Victorians* en 1918 et *Queen Victoria* en 1921. Le premier est important puisqu'il innove le genre du court récit-portrait, le seconde puisqu'il innove (voire invente) la longue biographie littéraire.

Le premier ouvrage consiste en quatre biographies de figures importantes de l'époque victorienne : le Cardinal Manning, l'infirmière Florence Nightingale, l'historien Thomas Arnold et le général Charles George Gordon. Le dessein de l'écriture ressort de la préface : contre la biographie nationale, rigide et hypocrite, qui se contentait d'accumuler les dates et les faits, Lytton Strachey se propose de démystifier ces personnalités pour en dévoiler le caractère humain. Cela se traduit en une nouvelle conception de la relation entre l'individu et son contexte historique : si d'une part il demeure encore une pratique biographique qu'à partir de ces quatre personnages veut illustrer et critiquer une époque et son système de valeurs, de l'autre l'intérêt pour l'individu en tant que tel dépasse son caractère de symptôme du passé. D'un point de vue textuel cette intention poétique se révèle dans la préoccupation à illustrer plus qu'à expliquer (« Je n'impose rien ; je ne propose rien : j'expose »¹⁴) et à

Development of English Biography (1927), l'une des toutes premières réflexions modernes sur l'histoire du genre biographique.

¹³ Plutôt essayistiques (*Books and Characters* 1922 ; *Portraits in Miniature and Other Essays*, 1931 ; *Characters and Commentaries*, 1933, édition posthume de James Strachey) ou romanesques (*Elizabeth and Essex: A Tragic History*, 1928), mais centrés moins sur une vie que sur un fait historique).

¹⁴ Ed. London : Chatto and Windus, 1918, p. IX.

préférer un style bref et sec, qui emploie la technique du raccourci ainsi qu'un ton brillant et ironique. Suivant l'indication de méthode de la préface, les récits d'*Eminent Victorians* trouvent donc une stratégie plus subtile afin de maîtriser la masse de données dont le biographe doit se servir. Cette stratégie se base sur l'adoption d'une prose dans laquelle faire coexister un style littéraire (riche de figures rhétoriques) et une attention à la précision, et donc qui mêle la concision des faits et l'enquête psychologique. Grâce à cette profonde intelligence de l'écriture, Strachey est capable d'inventer une nouvelle forme de biographie littéraire, qui n'est pas encore pleinement romanesque, mais qui se libère de certaines restrictions biographiques à travers un usage savant de l'imagination et du littéraire, employé comme un moyen d'empathie avec des personnages autrement éloignés des lecteurs.

Virginia Woolf (1882-1941) travaillait dans ce sens et fut en fait l'une des grandes théoriciennes et praticiennes de la nouvelle biographie. Elle a écrit deux réflexions sur le genre (en 1927 et 1939) et surtout trois romans qui jouent sur le ton du parodique et du fantastique : *Orlando* (1928), un roman inspiré de l'histoire familiale et de la vie de la poétesse Vita Sackville West ; *Flush* (1933), une biographie de la poétesse victorienne Elizabeth Barrett Browning raconté, parmi plusieurs moyens, également par un *stream of consciousness* de son chien ; *Roger Fry* (1940), une biographie du peintre et critique, lui-même membre du groupe Bloomsbury. Pour ces trois livres elle ajoute le sous-titre « biographie », pour souligner la continuité et la cohésion de son projet ; toutefois, d'un point de vue strictement formel, le premier est un roman, le deuxième un objet composite et le troisième un ouvrage non-fictionnel plus traditionnel. Ce parcours insolite peut s'expliquer justement à travers ses articles, sans doute plus intéressants que les ouvrages eux-mêmes. En effet, ils reflètent un changement visible (même si peu remarqué par la critique) de la conception de la biographie de la part de Woolf. Si en 1927 l'auteure défend le caractère artistique de la biographie et encourage à le mêler avec la fiction, dix ans plus tard elle réfute et le nie. Tout d'abord il faut relever que Woolf aborde son discours sur une distinction nette entre « Biography » et « Art », qui

est très spécifique d'une tradition, anglosaxonne, habituée à garder les deux discours bien séparés. Dans « The New Biography »¹⁵, avec des arguments communs à Strachey, l'écrivaine note l'échec de la biographie victorienne, incapable d'un « truthful transmission of personality » (p. 149) et déclare que pour éclaircir une personnalité, les faits doivent être manipulés : par conséquent, une utilisation prudente de l'imagination doit être liée à la biographie. Seulement si la biographie rencontre « fiction and poetry » (p. 151), comme dans le cas de Strachey (et de Nicolson), elle est capable d'atteindre son objectif. Seulement en se faisant plus subtile, elle peut proposer une « queer amalgamation of dream and reality » (p. 155), un « perpetual marriage of granite and rainbow », c'est-à-dire entre la solidité de la vérité et l'ineffabilité d'une personnalité. Et pourtant, avec « The Art of Biography », en 1939¹⁶, l'écrivaine fait un pas en arrière pour souligner la différence entre l'art et la biographie : cette dernière ne peut pas atteindre le pouvoir de la littérature car elle doit être capable de surveiller les faits – et cette limite lui est nécessaire. Ainsi, le biographe est lié là où le romancier est libre et, par conséquent – selon une distinction pour la vérité un peu confuse – le premier doit se contenter d'être un artisan, au lieu d'un artiste (1942 : 125). Cette résistance à la littérature – de la part, d'ailleurs, de l'une des écrivaines les plus formellement et esthétiquement innovantes du début du XX^e siècle – nous fait comprendre non seulement à quel point Schwob avait été révolutionnaire, mais aussi combien il est difficile pour cette démarche de trouver des héritiers.

Comme nous l'avons dit, au cours des années 1920, de nombreux romans d'inspiration biographique apparaissent à travers l'Europe : en France ils prennent le nom de biographies (ou de « vies ») romancées¹⁷. Même là, parmi une grosse

¹⁵ Virginia Woolf, « The New Biography », *New York Herald Tribune*, October 30, 1927. Puis dans *Granite and Rainbow*, 1958, p. 149-155. Je cite cette édition.

¹⁶ Paru d'abord dans la revue *Atlantic Monthly* (n. 163, April 1939, p. 506-10) et puis dans *Death of a Moth and Other Essays* (London : Hogarth, 1942, p. 119-126), le texte est écrit, selon David Novarr, à la mi-décembre de 1938 (*The Lines of Life : Theories of Biography. 1880-1970*, 1986, p. 88). Je remercie Maryam Thyriard pour cette information.

¹⁷ Sur le sujet voir les deux réflexions consacrées par Albert Thibaudet dans les années 1920 (« La ligne de vie » en 1923 et « Au pays de la biographie romancée », en 1927, dans *Réflexions sur la littérature*, 2007,

production commerciale, nous trouvons des véritables expérimentations littéraires, que nous devons pour la majorité d'entre elles à Blaise Cendrars et à André Maurois. Commençons par ce dernier. Romancier, biographe et essayiste, Maurois naît en 1885 – sous le nom d'Émile Salomon Wilhelm Herzog – et meurt en 1967. De 1923 à 1952 il rédige une série de grandes biographies de personnages de la vie littéraire et politique du XIX^e et XX^e siècle, de Percy Shelley à Alexandre Fleming (et passant par Disraeli, Byron, Lyautey, Voltaire, Chateaubriand, Proust, Sand, Hugo, etc.). À vrai dire, sa toute première œuvre, *Ni ange ni bête*, publiée en 1919, était un roman inspiré de Shelley, le même personnage qui fera quatre ans plus tard l'objet de sa première biographie, *Ariel, ou la Vie de Shelley* : ainsi, Maurois retravaille la même vie, d'abord déguisée dans un autre personnage¹⁸. Toutefois, même la biographie de 1923, quoique bien documentée, était selon Maurois une « œuvre de romancier bien plutôt que d'historien ou de critique ». La note préliminaire de l'auteur nous aide à comprendre sa démarche :

On a souhaité faire, en ce livre, œuvre de romancier bien plutôt que d'historien ou de critique. Sans doute les faits sont vrais et l'on ne s'est permis de prêter à Shelley ni une phrase, ni une pensée qui ne soient indiquées dans le mémoire de ses amis, dans ses lettres, dans ses poèmes ; mais on s'est efforcé d'ordonner ces éléments véritables de manière à produire l'impression de découverte progressive, de croissance naturelle qui semble le propre du roman. Que le lecteur ne cherche donc ici ni érudition, ni révélations, et s'il n'a pas le goût vif des éducations sentimentales, qu'il n'ouvre pas ce petit ouvrage. Ceux qui, curieux d'histoire, désireront confronter ce récit avec d'autres, trouveront à la fin du volume une liste de sources accessible. (1923 : 1)

Bien que documentées et précises pour ce qui concerne les références historiques, le caractère romanesque ne consiste pas en l'invention mais seulement dans une certaine

p. 822-834 et 1212-1221), ainsi que l'article d'Ann Jefferson (« « Vie romancée » et créativité littéraire dans les années 1920 », *Le défi biographique*, 2012, p. 247-254).

¹⁸ « Depuis longtemps je pensais à une *Vie de Shelley* [...] Un jour l'idée me vint que peut-être il serait possible de faire, de cette vie réelle, un roman. [...] je décidai que mon Shelley serait ingénieur » (1962 : 7). Comme l'explique Maurois dans la préface à la réédition du roman en 1927, il décide de cacher la figure de Shelley derrière un personnage de fiction, nommé Philippe Viniès. Toutefois, l'échec de cette opération le poussera à écrire une véritable biographie du poète anglais.

disposition des matériaux factuels. Il reviendra sur le rapport entre biographie et roman en 1928, lorsqu'il recueillera dans *Aspects de la biographie*¹⁹ six conférences tenues à Cambridge pendant la même année : dans ces réflexions, il revient sur les difficultés de la biographie face au roman, une pratique dont on connaît bien la multiplicité des aspects (« nous exigeons d'elle les scrupules de la science et les enchantements de l'art, la vérité sensible du roman et les savants mensonges de l'histoire », 1928 : 177) mais dont on ne peut pas se dépasser car elle « est la più persuasive des delle formes d'art et la plus humaine des religions » (p. 178).

Appartenant à la même génération que Maurois, l'écrivain suisse francophone Blaise Cendrars (de son vrai nom : Frédéric Louis Sauser, 1887-1961), pratique la biographie littéraire de façon plus variée mais également prolifique et significative. Parmi ses nombreux travaux journalistique et romanesque, on peut mentionner quatre textes à caractère biographiques²⁰, particulièrement intéressants du point de vue de la forme. Il s'agit de deux romans biographiques sur un personnage réel (*L'Or. La merveilleuse histoire du général Johann August Suter*, 1925, et de *John Paul Jones ou l'Ambition*, écrit en 1926 mais inachevé et donc publié de façon posthume en 1989) et d'une vie d'un personne mort deux ans avant (*Rhum : l'aventure de Jean Galmot*, 1930). Si *L'Or* est conté sur un ton romanesque plus que journalistique, dans *Rhum* le narrateur est plus externe et donc plus biographique : ces deux textes montrent bien comment le biographique et le littéraire peuvent se mêler différemment dans une narration longue. Toutefois, si ces trois textes sont importants surtout d'un point de vue historique, c'est dans le champ du récit bref que Cendrars a innové davantage. En effet, avec « Le saint inconnu » (contenu dans *Histoires vraies*, 1937) il a fait l'hagiographie d'un personnage inventé mais qui ressemble beaucoup à Saint Joseph

¹⁹ André Maurois, *Aspects de la biographie*, 1928. Dans la dernière partie l'auteur reprend et discute les propositions contenues dans les célèbres conférences sur le roman tenues par E. M. Forster également à Cambridge l'année précédente (*Aspects of the Novel*, 1927).

²⁰ Auxquels nous pourrions ajouter « Le nouveau patron de l'aviation » (dans *Le Lotissement du ciel*, 1949), un texte assez compliqué (et fort autobiographique) qui propose aussi une biographie quasi-hagiographique de Saint Joseph de Cupertino.

de Cupertino, réactivant un genre ancien et expérimentant une fiction biographique plus complexe.

Analysons à présent le contexte italien du début du vingtième siècle. On assiste d'un côté à une forte condamnation de l'usage biographique dans la recherche historique²¹ et dans la critique littéraire²², de l'autre à une vague commerciale des vies romancées. Selon Guglielminetti c'est le succès des biographies de Giovanni Papini²³ qui « bifurque » le genre biographique : d'une part l'essai érudit (qui utilise la technique biographique dans un souci de précision), de l'autre le compte-rendu médisant d'une personne célèbre. Ce qui manque en Italie par rapport à la France et à l'Angleterre, c'est une véritable recherche littéraire visant à saisir les rapports entre la personnalité singulière d'un individu et le milieu concret dans lequel il agit, à savoir une production littéraire comparable aux « nouvelles biographies » française et anglaise, dans laquelle la réélaboration fictionnelle vise à reconstruire de façon vivace mais honnête une vie singulière²⁴. Pourtant, dans les premières décennies du siècle la littérature italienne produit trois ouvrages biographiques, très différentes les uns des autres, qui méritent d'être analysés plus en détail. Il s'agit des recherches d'écrivains et intellectuels très importants : Gabriele D'Annunzio, Benedetto Croce et Alberto Savinio.

²¹ Voir par exemple l'opinion de Croce sur Emil Ludwig, reportée par Momigliano (1993 : 3) : « 'writers such as Ludwig are the Guido da Veronas of historiography', Guido da Verona being a half-sentimental, half-pornographic minor novelist of the 'twenties ».

²² Momigliano remarque que Croce avait posé « a sharp distinction between the biographical data and the artistic personality of a writer » (1993 : 4).

²³ En particulier il cite *Un uomo finito* (1912), qui est une autobiographie, ainsi que *Storia di Cristo* (1921) et *Dante vivo*, 1933 (« Biografia ed autobiografia », dans Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana* diretta da Asor Rosa, vol. V, « Le questioni », 1986, p. 829-886. Citation p. 883)

²⁴ Probablement la première œuvre de ce type est *Lucrezia Borgia : la sua vita e i suoi tempi* de Maria Bellonci qui, publié en 1939, montre bien le retard du contexte italien face à la biographie romancée. Ce roman de claire inspiration psychologique (et même psychanalytique) s'insère donc dans une dimension européenne plutôt qu'italienne.

Dans le sillon de la riche tradition italienne des « vies illustres »²⁵, D'Annunzio (1863-1938) publie en 1913 une *Vita di Cola di Rienzo* (dont il débute la rédaction en 1905) à l'intérieur d'un projet inachevé de « vite di uomini illustri e uomini oscuri » et dont ce texte est le seul exemple terminé, dans lequel il est possible de noter un intérêt très moderne pour la singularité de l'être humain dans un contexte historique déterminé, bien évident dans ce passage du « Proemio » :

[la biografia è] l'arte di scegliere e d'incidere tra i lineamenti innumerevoli delle nature umane quelli che esprimono il carattere, che indicano la più rilevata o profonda parte dei sentimenti e degli atti e degli abiti, quelli che appaiono i soli necessari a stampare una effigie che non somigli ad alcun'altra. (1913 : XI)

Sans aucune prétention historiographique²⁶, D'Annunzio considère également son rôle de biographe comme que chercheur d'informations (« nelle croniche, nelle memorie, negli epistolari », 1913 : XIX). L'importance de cet ouvrage plus que dans la biographie en soi – qui de fait est une réécriture d'une chronique médiévale²⁷ sur Cola di Rienzo – réside dans son intention, dans la tentative de transfigurer la biographie et l'autobiographie « oltre la loro morte nella cultura romantica e post-romantica » (Guglielminetti : 1986 : 882).

Paradoxalement, plus attentif à la coexistence possible entre le document et le récit est Benedetto Croce (1866-1952), qui, sans doute précisément parce qu'il déplore

²⁵ Comme le remarque Guglielminetti (1986 : 879), D'Annunzio essaye explicitement de poursuivre l'art latin de la biographie. Ses modèles sont d'une part les portraitistes de la Renaissance (Holbein et Iacopo de' Barbari), de l'autre des écrivains de la classicité (Plutarque et Diogène) et de la modernité (Villani et Machiavel).

²⁶ Dans le même passage D'Annunzio souligne que « tra lo storico e il biografo è grande il divario, come tra il frescante e il ritrattista, il primo non considerando gli uomini se non nel più vasto movimento dei fatti complessi e nelle più efficaci attinenze con la vita pubblica, il secondo non rappresentandoli se non nei più saglienti rilievi della sua persona singolare », p. XI.

²⁷ Sur cet aspect voir, l'article de Bartuschat, « La Vita di Cola di Rienzo de Gabriele d'Annunzio et son modèle médiéval », *Arzana*, 10, p. 71-86.

le genre de la biographie romancée²⁸, publiée en 1936²⁹ *Vite di avventure, di fede e di passione*, six longues biographies de personnages historiques d'époques diverses. Son but est de montrer qu'il est possible de combiner la précision historique et la vivacité du récit³⁰. Publiées d'abord dans des revues académiques, ces « vite variamente esemplari » se déroulent toutes dans le sud de l'Italie entre les dernières années du treizième siècle et les premières du dix-neuvième, et donc se lient aux recherches historiques que le philosophe menait dans les mêmes années. L'intention de Croce, bien qu'empreinte de vulgarisation, reste donc franchement historique : le but de ces longues biographies historico-narratives (qui sont littéraires mais jamais fictives) est donc de faire comprendre un temps historique à travers ses protagonistes et vice versa de « riattaccare i casi degl'individui ai problemi delle loro età » (1936 : VII).

À l'opposé de la conception de Benedetto Croce on trouve les portraits biographiques de personnages anciens et modernes comme ceux que, dans les années 1930, Alberto Savinio (pseudonyme d'Andrea Francesco Alberto de Chirico, 1891-1952) écrit et publie dans diverses revues³¹, et qui au contraire théorisent et proposent une prédominance absolue du littéraire dans la pratique biographique, détachée de toute obligation ou scrupule factuel. Recueillis ensuite en volume en 1942 sous le titre de *Narrate, uomini, la vostra storia*, ces textes sont peut-être l'expression littéraire la plus célèbre de Savinio. Dans le rabat de couverture, l'auteur explique le titre et l'intention démystifiante (« Dei personaggi anche più spubblicati dalla fama, la storia serba un'immagine reticente, vestita di panni impermeabili, devitalizzata. *Narrate, uomini, la*

²⁸ Comme il le déclare dans l'avant-propos, écrit en mars 1935 : « Un incentivo a porre in atto questo disegno mi venne dalle così dette "biografie romanzate", deplorableissime, e che in ragione dello stesso favore onde sono state accolte, attestano, a dir vero, una certa decadenza nell'accorgimento critico, nella severità etica e altresì nel buon gusto ai giorni nostri » (1936 : VII).

²⁹ Et puis republiée en édition augmentée en 1943.

³⁰ « Pensai che si potesse [...] attenersi alla più scrupolosa acribia nella documentazione e ricostruzione biografica [...] e tuttavia, come dicevo appagare in certa misura la fantasia mercé la particolarità dei fatti e la vivezza del racconto » (1936 : VII-VIII)

³¹ De 1934 à 1941 sur « Omnibus », « Il Mediterraneo », « Oggi », et « La stampa » (Alberto Savinio, *Opere : scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*, Bompiani, 1989, p. XX).

vostra storia è un invito alla confessione »³²) et propose cette galerie de « ritratti pietosi e terribili » (de la danseuse Isadora Duncan au matador Antonio Bienvenida, de Nostradamus à Jules Verne pour un total de treize hommes et une femme) pour s'opposer au genre contemporain des médaillons qui, au contraire, voulait faire des personnages historiques biographiés un modèle édifiant. En dépit de l'hétérogénéité des vies racontées, la force de l'imagination littéraire de Savinio – qui vise à contraster le risque de muséification – représente le caractère unitaire du livre, notamment pour ce qui concerne les intentions. Pourtant, à y bien regarder, ces biographies qui regorgent de dialogues et de considérations digressives et inconcluants semblent montrer d'un côté un style plus affecté que brillant et de l'autre leur nature de prétexte : en effet, le biographique chez Savinio est toujours un moyen pour réaliser une autre opération, non seulement radicalement littéraire, mais aussi ouvertement autobiographique. Ceci est encore plus évident dans *Vita di Enrico Ibsen*, et dans *Maupassant e "l'Altro"*, publiés dans les deux années qui suivent *Narrate*, respectivement en 1943³³ et 1944, qui témoignent justement d'un « modo apocrifo di scrivere le vite, che tende a cogliere e a definire se stesso nell'altro »³⁴.

Au début du vingtième siècle, le contexte européen de la biographie littéraire est marqué aussi par deux écrivains germanophones, Emil Ludwig et Stefan Zweig. Le premier (de son vrai nom Emil Cohn : 1881-1948) fut un écrivain et journaliste allemand, puis suisse, célèbre pour ses biographies de grands hommes – de Bismarck (1911) à Freud (1946)³⁵ en passant par Goethe, Jésus, Napoléon et d'autres³⁶ – dont les œuvres connaissent un grand succès à l'échelle internationale³⁷. Bien que riches du

³² Selon les mots de Savinio lui-même, rapportés dans le rabat de couverture de la première chez Bompiani (juin 1942) et après dans la réédition Adelphi de 1984.

³³ Publiés sur « Film » (n. 20, 22, 24, 26, 28, 30) du 15 mai au 24 juillet 1943 et en volume seulement en 1979.

³⁴ Antonia Arslan, « Alberto Savinio : il sogno di un biografo », dans Bramanti et Pensa, *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, 1996, p. 71-81. Citation p. 74.

³⁵ *Bismarck. Ein psychologischer Versuch ; Der entzauberte Freud*.

³⁶ Même la « vie » d'un fleuve : *Der Nil. Lebenslauf eines Stromes*, 1935-1937.

³⁷ Également en Italie, ou, d'après Momigliano, Mussolini le voulait comme « his Eckermann », tandis que *Storia di Cristo* de Papini était écrit « in the Emil Ludwig style » (1993 : 3).

point de vue narratif et psychologique, ses travaux se penchent moins sur le plan romanesque que sur celui de l'essai historique comparés aux autres expériences contemporaines en Europe. Egalement, Zweig (1881-1942), écrivain et intellectuel autrichien puis britannique, pratiquait la biographie comme une tentative de lier narration et instances historiques. Du point de vue de la forme il a écrit de grands portraits monographiques – de Joseph Fouché (1929) à Amerigo Vespucci (1944)³⁸ en passant pour Magellano et Montaigne –, ainsi que des recueils d'essais biographiques – dont le tout premier s'intitule *Drei Meister : Balzac, Dickens, Dostojewski* (1920) – des textes plus allégoriques (*Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt*, 1936 ; *Sternstunden der Menschheit*, 1927, puis 1943). Enfin, le nom de l'écrivaine russe Nina Berberova (1901-1993) suffira à donner un aperçu complet sur le panorama européen de la production de romans à caractère biographiques dans les années 1930³⁹. Elle écrit en 1936 une biographie de Tchaïkovski et l'année suivante une de Borodine⁴⁰. D'ailleurs, la mode des vies romancées avait atteint même la Russie⁴¹, où il existait aussi une maison d'édition (Jourgaz, à Moscou) qui publiait des biographies d'hommes célèbres dans une collection – « Vies d'hommes remarquables » – fondée par Maxime Gorki au début des années 1930⁴².

Résumons : de ce bref aperçu nous pouvons apprécier de quelles manières la biographie acquiert, dans les trente premières années du siècle, une remarquable variété de formes : l'éventail des possibilités de la biographie littéraire s'étend

³⁸ Joseph Fouché. *Bildnis eines politischen Menschen ; Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums*.

³⁹ Tout en restant dans le monde occidental, il est nécessaire de citer également les « biographical novels » des années 1930 de l'américain Irving Stone (1903-1989).

⁴⁰ Ecrites en russe et publiées à Berlin. Dans la préface à l'édition français de *Tchaïkovski*, l'écrivaine explique sa poétique, tout en expliquant que le contexte de l'époque était marqué par la vague des grandes biographies anglaises et françaises, à laquelle elle voulait participer.

⁴¹ En 1931 Vladimir Pozner cite « les romans de Iouri Tynianov et surtout l'œuvre de Marc Aldanov (écrivain émigré) qui dans certains passages de ses romans historiques [...] ne le cède en rien ni à Maurois ni à Strachey » (« À l'ombre des grands hommes », *Europe*, n. 1017-1018, 2014, p. 60-65. Citation p. 62).

⁴² Nous savons que le *Roman de monsieur de Molière* de Boulgakov (qui paraîtra posthume en 1962) devait initialement sortir dans cette collection (voir *Œuvres*, 2, 2004, p. XIX).

beaucoup, comparée à celui, somme toute restreint, qu'elle possédait dans les siècles précédents. Cependant, aucune de ces tendances ni de ces œuvres ne peut être considérée comme faisant partie de l'esthétique contemporaine du genre de la biofiction. La *new biography* anglaise de Strachey, par exemple, malgré d'incontestables innovations, reste essentiellement une sorte de biographie narrative factuelle, ironique mais précise, dépourvue de l'imagination inventive et de l'intention fictive des récits biographiques contemporains. Aussi, dans le cas de la *mock biography* de Woolf, le fantastique (*Orlando*) et le fictionnel (*Flush*) qui lui servaient pour parodier le type du biographique qui dominait à l'époque est désormais inutilisable car son caractère sévère, prétentieux et granitique est disparu, au moins dans la recherche littéraire avertie. Ce discours vaut davantage pour la « vie romancée » des Maurois et des Cendrars, qui apparaît aujourd'hui plus anciennes que les vies imaginaires de Schwob. La liberté littéraire du traitement biographique qu'ils théorisaient et revendiquaient souvent se traduisait, dans la pratique textuelle, par un affaiblissement de la structure historico-biographique ainsi que par maquillage romanesque, solution qui, bien que très suggestive à l'époque, apparaît désormais naïve et peu incisive⁴³. Bien que dans de nombreux cas ils soient d'un niveau artistique remarquable ou du moins formellement intéressants, les travaux dont nous avons parlé ne s'intègrent pas dans le sillon tracé par Schwob et d'autres précurseurs (notamment Aubrey).

2.3 La biographie chez Jorge Luis Borges

Pour trouver un véritable successeur de cette pratique novatrice et biofictionnelle il faut se rendre en Amérique Latine, et notamment dans l'Argentine des années 1920

⁴³ *A fortiori* dans le cas des vies romancées destinées au grand public qui : « maltrattano i documenti, li alterano con capricciosi frastagli e li mischiano di spiritose invenzioni » et qui surtout « staccano gl'individui da questi problemi [storici] e li contemplan e li godono quasi ciechi complessi di nervi, eccitabili e variamente eccitati » (Croce 1936 : VII-VIII).

et 1930, où Jorge Luis Borges (1899-1986) commence à expérimenter plusieurs modalités de réécriture fictionnelle de la réalité, y compris celle relevant de la biographie. Par un examen attentif de toute l'œuvre de Borges (des premiers articles en revue aux ouvrages plus célèbres) il est possible d'apprécier les nombreuses et différentes modalités de traiter les données biographiques, de représenter, fixer, réécrire, imaginer, inventer une personne ayant réellement existé⁴⁴. Toujours conscient de ce qui arrive dans la littérature européenne, Borges lit et estime la nouvelle biographie de Nicolson et Strachey⁴⁵, et comme eux, il entre en conflit contre le « culte conformiste des héros et la biographie paresseuse des grands hommes »⁴⁶. Par cette attitude, il met en œuvre un usage, varié et constant, du biographique⁴⁷, dont Daniel Madelénat rend ainsi compte :

Borges pratique la biographie (dès qu'il aborde la prose), mais la biaise, la mine de l'intérieur, la parodie *in actu* en un mimétisme ironique de ses procédures et de ses tics ; il détourne les modèles accrédités des vies brèves pour les recontextualiser (collision et friction avec le mythe, le conte, l'essai critique ou bibliographique), et, en fin de compte, les mettre en crise, en état de dysfonctionnement (p. 371)

Un usage qu'il est aussi possible d'analyser dans le détail, en distinguant – comme l'a proposé Michel Lafon⁴⁸ – trois phases dans la fiction biographique de Borges : « trois moments de la vie de Borges (dans les années 1930-1940), qui sont aussi trois moments (et même un peu plus) d'écritures de vies » (p. 194) qui Lafon fait commencer par les récits biographiques qui seront puis recueillis dans *Historia universal de la Infamia*⁴⁹. Toutefois, avant ce recueil capital du genre biofictionnel,

⁴⁴ Comme l'a expliqué lui-même dans *Essai d'autobiographie* (1970) : « Je lisais la vie d'un personnage connu et je la déformais et la faussais délibérément au gré de ma fantaisie » (cité dans Borges, *Ceuvres complètes*, 2010 : 1483).

⁴⁵ Voir les deux « biographies synthétiques », 2010 : 1159-1160 et 2010 : 1206.

⁴⁶ Daniel Madelénat, « Borges biographe », dans Pierre Brunel (dir.), *Borges, souvenirs d'avenir*, 2006, p. 355-374. Citation p. 366.

⁴⁷ Même une « biographie de l'éternité » (2010 : 384).

⁴⁸ « Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions : vies de Jorge Luis Borges », *Fictions Biographiques*, 2007, p. 191-202.

⁴⁹ Tandis que le deuxième concerne les « biografías sintéticas » de la revue *El Hogar* et le troisième les fictions (parfois biographiques) des recueils des années 1940 (*El jardín de senderos que se bifurcan*,

Borges avait commencé à pratiquer la biographie en 1925, lors de la parution de son premier livre de prose, *Inquisiciones*, un recueil d'essais littéraires dont deux d'entre eux à caractère biographique : « Torres Villaroel (1693-1770) » et « Sir Thomas Browne ». Tous deux sont décrits à travers un portrait qui oscille entre la réflexion et la biographie⁵⁰, un procédé également adopté dans « Eduardo Wilde », contenu dans le recueil d'articles et d'essais successifs, *El idioma de los argentinos* (1928). Le mélange de biographie et d'essai, peu original en soi, s'avère novateur dans *Evaristo Carriego* (1930), un livre « menos documental que imaginativo »⁵¹ – le premier ouvrage proprement narratif de Borges – sur Palermo, le quartier de Buenos Aires où il naît. Evaristo Carriego était un poète populaire ami de Borges presque inconnu et il a été utilisé par l'écrivain comme un symbole du quartier et du *criollismo* : en effet, la véritable biographie de Carriego occupe seulement un chapitre de l'œuvre, le deuxième, qui est intitulé « Una vida de Evaristo Carriego »⁵² et qui malgré la non-linéarité du récit⁵³ conserve une structure très biographique, qui analyse l'homme et l'œuvre, sa vie et son destin. En traitant les questions significatives de son existence (les amitiés dans le quartier, le manque d'aventures amoureuses, les maladies, etc.)⁵⁴ le récit explore son existence en lui donnant une valeur allégorique. Dans une narration globalement chaotique et digressive, ce deuxième chapitre représente un excellent exemple de biographie littéraire moderne, qui montre au moins un élément novateur sur le plan énonciatif : l'auto-conscience explicite et sincère (bien que souvent

Ficciones, El Aleph). Lafon utilise d'autres étiquettes de définitions, que nous discuterons dans le quatrième chapitre.

⁵⁰ Pour le premier : « Je veux graver profondément dans nos mémoires la vie et le ton de Torres Villarroel, notre frère en Quevedo et dans l'amour de la métaphore » (2010 : 866) ; pour le second : « Moi, j'ai ressenti le présent de la beauté à travers l'œuvre de Browne et je désire me reprendre en claironnant les gloires de sa plume. Mais, auparavant, je dois raconter sa vie » (2010 : 875).

⁵¹ Borges, *Obras completas*, 1989, p. 101.

⁵² Dans l'édition Pléiade ce chapitre s'intitule « Une vie possible d'Evaristo Carriego ».

⁵³ « Yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego, hombre de conversada vida y paseada. Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones. Sólo una descripción intemporal, morosa con amor, puede devolvérselo. » (p. 115).

⁵⁴ La description procède par une liste de « biographèmes » qui condensent de façon très efficace la biographie de Carriego. D'ailleurs : « sus días eran un solo día ».

ironique) du narrateur-biographe, qui intervient dans le récit pour commenter sa démarche et son intention, comme dans le tout début du chapitre :

Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía (1989 : 113)

Cela s'avérera être tout sauf innocent déjà dans les expériences biographiques suivantes de Borges, à commencer par les récits sur des « infâmes » réels d'abord publié en revue et ensuite recueilli en 1935 dans *Historia Universal de la Infamia*. Défini par l'auteur même (dans le prologue) comme des « ejercicios de prosa narrativa » (1989 : 289) ces sept biographies fictionnelles se réfèrent très clairement, mais pas encore de façon explicite, à la vie imaginaire de Schwob et de la « ligne des biographies de scélérats nombreuses en Angleterre dès le XVIII^e siècle » (Madelénat 2006 : 361). À l'instar de Schwob, Borges utilise le procédé de la « reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas » (1989 : 289), mais contrairement à lui, qui invente la biographie de personnes réelles car elle était inconnue, Borges déforme les biographies connues d'hommes réels, souvent en changeant leur nom et en brochant « des variations hautes en couleur » (2010 : 1484) : c'est une modification fondamentale, comme nous le verrons lors de cette recherche. En dépit de sa réticence, Borges connaissait et appréciait beaucoup Schwob – au point qu'on l'a récemment défini comme son « dévoué »⁵⁵ – et a contribué à sa redécouverte et à sa fortune. Comme le remarque Bruno Fabre, les éléments que les deux auteurs ont en commun vont au-delà de la vie imaginaire : cependant, c'est dans ce genre qu'ils se retrouvent comme fondateurs et notamment dans *Historia Universal de la Infamia* qu'une partie de la biofiction contemporaine trouve un point de référence indispensable. Nous le verrons en détail dans le neuvième chapitre.

⁵⁵ Voir l'article de Bruno Fabre, « Borges, un "devoto" de Marcel Schwob », dans Campora, Gonzalez, *Borges – Francia*, 2011, p. 79-85. Sur la dette de l'écrivain argentin envers Schwob voir aussi l'article de Mariano García, « Schwob y Borges, entre la biografía y el plagio », dans le même recueil, p. 87-95.

En continuant l'analyse de l'œuvre borgésienne, nous trouvons quelques-uns de ses textes plus inconnus : les quarante-huit biographies « synthétiques » (plus une courte biographie d'Oscar Wilde) qu'il a publié entre 1936 et 1939 sur la revue *El Hogar*. Il s'agit de courtes esquisses d'écrivains, « sèches, factuelles, ironiques, semées de citations, d'histoires, de jugements parfois désinvoltes », (Madelénat 2006 : 358) qui bien que basées sur les mêmes procédés narratifs que les biographies des « infâmes »⁵⁶ ils n'essaient pas d'en « prolonger la poétique », comme le suggère Lafon, car ils reposent sur un modèle textuel totalement différent, à savoir le portrait journalistique ou la notice encyclopédique. En effet, ces biographies *sui generis* fonctionnent comme des notes critico-biographiques, à savoir pour résumer en quelque ligne la vie et l'œuvre d'un écrivain. La carrière littéraire de Borges se poursuivra sans d'autres incursions dans le genre biographique, à une exception près, très significative. Il s'agit du récit « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) » publié dans la revue *Sur* en 1944 et inclue dans *El Aleph*, en 1949. Le narrateur nous raconte l'histoire du soldat Tadeo Isidoro Cruz, mais en se concentrant uniquement sur le récit d'une seule nuit⁵⁷, où le destin de l'homme change à jamais lorsqu'il prend la décision de quitter l'armée et de se battre pour le transfuge qui poursuivait, Martin Fierro. Dans l'épilogue l'écrivain déclare en effet que son récit peut être considéré comme une « glosa » (p. 629) du *Martin Fierro*, le célèbre poème épique écrit en 1872 par José Hernandez, texte fondamental de la littérature argentine. Le protagoniste de ce récit est en effet le sergent Cruz personnage du poème : ainsi, Borges le réécrit, en partie en s'en tenant au texte original, en partie en imaginant et en inventant une vie déjà en soi imaginaire. Une fiction qui se superpose à une autre fiction : une acrobatie digne de Borges, mais qui se résout en une clarté extraordinaire.

⁵⁶ « L'ellipse, la réduction d'une vie (d'écrivain) à quelques moments, [...] le sens de la formule paradoxale, le goût de la contradiction » : Lafon 2007 : 198.

⁵⁷ « Mi propósito no es repetir su historia. De los días y noches que la componen, sólo me interesa una noche; del resto no referiré sino lo indispensable para que esa noche se entienda » (1989 : 561).

Pour résumer : nous pouvons donner deux lectures synthétiques différentes du biographe Borges. L'une est celle qui lie toutes les œuvres que nous avons décrites comme le développement progressif d'une poétique qui a dans les « biographies synthétiques » son aboutissement⁵⁸. Toutefois, il nous semble plus intéressant de noter que le tournant de sa production biographique se situe d'abord dans *Historia Universal de la Infamia* et puis dans « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz » : ces récits montrent une discontinuité nette dans l'utilisation de la fiction pour réélaborer une donnée biographique réelle (ou en tout cas antérieure). Ces fictions biographiques ne sont donc pas uniquement érudites et ludiques, puisque dans les procédés révolutionnaires de sa biographie imaginaire, et entrant dans le sillage de Schwob (et d'Aubrey), Borges ouvre la voie à la biofiction brève moderne (et en particulier à Wilcock et Bolaño). Cette interprétation nuance et complique l'image de la biographie du vingtième siècle donnée par Madelénat.

La biographie du XX^e siècle, et en particulier celle des trente dernières années, hérite de toutes les modalités qu'on a décrites et les utilise en fonction de diverses intentions poétiques : le biographe peut désormais choisir la forme de son récit (vie brève ou longue biographie), les caractéristiques du biographié (célèbre ou inconnu, existé ou inventé) et décider de la façon d'utiliser la fiction et les matériaux factuels. Il y a une très belle phrase de « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz » qui rappelle d'une certaine façon la vision schwobienne du destin et préfigure celle du XX^e siècle :

Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. (1989 : 562)

Reconnaître et raconter ce moment est la finalité de toute biofiction contemporaine.

⁵⁸ C'est la lecture de Madelénat : « Forme stable sur plus d'un demi-siècle, la biographie synthétique est le centre de gravité où se rassemblent et s'équilibrent les composantes élémentaires d'une « vie » (p. 358).

Chapitre 3.

Éclatement du biographique au XX^e siècle

3.1 La renaissance biographique comme phénomène culturel

Entre les années 1970 et 1980 la biographie voit une reprise massive de l'écriture de vies romancées. Ce phénomène est particulièrement notable en France et en Italie, où on assiste à un débat serré sur la question biographique¹. Pourtant, c'est le monde anglosaxon qui le premier pose la biographie au centre d'un discours critique riche et minutieux². Certes, on n'avait jamais cessé de faire de la biographie, sous de nombreuses formes (essai, portrait littéraire, vie, etc.), mais c'est seulement à ce moment que l'on prend conscience de cette résurrection et que l'on commence d'un côté à cartographier la production contemporaine et de l'autre à refaire l'histoire globale du genre (auparavant limitée à une période ou à une nation), tout en approfondissant l'étude de sa nature étrange et contradictoire. La production critique sur le genre biographique augmente de pair avec la production de romans de nature biographique et cet intérêt est resté vivant jusqu'à aujourd'hui, où la biographie occupe une place importante dans les études académiques, souvent à caractère globale, en

¹ Inauguré en 1984 – en France par la monographie de Madelénat et par le dossier « La folie des grands hommes » (*Le nouvel observateur*, n° 1011, du 23 au 29 mars, p. 79-98) et en Italie par le numéro « Vendere le vite. La biografia letteraria » (*Sigma*, XVII, 1-2) –, ce débat a continué pendant trois décennies, notamment dans des numéros spéciaux de revues tels que « Le biographique » (*Poétique*, 63, 1985), « La biographie » (*Diogène*, 139, 1987), « Le biographique » (*Revue des Sciences Humaines*, 1991), « Opere e vite. Biografia, testi e interpretazione letteraria » (*Inchiesta letteratura*, n. 130, octobre-décembre 2000), « Paradoxes du biographiques », (*Revue des sciences humaine*, 263, 2001) et « Biographies, modes d'emploi » (*Critique*, n° 781-782, 2012).

² D'abord avec un numéro consacré par la *The Sewanee Review* en 1977 (« Biography and autobiography », vol. 85, n. 2), puis avec la naissance de deux revues intégralement consacrées au sujet : *alb Auto/Biography Studies* et *Biography, an interdisciplinary quarterly*. Bien que toujours présent dans le débat critique (voir par exemple Paul Murray Kendall, *The Art of Biography*, 1965), des nouvelles interrogations (surtout poststructuralistes) provoquent une production massive d'écrits théoriques sur le thème, dont la plus importante est sans doute *The nature of biography*, de Robert Gittings (1978).

français ou en anglais, et dans lesquelles naissent des sociétés d'études spécifiques³. Si pour reconnaître le succès critique du thème biographique il est suffisant de se référer aux publications (académiques ou de vulgarisation) pour comprendre l'ampleur de la réussite commerciale⁴, on peut se concentrer sur la production biographique d'une seule année⁵ ou bien enquêter sur son développement sur une vaste période à travers les collections⁶ consacrées au thème. En tout cas, nous retrouverions ce que Madelénat appelait déjà « morbus biographicus »⁷ en 1989, et qui aujourd'hui a sans doute augmenté. Outre l'enquête quantitative, les premiers commentateurs montrent souvent une attitude de suspect ou de mépris ouvert envers cette renaissance des écritures biographiques⁸. Battistini identifie dans le voyeurisme et dans les commérages (symptôme de la culture du narcissisme décrite par Christopher Lasch en

³ Les deux plus récents sont « The Biography Society » (dirigés par Joanny Moulin à l'Université de Marseille Aix-en-Provence) et « Biografie Instituut » (Hans Renders à l'Université de Groningen).

⁴ Toujours constante dans la société du spectacle du dernier demi-siècle. Voir par exemple : Groupe µ, « Les biographies de Paris Match », *Communications*, 16, 1970, p. 110-124 et Emily Apter, « Campus et média : lutte à mort pour le marché des vies », *Critique*, 2012.

⁵ Comme le fait Madelénat pour l'année 1984 (« Situation et signification de la biographie en 1985 », dans Touati et Trebitsch : 1985 : 129-139) et pour l'année 1987 (« La biographie aujourd'hui » dans « L'histoire comme genre littéraire », *Mesure*, n. 1, juin 1989, p. 47-58 ; « La biographie en 1987 », dans « Le désir biographique », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 16, 1989, p. 9-21). Dans ces travaux, Madelénat analyse un phénomène en vogue mais aux marges du discours historiographique avec les instruments de la sociologie et de la critique littéraire : il en résulte un panorama dont la production éditoriale ne montre pas une effervescence novatrice, mais au contraire ressemble aux vies romancées des années 1930.

⁶ En ce qui concerne l'Italie nous pourrions citer du moins « Vite narrate », chez Feltrinelli, « Scrivere le Vite » (dirigée par Vanni Bramanti) chez Moretti&Vitali editori), « Ritratti », chez Castelvechi, « Le Vite » chez Rusconi ou la collection de biographies de sportifs (« Vite inattese ») chez 66thand2nd.

⁷ 1989b : 9.

⁸ En citant un bilan d'un critique allemand (présent dans Batchelor 1995 : 57-71), Martine Boyer-Weinmann décrit la différence de statut de la biographie dans les trois cultures européennes plus importantes : « triomphe continu de la biographie, réfractaire par essence au démon de la théorie dans ses terres électives (domaine anglosaxon [...]), méfiance congénitale à l'égard de l'empirisme scientifique et méthodologique incarné par l'approche biographique en Allemagne. La France tiendrait dans ce dispositif la position médiane, et l'indiscutable essor, actuel de cette pratique serait l'indice le plus visible de sa résistance à l'idéologie postmoderne. » (*La Relation biographique. Enjeux contemporains*, 2005, p. 7). Enfin, nous pouvons remarquer qu'aux États-Unis la science biographique jouit encore d'une excellente considération : voir par exemple le monumental *Dictionary of Literary Biography*, publié par Gale (Detroit) depuis 1978 et arrivé en 2018 à son volume numéro 383, ainsi que *l'Encyclopedia of life writing : autobiographical and biographical forms*, dirigée par Margaretta Jolly et publié en 2001 chez Fitzroy Dearborn (Chicago).

1979⁹) la cause du succès éditorial de ces biographies commerciales (1990 : 197), tandis qu'en 1986 Guglielminetti avait déjà déclaré qu'étant devenus des genres largement utilisés, il était maintenant impossible d'utiliser la biographie et l'autobiographie de façon « militante », c'est-à-dire artistique (p. 885).

Toutefois, cette vision apocalyptique était déjà démentie, comme nous l'avons vu, par la production biographique antérieure et contemporaine aux années 1980 : en outre, malgré les limitations heuristiques incontestables que Battistini reconnaît dans la biographie, ce genre n'est pas destiné à être seulement une manifestation épideictique polarisée entre l'éloge et le blâme. En effet, bien que le vingtième siècle ait été surtout, et ce dès le début, un siècle contre le genre biographique – Valéry et Proust, l'école des Annales et les structuralistes ont montré à plusieurs reprises à quel point il était douteux et dangereux¹⁰ – il est aussi le siècle du triomphe biographique, le siècle où le genre montre ses potentialités presque infinies. Non seulement il maintient, comme déjà noté il y a trente-cinq ans, une valeur sociale de reconstruction de soi¹¹, ou d'instrument utile à la critique littéraire¹², mais il acquiert et développe d'autres moyens et d'autres fins. Les écrivains du XX^e siècle ne sont pas seulement des « antibiographes [qui] méprisent un genre populaire ou utilitaire », (Madelenat 2006 : 371), mais plus souvent des véritables biographes qui écrivent des véritables

⁹ *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations.*

¹⁰ En effet, ce discours contre la biographie n'est pas neuf : un mouvement et une idéologie véritablement anti-biographiques ont traversé le vingtième siècle de manière aussi radicale que longue. Sur cet aspect, voir Iovinelli 2004, en particulier les chapitres 2.2 (« I capisaldi dell'ideologia anti-biografica ») et 2.3 (« Il rapporto tra la riflessione sulla biografia e le teorie letterarie »).

¹¹ Contre le discours élitaire de Guglielminetti, Michel David (« Mangiare il cuore dei leoni », *Sigma*, 1984 : 46-55) loue la biographie en tant que genre « ibrido e bastardo » puisque « necessario almeno nelle società occidentali formate ai valori dell'individuo, del sentimento della libertà, della costruzione di sé, della felicità o della tragedia assunta. Risponde a quel bisogno di dare delle motivazioni, di cercare le causalità, ipotetiche non importa, all'azione degli altri, oppure di sé » (p. 53. Ensuite, il trouve une explication à la « domanda sociale » de biographie : « si ha bisogno di modelli per la costruzione di sé, o l'illusione di questa, in mezzo ad un'intelligenza che teorizza o rappresenta la dissoluzione dell'io » (p. 55).

¹² « La biografia, se è ricostruzione attenta e scrupolosa di un'epoca, di un autore e delle sue opere, può essere uno strumento utile, anche se secondario, per la critica; altrimenti non serve, o peggio, diventa un'operazione culturalmente sviante. Comunque, con la letteratura non c'entra » (Massimo Romano, « La maschera e il vampiro », dans *Sigma*, 1984, p. 36-45. Citation p. 39).

biographies. Ce qui arrive dans la seconde moitié du siècle est un éclatement du biographique qui imprègne et contamine toute discipline et tout domaine de la connaissance. S'il est pratiquement impossible de donner un compte rendu exhaustif de ce panorama (sauf si l'on se limite à une seule année et à une seule typologie), nous essaierons ici de montrer – en poursuivant notre excursion sur la longue durée occidentale du genre biographique – à quel point ce champ est devenu vaste.

L'éclatement biographique dont nous parlons se base sur deux présupposés : la naissance du concept de « life-writing »¹³ (qui auparavant restait implicite mais pas approfondi) et la transformation de la biographie en une discipline culturelle¹⁴ à part entière. Dans les trente dernières années, on a beaucoup réfléchi sur ce que signifie « écrire » une vie, on a exploré les différentes façons et les plusieurs buts de raconter une existence¹⁵ et en même temps on a inclus le biographique dans toutes les formes de pensée de la vie humaine.

Le résultat est que l'on peut reconnaître dans notre extrême contemporain un « tournant biographique », comme le dit Hans Renders :

We have had the linguistic turn, the cultural turn, the spatial turn and in recent years even the affective turn. This volume elaborates on the concept of the biographical turn : the emergence of biographical research as an accepted critical scholarly method of investigations since 1980. This is perhaps not one of those concepts that harbours great and innovative theoretical ambitions to create a fundamental change in our way of viewing the world, but is nonetheless a

¹³ Dont Donald Winslow a été le premier à analyser les termes et les concepts dans « Glossary of Terms in Life-Writing Part I », *Biography*, Volume 1, Number 1, Winter 1978, p. 61-78 (part II : *Biography*, Volume 1, Number 2, Spring 1978, p. 61-85) et « Life-writing : a glossary of terms in biography, autobiography, and related forms », 1980 (2nde édition en 1995). En ce qui concerne les ouvrages les plus récents, voir le travail très original dirigé par Smith et Watson (*Writing the Lives of People and Things, AD 500-1700*, 2016), ainsi que celui, plus traditionnel, dirigé par Boldrini et Novak (*Experiments in Life-Writing: Intersections of Auto/Biography and Fiction*, 2017).

¹⁴ Voir Daniel Mano, « Biography as a Cultural Discipline » dans Mano Daniel and Lester Embree (edited by), *Phenomenology of the Cultural Disciplines*, 1994, pp 297-317 et Igor Kopytoff, « The Cultural Biography of Things : commoditization as process », dans Arjun Appadurai, *The Social Life of Things*, 1986, p. 64-91.

¹⁵ Ainsi que soi-même, comme le rappelle Guglielminetti. En citant les travaux de Philippe Lejeune (et en particulier *Je est un autre*), il identifie « l'intervista, [...] il dialogo radiofonico, il film biografico, il documento vissuto, l'histoire de vie » (1986 : 886) parmi les formes discursives (auto)biographiques contemporaines.

development that indicates a significant evolution in humanities research over the last three decades.¹⁶

Les études concernant la pratique de la biographie ont commencé à partager le champ critique selon des perspectives spécifiques et inouïes. Des sujets de recherche auparavant marginaux deviennent de plus en plus centraux et revendiquent leur regard sur le monde : c'est le cas des biographies « postcoloniales »¹⁷, mais surtout des biographies des femmes. La possibilité d'être le sujet d'une biographie relève d'un champ culturel conflictuel mais modifiable¹⁸. Dans l'histoire occidentale du genre biographique une étape importante est marquée par la centaine de vies que Boccace recueille dans *De mulieribus claris* (rédigées entre 1361 et 1362). Selon Guglielminetti, par ce recueil, qui fait « un uso libero, ed anche spregiudicato, di molti fonti storiche », Boccace voulait « ridiscutere parecchi comportamenti muliebri, che riguardano il sesso, i sentimenti, l'educazione, la cultura », et ainsi louer les mérites des femmes païennes, qui ne pouvait compter à l'époque sur aucun discours apologétique. Cette opération se configure donc comme « la rivendicazione di un'altra via, non mascolina, alla biografia, che non si risolve nell'agiografia e che, per ciò stesso, comporta modelli diversi di scrittura, contenuti ideologici differenti, ritratti e motivi tematici estranei ai moduli cristiani ». Pour cette raison « la nozione di fama personale, il « claritatis nomen », nel farsi femminile da virile, perde la sua necessaria riduzione a quello di « virtus » » (1986 : 850). En effet, comme le souligne D'Intino, avec Boccaccio non

¹⁶ Renders; Haan; Harmsma, *The Biographical Turn : Lives in History*, Routledge, 2017, p.3. Voir en particulier l'article de Joanny Moulin, « The Life Effect: Literature Studies and the Biographical Perspective », p. 68-78. Dans la même perspective, voir aussi le travail de Moulin, Gouchan et Nguyen (*Etudes biographiques: la biographie au carrefour des humanités*, 2018).

¹⁷ Voir surtout l'ouvrage collectif dirigé par Susanne Gehrman et Claudia Gronemann (*Les enjeux de l'autobiographie dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, 2006) et le travail de Bart J. Moore-Gilbert (*Postcolonial life-writing: culture, politics and self-representation*, 2011).

¹⁸ Comme le rappelle D'Intino, les résistances à ce privilège biographique « sono particolarmente forti in area cristiana. Tra le donne, in particolare, che tradizionalmente non hanno accesso alla scrittura. Santa Teresa non si sentiva degna di scrivere in quanto donna e illetterata » (*L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, 1998, p. 42).

seulement les saintes mais aussi les femmes païennes peuvent être les sujets d'une « Vie », et cela non seulement à cause de leurs vertus mais surtout pour leurs vices (p. 38). Toutefois c'est au XVI^e siècle que la biographie de femme se libère de *l'exemplum* biblique et que donc les figures féminines telles que « Giulia Gonzaga, Vittoria Colonna, Renata di Francia, Caterina Cybo, Isabella Bresegna, sono consegnate alla storia non in quanto donne, ma come protagoniste della vita politica e religiosa »¹⁹.

À l'époque contemporaine le débat s'est réouvert²⁰ : plusieurs intellectuelles se sont engagées pour donner aux femmes du passé et du présent la possibilité d'accéder à la richesse des moyens et des potentialités du discours biographique. Julia Kristeva²¹ et Évelyne Bloch-Dano²², en particulier, bien que de manière très différente, ont produit des récits biographiques fondamentales pour transformer un horizon d'attente figé.

De nos jours le champ biographique s'est tant étendu qu'il est devenu difficile de s'orienter et le mot « biographie » lui-même a assumé des attributs et des connotations métaphoriques qui vont bien au-delà de son sens premier (tout comme le mot « vie »²³, d'ailleurs). La biographie peut être « intellectuelle »²⁴, mais aussi bien « politique »,

¹⁹ Concetta Ranieri, « Descriptio et imago vitae. Vittoria Colonna nei biografii, letterati e poeti del Cinquecento », dans Mauro Sarnelli (dir.), *Biografia: genesi e strutture*, 2003, p. 123-153.

²⁰ Voir par exemple deux ouvrages au même titre parus dans les années 1990 : Linda Wagner-Marti, *Telling Women's Lives : The New Biography*, 1994 et Judy Long, *Telling women's lives*, 1999.

²¹ Elle est l'auteurice d'une trilogie d'essai nommée « Le Génie féminin » et consacrée à trois femmes protagonistes, chacune dans son domaine, du XX^e siècle (*Hannah Arendt*, 1999 ; *Melanie Klein*, 2000 ; *Colette*, 2002), ainsi que d'un ouvrage important et très original sur Thérèse d'Avila, qui mêle essai, biographie hagiographique et récit littéraire (*Thérèse mon amour*, 2008).

²² Elle est l'auteurice de maintes ouvrages biographiques concernant des femmes. En particulier, *Madame Zola* (1997), *Flora Tristan la Femme-Messie* (2001), *Madame Proust* (Grasset, 2004) et *La Biographe* (2007).

²³ Depuis Schwob, le mot « vie » retourne dans les titres de nombreuses publications littéraires relevant de la biographie : par exemple dans les conversations imaginaires d'Hendrik Willem Van Loon (*Van Loon's Lives*, 1942) ainsi que dans tous les recueils de biographies brèves des années 1980 et 1990 (Michon, Macé, Pontiggia, Cavazzoni, etc.). Cependant, le succès éditorial de l'étiquette de « vie » entraîne son utilisation aussi pour des romans qui n'ont aucun caractère biographique, tels que par exemple *Vita di Nullo* de Diego Marani et *Le vite potenziali*, de Francesco Targhetta, parus respectivement en 2017 et 2018.

²⁴ Selon Giuseppe Ricuperati, « La biografia intellettuale [...] si differenzia molto dal genere della biografia positivista. Quest'ultima si basava sulla polarizzazione-separazione fra uomo e opera, mentre la biografia intellettuale affronta il rapporto fra individuo e creatore, testo e contesto » (« Pietro

« critique »²⁵, « légale »²⁶, autorisée et non autorisée, par images et à plusieurs voies, singulière et collective, couvrant la vie entièrement ou en partie, possibles ou impossibles²⁷ ; nous pouvons également faire la biographie d'une nation ou d'une époque à travers le portrait de quelques hommes spécifique²⁸ ou l'analyse un groupe social déterminé²⁹, tout comme une biographie d'une ville³⁰, d'un chien³¹, d'une huître³², de la faim³³, d'une divinité³⁴ ou d'un vase³⁵ ; il est aussi possible d'aborder l'écriture de la vie d'un personnage historique à travers ses phrases célèbres³⁶, mais également à travers son histoire alimentaire³⁷. L'usage du mot « biographie » peut signifier l'exploration de la « vie » d'un objet abstrait³⁸, mais peut rester aussi inexplicable (si non comme pure suggestion³⁹) : en tout cas le présent de la biographie est multidisciplinaire et touche aussi bien les formes du littéraire que les techno

Verri e i progressi della ragione », *Società e storia*, n. 96, aprile-giugno 2002, p. 377-390. Citation p. 379). Sur ce concept voir surtout le chapitre « La biographie intellectuelle » dans Dosse 2005 : 399-446.

²⁵ Michael Holroyd, *Lytton Strachey: A Critical Biography*, 1967.

²⁶ Voir Richard Posner, « Judicial Biography », *New York University Law Review*, 502, 1995 et Mark Fenster « The Folklore of Legal Biography », *Michigan Law Review*, vol. 105, n. 6, p. 1265-1282, 2007.

²⁷ Sarah Vajda, *Jean-Edern Hallier : l'impossible biographie*, 2003 ; Nicolas Tandler, *L'Impossible biographie de Georges Marchais*, 1980.

²⁸ À l'instar de l'historien britannique Jonathan Spence, qui, en utilisant souvent la biographie, a longuement enquêté sur les rapports entre l'Occident et la Chine en époque moderne. À partir de *Ts'ao Yin and the K'ang-hsi Emperor; bondservant and master* (1966) et jusqu'à *Return to Dragon Mountain: Memories of a Late Ming Man* (2007).

²⁹ Comme la « biografia collettiva della metà femminile della popolazione italiana » dans Perry Wilson, *Italiane. Biografia del Novecento*, 2010, p. VI.

³⁰ Peter Ackroyd, *London: The Biography*, 2000.

³¹ Renaud Camus, *Vie du chien Horla*, 2003.

³² Le célèbre *Consider the Oyster* (1941) de M. F. K. Fisher a été traduit en français avec le titre de *Biographie sentimentale de l'huître* (1995).

³³ Amelie Nothomb, *Biographie de la faim*, 2004.

³⁴ Andrew Dalby, *Venus. A Biography*, 2005.

³⁵ Nicola Laneri, *Biografia di un vaso : tecniche di produzione del vasellame ceramico nel Vicino Oriente antico tra il V e il II millennio a.C.*, 2009.

³⁶ Comme dans les « anas », les anthologies de citations et anecdote de et sur un personnage célèbre.

³⁷ Voir par exemple la biographie *Winston Churchill* de l'historienne Catherine Heyrendt paru en 2016 chez Payot dans la collection « Biographie gourmande » et qui lie les études de *food history* à la biographie.

³⁸ Comme dans *Biografia della poesia. Sul paesaggio mentale della poesia italiana del Novecento* (1979) de Marzio Pieri.

³⁹ Comme dans *Letteratura, biografia e invenzione* (2007) de Elena Gurrieri, où l'emploi du mot biographie n'a aucune raison évidente.

sciences et la biologie⁴⁰. Il est intéressant alors de souligner un usage différent et remarquable qui a été fait de la biographie dans les années 1950 : dans *Her Bak Pois Chiche* (1955) et *Her Bak Disciple* (1956) d'Isha Schwaller de Lubicz la fiction biographique sert à faire découvrir au public un monde inconnu telle qu'était à cette ère précise l'ancienne Egypte. Tout aussi digne d'intérêt est la biographie de Dante publié en 2015 par le critique littéraire italien Giorgio Inglese. Remarquable non tant pour le contenu (il s'agit d'une biographie scientifique traditionnelle) que pour le titre : *Vita di Dante. Una biografia possibile*. La formule de précaution du sous-titre nous donne la mesure d'un climat culturel changé, puisqu'elle témoigne du fait que même une œuvre de non fiction doit admettre de ne pas être la seule et unique biographie possible d'un homme ayant réellement existé. Toutefois, tous les exemples qu'on vient de citer représentent des cas isolés d'usage biographique. Numériquement et culturellement plus significatives sont les typologies et les pratiques biographiques que nous allons maintenant décrire.

3.2 L'utilisation du biographique : sciences humaines, arts, médias

Comme nous l'avons vu, la biographie est historiquement liée à d'autres genres discursifs ou littéraires. Au-delà du mode épideictique, dans le vingtième siècle elle a renforcé ses rapports avec deux autres genres non-fictionnels : l'historiographie et l'autobiographie. En effet, la biographie a continué d'une part à être pratiquée comme un sous-genre de l'historiographie, de l'autre à se superposer à un genre qui est à son tour une de ses déclinaisons, l'autobiographie. En outre, elle a été exploitée par les nouvelles sciences de l'homme ainsi que par d'autres formes littéraires et artistiques.

⁴⁰ Voir notamment Lorraine Daston, *Biographies of scientific objects*, 2000 ; Bernadette Bensaude-Vincent, « Vies d'objets. Sur quelques usages de la biographie pour comprendre les technosciences », *Critique*, 2012, p. 588 – 598 ; Guy Saudan, « Biographie médicale fossiles vivants et retour du sujet », *Gesnerus*, n. 50, 1993, p. 242-263.

La biographie a souvent été considérée comme une déclinaison de l'historiographie, mais pas toujours comme une déclinaison légitime ; cette légitimité est remise en question justement au début des années 1980, lorsque les historiens s'interrogent, en France et en Italie⁴¹, autour des potentialités et des risques de l'usage de la biographie dans leur travail. Cette interrogation s'est déroulée tout au long des trente dernières années en impliquant des historiens renommés (tels que Jacques Le Goff et Giovanni Levi⁴²) et stimulant des réflexions dans les différentes écoles historiques (des Annales⁴³ à la micro-histoire⁴⁴) sur les divers aspects de la discipline⁴⁵ (même dans les différents domaines nationaux⁴⁶), jusqu'à montrer une pleine conscience de sa complexité et de la globalité au cours des dernières années⁴⁷. Nous pouvons noter que dans la seconde partie du XX^e siècle la biographie d'un côté devient une sorte de forme monographique de la discipline historiographique (et l'une de ses formes les plus pratiquées), de l'autre qu'en héritant le caractère érudit du siècle précédent tend à « travestirsi da saggio storico che riproduce in allegato tutte le sue fonti » (Battistini 1990 : 202) et donc à contenir les matériels les plus hétérogènes (lettres, journaux, certificats, témoignages, discours, etc.). D'après Battistini, la

⁴¹ Voir notamment les deux actes de colloques : Alceo Riosa (a cura di), *Biografia e storiografia*, 1983 et François-Olivier Touati et Michel Trebitsch (dir.), « Problèmes et méthodes de la biographie », Actes du colloque, Sorbonne, 3-4 mai 1985, puis dans *Sources, Travaux historiques*, 1985.

⁴² Jacques Le Goff, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, n. 54, 1989, p. 48-53 ; Giovanni Levi, « Les usages de la biographie », *Annales*, n. 6, 1989, p. 1325-1336.

⁴³ En particulier la biographie de Georges Duby, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, 1986.

⁴⁴ En particulier les travaux de Carlo Ginzburg, à partir de *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, 1976, ainsi que toute la collection « Microstorie », dirigé par le même Ginzburg et par Giovanni Levi chez Einaudi.

⁴⁵ Voir Felix Torres, « Du champ des Annales à la biographie : réflexions sur le retour d'un genre », dans Touati et Trebitsch 1985 : 141-148 et Monica Rebeschini, « La biografia genere storiografico. Tra storia politica e storia sociale. Questioni e prospettive di metodo », *Acta Historiae*, 14, 2006, 2, 427, 446, sur le possible usage du modèle biographique de la part de la « nuova storia politica ».

⁴⁶ « Le genre biographique dans les historiographies française et allemande contemporaines » (textes réunis et publiés par Corine Defrance), *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, tome 33, n° 4, octobre-décembre 2001 ; Chotard, « La Biographie au XIX^e siècle », *Approches du XIX^e siècle*, 2000.

⁴⁷ Voir notamment d'un côté Sabina Loriga, *Le petit x : de la biographie à l'histoire*, 2010 et de l'autre Hans Renders et Binne de Haan, *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory*, 2013 (et version augmentée en 2014).

biographie historique possède plusieurs formes : de la voix encyclopédique qui vise à une prosopographie (et qui a aussi une parentèle avec le genre de la généalogie) au portrait neutre qui sert à représenter une époque définie. Mais le changement le plus remarquable consiste en la possibilité d'écrire non pas une biographie « de service », voire un travail historique dépendant d'un autre, mais un ouvrage à la fois biographique et historique, conscient des différences entre les deux démarches mais aussi de la nécessité de les faire coexister⁴⁸. Si Le Goff était obligé de se justifier⁴⁹, aujourd'hui un historien important comme Patrick Gueniffey peut revendiquer son rôle d'historien-biographe et d'écrivain⁵⁰. Tout en remarquant l'importance de « l'efficacité de la volonté individuelle » dans les événements historiques il est convaincu qu'à partir du moment où la biographie vise à connaître la vie intime et la pensée des biographiés, le rôle d'une biographie historique est de comprendre qui est son héros et non ce qu'il a réalisé : à savoir, donc, enquêter sur un aspect original de sa vie ou de sa personnalité qui soit capable d'expliquer son existence historique. De cette façon, la pratique biographique peut fournir une nouvelle interprétation que l'histoire ou la littérature seules ne parvenaient pas à faire⁵¹. C'est d'ailleurs le précepte qui semble animer beaucoup de travaux au caractère historico-biographique contemporains⁵².

⁴⁸ Un excellent exemple est constitué par l'ouvrage de Gershom Sholem, *Du frankisme au jacobinisme: la vie de Moses Dobruska, alias Frans Thomas von Schonfeld alias Junius Frey*, paru en 1981.

⁴⁹ Voir l'introduction à *Saint-Louis* (2006).

⁵⁰ En particulier pour son *Bonaparte (1769-1802)*, 2013.

⁵¹ Communication intitulée « Ce moment où un homme sait à jamais qui il est : le cas de Napoléon », prononcée lors du colloque international « La vérité d'une vie : Biography and Verity » (organisé par le LERMA, le CAER, l'IRASIA en partenariat avec Biography Society), Aix-en-Provence, 19 octobre 2017. Actes à paraître.

⁵² Par exemple ceux de Philippe Artières, dont *Archives personnelles. Histoire, anthropologie et sociologie*, écrit avec Jean-François Laé et paru en 2011, est le plus important d'un point de vue théorique, et Vidal (2001) et *La vie écrite : Thérèse de Lisieux* (2011) – définies respectivement comme « une biographie sociale » et « une biographie collective d'un moment de notre histoire sociale et collective » – sont deux parmi les expérimentations historico-biographiques plus originales et intéressantes des vingt dernières années. Sur cet intérêt renouvelé pour l'usage de la biographie dans l'historiographie, voir la collection « L'Histoire de profil », dirigée par Sylvie depuis 2009 chez Les Belles Lettres.

À l'instar de l'historiographie, les sciences sociales⁵³ (la sociologie et la psychanalyse notamment) commencent dans les années 1970 et 1980 à découvrir et à utiliser la pratique biographique dans des textes appelés « histoires de vie » ou « récits de vie », qui peuvent être des témoignages ou des confessions sous forme de journal personnel, mémoires ou autre⁵⁴. Selon Pineau et Legrand l'histoire de vie se définit comme une « recherche et construction de sens à partir de faits temporels personnels, [qui] engage un processus d'expression de l'expérience »⁵⁵. Daniel Bertaux est le pionnier de cette approche⁵⁶ en sociologie, mais des nombreuses réflexions et états des lieux⁵⁷ ont été menés sur la question, aussi en Italie⁵⁸, pendant toute une décennie.

La biographie prend, ou plus justement reprend, pied aussi dans le champ psychanalytique. La pratique biographique de Freud⁵⁹ mettait l'accent sur la singularité personnelle et ses énigmes psychiques et, ainsi, privilégiait l'approche symptomatique à celle archivistique héritée par la tradition du XIX^e siècle, dans la conviction que seulement certains moments décisifs ont une importance dans la vie d'un homme et non la chronologie de ses événements. La redécouverte du potentiel

⁵³ Pour une introduction voir Chamberlayne, Bornat, Wengraf, *The turn to biographical methods in social science. Comparative issues and examples*, 2000.

⁵⁴ Comme les narrations orales recueillies et publiées en Italie, dans une perspective historico-sociologique, chez Einaudi en 1961 (*Autobiografie della Leggèra*, par Danilo Montaldi) et en 1977 (*Il mondo dei vinti*, par Nuto Revelli). Ces travaux inspirent directement Alfredo Gianolio pour son *Vite sbobinate: primitivi estrosi e trasognati in Valpadana* (2002 et puis 2007 et 2013), un recueil de vies d'excentriques racontées oralement et puis « transcrites » à la première personne.

⁵⁵ Gaston Pineau et Jean-Louis Le Grand, *Les histoires de vies*, 2003 (5^{ème} édition, 1^{ère} en 1993), p. 3.

⁵⁶ *Histoire de vies ou récits de pratiques ? : méthodologie de l'approche biographique en sociologie*, 1976 ; *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*, 1981 ; *Les récits de vie : perspective ethnosociologique*, 1997 (2^{ème} édition 2005) ; *L'enquête et ses méthodes*, 2010 (4^{ème} édition 2016)

⁵⁷ Voir les numéros de revue consacrés à l'argument (« Les récits de vie », *Pratiques*, n. 45, mars 1985 ; « Récits de vie. Modèles et écarts » ; *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 4, 1985 ; « Récits de vie & Institutions », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, n. 8-9, 1986 ; « La pratique du journal personnel. Enquête », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 17, 1990 ; « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, juin 1986) et les travaux de Poirier, Clapier-Valladon, Raybaut, *Les récits de vie. Théorie et pratique*, 1983 [1993, 2^a ed.] et de Pineau et Le Grand, déjà cité.

⁵⁸ Franco Ferrarotti, *Storia e storie di vita*, 1981 ; Maria Maciotti, *Biografia, storia e società. L'uso delle storie di vita nelle scienze sociali*, 1985 (2 ed. 2000).

⁵⁹ Surtout « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » (2010), mais aussi d'autres (voir « Biography and Psychoanalysis » dans Edward Erwin, *The Freud Encyclopedia. Theory, Therapy and Culture*, 2002, p. 47-48).

biographique dans l'analyse psychologique⁶⁰ passe donc dans les années 1980 forcément par une relecture de Freud comme biographe et critique de la biographie. Un article de Richard Ellmann⁶¹, à son tour grand biographe du XX^e siècle, explore la conception freudienne de la biographie littéraire. L'usage de la biographie psychanalytique aujourd'hui est la prérogative de l'activité clinique⁶² et du roman⁶³, en continuant (non sans critique⁶⁴), une démarche qui comme on l'a vu commence dans les années 1930. D'une conception psychanalytique de l'existence des grands hommes, sujets privilégiés des biographies, dérive par exemple le motif des « enfances des hommes illustres », qui veut rechercher dans les premiers événements d'une vie les signes du génie futur⁶⁵.

Toutes ces approches démontrent une idée dominante qui soutient la pratique biographique des trente dernières années : l'idée que la biographie est avant tout une enquête⁶⁶ qui se mène avec une méthode⁶⁷ précise et qui a des objectifs principalement herméneutiques⁶⁸. Cette démarche vaut aussi bien en ethnographie qu'en littérature (et même dans le journalisme⁶⁹ et dans la critique littéraire⁷⁰), et peut avoir des

⁶⁰ Voir Moraitis, Pollock, *Psychoanalytic Studies of Biography*, 1987 et le numéro « Des biographies » de la *Revue française de psychanalyse* (t. 52, n. 1, 1988), dont en particulier la réflexion d'Agnès Oppenheimer, « La « solution » narrative », p. 17-35).

⁶¹ « Freud and Literary Biography », *American Scholar*, v. 53, n. 4, p. 465-78, Fall 1984 (traduction française : « Freud et la biographie littéraire », *Diogène*, 139, juillet-septembre, 1987).

⁶² Michel Legrand, *L'approche biographique. Théorie, clinique*, 1993.

⁶³ Par exemple dans les « psychobiographies » de Dominique Fernandez.

⁶⁴ Guglielminetti : « L'oggi è dominato dalla biografia di impianto psicanalitico, versione tardo-lombrosiana del « genio » non più « delinquente », ma maniaco e nevrotico. Le vite si vendono, e bene anche ; scriverle non è richiesto dal mercato » (1986 : 883-884).

⁶⁵ Voir D'Intino 1998 : 133.

⁶⁶ Voir Groupe de réflexion biographique, *Biographies d'enquêtes : bilan de 14 collectes biographiques*, 1999 (2 ed. 2009).

⁶⁷ Voir Jean Peneff, *La méthode biographique*, 1990.

⁶⁸ Voir Matthias Finger, *Biographie et herméneutique : les aspects épistémologiques et méthodologiques de la méthode biographique*, 1984.

⁶⁹ Par exemple l'enquête sur les paysans chinois menée par Chen Guidi et Wu Chuntao et publié en Chine en 2004 et ensuite traduit en anglais en 2006 (*Will the Boat Sink the Water?: The Life of China's Peasants*) et en français en 2007 (*Les paysans chinois aujourd'hui : trois années d'enquête au cœur de la Chine*).

⁷⁰ Sur cet aspect, voir la reconnaissance de Stein Haugom Olsen (« La biografia nella critica letteraria », dans Meneghelli et Mochi 2000 : 8-14). D'après Guglielminetti la critique littéraire était la seule raison qui

intentions politiques, historiographiques ou esthétiques, mais se configure toujours comme une recherche à mettre en place avec rigueur et sensibilité.

Puisque cette recherche biographique se déroule souvent à travers les témoignages et les perspectives des sujets dont la vie est racontée, les histoires de vies (dans les domaines de la psychologie et des sciences sociales) relèvent davantage de l'autobiographie que de la biographie. Le va-et-vient entre ces deux pôles crée l'espace de l'introspection du biographe⁷¹ et cause la conviction que finalement, toute biographie n'est qu'une tentative d'autobiographie. Cette idée, assez résistante encore de nos jours, se réfère à toute une série d'œuvres littéraires à caractère auto-biographique à l'empreinte psychanalytique marquée, parues à partir des années 1980. Célèbres en France sont les ouvrages de la collection « L'un et l'autre », publiés chez Gallimard pendant un quart de siècle⁷² sous la direction du psychanalyste J-B Pontalis (1924-2013). Sa présentation nous clarifie bien le projet de cette collection :

Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelles. Les uns et les autres : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autportrait, où placer la frontière ?⁷³

Et pourtant, cette assomption d'équivalence entre biographie et autobiographie⁷⁴ est quelque peu discutable, car elle cache la valeur de découverte d'autrui que la majorité des œuvres littéraires qui raconte une vie différente de celle de l'auteur-même possèdent, et ne devient qu'une idée reçue. La relation entre les deux formes d'écriture

rendait légitime une emprise biographique et pour cette raison elle se devait abstenir de toute tentation de traitement de l'« intimité d'un écrivain » (« Vendere le vite », *Sigma* 1984, p. 5-22. Citation p. 15).

⁷¹ Baron, Pletsch, *Introspection in Biography. The biographer's quest for self-awareness*, 1985.

⁷² 131 publications de 1989 à 2014, d'écrivains tels que Schneider, Michon, Sylvie Germain, Garcin, Macé, Goffette, Bergounioux, Jean-Yves Tadié.

⁷³ Quatrième de couverture du premier titre de la collection : *Glenn Gould. Piano solo* de Michel Schneider (1988).

⁷⁴ Exprimée ainsi par Lavagetto, par exemple : « Il compito (ma anche il traguardo inarrivabile) di ogni biografo consiste nello scrivere una « autobiografia altrui » [...] « autobiografia del possibile, per usare le parole di Thibaudet, cioè « romanzo » » (« 'Cosa ce ne faremmo di un Friedrich Nietzsche immaginario ?' », *Sigma*, 1984, p. 116-132. Citation p. 122).

est évidemment très ancienne et a été étudiée en profondeur dans le cours du XX^e siècle ; tout comme l'ensemble des discours liés à la biographie sont revenus en vogue dans les années 1980⁷⁵, souvent liés à une réflexion générale sur les formes de « life-writing »⁷⁶. Force est de constater que le discours critique littéraire est dominé par le genre autobiographique tout au long du XX^e siècle : en laissant le genre biographique dans l'ombre il impose ainsi une forte limitation de perspective face à tous les genres contigus (biographies, « livres de familles », mémoires, journaux intimes) qui sont toujours abordés à partir de l'autobiographie⁷⁷. En fait, même en postulant une indistinction originale entre l'auto- et la biographie, le genre autobiographique s'est codifié beaucoup plus tard (grâce d'abord à Agostino et ensuite à Rousseau) que le genre biographique, et apparaît formellement comme l'un de ses sous-genres. Compte tenu que la vie racontée est celle de l'auteur lui-même et non d'un tiers, l'autobiographie est en fait un cas particulier de biographie⁷⁸, avec laquelle elle partage aussi une énonciation rétrospective et unitaire. Si donc l'adjectif « biographique » peut se référer à toutes les deux formes, dans ce travail il se référera toujours à une hétéro-biographie.

En tout cas, la biographie possède avant tout une genèse et une tradition qui diffèrent de l'autobiographie et pour cette raison on ne peut pas dire que les biofictions contemporaines soient toujours (ou pour la plupart) des « autobiographies d'autrui ». Au contraire, il est nécessaire de critiquer cette réduction et cet aplatissement, en

⁷⁵ Sur l'enchevêtrement des deux genres, voir les essais de Bonnat (« Ecriture... biographique et/ou autobiographique. Problématique des genres : figures textuelles du destin pulsionnel », dans *L'Autobiographie en Espagne : actes / du 2e Colloque international de La Baume-lès-Aix, 23-24-25 mai 1981, 1982*, p. 27-60), et de D'Intino (« Ottica biografica e ottica autobiografica », dans *Studi latini e italiani*, III, 1989, p. 185-209), ainsi que le travail collectif *Autobiographie et biographie*, dirigé par Mireille Calle-Gruber et paru en 1989.

⁷⁶ Pour une bibliographie exhaustive des travaux produits sur toutes les formes d'écritures de vies, voir Rosario Diana, *Scritture della vita fra biografia e autobiografia: un excursus bibliografico*, 2003.

⁷⁷ Voir par exemple la bibliographie d'Andrea Cortellessa, qui tout de même reconnaît que la biographie est l'« ideale modello di partenza di una tipologia testuale definibile in senso lato come « personale » » (« Generi 'contigui' all'autobiografia. Bibliografia selezionata di studi » dans Caputo et Monaco, *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, 1997, p. 351-366. Citation p. 351.

⁷⁸ Où l'auteur-narrateur est aussi le protagoniste du récit.

soulignant que l'idée que l'on raconte la vie des autres que pour raconter la propre est souvent un cliché.

Dubito anche del luogo comune che vede nella biografia, se non proprio un manuale per il successo, un'autobiografia occulta [...] (Come se il lavoro della letteratura non fosse quello di fingere di parlare di noi, e tentare invece alla temuta esplorazione del veramente differente, del lontano)⁷⁹

Comme on aurait pu s'y attendre, la prolifération d'écritures biographiques dans la seconde moitié du siècle concerne principalement le roman. Le rapport entre la biographie et le roman (ancien ou moderne) est enquêté par nombreux critiques⁸⁰ : d'ailleurs, s'il est possible de reconnaître une dimension biographique aussi dans certains romans du seizième, dix-septième, dix-huitième⁸¹ et du dix-neuvième⁸² siècle, c'est avec les romans biographiques et les biographies romancées – une vague commencée dans les années 1920-1930 et continuée tout au long du siècle – que le biographique connaît sa manifestation la plus significative en termes numériques⁸³.

⁷⁹ Ludovica Koch, « Esemplari, parallele, inimitabili, immaginarie », *Strumenti critici*, mai 1986, I, 2, p. 247-260. Citation p. 248.

⁸⁰ Boris Tomasevskij, « Literatura i biografija », *Kniga i revoljucija*, n. 4, 28, 1923, p. 6-9 ; Wellek et Warren, « Literature and Biography », dans *Theory of Literature*, 1942 (puis 1947, 1949 et « New Revised Edition » 1956), Lukacs, « La forme biographique et sa problématique », *Le roman historique*, 1965 (édition en allemande 1954).

⁸¹ Pensons par exemple aux romans picaresques et d'aventures européens, comme *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), *La Vie de Scaramouche* (1695) ou *The Adventures of Roderick Random* (1748).

⁸² Comme les portraits et les médaillons de personnages réels et fictifs dont sont parsemés les grands romans réalistes et ceux de Balzac notamment (voir Lotte, *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie humaine*, 1952).

⁸³ Sur cet aspect voir l'article de Daniel Madelénat « Biographie et roman, je t'aime, je te hais » (dans *Revue des Sciences Humaines*, n. 224, 1991, p. 235-247) dans lequel il discute « les tentations romanesques de la biographie », ainsi que les « convoites biographiques du roman ».

D'un point de vue esthétique il est important de noter la réactivation de forme biographiques traditionnelles comme l'hagiographie⁸⁴ et la vie d'artiste⁸⁵, et davantage encore l'usage de la biographie de la part des autres formes littéraires (surtout le théâtre⁸⁶) et artistiques (cinéma⁸⁷, photographie⁸⁸, bande dessinée⁸⁹, radio⁹⁰).

⁸⁴ Voir d'abord l'article de François-Olivier Touati : Quand un biographe peut en cacher un autre. Réécrire la vie des saints (une nouvelle collection chez Beauchênes, dans Touati et Trebitsch 1987 : 248-250, et ensuite les travaux d'Aude Bonord : l'article « Des saints pour la fiction, des saints face à l'Histoire (Joseph Delteil, Blaise Cendrars, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet) » (*Cahiers de narratologie*, no 15, 2008 mis en ligne le 14 décembre 2008, URL : <https://narratologie.revues.org/721>) et la monographie *Les « Hagiographes de la main gauche ». Variations de la vie de saints au XXe siècle*, parue en 2011.

⁸⁵ Sur la relation entre biographies et histoire de l'art, voir l'ouvrage collectif dirigé par Ferrato-Combe et Salha, « Fictions biographiques et arts visuels, XIXe-XXIe siècles », *Recherches & Travaux*, n. 68, 2006. [disponible en ligne : <<https://recherchestravaux.revues.org/73>>], ainsi que l'essai de Maddalena Spagnolo (« La biografia d'artista. Racconto, storia, leggenda », dans *Enciclopedia della cultura italiana*, 2010, vol. X, p. 375-393) et l'ouvrage.

⁸⁶ Nous pouvons penser à la *Vie de Galilée* (1938) de Brecht et à la *Vie de Gundling* (1976) de Müller en ce qui concerne le contexte allemand, à *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G* (1968) et à la *Vie de Myriam C.* (1998) de François Bon en ce qui concerne le contexte français. Un caractère davantage méta-théâtrale possèdent *Flammes* (1993) de Pierre Mertens et *La mostra* (2001) de Claudio Magris.

⁸⁷ Sur le genre des films biographiques (qui réactive un genre déjà actif dans les années 1930, par exemple chez Metro Goldwyn) voir d'abord l'article de Françoise La Breteque (« Biographies et cinéma », dans Touati et Trebitsch 1985 : 237-240) et puis les travaux les plus récents sur le « biopic » de Dennis Bingham (*Whose lives are they anyway? The biopic as Contemporary Film Genre*, 2010), Tom Brown et Belén Vidal (*The Biopic in Contemporary Film Culture*, 2014) et Ellen Cheshire, *Bio-Pics: A Life in Pictures*, 2015.

⁸⁸ Par exemple les célèbres travaux documentaires de Jaime Agee et Walker Evans (*Let us now praise famous men*, 1941) et de John Berger et Jean Mohr (*A Seventh man : migrant workers in Europe*, 1975). Dans une intention plus ouvertement artistique s'implantent les travaux de Sophie Calle (en particulier *Les Dormeurs*, 1979 et puis 2001). Tout aussi intéressant d'un point de vue esthétique est l'usage que de cette pratique ont fait Norman Mailer (qui dans *Marilyn: A Biography*, 1973, et *Portrait of Picasso as a Young Man: An Interpretive Biography*, 1995, alternent récit et photographies du biographié) et Ines Walk (qui dans *Leni Riefenstahl : Five Lives. A Biography in Pictures*, 2000, construit le récit biographique entièrement et exclusivement par images).

⁸⁹ L'un des bande dessinée à caractère biographique qui a eu le plus de succès est celle de Doxiadis, Papadimitriou (*Logicomix: An Epic Search for Truth*, 2008), mais l'usage du dessin avec un but biographique est présent aussi, par exemple, chez Tullio Pericoli (*I ritratti*, 2002 et *Otto scrittori*, 2003). Intéressant est aussi le projet d'Emre Orhun, qui s'est inspirée de Marcel Schwob pour son livre graphique *Les Vies Imaginaires*, 2013. Pour un aperçu du phénomène voir l'essai d'Elisa Bricco : « Biografie finzionali tra racconto e fumetto: Arno Bertina e Stéphane Levallois », dans *Il romanzo francese contemporaneo (1980-2009)*, a cura di Elisa Bricco, *Nuova Corrente*, 56, 2009, n. 144, p. 243-263).

⁹⁰ Par exemple dans l'émission radio « Vite che non sono la tua », dirigée par Nicola Attadio pour « Radio 3 ».

Ce qui compte c'est de noter que la biographie a été utilisée par toute sorte de discours (fictionnel et non-fictionnel, artistique et scientifique) avec des intentions claires d'enquête herméneutique de l'être humain, et souvent à travers une utilisation des sources et des traces de type historiographique et une empathie et un désir de projection envers le biographié qui les rapproches des autobiographies. À partir de toutes ces manifestations différentes du biographique, la critique littéraire en a reconnu la nature composite (essayistique et littéraire) et les difficultés d'interprétation qui en découlent⁹¹. Cette hétérogénéité des modalités discursives et des langages détectés dans les années 1980⁹² ne tient pourtant pas compte de la composante franchement fictionnelle (en non seulement narrative ou littéraire) que de nombreuses biographies prennent dans la foulée de Schwob et Borges. Ce qui manque est alors la conscience que la forme la plus puissante du biographique au XX^e siècle est la « vie imaginaire ». C'est précisément dans cette intention créative que la biofiction contemporaine montre ses possibilités de véritable hybridation : un concept très souvent utilisé, voire abusé, mais presque toujours mal compris et qu'il est pourtant essentiel de comprendre afin d'apprécier tout ce que la biofiction a dit et peut encore dire. Nous en parlerons dans le prochain chapitre.

⁹¹ Étant donné, comme le dit Gefen que « les *vies* de l'extrême fin du XX^e siècle cherchent à échapper délibérément à la question de leur statut, tant la spéculation historique emprunte désormais à la fiction, et tant la littérature revendique désormais ce dialogue avec l'autre que lui avaient volé les sciences humaines » (2004b : 15).

⁹² Voir Michel Trebitsch, « Les folies de Byron », dans Touati et Trebitsch 1985 : 199-214.

Deuxième PARTIE

Théorie et formes du dispositif biofictionnel

Popescu: Can I ask is Mr. Martins engaged in a new book?

Martins: Yes, it's called 'The Third Man.'

Popescu: A novel, Mr. Martins?

Martins: It's a murder story. I've just started it. It's based on fact.

Popescu: Are you a slow writer, Mr. Martins?

Martins: Not when I get interested.

Popescu: I'd say you were doing something pretty dangerous this time.

Martins: Yes?

Popescu: Mixing fact and fiction.

Martins: Should I make it all fact?

Popescu: Why no, Mr. Martins. I'd say stick to fiction, straight fiction

(The Third Man, 1949)

Chapitre 4.

L'hybridation biographique : caractères et modalités

Le panorama contemporain des écritures biographiques est très diversifié car il présente à la fois toute une série de biographies à caractère génériquement littéraire mais aussi un grand nombre de biographies strictement factuelles. Si les premières sont toujours centrales dans les débats critiques, les secondes sont souvent négligées : on oublie souvent que même à l'époque contemporaine la biographie reste un genre d'abord et avant tout factuel. Son paradigme est encore celui des grandes biographies savantes qui, au XIX^e siècle, occupèrent le champ littéraire imposant une conception de la biographie comme le lieu de l'enquête sérieuse et historiquement fondée sur un homme à l'existence avérée. Même quand elles utilisent des procédés plus narratifs et donc plus proches du récit de vie que de l'essai, les biographies demeurent dans le champ non-fictionnel. Ce n'est pas par hasard que le Prix Goncourt de la biographie – institué en 1980 et donc pendant la deuxième grande vague biographique du siècle – prime surtout des biographies principalement factuelles et non génériquement romanesques ou littéraires. En plus, les biographies sont parmi les genres éditoriaux les plus vendus dans l'Occident et sans doute les plus vendus de la catégorie « non-fiction ». Comment faire donc pour décrire et analyser un champ qui compte un si grand nombre de textes divers et souvent au statut contradictoire ou ambigu ? Il nous semble tout d'abord nécessaire d'élargir le regard à la situation littéraire globale dans laquelle nous nous trouvons depuis quelques décennies afin d'y reconnaître un phénomène précis.

Ces dernières années nous entendons de plus en plus souvent parler, dans le domaine littéraire mais pas uniquement, d'œuvres inspirées de la réalité, d'événements qui se sont réellement passés et de personnages soudainement célèbres. Des œuvres qui n'inventent rien mais empruntent à la vie réelle pour restituer un texte

littéraire. Pour les décrire, on a mis l'accent d'une part sur le besoin de réel¹ que reflète l'époque dans laquelle nous vivons (ce qui impliquerait surtout dans le contexte italien un « ritorno alla realtà »² de la part de la littérature), mais également sur le fait que cette même époque ressemble de plus en plus à une fiction, à un scénario construit où les individus se perçoivent comme autant d'identités virtuelles et changeantes sur l'échiquier de l'Internet et de la télévision, dans un *continuum* représentatif dont les réseaux sociaux jouent un rôle décisif. Cette contradiction – seulement apparente peut-être – dans laquelle nous vivons est enregistrée et en même temps nourrie par une série d'objets esthétiques relativement étrange : reconstructions de faits divers, de vies de personnages historiques, ou bien encore d'une période historique entière, faite d'une manière non nécessairement contrefactuelle. Romans de non-fiction, reportages narratifs, (auto)biographies trompeuses : bien que souvent utilisées seulement comme étiquettes, toutes ces définitions renvoient à une image mentale inhabituelle. En tant que lecteurs, nous percevons une subversion des catégories classiques : un roman ne peut pas être un récit de chronique, et pourtant, qu'est-ce que la biographie d'une personne réellement vécue peut-elle comporter de fictionnel, d'inventé ?

Bien que la relation entre la réalité et sa réinvention littéraire ait toujours été très féconde et probablement insoluble, il existe différentes formes et gradations de cette interaction. Dans le domaine purement littéraire, le débat sur les écritures non fictionnelles a commencé il y a cinquante ans seulement³, mais dans cette période il a déjà produit une remarquable série de réflexions s'étendant à tous les domaines de la connaissance. D'abord la philosophie du langage et de la linguistique, puis la

¹ David Shields, *Reality Hunger: a manifesto*, 2010. Traduit en français par *Besoin de réel : un manifeste littéraire*, 2016.

² Selon la formule proposée en 2008 par la revue « Allegoria », qui consacre son numéro 57 au thème : *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*.

³ En démarrant par deux articles séminaux de Roland Barthes : « Structure du fait divers » (1962) et « Le discours de l'histoire » (1967).

psychologie et la sociologie, l'anthropologie et la politique : aucune approche épistémologique de la réalité n'est restée inexplorée⁴.

Ces pratiques narratives gagnent de plus en plus de poids dans un champ littéraire qui, bien que chaotique et difficile à lire, montre un seul vecteur textuel reconnaissable : la tendance à expérimenter des solutions lointaines du roman réaliste (et ses dérivés). Loin de constituer une nouvelle vague avant-gardiste de type linguistique-formelle, ces nouvelles écritures montrent une utilisation de plus en plus fréquente des structures hybrides, appartenant à des types de discours très différents. La prise de conscience que dans cette ère désillusionnée il n'est plus possible d'utiliser des dispositifs usés tels que, à l'extrême, une autobiographie plate ou la voix omnisciente du roman, favorise par conséquent leur distorsion. Si l'on peut raisonnablement affirmer que le *new journalism* et le *nonfiction novel* sont les premières familles textuelles auxquelles se référer afin d'éclairer la zone vaste et souvent inexplorée qui sépare un roman, exemple de fiction pure, d'un récit factuel, il est tout de même évident que la singularité de certains textes contemporains est difficile à percevoir sans une recherche théorique et poétique approfondie.

Du reportage narratif et des autres formes de narration basées sur une enquête journalistique, nous sommes parvenus à la production de textes qui montrent une intentionnalité non seulement narrative mais aussi romanesque et surtout une véritable ambition littéraire. La spécificité contemporaine de la pratique de l'hybridation entre la fiction et la non-fiction réside dans cet aspect. En effet, le matériel non-fictionnel est aujourd'hui imbriqué dans la fiction de façon plus éloquente et en même temps la réélaboration fictionnelle montre une motivation souvent originale et

⁴ L'histoire du débat critique sur le statut de la fiction et sur son interaction avec le discours non-fictionnel est marquée par quatre ouvrages fondamentaux : 1) « The logical status of fictional discourse » (1974-5), de John Searle est le premier à poser la question d'une différence entre les deux discours, différence d'ailleurs refusée sauf sur un plan pragmatique ; 2) *Fiction et diction* (1991) de Gérard Genette élargit et systématise l'enquête ; 3) *The Distinction of Fiction* (1999) de Dorrit Cohn révolutionne l'état de l'art dans une perspective fortement « séparatiste » ; 4) enfin, *Fait et Fiction* (2016) de Françoise Lavocat résume et complète ce travail avec une approche très enracinée dans le contexte culturel contemporain.

atypique. Le processus de fictionnalisation d'événements et de personnes réelles produit – dans les cas les plus réussis – des textes qui, ne perdant pas les caractéristiques particulières de la fiction et de la non-fiction, constituent des objets construits de façon singulière auxquels nous pouvons donner le nom de *fiction*. Le phénomène de la biofiction doit être nécessairement encadré dans ce discours : l'intérêt pour la vie d'un homme historique va de pair avec l'obsession pour l'enregistrement des événements du réel (ce que Barthes appelait le « privilège de l'existence » (1967 : 144) que la littérature et les autres formes artistiques ont développé dans le demi-siècle dernier.

Afin d'aborder la description de ce type d'écritures il est nécessaire de les concevoir comme le résultat du croisement de deux chemins qui normalement restent parallèles mais peuvent parfois s'entremêler. Le dernier ouvrage de François Lavocat, *Fait et Fiction*⁵ vise à reconstituer une frontière qui de plusieurs parts est considérée comme désormais franchie. Selon cette perspective, il n'y aurait dans le champ littéraire contemporain aucune distinction possible entre les textes relevant du domaine des faits et ceux relevant du domaine des fictions, justement parce qu'il serait tout simplement impossible de distinguer faits et fictions. Lavocat contraste fortement ce panfictionnalisme de matrice poststructuraliste, ainsi que la « vulgate issue du tournant cognitif [qui] fait de l'être humain un réceptacle et un dispensateur de fictions » (p. 13) car, en postulant une indistinction de principe entre le factuel et le fictionnel, il n'est plus capable de comprendre les « enjeux politiques, anthropologiques, culturels, historiques, légaux, politiques, psychologiques et cognitifs » (p. 15) qui se jouent dans une définition bien précise des contours de la fiction.

⁵ L'ouvrage de Lavocat vise aussi à démentir une conception exclusivement littéraire de la fiction (telle que développée par Dorrit Cohn) et à élargir le travail sur la fictionnalité à d'autres époques et à d'autres cultures au-delà de l'Occident et des XIX^e et XX^e siècles.

Cependant cette frontière existe et est intuitivement significative⁶. Le présent travail part de l'hypothèse qu'un texte basé sur un fait est différent à tous points de vue différent de celui qui se base sur une invention. En même temps, nous sommes convaincus que la frontière qui sépare les deux domaines peut être franchie dans les deux sens et que ces « chemins » aboutissent à des ouvrages hybrides tels que, par exemple, les biofictions.

Comme le dit Gérard Brey,

La critique du dernier quart du siècle a abouti à la conclusion qu'il existe une interaction, une perméabilité (par emprunts, échanges réciproques, simulation, imbrication, etc.) de divers procédés mis en œuvre par l'un et l'autre type de récit⁷

Ce qui se révèle nécessaire est donc une interrogation « sur la façon dont récits fictionnels et récit factuels se comportent à l'égard de l'histoire qu'ils rapportent et sur les interférences qu'ils peuvent présenter » : d'un côté il faut « rendre compte de la façon dont les faits réels sont fictionnalisés », de l'autre de « considérer comment fonctionnent les divers régimes du récit et comment ils peuvent s'influencer, s'imbriquer, s'emprunter l'un à l'autre, avec quelles intentions et selon quelles stratégies » (p. 7-8).

4.1 Qu'est-ce qu'une hybridation discursive ?

Mais avant de voir comment ces échanges se déroulent, il est nécessaire de comprendre quels sont les éléments primaires de l'hybridation, c'est-à-dire ce que

⁶ Comme le rappelle Pavel, « il existe deux manières de concevoir les distinctions intuitivement évidents, telles par exemple [...] celle qui trace, en littérature, la frontière entre fiction et non-fiction ». La première voit les choses « en dernière analyse », « en fin de compte », « après tout », tandis que l'autre les considère « en début de compte », « en première analyse ». Cette dernière « consiste à faire confiance à l'évidence intuitive et à tenter d'en expliciter le contenu, fût-il intermédiaire et relatif (2001 : 3).

⁷ *Figures du récit fictionnel et du récit factuel* / 1, 2003, p. 7.

nous entendons par non-fiction et donc par fiction. Il est évident que ces concepts généraux – mais cohérents car intuitifs, comme nous l'avons dit – ne sont pas rigides : cependant, uniquement en se référant aux macro-catégories de fiction et de non-fiction, il est possible de saisir les différences (de nature, degré ou intention) que ces textes montrent et donc de comprendre la pertinence des nouvelles formes contemporaines. À condition, bien entendu, d'indiquer les déclinaisons concrètes et textuelles de ces macro-catégories.

De quelle manière la notion de non-fiction coïncide avec celle de « fait » et donc se superpose, dans les pratiques discursives écrites, à ce que nous appelons réel est une question à laquelle il est intéressant de réfléchir. Tout d'abord, on peut dire que la non-fiction est un concept qui, dans le monde entier⁸, indique, « en première analyse », tout texte non fictionnel dans le sens commun d'une « representation portraying an imaginary/invented universe or world »⁹. La catégorie, très vaste, comprend donc à la fois l'essai historique et le récit du voyage, une notice de médicament et une recette culinaire.

Par conséquent, il est possible de classer sous une même catégorie – celle des récits factuels ou de diction – des textes qui ont par exemple comme caractère prédominant le scientifique, l'essayistique, l'historique, le judiciaire, le journalistique, le biographique, l'autobiographique, etc. Ce type de récit peut être narratif et/ou littéraire, mais pas nécessairement ; en revanche, ce qu'ils ont tous en commun c'est

⁸ En revanche, en Italie l'expression « non-fiction » est utilisée souvent pour se référer au *nonfiction novel* à la Capote, qui pourtant est seulement l'une des façons possibles de combiner les deux types de discours. En général, la tendance à hypostasier les notions de littérature et de récit, ainsi qu'une certaine réticence à interroger les textes avec les instruments de l'analyse du récit, a entraîné l'impossibilité de comprendre pleinement les innovations de ces dernières années. En outre, très peu d'ouvrages parmi les plus importants du débat théorico-poétique ont été traduits en italien, et presque aucun n'est entré dans le canon critique. En conséquence, le débat construit autour des nouvelles écritures contemporaines (citons par exemple Stefania Ricciardi, *Gli artifici della non-fiction*, 2011, et Hanna Serkowska, *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, 2011), bien que riche et vaste, est dépourvu d'un cadre théorique à la hauteur de la tâche.

⁹ Jean-Marie Schaeffer, « Fictional vs. Factual Narration », dans Peter Hühn et al. (ed.), *Handbook of Narratology*, Berlin, Walter De Gruyter, 2009, p. 98-114, citation p. 100.

« de faire référence à des individus ayant vécu à une période historique de notre monde actuel »¹⁰ et donc de vouloir « restituer des faits s'étant produits réellement, des faits véridiques [...] des faits matériels, reposant sur des indices probants et justifiés, sans céder à la tentation de la fantaisie et de l'imagination fictionnalisante »¹¹. Cela comporte ce que Philippe Lejeune a qualifié de « pacte référentiel » :

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « *pacte référentiel* », implicite ou explicite, dans lequel sont incluses une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend. (1975 : 36)

Pour indiquer un récit de non-fiction nous utiliserons les termes « référentiel » ainsi que « factuel », tout en considérant que sa propriété principale est que les événements et les personnages ont toujours une existence temporelle antérieure¹², à laquelle ils doivent répondre ; en revanche, les récits de fictions peuvent renvoyer à des entités historiques, mais ils ne sont pas obligés d'en respecter la référence. Sur cette distinction (qui double, en la précisant, celle entre « réel » et « imaginaire »¹³) repose à notre sens la différence plus significative entre le domaine du factuel et celui de fictionnel.

Comment concevoir alors la fiction ?

Le domaine des études théoriques sur la fiction, immense et toujours ouvert à de nouvelles investigations, est d'une telle complexité qu'il est impossible de le résumer ici même brièvement¹⁴ : nous pouvons cependant rappeler qu'il couvre diverses

¹⁰ Simon Fournier, « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours », dans *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol. 11, Été 2005 (consultable en ligne : http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm).

¹¹ Gérard Brey, *Figures du récit fictionnel et du récit factuel* 2, 2007, p. 9.

¹² Selon l'expression « prior temporal existence » utilisée par Robert Scholes (« Language, narrative and Anti-Narrative », *Critical Inquiry*, n. 7, 1980, p. 204-212. Citation p. 211) et citée par Cohn (1999 : 16n56).

¹³ Lavocat 2017 : 524.

¹⁴ Tout en rappelant que les prodromes de cette interrogation de matrice structuraliste sur la nature de la fiction remontent à la *Poétique* d'Aristote, nous pouvons citer (outre évidemment le *Discours du récit*

disciplines, de la linguistique et la philosophie du langage¹⁵ à la psychologie et aux sciences cognitives¹⁶ les plus récentes, en passant évidemment par la narratologie, la science propre au récit.

Parmi les études théoriques des deux dernières décennies l'un des plus efficace – à cause de la manière dont il a problématisé et pris position sur des questions centrales du débat – est *The Distinction of Fiction* (1999)¹⁷ de Dorrit Cohn. Si aujourd'hui tout le monde perçoit la fiction comme quelque chose d'imaginaire, d'inventé, il existe selon Cohn quatre¹⁸ autres conceptions du terme qui le rendent confus, paradoxal parfois, et donc potentiellement inutile. Ici, les deux conceptions qui nous intéressent sont celles qui considèrent la fiction dans une relation de coexistence et d'équivalence avec les concepts de « littérature » (en ce sens relèvent de la fiction même les œuvres littéraires de type historique, essayistique ou lyrique) et de « récit » (en ce sens relèvent de la fiction toute œuvre de nature narrative). En réalité, si les propriétés du récit et de littérature peuvent se recouper à celle de la fiction dans certains textes, elles n'interviennent pas nécessairement en même temps.

Pour trouver des qualités qui la rendent unique et distincte, il est nécessaire selon Cohn de concevoir la notion de « fiction » d'une manière étroite : non comme une

de Genette, 1972, qui de fait marque la naissance de la narratologie) un essai de Robert Scholes (« Towards a structuralist poetics of fiction », dans *Structuralism in Literature. An Introduction*, 1974, p. 129-38) dans lequel le terme « fiction » couvre tout le domaine de la littérature narrative d'imagination. En revanche, chez Wolfgang Iser (*Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 1991) il y a une séparation entre le fictif et l'imaginaire. Avec *Fictional Worlds* (1986) Thomas Pavel ouvre un champ d'investigation fertile qui aboutit à *Pourquoi la fiction ?* (1999) de Jean-Marie Schaeffer. Enfin, fondamental pour les études de la fiction à l'intérieure du courant philosophique du *fictionalism* (*make-believe*), le travail de Richard M Sainsbury, *Fiction and Fictionalism* 2009.

¹⁵ Pour un aperçu des positions sur le statut logique de la fiction, voir la « Présentation » d'Héliane Kohler à *Figures du récit fictionnel et du récit factuel / 1* : « Les interrogations portant sur le rapport entre fiction et référence ont-elles été indissociables de la question logique du statut d'un énoncé de fiction », p. 9.

¹⁶ À cet égard, voir notamment Schaeffer, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », dans Catherine Grall, Marielle Mace, *Devant la fiction, dans le monde*, 2010, p. 15-32.

¹⁷ Paru en français en 2001 sous le titre de *Le propre de la fiction*.

¹⁸ D'un point de vue étranger au champ littéraire, on peut aussi désigner par le mot « fiction » un mensonge, une contre-vérité, ou une abstraction conceptuelle, une « fiction heuristique » selon les mots de Kant.

œuvre simplement narrative ou littéraire¹⁹, mais comme un « récit non référentiel » (*nonreferential narrative*), à savoir comme une narration d'une série d'événements liés les uns aux autres et qui ne le sont pas nécessairement au monde extérieur, autrement dit le nôtre²⁰.

Mais est-il possible d'isoler les principales caractéristiques du discours fictionnel ? Et si oui, lesquelles ? Si Searle croyait qu'il n'y avait pas de moyen de distinguer, à partir du texte, un récit fictionnel d'un non fictionnel, Cohn est pourtant convaincue qu'il est possible d'identifier des *signposts of fictionality*²¹, c'est-à-dire des marques textuelles de type grammatico-syntaxique désignant un récit comme fictionnel. Le premier²² (et plus important) marqueur de fictionnalité est une présentation de la vie intérieure (*inner life*) des personnages telle qu'aucun narrateur non-fictionnel ne saurait le faire, c'est-à-dire en tant que sujets et non objets²³. Lorsque le narrateur, à travers des stratégies grammaticales et syntaxiques, se propose de

¹⁹ Cette conception de la fiction comme assimilée au récit littéraire en prose est caractéristique de la tradition anglo-saxonne, illustrée par *L'Art de la fiction* d'Henry James en 1884 (Monluçon-Salha 2007 : 20).

²⁰ De cette manière, restent exclues du domaine du récit (et donc de la fiction) toutes les affirmations de vérité caractéristiques du « theoretical, philosophical, explanatory, speculative, or critical discourse », ainsi que celles purement descriptives. Bien sûr, la fiction peut présenter des considérations à propos du monde, de la société et des hommes, ainsi que des descriptions, mais elles restent toujours « subordonnées au langage narratif », parce que « the principal function of generalisations is to elucidate, and of description to contextualize or symbolize, the narrated events and characters » (Cohn 1999 : 12).

²¹ Voir le chapitre 7 : « Signposts of Fictionality : A Narratological Perspective », 109-131.

²² Les autres marqueurs de fictionnalité concernent la distinction entre les niveaux de l'histoire (*story*) et du discours (*discourse*) et le concept narratologique de narrateur. Plutôt que de définir l'essence de la fiction, ces trois critères entrent en relation : leur cohérence réciproque donne au texte une empreinte narrative reconnaissable.

²³ En répondant à Searle, Cohn démontre comment l'exemple qu'il avait choisi pour prouver sa thèse (c'est-à-dire qu'il n'y a aucune propriété textuelle capable d'identifier un texte comme une fiction) illustre plutôt le contraire, car le narrateur prouve qu'il connaît son personnage « in a manner no real person can be known to a real speaker (p. 117). Dans son essai précédent, et tout aussi fondamental (*Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978), Cohn avait élaboré une typologie des représentations de la conscience dans la fiction, nommant et définissant trois techniques de base: 1) le psycho-récit (*psycho-narration*) désigne le discours du narrateur sur la conscience d'un personnage; 2) le monologue rapporté (*quoted monologue*) désigne le discours mental d'un personnage; 3) le monologue narrativisé (*narrated monologue*) désigne le discours mental d'un personnage sous la forme du discours du narrateur. Ce dernier est le plus complexe des trois modes : comme le psycho-récit, il garde la troisième personne et le temps de la narration, mais comme le monologue rapporté il reproduit *verbatim* le langage mental du personnage, comme s'il était le sujet de sa narration.

rapporter ce que les personnages pensent, il réalise une action que le narrateur référentiel, en théorie, ne pourrait faire. C'est à travers la catégorie narratologique du mode²⁴ que l'on peut donc détecter le trait caractéristique du récit de fiction, l'accès direct à la subjectivité des personnages. De même, cet élément rend reconnaissable la présence de la fiction dans un texte hybride contemporain.

Plus concrètement, la fiction peut se manifester dans ce sens fort qu'on vient de décrire, mais également de manière plus atténuée, en imaginant simplement ce qu'il aurait par exemple pu faire ou penser tel ou tel moment. Cependant, les traits de fictionnalité (ou de factualité) – qui peuvent être d'ordre narratologique, thématique, stylistique et para-textuel – ne sauraient en aucun cas empêcher *a priori* un franchissement de la frontière, bien au contraire. Des échanges, prêts et imitations sont non seulement possibles mais très souvent pratiqués. En réalité, plus que les marques individuelles, ce qui importe est l'intention esthétique globale qu'un texte véhicule. Bien que, comme le dit Lavocat, un désir de franchir les frontières et de combiner le fictionnel et le factuel est présent à tous les âges et dans toutes les cultures (p. 12), les façons dont les concepts de « fait » et de « fiction » sont traduits en pratiques discursives concrètes changent selon les époques. Par conséquent, c'est à l'intérieur de notre époque que la coprésence et l'hybridation de fiction et de non-fiction doivent être recherchées, décrites et analysées²⁵.

Si en général la fiction peut se mêler avec n'importe quel discours non-fictionnel, les formes les plus importantes que le XX^e siècle a produit concernent les pratiques

²⁴ Le « mode » (étudié par Genette dans *Discours du récit*, 1972, p. 183-224) concerne les degrés de l'information narrative, c'est-à-dire le choix du niveau de détail et de la perspective d'un récit. Par conséquent « le mode est bien en principe [...] un révélateur du caractère factuel ou fictionnel d'un récit » (Gerard Genette, *Fiction et Diction*, 1991, p. 153).

²⁵ Si, comme le rappelle Pellizzi, « in misura variabile la letteratura fa sempre i conti con ciò che non è finzione e che nondimeno penetra nel suo tessuto immaginativo e linguistico », les possibilités d'utilisation des pratiques factuelles dans la littérature sont historiquement déterminées. Cependant « i confini tra fiction e non-fiction sono flessibili, e a volte ambigui, ma, soprattutto, la non-fiction è una porta che la fiction apre sul reale e sulla storia » (Federico Pellizzi, « In scrittura la materia della vita ». Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra nonfiction e racconto, *Testo*, n. 51, 2006, p. 57-68. Citation. p. 57).

journalistiques, historiographiques et (auto)biographiques : reportages de chronique, enquêtes sociales, récits de longues périodes historiques²⁶, autofictions²⁷. C'est le mouvement du *new journalism* qui dans les années 1960 aux États-Unis modifie définitivement le paradigme d'énonciation du réel. Les reporters découvrent deux aspects fondamentaux : le récit des faits réels ne peut pas échapper à la partialité subjective du regard du narrateur et, par conséquent, le narrateur n'est plus garant d'aucune vérité « objective ». Pour saisir les nuances et les implications d'un fait divers, comme d'un évènement politique, il est nécessaire de recourir aux techniques narratives et littéraires, voire à la fiction, pensée soit comme synonyme d'affabulation, soit comme invention. Le romancier Truman Capote se place dans une perspective de continuation évolutive par rapport aux *new journalists* (Wolfe, Talese, Thompson)²⁸ : dans son célèbre *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences* (1966) Capote invente²⁹ le genre du *nonfiction novel*, qui consiste en un roman fondé sur des faits réels et donc vérifiables, qui dépeint des personnages historiques tout en utilisant des conversations inventées et des techniques de narration typiques de la

²⁶ Sur ce thème voire notamment Jean Molino (« Histoire, roman, formes intermédiaires », *Mesure*, 1, juin, p. 59-75) et Marta Cichocka (*Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, 2007).

²⁷ À la fin des années 1970, l'écrivain Serge Doubrovsky écrit un roman autobiographique, *Fils*, qu'il qualifie de « autofiction ». Le néologisme sert à montrer le caractère contradictoire d'une narration qui se fonde sur une identité explicite entre l'auteur, le narrateur et le protagoniste (comme toute autobiographie), et qui pourtant emploie des stratégies, textuelles et para-textuelles, explicitement fictionnelles. À la croisée de (et donc entre) l'autobiographie et le roman personnel, l'autofiction française se sert de la fiction pour déformer le matériel non fictionnel (les faits et les dates de la vie de l'auteur) et pour ainsi entreprendre une quête identitaire de matrice psychanalytique. En Italie et avec Walter Siti (de *Scuola di nudo*, 1994 à *Troppi paradisi*, 2006), en revanche, l'autofiction prendra la forme d'une « autobiographie de faits jamais arrivés » : la fiction est considérée donc comme une invention vraisemblable qui permet, à travers l'auto-analyse, de sonder et de comprendre une réalité invraisemblable (voir Walter Siti, « Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti », *Italies – Narrativa*, 16 settembre 1999, p. 109-115).

²⁸ Voir Tom Wolfe et E. W. Johnson, *The New Journalism*, 1973. Pour une analyse du mouvement voir notamment Ronald Weber, *The Literature of Fact*, 1980.

²⁹ L'écrivain théorise et explique les principes de ce qui, de son point de vue, est un véritable nouveau genre littéraire (voir l'interview de George Plimpton en 1966, traduit en français dans Truman Capote, *Ceuvres*, 2014, p. 607-619). En tout cas, son roman a été immédiatement perçu comme innovant et digne d'être étudié, puisque déjà Searle en 1975 l'indique comme un exemple de texte liminal dans le domaine de la fiction.

fiction pure. L'écriture de non-fiction avait acquis une reconnaissance et un prestige considérables aux États-Unis avec la création en 1962 du « Pulitzer Prize for General Nonfiction », gagné en 1969 par *The Armies of the Night*³⁰, de Norman Mailer, l'autre texte chef d'œuvre du nouveau genre. En réalité, les modalités possibles de ce croisement sont nombreuses, et chacune offre des potentialités nouvelles et inattendues au récit de fiction et au récit factuel³¹. À partir des succès de Capote et Mailer, la non-fiction gagne une véritable dignité littéraire, dépasse les bornes américaines et se répand dans tout l'Occident, où elle acquiert plusieurs formes et suit des différentes intentions esthétiques.

Mais si le *new journalism* reste une pratique importante dans l'histoire des formes d'écritures de la seconde moitié du XX^e siècle, il semble que le genre de la non-fiction ait plutôt évolué jusqu'à devenir ce qu'on appelle aujourd'hui *literary nonfiction*³², *narrative nonfiction* ou *creative nonfiction*. La définition standard de cette famille aux contours flexibles est la suivante : une écriture qui utilise des styles et des techniques littéraires afin de construire un récit factuellement précis. Cependant, dernièrement, on peut attester un changement : l'objectif principal de l'écrivain n'est plus de donner des informations à la manière d'un reporter, mais de confondre – de manière programmatique – la lecture afin d'empêcher une reconstruction purement factuelle.

Ce qui caractérisait le *new journalism* était en effet cet objectif commun : les reporters Tom Wolfe, Hunter S. Thompson et Gay Talese voulaient d'abord échapper aux règles du journalisme traditionnel, « oltrepassare il limite della referenzialità pura,

³⁰ Norman Mailer, *The Armies of the Night. History as a Novel, the Novel as a History*, 1968.

³¹ Pour une étude sur l'origine du *nonfiction novel* voir mon essai, « Alle origini della non-fiction : le strade di Truman Capote e Norman Mailer », *Heteroglossia*, n. 14, dicembre 2016, p. 53-81. À l'instar de n'importe quel nouveau label, on pourrait rechercher tous les textes « *ante litteram* », mais il est peut-être plus utile de repérer des textes similaires à *In Cold Blood* parmi ceux temporellement plus proches. Ainsi, il est probable que *Operación Masacre* de l'Argentin Rodolfo Walsh, publié en 1957, soit un exemple très précoce d'un roman de non-fiction conscient et représente l'écrit fondateur d'un courant typiquement sudaméricain, parallèle à celui du *new journalism* américain. En revanche, bien que récemment rapproché du roman de Capote, *Compulsion* de Meyer Levin, paru en 1956, ne peut pas être considéré un *nonfiction novel*.

³² Voir notamment Chris Anderson, *Literary nonfiction: theory, criticism, pedagogy*, 1989.

[...] scavare nelle atmosfere e nei personaggi con il ricorso alle strategie della letteratura e con la rivendicazione della libertà convenzionalmente suo privilegio »³³. D'après Clotilde Bertoni, ils proposaient une innovation de l'écriture à plusieurs égards : non seulement au niveau de l'événement primaire (à raconter scène par scène), mais aussi à celui des dialogues (à reproduire intégralement en essayant de fournir un portrait de l'interviewé), et des personnages (dont il faut comprendre le point de vue). En général, il ne faudrait pas fuir le souci du détail, mais plutôt le saisir dans sa valeur symbolique, produire un « inoltramento nell'invisibile » (p. 61). Ce désir de renouvellement était obligé de rompre définitivement avec la méthode journalistique, devenue inopérante. Ayant perdu confiance dans son rôle de témoin et d'enquêteur, le reporter devint narrateur. Du *new journalism* au *nonfiction novel*, de Tom Wolfe à Truman Capote. Cette pratique qui consiste à mélanger écriture référentielle et écriture créative s'étend à presque tous les genres, en allant du roman historique au roman à clef, de l'essai à la biographie. La réélaboration formelle d'un fait réel est désormais faite à travers une écriture consciente de ses procédés et de ses effets.

Si en France et dans le monde anglo-saxon les chercheurs se montrent, depuis plusieurs décennies, particulièrement attentifs aux frontières entre fiction et non-fiction et aux nouvelles formes hybrides de la prose, ce n'est que récemment que la critique littéraire italienne s'est intéressée au potentiel de ces phénomènes. Toutefois, la riche production d'articles et de réflexions sur des textes spécifiques n'a pas encore été accompagnée par un traitement systématique du phénomène dans son ensemble. De plus, c'est surtout la dimension extra-littéraire (sociologiques, philosophiques, politiques) de l'hybridation des genres littéraires que les chercheurs interrogent, au détriment de la dimension narrative et textuelle de ces textes, jusqu'à présent ignorée ou minimisée. Cependant, étant donné que pour évaluer l'efficacité locale et globale de ces procédures narratives et littéraires, il est indispensable de se référer aux marques textuelles reconnaissables, il est important de remettre au centre du discours

³³ Clotilde Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, 2009, p. 57.

le texte littéraire, dont l'analyse fait ressortir et valide toutes les interprétations possibles.

4.2 Procédés et stratégies de l'hybridation biographique

Ainsi, qu'entendons-nous par hybridation ? Nous sommes en présence d'une hybridation si les protocoles de la fiction et ceux de la non-fiction (de tout type) sont utilisés dans la même narration ; non si l'on déclare simplement avoir utilisé l'imagination pour écrire une œuvre historique ou avoir puisé dans les sources historiques pour écrire une œuvre narrative-littéraire, mais si dans le même texte, et souvent sur la même page, des éléments fictionnels et factuels entrent effectivement en collision. Dans les textes biographiques contemporains – mais cela vaut aussi pour tout croisement possible – cette contamination est de nature (ou de degré) différente car ils montrent un saut qualitatif évident par rapport aux textes que nous avons analysé jusqu'à présent, notamment celui de Schwob.

Afin de saisir l'écart des formes actuelles d'hybridation, de moins en moins intéressées au simple enregistrement et de plus en plus obsédées par l'ambiguïté inévitable de toute réécriture, il est nécessaire de vérifier de quelle manière ces stratégies littéraires et ces processus de fictionnalisation ont évolué. En effet, la chronique des événements peut être « littérisée » de plusieurs façons : en dilatant une scène, en modifiant le registre stylistique, en suspendant le récit à un moment crucial, ou bien encore en affirmant une thèse dont les bases ne sont pas historiquement fondées. Les expédients sont de nature différente et ne concernent pas tous le domaine de la fictionnalisation, plus simplement celui de la mise en intrigue à laquelle toute histoire se trouve naturellement soumise – ce qui prouve, encore une fois, que le caractère narratif n'entraîne pas nécessairement le caractère littéraire.

Nous remarquons en revanche une espèce de « double échange » : d'une part la fiction imite les formes factuelles comme l'histoire, la chronique, le reportage et la biographie, de l'autre ces formes factuelles opèrent des procédures de fictionnalisation. Considérant, avec Alan Pauls, que « l'identité de la chose écrite n'est pas définie par une série d'attributs mais bien de la relation aventureuse qu'elle entretient avec les contextes dans lesquels il lui revient de surgir »³⁴, dans les textes hybrides il est nécessaire d'évaluer l'impact des matériaux factuels présents (leur type, leur fonction, la manière dont ils se présentent), afin de reconnaître les mécanismes de fictionnalisation et de falsification que le texte met en œuvre. En plus, le jeu entre feint et vraisemblable que ces écritures souvent montrent crée un court-circuit intéressant entre le vrai et le faux.

Et la biographie ? Au début des années 1990 le critique Alain Buisine crée le terme « biofiction »³⁵. À l'instar de tout texte hybride, il faut éviter la tentation – typique du poststructuralisme – de minimiser les différences et disqualifier toute tentative de distinction : le fait que « tout roman raconte la vie » n'entraîne pas que toute fiction soit nécessairement biographique. De même que le fait que « toute biographie met en jeu l'imaginaire »³⁶ ne signifie pas qu'elle est nécessairement fictionnelle. Au contraire, c'est bien parce que la pratique biographique traditionnelle est désormais inutilisée et que chaque texte ne fonctionne que de manière singulière³⁷, qu'il faut essayer de comprendre comment une biographie devenue impossible redevient possible grâce à la fiction.

³⁴ *Le facteur Borges*, C. Bourgois, 2006. « La identidad de un escrito no se define por una serie de atributos sino mas bien por la relación de aventura que mantiene con los contextos en lo que le toca aparecer », *El factor Borges*, 2004).

³⁵ Alain Buisine, « Biofictions », dans « Le biographique », *Revue de sciences humaines*, n. 224, 1991, p. 7-13.

³⁶ Alexandre Gefen, « Le chat jaune de l'abbé Séguin », dans Gefen et Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, 2001, p. 77-109. Citation p. 105.

³⁷ Comme l'affirme Buisine, de façon sans doute trop radicale, « un discours général et global sur la biographie n'a guère de sens. Sa théorie importe infiniment moins que sa pratique. L'"art" de la biographie n'est évaluable que livre par livre, pour le meilleur et pour le pire » (« Écrire des biographies », *Revue des sciences humaine*, 263, 2001, p. 149-159. Citation p. 159).

Pour comprendre de quelle manière un récit biographique peut être fictionnalisé, il est nécessaire, tout d'abord, de concevoir la fiction comme un choix, une décision pragmatique³⁸ : si comme nous l'apprend le cinéma c'est bien le montage qui nous fournit le premier effet de fiction³⁹, dans les dernières années, dans le sillon des recherches de la logique on a commencé à penser la fictionnalité comme l'effet de certains « opérateurs ». Dans la logique modale les opérateurs de fictionnalité sont ceux qui nous permettent de comprendre une assertion comme fictionnelle : de la même manière nous pouvons lire certaines stratégies d'écritures comme des opérateurs de fictionnalité. Dans son *Usages et théories de la fiction* (2004), Françoise Lavocat tente de « comprendre quels sont les opérateurs spécifiques de fictionnalité pour une époque donnée » (p. 8), en sachant qu'ils varient selon le contexte historique et géographique. Parmi ces « embrayeurs de fictionnalité » Lavocat nomme l'usage de la première personne, la nomination des personnages ainsi que les paratextes⁴⁰.

Cette approche rénove le discours poststructuraliste des années '80 car elle clarifie et approfondit les dynamiques concrètes qui s'enchaînent dans un texte de fiction à base factuelle. Ira Bruce Nadel et Ina Schabert ont été les deux critiques les plus attentifs à la dimension pragmatique de la biographie littéraire. Tout en s'inscrivant dans le courant du poststructuralisme (« the very process of writing, the shaping of facts into a narrative, reorders the life in creative ways »⁴¹) Nadel croit que le « language, rather than objective fact as conceived by scientists and historians, organizes and structures a biography » et qu'ainsi « not fact but the presentation of

³⁸ « Pour Schaeffer, c'est la dimension pragmatique dans laquelle peuvent *in fine* se subsumer les autres critères » (Gefen 2001 : 99)

³⁹ Comme l'avait déjà bien compris Vladimir Pozner en 1931, « le montage rénove la biographie » (2014 : 65). Un usage très significatif du montage comme opérateur de fictionnalisation biographique peut être retrouvé chez Philippe Artières, et notamment dans les biographies *Vidal, le tueur de femmes. Une biographie sociale*, 2001 et *La vie écrite : Thérèse de Lisieux*, 2011, faites à partir d'un assemblage de textes de natures diverses.

⁴⁰ Voir aussi l'entretien avec Alexandre Prstojevic : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLavocat.html>.

⁴¹ Ira Bruce Nadel, « Biography & Four Masters Tropes », *Biography*, vol. 6, n. 4, Fall 1983, p. 307-315, cit. 308.

fact establishes the value of biographical writing ». Conçue comme un artéfact verbal, la biographie se sert de quatre « master tropes », qui sont des figures rhétoriques telles que la métonymie, la métaphore, la synecdoque et l'ironie qui occupent, respectivement, les fonctions suivantes : réduction, représentation, intégration et négation des faits biographiques. Dans son travail successif (*Biography : fiction, fact and form*, 1984) Nadel aborde directement la question capitale de la reconstruction « créative » d'une vie et cherche à démontrer si et comment cette créativité compromet l'authenticité de la biographie. Tout en réaffirmant une approche issue des théories de l'« emplotment » de Hayden White⁴², Nadel superpose langage, narration et fiction dans une perspective panfictionnaliste⁴³ qu'on ne peut que contester. Toutefois, il a le mérite de mettre l'accent sur les pratiques et les effets de l'écriture biographique : en reconnaissant que « not facts, but presentation of those facts establish the value of biographical writing », Nadel identifie dans la caractérisation des personnages et dans l'alternance de leur point de vue deux modalités avec lesquelles la biographie subvertit la simple présentation du matériel factuel, et que nous pourrions qualifier donc d'opérateurs de fictionnalité. Si donc la réinvention est à préférer à la reconstruction (« the best biographies re-invent rather than re-construct », 1984 : 8), c'est pourquoi « the respect [...] for the facts does not mean they cannot be altered to improve their understanding » (p. 209). Cette intuition est très pertinente pour les biofictions.

Dans « Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations » (1982)⁴⁴ Ina Schabert semble montrer une position contraire à celle de Nadel. À partir

⁴² « By the very constitution of a set of events in such a way as to make a comprehensible story out of them, the historian [and biographer] charges those events with the symbolic significance of a comprehensible plot-structure » (Hayden White, « The Historical text as a Literary artifact », *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 1978, p. 81-100. Citation p. 91-2, cité par Nadel 1984 : 8).

⁴³ « Biography is fundamentally a narrative which has as its primary task the enactment of a character and place through language – a goal similar to that of fiction », p. 8.

⁴⁴ *Biography*, Vol. 5, No. 1 (Winter 1982), p. 1-16. Voir aussi Ina Schabert, *In quest of other person. Fiction as biography*, 1990.

du « Manifesto » de Leon Edel (paru sur le premier numéro de la revue *Biography*⁴⁵) elle souligne que la biographie et la critique biographique sont en train de glisser progressivement vers la fiction (voir le narratif ou le littéraire) et que l'imagination est un moyen légitime à moins qu'elle ne concerne les faits. Suivant cette démarche, Schabert tente de délimiter la frontière entre la *factual biography* et la *fictional biography* et parvient à la conclusion que dans le premier type de biographie la fiction est souvent un élément nocif, et que son usage doit être limité au deuxième type. Il nous semble que le problème de son discours tient au fait qu'au lieu d'interroger les contaminations (comme l'annonce le titre) l'auteure montre une conception « essentialiste » des deux formes de biographies qui ne tient compte des effectives dynamiques textuelles : il est évident que la définition de la typologie d'une biographie (*factual* ou *fictional*) se fait à *posteriori* (c'est-à-dire à partir de l'usage qu'un texte fait du discours fictionnel ou factuel) et non à *priori*. Cette perspective est largement pratiquée aussi à nos jours (surtout en Italie), lorsque l'on considère la contamination entre deux formes figées et hypostasiées et non comme deux modes du discours (le fictionnel et le factuel). Cependant, Schabert pose un problème réel lorsque – en reprenant la distinction de David Gervais⁴⁶ entre « something truthfully intuitive and bold » et « the false imaginativeness of the sort of vie romancée » à la Maurois (p. 62) – elle signale la différence entre l'intuition du biographe, l'imagination véridique du romancier et la fausse imagination des « belletristic lives » (1982 : 1).

Pour résumer, les procédés et les stratégies de fictionnalisation d'un récit biographique peuvent relever du montage (qui rompt la linéarité biographique classique), de l'évocation « de l'intérieur » des pensées des biographiés (comme dans les romans), de la manipulation des données et des faits biographies, ainsi que de leur invention (qui comble les vides de l'archive).

⁴⁵ Leon Edel, « Biography: A Manifesto », *Biography*, Volume 1, Number 1, Winter 1978, p. 1-3.

⁴⁶ David Gervais, « Stories of Real Life », *Cambridge Quarterly*, Vol. 9, No. 1 (1979), p. 56-64.

Afin de mieux saisir la différence entre une biographie et une biofiction il nous paraît judicieux de se pencher aussi envers les procédés et les stratégies de « biographisation » d'un récit de fiction. Comme nous l'avons remarqué, le vingtième siècle a montré une perméabilité de la frontière entre fait et fiction, qui permet un double échange entre les deux domaines. Comme le fait noter Gefen, l'échange mis en place entre la biographie et la littérature se fait de manière que

« l'exploitation, par importation à l'intérieur du roman et de la nouvelle, d'un vaste répertoire, à la fois topique (les scènes de naissance ou de mort, par exemple) et stylistique (comme la tentation de la brièveté et de l'ellipse) [soit] la contrepartie des emprunts, eux mieux connus, de la biographie historique aux techniques romanesques (le discours indirect libre par exemple » (Gefen 2004b : 19).

Cela veut dire qu'à l'instar d'un texte factuel qui se fictionnalise, un texte de fiction peut se « factualiser » à travers des procédés de « mimesis formelle »⁴⁷, c'est-à-dire de simulation d'une certaine forme particulière de texte non fictionnelle, comme le discours scientifique, le reportage, ou la biographie.

Cette perspective est importante puisqu'elle nous permet de restreindre le champ de la biofiction aux œuvres réellement biographiques. Puisque la biographie peut être repérée dans toutes les typologies textuelles, il faut un œil rigoureux pour identifier une instance biographique prédominante. Les œuvres les plus significatives, en effet, sont celles dans lesquelles la vie du personnage (même s'il est inventé) est racontée non dans une forme génériquement romanesque, mais précisément à travers la forme de la biographie : par conséquent, dans le champ biofictionnel il faut considérer seulement les œuvres dans lesquelles la forme-biographie intervient de manière pertinente : soit celles qui sont lues d'abord et surtout comme biographies, soit celles dans lesquelles la forme biographique est pertinente pour les comprendre dans leur

⁴⁷ L'expression « formal mimetics » est de Michal Glowinski (« On the first person novel », *New Literary History*, IX, 1977, p. 103-114. Citation p. 106) mais le texte original, en polonais, date 1967. La traduction française : « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, 1987, p. 497-506 ; puis dans Genette, *Esthétique et poétique*, p. 229-45, p. 234.

ensemble. Ce réinvestissement d'une forme ancienne, quelle que soit son intention ou son registre, mérite d'être étudiée.

En effet, sans considérer tous ces romans où la mention « vie » ne signale rien de spécifiquement biographique, l'explosion du biographique au vingtième siècle nous a livré comme on l'a vu, un ensemble de textes (poétique, en prose, théâtral) à caractère *lato sensu* biographique mais qui n'ont pas nécessairement une structuration formelle en biographie – nous le verrons plus en détail dans le prochain chapitre. Toutefois, il y a aussi un très grand nombre de textes dans lesquels

« la réactivation du biographique implique [...] une activité générique beaucoup plus forte qu'un simple jeu sur les noms de catégorie : le récit fait à la troisième personne et de manière chronologique de la vie d'un unique personnage est une forme à contrainte singulièrement restrictive » (Gefen 2004a : 309)

Ces textes diffèrent du roman construit autour d'un personnage fictif car ceci « adopte librement la forme d'un récit chronologique et un personnage unique sans pour autant s'astreindre à l'austérité de registre et de thème propre au genre biographique » (p. 309). Ce qui fait d'un récit génériquement littéraire une biographie est donc la présence de traits formels, énonciatifs et rhétoriques du genre biographique qui miment et dialoguent de façon dialectique avec le « genre historiographique de la biographie sérieuse » (p. 309), c'est-à-dire des éléments propres à un discours non-fictionnel qui s'insèrent dans un texte fictionnel.

Ces éléments, structurellement combinés peuvent constituer ce que Bakhtine appelait un chronotope de type biographique⁴⁸ et qui a toujours fonctionné dans une certaine typologie de roman⁴⁹. En général, tout texte qui présente dans le titre le nom

⁴⁸ « C'est-à-dire une sorte d'universel narratif » (Gefen 2004b : 16n22) comme le décrit Bakhtine dans son étude sur la biographie antique déjà citée.

⁴⁹ « Avant de passer au troisième type de roman antique, il importe de faire une réserve importante. Par « troisième type », nous entendons le *roman biographique*. Or, l'Antiquité n'a produit ni un tel *roman*, ni une grande œuvre biographique que nous pourrions nommer ainsi, par référence à notre terminologie. Elle a, néanmoins, élaboré toute une suite de formes autobiographiques et biographiques notables, qui ont exercé une influence énorme non seulement sur l'évolution des biographies et autobiographies européennes, mais sur tout le roman européen. Ces formes antiques sont fondées sur un nouveau type de *temps biographique* et sur une nouvelle image spécifique de l'homme au cours de sa vie. » (1978 : 278).

propre du personnage principal, qui se structure comme un récit d'une vie marqué par des étapes fixes et significatives (« enfance annonciatrice, l'événement pivot, etc. », p. 310), et dont la focalisation sur ce sujet est unique, propose un « effet de biographie »⁵⁰.

Même dans ce cas, il est possible de reconnaître des opérateurs de factualité : il s'agit d'éléments d'ordre structurel et stylistique, qui favorise une lecture factuelle d'un texte. Comme le dit Renaud Dulong⁵¹ :

Dans un contexte contradictoire, un récit ne sera tenu pour vrai que dans la mesure où il aura traversé des épreuves de contestation, mais on peut dire qu'il est factuel dès lors qu'il se prête à ce genre de vérification, si le style de la narration, les détails fournis placent à l'horizon des procédures de probation, ou si son auteur donne de lui-même des gages de cette sorte (p. 65)

Dans notre contexte, c'est la présence de certains marqueurs (thématiques ou formels) qui prédisposent la lecture d'un texte sous un horizon d'attente biographique, et qui donc assument la fonction d'« opérateur de biographie ». Commencer un récit par la généalogie du personnage principal, décrire les événements dans un ordre chronologique (et donc logiquement fondé), raconter de façon rétrospective, sont autant de moyens qui permettent de « biographier » un récit de fiction. Exemple à cet égard est *The Hours* (1999) de Michael Cunningham, un roman à part entière mais qui peut être lu aussi comme une variation biographique sur la figure de Virginia Woolf. Le livre raconte, en alternance, trois tranches de vie d'autant femmes de différentes générations, liées d'une certaine manière au roman *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf (1925) : les situations narratives des protagonistes reflètent certaines de celles vécues par Clarissa Dalloway dans le roman⁵². La première de ces histoires compte comme protagoniste l'écrivaine même qui, en 1923, est aux prises avec

⁵⁰ C'est-à-dire « la constitution d'un univers fictionnel nominal, d'un monde-personnel autonome et portatif, posé à distance du narrateur, informé par les simple pouvoir d'un nom propre et organisant, tant du point de vue narratologique que sémiotique, le récit », p. 311.

⁵¹ « Les opérateurs de factualité. Les ingrédients matériels et affectuels de l'évidence historique », *Politix*, vol. 10, n°39, Troisième trimestre 1997, p. 65-85.

⁵² Le titre également renvoie au roman de Woolf : *The Hours* était en effet le *working title* utilisé pour *Mrs. Dalloway*.

l'écriture du roman et rencontre des problèmes de santé mentale ; la deuxième se déroule à New York en 2001, et raconte la vie d'une femme nommée Clarissa et que son mari appelle « Mrs Dalloway » pour l'homonymie avec la protagoniste du roman ; enfin, le troisième récit concerne une Mrs. Brown qui, en 1949, à Los Angeles, commence la lecture de *Mme Dalloway*.

Or, ce livre présente des éléments récurrents – l'usage du monologue intérieur et du *stream of consciousness* pour raconter l'histoire d'une journée (triviale mais décisive) – qui nous font lire ces trois récits comme un roman unique et qui miroitent l'univers (réel et fictionnel) de Woolf. De plus, les nombreux renvois thématiques à l'intérieur des trois histoires fonctionnent comme de véritables effets biographiques : il s'agit de plusieurs traits de la Woolf réelle qui se répercutent sur les trois figures fictionnelles : l'homosexualité, évidente ou cachée, le suicide, les maladies nerveuses, l'insatisfaction existentielle. Tous ces éléments de cohésion nous font lire le livre comme la biographie d'une seule personne, puisque de nombreux aspects communs à plusieurs identités tendent à constituer une identité unique.

Enfin, parmi tous les opérateurs de fictionnalité et de factualité, le plus important demeure le narrateur, car c'est l'instance narratrice qui gère et annonce toutes les fonctions textuelles qui nous font lire un texte surtout comme une biographie, une fiction, ou une biofiction. Nous analyserons cet aspect dans le détail, dans la prochaine partie de cette thèse.

4.3 Le dispositif biofictionnel

Le concept d'« instance » nous sert donc pour cerner la nature primaire d'un texte. Pour cette raison, une biographie fictionnelle, ou biofiction – considérée, en tant que produit du croisement entre la fiction romanesque et le discours factuel de la biographie, comme un type spécifique d'hybride littéraire – montre à la fois une

instance biographique et une instance fictionnelle. Le matériel factuel, ou prétendu tel, de la biographie, est déformé par l'invention fictionnelle, qui donne à l'objet narratif la forme romanesque. L'évidence empirique de la prolifération, en France et ailleurs, de ces modalités d'écritures particulières et souvent extrêmes, engage les critiques du contemporain d'en rendre compte de façon approfondie. Au début du XXI^e siècle, la biofiction « est un fait massif d'histoire littéraire et culturelle », Gefen 2004a : 305⁵³). Si l'aspect le plus intéressant à noter est sans doute son ambition esthétique, d'un point de vue formel la biofiction « remplit une case vide du damier générique située à la croisée de ces deux hyper-genres ou méta-genres que sont la fiction et le récit biographique » (Gefen 2004a : 306), tandis que pour ce qui concerne l'histoire littéraire, la réactivation de questions ouvertes et débattues (entre fiction, identité et mémoire) témoignent de son importance actuelle.

Que faut-il donc entendre par biofiction ? Comme nous l'avons dit, par le terme « biofiction » nous entendons un texte qui présente une contamination des genres discursifs de la biographie et du récit de fiction : par conséquent, un texte de biofiction utilise à la fois la forme, la structure et les protocoles représentatifs de la biographie traditionnelle et du discours de fiction, tels que des matériels documentaires et référentiels ainsi que des techniques de narration propre à la fiction. Selon ces critères, une biofiction peut aussi bien être une courte nouvelle qu'un long roman et concerner un personnage réel (qui est fictionnalisé et non simplement raconté de manière plus ou moins littéraire), ou un personnage inventé (dont la vie est cependant racontée avec la forme de la biographie et non génériquement du roman). On peut donc considérer la biofiction comme une construction hybride qui a d'autres buts et donc utilise des moyens différents de ceux qu'utilise habituellement la biographie traditionnelle⁵⁴.

⁵³ D'ailleurs signalé dès la fin des années 1990 par Dominique Rabaté (*Le roman français depuis 1900*, 1998) et par Dominique Viart (*Le roman français au XX^e siècle*, 1999).

⁵⁴ Comme on le verra dans le détail dans le prochain chapitre, le terme « biofiction » dans sa première formulation (celle de Buisine) a été utilisé d'une façon différente et moins précise. En ce qui concerne la conception anglo-saxonne de la biofiction comme *biographical novel* de matrice historiographique, voir

Les moyens sont évidemment ceux de la fiction, entendue comme la représentation d'un monde imaginaire ou inventé (Schaeffer), donc comme un texte littéraire non référentiel et narratif (Cohn), ou, suivant le sens latin de « fictio », c'est-à-dire « prétendre », comme une simulation performée : en tout cas la fiction constitue toujours un autre univers, un monde avec ses propres lois et ses traits distinctifs. Les objectifs aussi doivent être particuliers, voire excessifs dans leurs ambitions, par rapport au récit traditionnel de la vie d'un tiers. Comparée aux genres dont elle est la synthèse – la biographie traditionnelle d'une part et le roman traditionnel de l'autre – la biofiction présente des éléments qui marquent une différence significative. En effet, par rapport à une biographie traditionnelle, la biofiction peut présenter la vie intérieure de ses personnages comme des sujets et non comme des objets (cela, comme mentionné ci-dessus, est la principale méthode de fictionnalisation selon Cohn). Par rapport au roman traditionnel, la biofiction présente souvent des documents (lettres, mémoires, traces de toute nature) qui montrent le contenu biographique réel de la personne dont la vie est racontée) ainsi qu'un système de notes, listes de sources, références bibliographiques, etc., qui empruntées au discours factuel (journal, correspondance), imitent le discours de l'essai biographique et génèrent ainsi des effets de non-fiction: de quelle manière la fiction et la non-fiction interagissent-elles concrètement dans une biofiction, c'est-à-dire à travers quels nœuds textuels la performance biofictionnelle a lieu, nous le verrons dans la partie suivante.

Ce qui compte maintenant, c'est d'avoir identifié et décrit un « dispositif » qui parvient à éclairer certains aspects significatifs indépendamment des différentes déclinaisons des textes. Le dispositif biographique contemporain, qui est la biofiction, propose donc une fictionnalisation d'une biographie ou une « biographisation » d'un récit fictionnel. Par « dispositif » nous entendons un mécanisme rhétorique-discursif qui, en disposant le matériau dans le texte d'une certaine manière, lui donne la forme

les travaux de Michael Lackey. (« Biofiction, defined as literature that names its protagonist after an actual historical figure », dans *Biofictional Histories, Mutations and Forms*, 2017).

et le sens d'une biofiction : en d'autres termes, il aboutit à unir le caractère narratif avec celui littéraire et fictionnel dans un système biographique.

Ce dispositif biofictionnel peut agir aussi, de façon locale, dans d'autres types de textes. Par exemple dans les grandes architectures romanesques modernistes⁵⁵ ou contemporains⁵⁶ mais surtout dans d'autres typologies de *factions*. En réalité, dans la pratique concrète des textes les différentes modalités d'hybridation (*nonfiction novel*, *autofiction*, *docufiction littéraire*, etc.) ont tendance à coexister, et il est souvent difficile de désigner une narration de façon claire et précise. Cependant, la plupart des textes se concentre sur un nœud spécifique (par exemple, toute la vie d'un personnage ou bien un fait exceptionnel dont il est devenu le protagoniste) qui imprime sa marque au texte dans son ensemble et en permet une reconnaissance intuitive par son lecteur. Cela nous permet d'étudier les diverses formes d'hybridation sans risquer de recréer une frontière, car désormais on reconnaît que ce qui peut être raconté par la fiction et ce qui doit être rapporté avec des documents ne rentrent plus dans deux systèmes d'écritures rigidement séparées. La coexistence des hybridations ne nous permet pas d'affirmer qu'un texte est seulement une biofiction, mais permet tout de même de choisir un critère d'approximation qui montre la proximité mais aussi la différence entre des textes qui ont l'air de se ressembler.

Par exemple, si chez Carrère, à partir de *L'Adversaire* (2001), les modalités d'hybridations se combinent et se font de plus en plus compliquées – de sorte que ses récits suivants peuvent être lus à la fois comme des fictions historiques, biographiques

⁵⁵ Un cas très intéressant de fonctionnement local du dispositif biographique se trouve dans la trilogie *U.S.A.*, de John Dos Passos, composée par les romans *The 42nd parallel* (1930), *Nineteen Nineteen* (1932) et *The Big Money* (1936). À travers un usage très original et précurseur (si l'on pense au contexte de la biographie dans les années 1930) de la biographie dans le roman, Dos Passos intègre à l'intérieure d'une narration fragmentaire vingt-six courtes biographies de personnages historiques et deux « Vies » de personnes imaginaires (un soldat inconnu mort pendant la Grande Guerre et un vagabond). L'écrivain est convaincu que pour écrire l'histoire d'une nation et d'une époque il est nécessaire d'utiliser et de juxtaposer toutes les formes discursives – non-fictionnelles, personnelles ou fictionnelles – y compris la biographie.

⁵⁶ *2666* (2004) de Roberto Bolaño et *Europe Central* (2005) de William Vollmann sont deux cas exemplaires.

et autobiographiques – néanmoins chacun de ces récits montre une hybridation prédominante. Les récits de *D'autres vies que la mienne* (2007) ne se structurent pas autour des vies des personnages racontés mais autours de quelques événements tragiques qui les ont marqués, et c'est à partir de ceux-ci qu'ils sont construits. En revanche, dans *Limonov* – comme dans toute biographie – l'auteur ne se focalise pas sur un événement en particulier mais sur la vie du personnage dans sa totalité. Une autre façon de distinguer un récit basé sur un fait historique d'une biofiction est le fait que le premier, même quand il se focalise sur un personnage il intègre dans sa narration les vies de plusieurs personnages – c'est le cas per exemple de toute *faction* historiographique – tandis qu'une biofiction met systématiquement un et un seul personnage au centre de son récit.

Nous pouvons, à titre d'exemple, citer quatre œuvres – deux françaises et deux italiennes – qui représentent autant de cas dans lesquels la biographie figure parmi les différentes formes de non-fiction hybridées. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de *l'Adversaire* (2001) d'Emmanuel Carrère, d'*Hitler* (2008) de Giuseppe Genna, d'*HHhH* (2010) de Laurent Binet et d'*Elizabeth*⁵⁷ (2011) de Paolo Sortino : deux textes (le second et le troisième) qui traitent une matière historique et deux (le premier et le quatrième) qui réécrivent un fait divers, et dont la narration est dominée par une ou plusieurs personnes réelles, célèbres ou communes (Jean Claude Romand, Adolf Hitler, Jozef Gabčík, Jan Kubiš, et Reinardh Heinrich, Elisabeth et Josef Fritzl). Une comparaison par paires (Carrère-Sortino et Genna-Binet) pourrait montrer comment, sur des sujets similaires, les deux textes choisissent différentes stratégies narratives et rhétoriques, le choix thématique étant toujours manipulé par la fiction dans un but précis⁵⁸.

⁵⁷ Sur le même sujet, mais de manière assez différente, a écrit Régis Jauffret dans le roman *Claustria*, 2012.

⁵⁸ Pour une introduction aux *factions* contemporaines à travers quelques cas exemplaires voir mon essai : « Il reale in finzione : l'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea », *Ticontre*, n. 4, 2015, p. 165-184.

En bref. *Hitler* et *HHhH* sont deux récits qui veulent raconter un moment de l'Histoire à travers les biographies de leurs protagonistes, allant bien au-delà du roman historique classique. L'arc narratif d'*Hitler* va du 20 avril 1889 à mai 1945 et coïncide ainsi avec l'arc de la vie historique du personnage : la naissance, la jeunesse en Autriche, les échecs et l'ascension politique jusqu'à la dictature, la guerre, la Shoah, la défaite. *Hitler* se configure donc à la fois comme une biographie ponctuelle et comme une réécriture de la période la plus tragique du XX^e siècle. En revanche, *Hitler* diverge de la forme du roman historique tel que nous le connaissons traditionnellement, parce qu'il ne se présente pas comme une histoire d'invention s'inscrivant dans un cadre historique vérifiée et vérifiable, mais comme une œuvre de fiction à part entière, qui transfigure des données historiques et biographiques dans une langue, un style et une narration purement littéraires⁵⁹.

HHhH raconte l'histoire de « l'opération Anthropoid » qui en 1942 amena deux parachutistes de la Résistance, Jozef Gabčík, Slovaque, et Jan Kubiš, Tchèque, à assassiner Reinhard Heydrich, chef de la Gestapo et planificateur de la « Solution finale ». Le livre est donc à la fois une reconstruction historique et biographique : le protagoniste est le collaborateur le plus proche d'Heinrich Himmler (« HHhH » sont les initiales de la phrase allemande pour dire « le cerveau d'Himmler s'appelle Heydrich »). La particularité de *HHhH* ne réside pourtant pas dans le contenu du récit mais bien dans la diction de celui-ci : tout au long du roman, en effet, la voix de l'auteur-narrateur interroge les aspects éthiques et poétiques de la mise en scène des faits historiques : si les personnages et les événements sont authentiques, en ce sens qu'ils ont une référence précise dans le monde réel, leur transposition sur la page s'accompagne d'une inévitable part d'invention.

L'Adversaire d'Emmanuel Carrère et *Elisabeth* de Paolo Sortino représentent deux réécritures fictionnelles de deux faits divers qui sont exceptionnels – au sens de hors

⁵⁹ Voir Estelle Paint « Biographie et roman dans *Hitler* de Giuseppe Genna » dans Broqua et Marche (dir.), *L'épuisement du biographique*, 2010, p. 190-202.

du commun – à divers égards : le profil humain des protagonistes, l'absurdité apparente de leurs actes et la nature radicale de leur projet de vie, la violence physique et émotionnelle à laquelle ils ont soumis leur famille, dépassent ce que nous sommes habitués à lire, et implicitement à accepter. Bien que les histoires de Jean-Claude Romand et de Josef Fritzl soient traitées de manière très différente (non seulement en ce qui concerne la « quantité » de fiction que les auteurs ont décidé d'inclure dans le récit des événements, mais surtout pour le projet, l'intentionnalité artistique de l'écriture, qui a des effets sur le choix de structure, de style et de ton) les deux récits montrent un intérêt pour la vie des deux personnages subordonnés aux événements dont ils sont protagonistes. C'est comme nous l'avons dit le cas de toute fiction basée sur un fait précis davantage que sur le récit d'une vie.

Ainsi, à l'instar des biofictions sur lesquelles nous allons bientôt nous interroger, ces quasi-romans sont donc des objets textuels qui interrogent, chacun à leur manière, le réel, les individus et les événements qui le composent, convaincus de pouvoir dire la vérité à travers le mensonge littéraire, autrement dit la fiction. Pour ce faire, ils font entrer dans le discours littéraire des « documents, récits de vies, témoignages, journaux, mémoires » (Gefen 2007 : 64), donnant ainsi autant d'importance à l'élément factuel qu'à celui fictionnel⁶⁰. Pour cette raison, en tant que genre hybride contemporain, la biofiction n'est pas simplement la réactivation – moderne ou postmoderne – du genre ancienne de la biographie. Certes, son pôle est toujours la biographie « sérieuse » (historiographique, traditionnelle), mais par rapport au genre de la « Vie » (qui est le mode classique et presque exclusif de la forme littéraire du genre biographique), il peut déployer une variété de formes considérablement majeures. C'est ce que nous étudierons dans le chapitre suivant.

⁶⁰ À cet égard, nous refusons ce discours radicalement « continuiste » visant à nier tout changement substantiel au long des siècles. Bien que le roman naisse sur des bases factuelles (voir par exemple Lennard J. Davis, *Factual fictions : the origin of the English novel*, 1983), les écritures romanesques du XVIII^e et du XIX^e siècle n'ont rien en commun – au niveau textuel, poétique et esthétique – avec les *fictions* de type biographique des cinquante dernières années.

Chapitre 5.

Une taxinomie du champ biofictionnel

Nous avons affirmé que le champ contemporain des formes littéraires biographiques est aussi vaste qu'il est diversifié. Comme le note Alexandre Gefen « on ne saurait trouver un écrivain français contemporain important qui ne soit pas l'auteur de *vies imaginaires* »¹, et cette constatation pourrait également s'appliquer à beaucoup d'écrivains non français. En effet, le monde occidental, et la France notamment, a produit dans les dernières décennies maints ouvrages qui témoignent d'une attention particulière à la structure formelle de la mise en récit de vies biographiées. Ces fictions biographiques font sans doute partie de ces « récits indécidables » et « fictions singulières » qui d'après Bruno Blanckeman caractérisent une grosse partie de la production littéraire (française) à partir des années 1970². En 2004 un colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 se proposait de faire le point sur la production de fictions biographiques au XX^e siècle : le volume publié trois ans après³ se concentrait surtout sur l'analyse des œuvres parues de 1896 (année des *Vies imaginaires* de Schwob)

¹ « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, 2012/6, n° 781-782, p. 565-575. Citation p. 565.

² Catégories définies par Bruno Blanckeman pour étudier la production littéraire à partir de la fin des années 1970. Voir *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, 2000 (« [la littérature] régit enfin la pratique du texte, moins épris que jamais d'appartenances génériques, en recherche de formes mutantes et hybrides, accordées à un univers dont le sens se recompose. À époque incertaine, récits indécidables : la notion d'indécidabilité narrative se veut la théorisation souple de ce postulat », p. 11) et *Les fictions singulières. Études sur le roman français contemporain*, 2002

³ *Fictions biographiques : XIXe-XXIe siècles*, actes du Colloque « Fictions biographiques, XIXe-XXIe siècles », organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004 par l'Équipe ECRIRE ; textes réunis et présentés par Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha ; avec la participation scientifique de Brigitte Ferrato-Combe, 2007. Le but de cette publication est explicité sur la quatrième de couverture : « Ce volume tente d'explorer la multiplicité des formes que prennent ces fictions biographiques depuis le XIXe siècle dans la littérature française ou étrangère, de tracer leurs frontières avec les genres voisins (biographie, autobiographie, hagiographie, histoire, mais aussi récit mythique ou essai), de cerner leurs objets privilégiés (hommes illustres ou inconnus, artistes ou témoins) tout en s'interrogeant sur la chronologie de ce genre, son archéologie et ses liens avec la modernité ».

à 1984 (année des *Vies minuscules* de Michon). Dans cette thèse nous envisageons de continuer l'étude de ce phénomène littéraire à la lumière des œuvres parues dans les trente-cinq dernières années.

Etant donné qu'une théorie de la biographie ne saurait être qu'une théorie de ses formes narratives, dans ce chapitre nous allons proposer une théorie des formes biofictionnelles. Poursuivant l'analyse conduite dans la partie historique de ce travail – où nous avons montré l'émergence de plusieurs typologies de « nouvelles » biographies – et l'analyse théorique – où nous avons montré ce qu'il faut entendre par « biofiction » – nous allons faire un examen des œuvres (narratives et/ou littéraires et/ou fictionnelles) en prose⁴ à caractère biographique parues dans la seconde moitié du XX^e siècle : le but est de parvenir à une classification générale la plus précise possible des formes biographiques occidentales contemporaines. La recherche a été menée de la manière suivante : tout d'abord nous avons conduit une « recension » de quelques centaines d'ouvrages dont, à partir des caractéristiques relevant de la structure, du paratexte et du mode privilégié de la narration, nous avons tiré une évaluation synthétique qui sert à la situer dans le cadre général ; ensuite, nous avons regroupé ces œuvres sur la base des éléments (présents ou absents) qu'elles avaient en commun, tout en discutant quelle définition parmi les nombreuses possibles leur convenaient le mieux. Ainsi, nous proposons une délimitation du champ biographique-littéraire et une taxinomie de ses formes.

Cette attention préliminaire consacrée à la forme du texte est nécessaire d'un côté pour apprécier les écarts existants entre les œuvres (surtout lorsqu'elles concernent le même fait ou le même personnage), de l'autre à éviter de confondre une innovation de type poétique avec une innovation formelle. Certes, les deux aspects sont souvent connexes mais ils ne vont pas nécessairement de pair. Par exemple, comme on l'a vu,

⁴ Il est également possible de qualifier de biographique un discours en vers, surtout s'il se présente sous une forme narrative (petits poèmes, romans en vers) mais il s'agit de cas limites qui confirment la nature principalement narrative, et donc prosastique, de la biographie.

la révolution biographique de Lytton Strachey relève de la poétique (le refus de toute tentative positiviste ou agiographique) mais pas de la forme (qui demeurerait somme toute plutôt traditionnel) du récit biographique. Notre hypothèse, partiellement vérifiée dans la production bourgeoise, est que dans le cas des biofictions, seule une innovation au niveau de la forme peut entraîner une innovation poétique, voire esthétique. Parallèlement, il est nécessaire de distinguer le procédé mimé dans le texte au niveau de l'histoire, de la forme qu'il assume au niveau du récit, car parfois les deux ne coïncident pas. Par exemple, dans certaines œuvres de type autobiographique, de quelques sortes assistées par un prête-plume⁵, le mode du récit est plutôt biographique, et vice-versa dans certaines œuvres qui fonctionnent comme des véritables biographies le mode du récit est autobiographique (c'est le cas de *La mort de Virgile* et des *Mémoires d'Hadrien*, entre autres).

Par ailleurs, nous sommes conscients de la problématique de notre tentative de classification. Puisque aucun procès de catégorisation et de taxinomie ne pourrait atteindre à un cadrage parfait des éléments qu'il est censé classer, il entraîne nécessairement la formation de restes, c'est-à-dire de textes non intégrables dans des cases prédéterminées. Cependant, les « ressemblances familiales » que les textes de cette galaxie biographique démontrent, nous imposent d'y porter un regard plus attentif. Puisqu'il n'existe aucune caractéristique partagée par tous les membres de cette catégorie, il faut abandonner le modèle définitoire traditionnel – qui inclut un membre dans une catégorie sur la base du fait qu'il possède ou non certains traits nécessaires ou suffisants – et utiliser une théorie du prototype, telle que conçue par Eleanor Rosch⁶. Développée dans le domaine des sciences cognitives, cette théorie se

⁵ Comme les biographies de personnages célèbres du monde du spectacle et du sport contemporain, telle que par exemple *Open : An Autobiography* (2010) d'André Agassi, « written with assistance from J. R. Moehring ».

⁶ Théorie conçue à partir de l'article « Natural categories » (*Cognitive Psychology*, 4, 1973, p. 328–50), et ensuite systématisée dans de nombreux travaux. Sur le thème voir aussi Lakoff (*Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, 1987) et Bowker (*Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*, 1999).

base sur un modèle de catégorisation graduelle. Ce qui implique que les divers éléments n'occupent pas la même place à l'intérieure de la catégorie, mais seront plus ou moins centraux, plus ou moins prototypiques. La galaxie biographique contemporaine est à percevoir donc moins comme une grille rigide que comme un espace avec un centre et une périphérie, définis par rapport à différents degrés de prototypicité.

5.1 Formes du biographique contemporain : une étude terminologique

Vies imaginaires, fictions biographiques et biographies fictionnelles ; biographies littéraires et romancées ; romans biographiques et méta-biographies ; biofictions. Qu'entend-t-on par chacune de ces définitions (et par leurs équivalents, plus ou moins stricts, anglais ou italien) ? S'agit-il de nommer la même chose de façon différente ou renvoient-elles chacune à une chose différente ? Ce qui est certain c'est que tout texte qui peut être défini par une de ces étiquettes partage une forme et un chronotope génériquement biographique, mais pas nécessairement un caractère littéraire ou fictionnel. Tout en considérant le champ biographique comme un *continuum* de pratiques discursives liées les unes les autres, nous essaierons de cerner les différences pour parvenir à une terminologie claire, exhaustive et non redondante.

La confusion terminologique nous apparaît très clairement lorsqu'on considère le terme « biofiction » qui, comme le remarque Riccardo Castellana, indique en français des textes très différents tels que les biographies romancées, les narrations méta-biographiques, les récits biographiques ou les vies imaginaires, tandis qu'en anglais il est utilisé pour se référer presque exclusivement au *biographical novel*, genre très répandu dans la littérature anglosaxonne (2015a : 67-69). Afin de comprendre ce décalage il est nécessaire de revenir sur la première formulation du terme « biofiction », fournie par Alain Buisine en 1991. Après avoir décrit le succès que le

biographique avait atteinte – dans tout domaine – dans les années 1980, il s’attarde sur l’analyse des biographies littéraires qui, de l’Angleterre, étaient arrivées en France.

Dans ses plus intéressantes expérimentations contemporaines [...] le biographique n’est plus autre que la fiction. Il n’y a plus d’un côté l’imagination romanesque qui peut royalement s’autoriser toutes les inventions et de l’autre la reconstitution biographique laborieusement contrainte de se soumettre à l’exactitude référentielle des documents. La biographie est elle-même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement partie du geste biographique. Productrice de fictions à un tout premier niveau parce que la figure du biographe (et son ridicule acharnement à vouloir découvrir la vérité d’une existence donnée), commence à devenir un personnage caractéristique de l’univers romanesque contemporain » (p. 10)

Dans cet extrait il est possible de reconnaître le *frame* du discours de Buisine. Dans une époque pleinement poststructuraliste, ce que Buisine voit dans les fictions biographiques de son temps est une fictionnalité constitutive, caractérisée par trois procédés : le croisement de l’imagination littéraire et des documents authentiques, puis l’usage de commentaires et de réflexions des personnages qui avaient connu le biographié, et enfin les projections autobiographiques du biographe. Or, les exemples textuels d’où Buisine tire ces caractéristiques sont *Lo stadio di Wimbledon* (1983) de Daniele Del Giudice, *Paper Men* (1984) de William Golding et *The Truth about Lorin Jones* (1988) d’Alison Lurie⁷ : trois textes qui, si l’on regarde leur forme, relèvent moins de la biographie (ou de la biofiction) que du roman méta-biographique. En effet, puisqu’ils mettent en scène, en la problématisant, avant tout la tentative d’un personnage-narrateur de reconstruire la vie d’une autre personne (réelle⁸ ou imaginaire⁹), la biographie peut ressortir de ce processus de textualisation, mais ne constitue pas la forme prédominante du récit, qui demeure romanesque. Pour cette raison ce type de

⁷ Ainsi que *Les Éblouissements* (1987) et *Lettres clandestines* (1990) de Pierre Mertens.

⁸ Respectivement Roberto Bazlen chez Del Giudice et Alan Berg chez Mertens.

⁹ C’est le cas des textes de Golding et Lurie. Pour une analyse du roman de Golding voir Madelénat, « Un roman de la biographie. *Les hommes de papier* de William Golding », *Revue La Licorne*, n. 14, 1988, p. 15-25.

texte ne peut être placé au centre de la catégorie de biofiction que nous tentons d'examiner.

Sur la base de la *historiographic metafiction* décrite par Hutcheon en 1988 nous appellerons « métafiction biographique » toute œuvre dans laquelle ce n'est pas l'auteur-narrateur qui entreprend l'investigation biographique mais un personnage fictif à l'intérieure du texte (même si ce personnage est un simulacre ou un alter-ego de l'auteur lui-même¹⁰) et dont l'enjeu est souvent de montrer que toute biographie est au fond inatteignable. Dans le centre du champ biofictionnel il faut exclure de même, et *a fortiori*, tout roman qui met un personnage historique dans un contexte narratif fictif, comme dans les « romans à clef ». Qu'ils se conforment à la réalité historique de ce personnage ou qu'ils inventent d'autres événements, ces romans constituent la continuation naturelle (et postmoderniste) de la pratique traditionnelle du roman historique.

Une autre forme historiquement importante du biofictionnel mais qui pourtant se trouve à la périphérie du champ est celle qui raconte la vie d'un personnage historique à travers une première personne, et qui donc déguise une biographie sous un récit proprement autobiographique : si dans une perspective postmoderniste « la distinzione tra biografia e autobiografia viene deliberatamente scalzata » (Boldrini 1998 : 20) il faut néanmoins s'en tenir aux différences évidentes (et intuitives) qui subsistent entre les deux formes. Feindre de raconter sa propre histoire, en s'appropriant d'un « je » est bien différent de raconter l'histoire d'un tiers. Ces « biographies de personnes réelles écrites sous la forme d'un texte autobiographique

¹⁰ Pour un discours critique sur la présence métaleptique de l'auteur à l'intérieur de ses œuvres, voir les travaux de : Iovinelli (2004, déjà cité), Bouju (« Auctor in fabula / opus a fabula : le double-fond de la fiction biographique », dans *Fictions biographiques*, 2007, p. 305-316), Pluvinet (*Fictions en quête d'auteur*, 2012). En particulier, Iovinelli, considérant l'auteur de plusieurs œuvres des années 1970 et 1980 comme un véritable actant, définit une nouvelle catégorie de textes biographique, appelée « metabiografia ». Toutefois, ainsi conçue, cette catégorie se révèle peu pertinente : non seulement parce qu'elle inclut une série d'œuvres trop hétérogènes (autobiographies et biographies romancées ou fictives, romans et récits génériquement biographiques) mais surtout parce qu'elle utilise indifféremment la notion d'« auteur » pour désigner l'auteur d'une œuvre biographique, l'écrivain biographié et l'écrivain personnage à l'intérieur de l'œuvre.

fictif donné pour tel »¹¹, nous les appellerons donc « autobiographies imaginaires » (mais il peut s'agir aussi de journaux intimes, de mémoires, etc.), dans le sens de « feintes », à ne pas confondre avec les « autobiographies fictionnelles », ou autofictions, qui sont de nature très différente¹².

Aux marges de la galaxie dont nous sommes en train de définir les planètes, se situent toutes les écritures génériquement biographiques, c'est-à-dire qui consacrent leur sujet à l'évocation de certaines vies mais qui n'assument pas une forme rigoureusement biographique au niveau du récit. Comme le dit Dominique Viart :

notion erratique, le « biographique » n'est pas circonscrit dans une acception ni dans une « forme » particulière (« autobiographie », « biographie », « autofiction »...) mais circule d'un sens à l'autre ; d'un genre à l'autre, de la narration à la poésie, de l'essai à l'écriture de soi, comme pour attester sa porosité et de sa large imprégnation. (2001 : 32)

Pour cette raison, il est nécessaire de distinguer le « biographique »¹³ de la « biographie », qui est seulement une des multiples manières dont le premier se textualise¹⁴, et en particulier sa manière la plus directe¹⁵.

La forme historiquement plus répandue de ce biographique sans biographie est sans doute le portrait littéraire, un genre qui, souvent, relate la vie de quelqu'un de manière oblique mais qui, également, peut se passer totalement de tout souci

¹¹ Philippe Lejeune, « Moi, La Clairon », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 16, 1989, p. 177-196. Citation p. 179

¹² Dans le premier cas la fictivité du texte est donnée par la non-identité entre auteur et narrateur du texte, tandis que dans le cas des autofictions – où l'identité entre auteur, narrateur et protagoniste est respectée – la fictionnalité est à rechercher dans le récit.

¹³ Sur le concept du « biographique », thème très débattu ces dernières années, voir notamment : Oliver, *Le biographique*, 2001 ; Gouiffès, *Le biographique*, 2002 ; Gervasi et Johansson, *Le biographique*, 2003.

¹⁴ Pour ce concept voir Bernard Magné, « La textualisation du biographique dans *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec » dans Calle-Gruber et Rothe (dir.), *Autobiographie et biographie*, 1989, p. 163-184.

¹⁵ Les romans dans lesquels est présent un personnage historique, mais dont l'enjeu primaire n'est pas le récit de cette vie sont des exemples de ce « biographique sans biographie. C'est le cas, par exemple, de : *Der Untergeher (Le naufragé)* (1983) de Thomas Bernhard, où le personnage de Glenn Gould est raconté par deux témoins fictifs de sa vie ; *The Master of Petersburg* (1994) de J. M. Coetzee, où les événements dont Dostoïevski est protagoniste sont totalement romanesques ; *Tutto il ferro della Torre Eiffel* (2002) de Michele Mari, un roman fantastique peuplé de personnages historiques eux aussi complètement romanesques.

strictement biographique. Puisqu'il est un genre fort personnel, sa particularité réside principalement dans le style de l'auteur portraitiste et dans ses commentaires¹⁶. Le portrait littéraire condense donc un élément disons fantaisiste avec un plus essayistique, un caractère qu'il est possible de retrouver également dans une autre typologie de texte biographique strictement contemporaine, celle que Dominique Viart a nommé « fiction critique »¹⁷ ou « essais-fictions » (2001b). Ce type d'écriture vise moins à une restitution de la vie d'un homme qu'à une interprétation – littéraire – de sa valeur, en se configurant donc comme une variation plus réflexive que narrative du biographique littéraire. Dans tous les cas, ces textes qui ont une structure biographique douteuse et floue ne peuvent être qualifiés de biofiction (ni même de biographie), tout comme on ne qualifierait pas de *nonfiction novel* tout roman policier qui traite d'un fait divers.

Dans une autre zone périphérique du champ biographique se situent toutes ces écritures qui ne montrent pas une allure suffisamment narrative ou littéraire. Par exemple les catalogues¹⁸, les notes biographiques¹⁹, tout comme les chronologies qui souvent accompagnent les œuvres complètes d'un auteur, manquent d'un caractère proprement narratif : cette forme particulière de biographie sans narration est exemplaire car elle démontre que, paradoxalement, ce n'est pas l'exhaustivité qui fait une biographie mais au contraire la sélection des événements et leur mise en récit. De même, le caractère littéraire d'une biographie ne va pas de soi. Pensons par exemple au genre – propre au XX^e siècle – de la biographie journalistique ou historique, dans lequel l'enquête, bien que narrative, ne montre pas une intention principalement littéraire mais plutôt de vérification des faits. En outre, lorsqu'elles concernent des

¹⁶ Sur le thème voir Citati, « L'arte del ritratto » (dans *L'armonia del mondo*, 1998) et l'anthologie de Cioran, sortie posthume (*Anthologie du portrait. De Saint-Simon à Tocqueville*, 1996).

¹⁷ « Les fictions critiques de Pierre Michon », dans Castiglione (dir.), *Pierre Michon : l'écriture absolue*, 2002, p. 203-219.

¹⁸ Par exemple ceux dirigés par Dell'Arti et Parrini : *Catalogo dei viventi 2007. 5062 italiani notevoli* (2006) et *Catalogo dei viventi 2009. 7247 italiani notevoli* (2008).

¹⁹ Pour le genre de la note biographique voir Guido Mattia Gallerani, « Studio sulle note biografiche : posture d'autore e antologie di letteratura italiana contemporanea », *Enthymema*, XVII, 2017, p. 92-108.

écrivains, ces reconstitutions biographiques fonctionnent comme un instrument de critique littéraire et sont donc plus intéressées à situer et à commenter l'œuvre qu'à révéler la vie de celui qui l'a écrit : c'est la principale distinction qui peut être faite par exemple entre le genre de la biographie et celui de la monographie.

Pour trouver des textes qui soient à la fois biographiques, narratifs et littéraires il faut donc se concentrer sur ces écritures qui ont été appelées, plus ou moins sans distinction, « romans biographiques » ou « biographies romancées ». Tout d'abord par roman biographique nous n'entendons pas les romans centrés sur la vie d'une personne fictive comme, par exemple, *Don Quijote*, *Le Rouge et le Noir*, ou *Una vita*, mais les romans dont le personnage est une personne historique. Dans le domaine anglo-saxon l'expression « biographical novel » désigne une catégorie qui inclut à la fois les textes biographiques écrits sous forme de roman et les romans écrits sous forme de biographie. Toutefois, afin de les distinguer nous proposons d'appeler « roman biographique » le premier type, et « biographie romancée » le second : ainsi, nous mettons l'accent sur l'élément principal du texte, c'est-à-dire la forme qu'il montre d'abord et avant tout (roman ou biographie) et donc le ton de son énonciation narrative (de romancier ou de biographe). En outre, puisque le mot « romancée » est souvent perçu comme péjoratif, il serait sans doute utile de lui préférer celui de « romanesque »²⁰ : en effet, si le premier renvoie soit à l'idée d'une narration aventureuse ou rocambolesque soit à un usage superficiel de l'imagination sur un homme historique, le second a l'avantage de renvoyer spécifiquement à la forme-roman. En tout cas, ces deux formes du biographique contemporain peuvent être considérées comme le degré zéro de la biofiction, la base sur laquelle les expérimentations fictionnelles (et fictionnalisantes) des trente-cinq dernières années, innovent et rendent plus intéressante la biographie littéraire.

²⁰ Distinction d'ailleurs plus difficile à poser en italien, où « romanzesco » n'est pas si bien distingué de « romanzato ».

Pour mieux comprendre la différence entre les deux conceptions historiques de la biographie littéraire il est utile de lire le paratexte d'*Ariel ou la vie de Shelley* de Maurois, un livre qui aujourd'hui semble avoir une allure parfaitement en équilibre entre la tendance biographique et l'élan romanesque. Dans sa célèbre « note pour le lecteur bienveillant » il affirme avoir voulu faire « œuvre de romancier bien plutôt que d'historien ou de critique » non dans le sens d'une invention quelle qu'elle soit mais d'une mise en ordre des « éléments « véritable » de la vie de Shelley « de manière à produire l'impression de découverte progressive, de croissance naturelle qui semble le propre du roman ». La préface à ses œuvres complètes où il justifie la position de Ariel est encore plus intéressante à cet égard :

Plus d'un lecteur s'est étonné en constatant que, dans ces Œuvres complètes, *Ariel* ne figurait pas à sa place logique, c'est-à-dire avant *Byron*. Cette décision a été prise par moi et je dois l'expliquer. J'ai souhaité que cette vie de Shelley fût séparée de mes autres biographies, cela pour deux raisons. La première, c'est que le livre me paraît, par sa méthode et sa nature, différent de ceux qui l'ont suivi [...] le livre est à la fois plus libre et moins solidement documenté, que mes biographies véritables [...] je suis certain que *Byron*, *Chateaubriand*, *Sand*, *Disraëli*, sont des biographies toutes pures ; j'ai la conscience un peu moins tranquille en ce qui concerne *Ariel*.²¹

Nous comprenons donc de quelle manière cet expérimentation textuelle – qui fut à vrai dire un *unicum* dans la production de Maurois – représente quelque chose de différente par rapport à la biographie factuelle et est en même temps le point de départ pour une biographie véritablement fictionnelle.

La confusion terminologique que nous sommes en train de débrouiller se fait encore plus épaisse lorsqu'on aborde le champ propre aux biographies de fiction. Plusieurs termes sont couramment utilisés pour se référer aux « fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel » (Gefen 2004a : 305). Considérons brièvement ces définitions. Nous excluons d'emblée des expressions trop vagues comme « vies en fiction » ou qui

²¹ Édition Grasset, tome XV, 1953, p. 10-11.

semblent avoir une autre cible référentielle comme « exofiction »²². Par « biographie fictive », Gerard Genette²³ indique le pendant « hétérobiographique » de ce que l'autofiction est pour l'autobiographie : cependant, puisqu'il entend l'autofiction de façon très large, cette « hétérofiction » (ou « allofiction ») que serait la biographie fictive devient tout simplement le roman ou le récit biographique « qui prend une pour héros une personne historiquement attestée, et lui attribue telle ou telle aventure plus ou moins manifestement fictive ». Les exemples qu'il donne montrent bien l'hétérogénéité excessive de ce champ²⁴ et nous obligent donc à trouver une définition plus efficace.

La définition de « vie imaginaire » qu'Alexandre Gefen utilise de façon équivalente à celle de biofiction²⁵ est certainement plus utile pour notre but : dans le sillon de la définition de biographie donné par Madelénat, Gefen propose d'entendre la biofiction comme « récit fictionnel qu'un écrivain fait de la vie d'un personnage qu'il ait ou non existé, en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité » (2004b : 12) et la reprend en 2014 lorsqu'il recueille des vies imaginaires dans le sens de « biographies dont le point commun est de faire du récit d'une vie humaine non un savoir, mais l'occasion d'un jeu littéraire, d'une rêverie ou d'une méditation » (p. 7). La définition a le mérite de relier la sensibilité

²² Inventé en 2011 (voir : <http://www.vacarme.org/article1986.html>) par le journaliste et écrivain Philippe Vasset par opposition à la pratique de l'autofiction (le préfixe « exo » renvoie à l'extérieur, tandis que « auto » à l'intérieur), les exofictions indiqueraient moins des biofictions que des récits d'enquête (scientifique, biographique, journalistique, etc.). D'ailleurs, en octobre de 2013 la maison d'édition Actes Sud démarre une collection intitulée « Exofiction ».

²³ Bardadrac, 2006, p. 137.

²⁴ Il inclut « les pièces « historiques » de Shakespeare, de Musset ou de Brecht », « *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* de Thomas De Quincey, *Le Voyage de Mozart à Prague* de Mörike, *Le Voyage de Shakespeare*, de Daudet fils, quelques-unes des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, *La Mort de Virgile* d'Hermann Broch [...], les *Morts imaginaires* de Michel Schneider, *Lotte à Weimar* de Thomas Mann, ou *Pour saluer Melville* de Giono [...], quelques récits de Pierre Michon, *Le Dernier Amour de Monsieur M.* de Frédéric Ferney ou le *Ravel* de Jean Echenoz » (p. 137-138).

²⁵ « La définition, parallèle à celle de « l'autofiction », d'un véritable genre littéraire que l'on peut nommer, à la suite d'Alain Buisine, « biofiction », ou mieux encore, pour suivre la métaphore suggestive inaugurée par Marcel Schwob en 1895, « vie imaginaire » (« Vie imaginaire et poétique du roman au XIXe siècle : la Notice biographique de Louis Lambert », *Littérature*, no 128, décembre 2002, p. 3-25. [2002b]. Citation p. 3.

contemporaine aux textes de Schwob : toutefois, l'extension temporelle de cette anthologie (après Plutarque, on passe du XI^e siècle avec la *Vie de saint Alexis* au XXI^e avec *In Memoriam* de Stéphane Audeguy) et la pluralité des textes inclus²⁶ nous indiquent que la définition de « vie imaginaire » pose quelques problèmes de généralité. En effet, à cause de son succès, elle a été utilisée aussi pour des textes qui n'ont rien à voir avec la définition que nous venons de rappeler²⁷. Si le roman biographique et la biographie romanesque représentent le degré zéro de la biofiction, la « vie imaginaire » représente le premier degré, car elle peut se référer à des œuvres qui mettent en scène une véritable réécriture d'un personnage réel, voir une manipulation des données réelles (comme c'est le cas de Schwob) ou proposer une divagation personnelle sans rigueur biographique. Afin d'atteindre le maximum de clarté, nous proposons donc de s'en tenir à une étiquette qui contienne explicitement les deux termes de l'hybridation, la biographie et la fiction. Reste néanmoins à savoir quelle définition préférer entre « biographie fictionnelle » et « fiction biographique ».

Durant les dernières années, l'expression « fiction biographique » a été souvent utilisée²⁸ : toutefois elle a désigné des pratiques textuelles fort différentes. Dominique Viart l'utilise pour nommer des textes qu'il qualifie aussi de « essais-fictions », dans une conception du biographique moins comme un dispositif précis que comme la forme vague de récits difficiles à définir. Par « fiction biographique, Monluçon et Salha entendent des textes qui diffèrent des biographies romancées et qui vont des « biographies imaginaires de personnages réels, dans la lignée des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob » au « roman biographique, récit de vie d'un personnage fictif qui reprendrait, souvent dans une perspective parodique, la forme et les conventions du

²⁶ Tous brefs, ces récits de vies imaginaires (ou récits imaginaires sur des vies) prennent la forme de la « Vie », de la légende, de la fable, du portrait, etc.

²⁷ Par exemple pour deux textes à l'opposé du spectre littéraire : le roman d'amour *La Vie imaginaire de Courtney Blue* (une traduction de l'anglais *Out of the Blue*) et la biographie factuelle *L'homme qui voulait être prince : les vies imaginaires de Michal Waszynski*.

²⁸ Par Viart en 2001 et en 2005, par Gefen en 2004 et en 2012 et par Monluçon et Salha en 2007, qui le préfèrent à « biographie fictive ».

genre biographique » (quatrième de couverture). Ce champ ainsi cerné est assez large pour qu'il puisse inclure les biographies anglo-saxonnes de Burgess, Barnes et Byatt, ainsi que celle de Michon et Quignard²⁹.

En définitive, il nous semble que « fiction biographique » fonctionne très bien pour désigner la pluralité des formes biographiques de notre contemporain mais qu'elle n'est pas suffisamment précise pour cerner le centre de notre galaxie. Par conséquent, nous proposons d'utiliser la mention « biographie fictionnelle », d'où vient, par contraction, « biofiction ». À l'instar du couple « roman biographie »/« biographie romanesque » ce choix permet de mettre en relief la nature principale du texte : non pas celle génériquement d'une fiction mais plutôt celle d'une véritable biographie. Les textes de la première catégorie sont ceux que Gefen appelle biofictions *lato sensu*, tandis que les seconds sont des biofictions *stricto sensu*, c'est-à-dire des « récits d'événements faux ou invérifiables » (2004a : 14).

5.2 L'espace biographique et ses pratiques : une classification

Mais comment ces formes biographiques se distribuent-elles dans l'espace qu'elles occupent ? Et sur quelles bases ? Parmi les différentes classifications qui ont été proposées ou seulement esquissées, nous nous arrêtons sur les plus importantes et à partir desquelles nous proposons la nôtre.

Dans *The Distinction of Fiction*³⁰, Dorrit Cohn, qui considère à juste titre la biographie comme un type de récit historique décliné au singulier plutôt qu'au pluriel (c'est-à-dire « a simple form of historiography », p. 18), étudie les différentes formes

²⁹ D'ailleurs, déjà lors de sa première formulation l'expression « fiction biographique » désignait tant les vies de Michon que la « série de vies brèves » de la *Commedia* de Dante (Daniel Oster, « La fiction biographique », *Encyclopædia Universalis*, 1992, p. 403-4).

³⁰ Et en particulier dans les essais aux chapitres II (« Fictional versus Historical Lives. Borderlines and Borderlines Cases », p. 18-37) et V (« Breaking the Code of Fictional Biography », p. 79-95).

de récits, historiques et fictives, centrées sur une vie (« that center on a life plot »). Cependant, ses critères d'analyse ne concernent que le caractère historique ou fictionnel du discours et du personnage traité dans le récit, sans tenir compte de la forme-biographie en tant que telle. Pour cette raison, la subdivision qu'elle propose (à partir du cas particulier, et à son avis unique, du *Marbot* d'Hildesheimer entendu comme « historicized fictional biography ») est inutilisable : en effet, parmi les œuvres de « fictionalized historical biography » elle admet des textes (comme par exemple le *Lenz* de Büchner) qui n'ont rien de biographique, tout au moins au sens strict³¹.

Riccardo Castellana propose une délimitation de l'espace biofictionnel de manière à inclure les « allobiofictions », c'est-à-dire les fausses autobiographies, et à exclure en revanche toute texte qui traite d'un personnage de fiction. Les pôles deviennent ainsi la biographie romancée (« intesa cioè come biografia fattuale raccontata però attraverso i dispositivi della fiction ») et le *biographical novel* (c'est-à-dire « il romanzo con protagonisti del mondo reale ma con azioni che sono, in parte o prevalentemente, fittizie », 2015a : 67). Au centre il y aurait ce qu'il appelle « romanzo metabiografico » et qui comprend par exemple *Lo stadio di Wimbledon*, *Flaubert's Perrot* et *Chatterton*. Selon son interprétation la « biographie fictive » recherchée par Genette ne serait que la biographie contrefactuelle postmoderniste (celle par exemple de *The Master of Petersburg* de Coetzee et de *Tutto il Ferro della tour Eiffel* de Mari), laquelle se configurerait ainsi comme l'équivalent de l'autofiction. Or, même en admettant que ces romans puissent être qualifiés de biographiques, cette équivalence ne serait correcte qu'en considérant comme « autofictions » les autobiographies imaginaires (comme les *Memoires d'Hadrien*) ce qui n'est évidemment pas le cas. En fin de compte, le champ dessiné par Castellana est trop hétérogène, d'autant plus dans une autre

³¹ En effet, cette célèbre nouvelle raconte une période spécifique et réduite de la vie d'un homme historique, l'écrivain allemand Jakob Michael Reinhold Lenz. Le récit est mené à partir des souvenirs (recueillis dans un journal) d'une personne qui avait connu le biographié, le pasteur Jean-Frédéric Oberlin. *Lenz* se configure donc comme un récit de vie au deuxième degré, écrit d'ailleurs sans recourir à la fiction.

version ³², qui comprend toute sorte de modalité de récit (biographique et autobiographique, récits simples et romans historiques).

La proposition de Gefen est en revanche plus convaincante : il situe au-delà des frontières du genre biographique (et donc de la fiction biographique) tout récit mené par un narrateur à la première personne (qu'il soit autobiographique ou autofictionnel), les essais biographiques, les biographies romancées (qu'il qualifie de « paralittérature biographique »³³, ainsi que « certaines biographies historiques non fictionnelles, qui visent à rendre « vivant » un récit par l'importation de procédés littéraires, tout en conservant la rigueur des procédures de démonstration et d'attestation référentielle propres à l'histoire ». Enfin, Monluçon et Salha conçoivent l'espace de la fiction biographique comme principalement occupé par les « biographies imaginaires de personnages réels », dont la catégorie est délimitée d'un côté par des biographies traditionnelles et de l'autre par le roman biographique sur un personnage fictif.

La classification des formes biographiques et biofictionnelles que nous allons proposer se base sur le recensement de, à peu près, six-cent-cinquante textes biographiques de plusieurs traditions nationales : la production italienne et française a été analysée dans sa totalité, celle anglosaxonne de façon assez approfondie, tandis que les autres ont été considérés pour leur textes les plus marquants.

À la suite de ce travail nous avons partagé l'espace biographique sur la base de la présence ou de l'absence de certains critères précis : ainsi nous sommes capables de cerner l'espace biofictionnel de façon claire et de séparer « les œuvres véritables des imitations gagnées par un phénomène aussi développé » (Viart 2001b : 344). Les critères concernent d'un côté le caractère biographique et de l'autre les différences et le gradient d'écart que chaque texte présente par rapport au discours factuel

³² « Biofiction, Documentality and the Internet », *Semicerchio*, LIII, 2015/2, p. 117-123 [2015b].

³³ Mais qu'on pourrait appeler aussi « littérature para-biographique », pour souligner le caractère trop flou de la démarche.

traditionnel, et donc le caractère narratif, littéraire, romanesque et fictionnel. La combinaison de ces caractères donne lieu à différentes régions de cet espace, habitées par des textes voisins. Chaque région sera représentée par une série de textes significatifs – dont les plus intéressants seront analysés dans le détail – parus généralement dans la seconde moitié du XX^e siècle : des textes antérieurs seront cités lorsqu'ils servent à montrer l'émergence d'une famille particulière et fonctionneront donc comme une sorte d'archétype. Puisque chaque espace se définit tout d'abord par rapport à ce qu'il ne contient pas, nous allons localiser une frontière externe qui sépare ce qui est dehors de ce qui est à l'intérieur et d'autres frontières à l'intérieur qui partagent cet espace en plusieurs zones, à partir des marges et jusqu'au centre occupé par la biofiction proprement dite. Les textes seront encadrés dans les différentes sections selon leur caractéristique la plus évidente, sans aucun préjudice qui risquerait de forcer le choix. Tout écrit autobiographique reste évidemment exclu de cette désamaine des formes biographiques.

Commençons donc par décrire le champ situé au dehors de la frontière biofictionnelle, occupé par ces œuvres qui ne sont pas, à la fois, biographique et littéraire, narratives ou fictionnelles. Il s'agit donc de : a) biographies exclusivement factuelles ; b) romans autour d'une vie fictive ; c) œuvres biographiques mais sans biographies ; d) romans à thème biographique.

Bien que la biographie exclusivement factuelle soit un produit de la culture du XIX^e siècle, le XX^e n'a pas pour autant cessé d'en écrire, bien au contraire. Des écrivains-biographes naissent partout dans le monde occidental, en se spécialisant sur un sujet ou une personne en particulier. Pensons à André Maurois (et plus récemment à Évelyne Bloch-Dano et Pierre Assouline³⁴) pour la France, à la critique biographique

³⁴ Les deux spécialistes de la biographie : Bloch-Dano s'est consacré aux biographies de femmes (nous l'avons mentionné dans le troisième chapitre), tandis qu'Assouline a écrit une dizaine de biographies savantes, dont la première est *Monsieur Dassault* (1983) et la dernière – d'ailleurs la plus originale – est

en Italie³⁵, à Philip Nicholas Furbank et à George Plimpton³⁶ pour le monde anglais et américain, et à Peter Hartling, Curt Paul Janz et surtout Klaus Wagenbach³⁷ pour l'Allemagne. Mais les biographies écrites par des critiques littéraires sont également de matrice strictement référentielle (par exemple et Ackroyd, Cattaneo, Siciliano, Chiara ou Santagata), par des journalistes (Stajano et Rea) ou par des écrivains (Woolf, Nabokov³⁸, Tomizza, Craveri, Affinati³⁹): bien que souvent inspirées d'intentions littéraires ces essais biographico-critique relèvent moins de la littérature que de la critique littéraire.

De manière spéculaire restent également en dehors du champ que nous intéresse les romans dont l'élément biographique consiste en le récit de la vie d'un seul personnage fictif. C'est le cas de la majorité des romans des quatre derniers siècles, y compris ceux qui se déguisent en « notice biographique » comme le *Louis Lambert* de

Rosebud : éclats de biographies (2006), un recueil de sept portraits littéraires construits d'après l'énigme wellésienne.

³⁵ Surtout à Attilio Momigliano, Giuseppe Chiarini et Roberto Ridolfi.

³⁶ Journaliste, écrivain et éditeur, Plimpton est l'auteur (avec Jean Stein) de *American Journey: the Times of Robert Kennedy* (1971) et d'*Edie: An American Biography* (1982). Son travail le plus intéressant est sans doute *Truman Capote: In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances, and Detractors Recall His Turbulent Career* (1997), une biographie orale construite à travers des interviews à des gens qui avaient connu le biographié. Ce procédé a été utilisé aussi par Chuch Palahniuk pour son roman de science-fiction *Rant: An Oral Biography of Buster Casey* (2007).

³⁷ Dans son imposante biographie de Kafka il montre trois méthodes biographiques différentes. Le premier travail, centré sur la jeunesse de l'écrivain (*Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883–1912*, 1958) est traditionnellement factuel, effectué à travers la recherche de sources et documents. Pour le deuxième (*Franz Kafka, in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 1968) Wagenbach utilise aussi des témoignages personnels de Kafka lui-même, ainsi que des repères photographiques. Enfin, dans son dernier ouvrage toujours factuel (*Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, 1983), la biographie est purement iconographique, car elle est constituée par environ 500 photographies qui concernent l'écrivain, sa famille et les lieux habités, disposées de manière chronologique.

³⁸ À l'instar de la *Queen Victoria* (1921) de Strachey, *Roger Fry : A Biography* (1940) est une biographie qui, en dépit d'un style certes littéraire, demeure factuelle, car elle se sert de la documentation de photographies et de lettres. En revanche, l'essai critico-biographique que Vladimir Nabokov consacre à Gogol en 1944 (*Nikolai Gogol*) a la particularité de commencer par le récit de la mort du poète, de terminer par sa naissance et d'être suivi par une chronologie de sa vie.

³⁹ *Madame du Deffand e il suo mondo* (2012) de Benedetta Craveri est une biographie traditionnelle. En dépit de son titre, *Il male viene dal Nord. Il romanzo del vescovo Vergerio* (1984) de Fulvio Tomizza c'est un essai historico-biographique (tout comme le *Dante. Il romanzo della sua vita* (2012) de Marco Santagata, qui est une biographie à part entière. Enfin, *Un teologo contro Hitler* (2002) d'Eraldo Affinati, est le récit de la recherche biographique que l'auteur-narrative réalise sur les lieux de la vie du biographié.

Balzac⁴⁰, mais cette forme est plus particulière de ce qu'on ne imagine, car en incluant le mot « Vie » (chez Maupassant et Svevo) ou le nom propre du protagoniste (chez Borgese⁴¹, et une pléthore d'écrivain français⁴² et d'autres nationalités⁴³), elle simule et fait concurrence à la forme biographique que le roman emploie pour parler de personnage historique : un jeu qui se fait évidemment plus averti dans la littérature contemporaine⁴⁴.

La troisième typologie exclue concerne les œuvres qui bien que centrées sur un contenu génériquement biographique n'adoptent pas la forme de la biographie dans leur récit. C'est le cas de certains récits de Gertrude Stein, Guillaume Apollinaire ou Karel Čapek⁴⁵ ainsi que des romans de Max Jacob, Alfred Jarry ou Thomas Mann⁴⁶. Cette catégorie, si vaste et hétérogène, démontre de manière nette la multiplicité des formes biographique ainsi que l'inventivité extraordinaire des écrivains contemporains. En effet, la seconde moitié du vingtième siècle a proposé une infinité de formes intéressantes et originales : du tombeau de Deguy⁴⁷ aux « hypothèses biographiques » de Bertina⁴⁸, en passant par les fictions biographiques de Michon,

⁴⁰ Publié en 1832, ce texte est un véritable roman sur un personnage imaginaire. Pour une étude détaillée voir Gefen 2002b.

⁴¹ *Rubé*, 1921

⁴² De *Dingley, l'illustre écrivain* (1902) des frères Jean et Jérôme Tharaud à *L'œuvre au noir* (1968) de Yourcenar, et passant par le *Jean-Christophe* (1904-1912) de Rolland et le *Jean Barois* (1913) de Du Gard, par la *Vie de Samuel Belet* (1913) de Ramuz et la *Vie et aventures de Salavin* (1920-1932) de Duhamel. Et encore il est possible de citer *Rabevel ou le Mal des ardents* (1923) de Fabre, *Paulina 1880* de Jouve, *Anna, soror...* (écrit en 1925 et publié en 1981) de Yourcenar, *Adrienne Mesurat* (1927) de Green, *Antoine Bloyé* (1933) de Nizan, *Saint-Genès ou la Vie brève* (1933) de Cailleux, *Les Épis mûrs* (1953) de Rebatet.

⁴³ Par exemple la trilogie de *Studs Lonigan* (1932-1935) de l'Américain James Thomas Farrell.

⁴⁴ Pensons par exemple à deux œuvres qui ont le mot « vie » dans le titre bien qu'étant des romans et non des biographies, comme *Life & Times of Michael K* (1983) de Coetzee et *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007).

⁴⁵ Notamment et respectivement : *Three Lives* (1909) ; *L'Hérésiarque et Cie* (1910) ; *Apokryfy (Récits apocryphes, 1920-1938)*.

⁴⁶ Notamment le « Cycle Saint Matorel » (1911-1914), *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1911) et *Lotte in Weimar* (1939).

⁴⁷ *Tombeau de Du Bellay*, 1973.

⁴⁸ *J'ai appris à ne pas rire du démon* (2006) et *Ma solitude s'appelle Brando* (2008).

Macé, Volodine, Braudeau et Toledo⁴⁹, et les micro-récits de Jauffret⁵⁰. En ce qui concerne le contexte italien, dignes d'intérêt sont les fictions historico-biographique de Bellonci, Pomilio, Ginzburg et Vassalli⁵¹, ainsi que des formes plus étranges telles que l'hybride entre théâtre et essai de Tuena⁵² et les micro-récits fragmentaires de Santoni et Baroncelli⁵³. Encore plus importants pour le panorama littéraire européen contemporain sont les récits sur des personnages historiques (souvent écrivains) à l'emprunte fortement personnel de Vila-Matas, Marias et Sebald⁵⁴. Néanmoins, cette structure biographique sans biographie peut bien être utilisée aussi pour raconter la vie de personnes imaginaires⁵⁵. D'ailleurs, le jeu parodique et faussaire du « Pierre Menard » de Borges datait déjà de plusieurs siècles⁵⁶. L'invention d'écrivains entraîne souvent – comme dans les *Crónicas de Bustos Domecq* (1967)⁵⁷ – un commentaire de leurs ouvrages, dans le but évident de se moquer des prétentions et des velléités des artistes et sans doute encore plus de la présomption des critiques académiques qui les biographient. Dans la seconde moitié du XX^e siècle plusieurs écrivains se sont livrés à ce jeu (de Rémy à Jourde⁵⁸), parfois en racontant la vie de personnage déjà

⁴⁹ Notamment : *Vie de Joseph Roulin* (1988), *L'Empereur d'Occident* (1989), et *Mythologies d'hiver* (1997) ; *Vies antérieures* (1991) ; *Anges mineurs* (1999) ; *Six excentriques* (2003) ; *Vies potentielles* (2010).

⁵⁰ En particulier les scènes de vie de *Fragments de la vie des gens* (2000) et *Microfictions* (2007, et puis 2018).

⁵¹ Notamment *Tu vipera gentile* (1972), *Il Natale del 1833* (1983), *La famiglia Manzoni* (1983) et *Amore lontano* (2005).

⁵² *La grande ombra*, 2001.

⁵³ *Personaggi precari* (2007) et *Gli incantevoli scarti. Cento romanzi in cento parole* (2014).

⁵⁴ *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Vidas escrita* (1992), *Vertiges* (1990) et *Séjours à la campagne* (1998) sont autant d'exemples de *personal essay* orientés vers une vie particulière, et donc biographiques.

⁵⁵ Comme le fait Eraldo Affinati dans *Uomini pericolosi* (1998).

⁵⁶ Par exemple les falsifications philologiques de Jean de Nostredame (« Les Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux », 1575) et de Girolamo Baruffaldi (*Rime scelte dei poeti ferraresi*, 1713) qui parmi les poètes et les ouvrages authentiques et connus, en mentionnais également d'inventés.

⁵⁷ Dans cette parodie de la critique littéraire les personnages biographiés sont des écrivains qui sont étudiés dans leurs œuvres et dans leur vie. Il s'agit en tout cas de brefs portraits, à la croisée du discours journalistique et de l'essai, qui se lisent comme une seule biographie. Stefano Tonietto, sans doute héritier de cette modalité, dans *Letteratura latina inesistente* (2017) accomplit la parodie d'un manuel scolaire de littérature latine où les auteurs sont objets d'une reconstruction radicale par le biais de l'imagination et de la fiction.

⁵⁸ Pierre-Jean Remy, *La Vie d'Adrian Putney, poète*, 1972 ; Jean Tardieu, « Au chiffre des grands hommes ou Quelques biographies d'hommes célèbres mises en vers et en chiffre à l'intention des écoliers », dans *Le Professeur Fræppel*, p. 145-153, 1978 ; Éric Chevillard, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, 1999 ; Marie

protagonistes de fictions⁵⁹ et donc multipliant les effets littéraires. Enfin, tout à fait particulière demeure le récit historico-biographique *Les Onze* (2009) de Pierre Michon, où la période révolutionnaire du Comité de Salut Public est relatée à travers une peinture imaginaire d'un peintre fictif.

Une autre sous-catégorie presque infinie est constituée par les portraits et les fantaisies littéraires de nature biographiques qui prolifèrent au XX^e siècle, à commencer peut-être par les proses de Suarès⁶⁰ et les conversations imaginaires de Van Loon⁶¹. Dans le sillon de Schwob ces écritures héritent d'une poétique fortement symboliste ainsi que d'un style très évocateur mais manquent souvent d'une organisation narrative et biographique rigoureuse. C'est le cas de quelques fictions de, entre autres, Campanile, Wilcock, Cavazzoni et Senges⁶², ainsi que de Tabucchi⁶³. Parfois un usage fourvoyé de certains mot ou expression dans le titre peut tromper sur la réelle nature d'un texte. Par exemple le label « roman de la vie » pour les ouvrages

Ferranti, *Lucie de Syracuse*, 2006 ; Pierre Jourde, *L'Œuvre du Propriétaire : fiction*, 2006 ; Alain Fleischer, *Le Carnet d'adresses*, 2008.

⁵⁹ Comme le font Daniel Oster pour Monsieur Teste (*Dans l'intervalle*, 1987), Antoine Billot pour l'homme qui a inspiré à Flaubert le personnage de Charles Bovary (*Monsieur Bovary*, 2006) et Michel Lafon pour Pierre Ménard (*Une vie de Pierre Ménard*, 2008).

⁶⁰ Avec les portraits littéraires de *Présences* (1925), André Suarès « rassemble une série d'évocations de figures historiques et artistiques [...] des portraits, à la fois récits et discours (Viart 2007 : 37).

⁶¹ *Van Loon's lives*, 1942 (titre complet : *Being a true and faithful account of a number of highly interesting meetings with certain historical personages, from Confucius and Plato to Voltaire and Thomas Jefferson, about whom we had always felt a great deal of curiosity and who came to us as dinner guests in a bygone year*).

⁶² Notamment et respectivement : *Vite degli uomini illustri* (1975), *Il libro dei mostri* (1978), *Gli scrittori inutili* (2002) et *Etudes de silhouettes* (2010).

⁶³ Davantage encore que le *Lenz* de Buchner, les récits de *Sogni di sogni* (1992) de Tabucchi ont été mal interprétés et ainsi cités parmi les biofictions contemporaines les plus exemplaires. Toutefois, les textes qui composent ce recueil n'ont aucune structure biographique, s'agissant tout simplement des rêves imaginaires de vingt artistes réels (d'Ovide à Freud, plus un mythologique, Dédale) qui ne peuvent fonctionner comme des récits de vie. Bien plus qu'à Wilcock ou à Borges, comme le pensent Eissen (« Deux épigones de Marcel Schwob dans la littérature italienne : Juan Rodolfo Wilcock et Antonio Tabucchi », dans Berg, Gefen, Jutrin, Lhermitte (dir.), *Retours à Marcel Schwob: d'un siècle à l'autre, 1905-2005*, 2007, p. 279-290) et Monluçon (« Les vies de criminels dans trois recueils de fictions biographiques », *Otrante*, n° 16, 2004, p. 111-125), ces fictions de Tabucchi ressemblent à celles de Savinio, comme le remarquent à juste titre Fortier et Dupont (« Erudition et fantaisies biographiques. Le recueil de vies chez Tabucchi, Savinio, Tremblay et Zweig », *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, 2003, p. 61-82).

de Tomizza et Santagata⁶⁴, mais cela vaut aussi pour n'importe quelle étiquette : « vie »⁶⁵, « biographie »⁶⁶, voire « biofiction »⁶⁷. Enfin, pour compléter le cadre de ces œuvres biographiques sans biographie, il est intéressant de nommer deux expérimentations tellement audacieuses de la pratique biographique qu'elles représentent de véritables *apax*. La première consiste en la « Vie de Sade » et en la « Vie de Fourier », deux biographies que Roland Barthes fait suivre à son essai théorique (*Sade, Fourier, Loyola*, 1971) et qui se servent des principes exposés concernant l'usage des « biographèmes » (nous le verrons dans le sixième chapitre). La deuxième consiste en le projet extraordinaire envisagé par l'écrivain coréen Ko Un, qui avec le cycle de courts poèmes de *Maninbo* (littéralement *Dix mille vies*) commencé en 1986⁶⁸ veut écrire sur chaque personne rencontrée dans sa vie.

La dernière catégorie de cet hors-biofiction est représentée par toutes les œuvres romanesques qui ont au centre de leur récit le thème de la biographie et/ou le personnage d'un biographe. Dans ce type de texte, disons obliquement ⁶⁹ biographique, l'enjeu est moins d'écrire une véritable biographie que de réfléchir sur les aspects qui rendent la tâche difficile ou impossible. L'archétype de cette sous-catégorie peut être repérée dans certaines nouvelles d'Henry James, *The Aspern Papers*

⁶⁴ Qui, pour des raisons commerciales, sert à les faire passer comme moins strictement factuels que ce qu'ils sont en réalité.

⁶⁵ C'est le cas de : *Les sept noms du peintre : vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg : roman* (1997) de Philippe Le Guillou ; *Vie de Saint* (1998) de Jude Stéfán ; *La Vie d'un homme inconnu* (2009) d'Andreï Makine ; *Les Vies Lewis* (2010) de Louis-Henri La Rochefoucauld.

⁶⁶ C'est le cas de *Biographies* (1970) de Mathieu Bénézet, où les fragments de vies présents ont une valeur moins biographique qu'allégorique, et de *Biografía* (2014) de l'Argentin César Aira, un roman dont le protagoniste s'appelle « Biographie ».

⁶⁷ C'est le cas de *L'immense fatigue des pierres. Biofictions* (1996) de Régine Robin, un texte composé par sept histoires indépendantes (centrées sur des personnages imaginaires) qui ne présente aucune trace de biographie. Sur la quatrième de couverture nous lisons : « biofictions, des vies inventées, des itinéraires recomposés qui nous entraînent dans un univers à la limite du rêve ».

⁶⁸ Et terminé en 2010, au bout de vingt volumes.

⁶⁹ Comme dans *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel, où la recherche biographique est menée à travers plusieurs formes non directes : le commentaire d'un ouvrage sur le biographié, le résumé d'une œuvre du biographié, un monologue intérieur du biographié lui-même.

(1888) en premier lieu. Selon l'analyse de Donata Meneghelli⁷⁰ l'histoire du biographe raté ici raconté (une « caricatura del critico che annaspa e si perde tra i carteggi, documeni, testimonianze, inseguendo il miraggio di un uomo e di una vita la cui storia non arriverà mai a possedere », p. 29) constitue l'une⁷¹ des deux modalités dont l'écrivain anglais se sert pour critiquer la biographie positiviste de son époque. La deuxième⁷² consiste dans la mise en scène des personnages écrivains qui sont racontés par le biais d'un témoin-biographe, lui-même fictif.

Le personnage du biographe retourne en force entre les années 1970 et 1980 dans les romans de Beaussant, Malamud, Del Giudice, Golding, Volodine et Boutet⁷³, mais la vague ne cesse de produire des écritures diverses en France (Mertens et Chalandon⁷⁴), en Italie (Arpaia et Siti⁷⁵), en Angleterre (Byatt⁷⁶) et aux Etats Unis (Lurie⁷⁷), centrées sur une recherche biographique de personnages historiques ou imaginaires – une forme particulière de roman, typique d'une poétique postmoderniste. À cet égard la trilogie de John Banville est exemplaire : si dans les deux premiers romans l'enquête biographique (respectivement sur Copernic et Kepler⁷⁸) est produite par un narrateur externe au récit (comme dans tout roman biographique), dans le troisième (sur Newton⁷⁹) c'est un personnage à l'intérieure de la narration qui conduit la recherche et la relate en première personne. Ce changement

⁷⁰ « Vita quasi immaginaria di uomini illustri. Henry James e la biografia », dans Meneghelli et Mochi 2000 : 29-37.

⁷¹ Avec d'autres nouvelles telles que « The Private Life » (1892), « The Real Right Thing » (1892) et « John Delavoy » (1898).

⁷² Représentée par des nouvelles telles que « Greville Fane » (1892), « The Coxon Fund » (1894), « The Death of the Lion » (1894). Tous ces textes sont recueillis dans L. Edel (dir.), *The Complete Tales of Henry James, 1962-1964*.

⁷³ Respectivement : *Le Biographe* (1978) ; *Dubin's Lives* (1979) ; *Lo stadio di Wimbledon* (1984) ; *The Paper Men* (1984) ; *Biographie comparée de Jorian Murgrave* (1985) ; *Le Livre d'Ankober* (1987).

⁷⁴ La nouvelle « La loyauté du contrat » (dans *Les Phoques de San Francisco, 1991*) de Mertens et le roman *La Légende de nos pères, 2009*.

⁷⁵ Les romans *Tempo perso* (1997) de Bruno Arpaia et *Resistere non serve a niente* (2012) de Walter Siti.

⁷⁶ En particulier les romans *Possession. A Romance* (1990) et *The Biographers' Tale* (2000).

⁷⁷ *The Truth About Lorin Jones* (1988).

⁷⁸ *Doctor Copernicus : A Novel* (1976) et *Kepler : A Novel* (1981).

⁷⁹ *The Newton Letter : An Interlude* (1982).

est indicatif d'une certaine suspicion envers l'usage de la biographie, un sentiment d'ailleurs très distant de celui qui guide les biofictions les plus contemporains. Nous le verrons bientôt.

Explorons maintenant les régions qui se trouvent aux marges de cet espace biofictionnel qui nous sommes en train de dessiner. Ces zones sont habitées par tous ces ouvrages qui montrent à la fois une structure formelle véritablement biographique et une intention explicitement narrative et/ou littéraire, mais qui ne se livrent pas complètement à une démarche romanesque et/ou fictionnelle. Cette distinction repose sur une différence de nature entre les notions de narration, littérature et *fiction* que nous avons éclaircie plus haut : comme l'a expliqué Genette la littérarité d'un texte est une caractéristique qui peut relever du régime « constitutif » (attesté par « un complexe d'intentions, de conventions génériques, de tradition culturelles ») ou du régime « conditionnel » (soumis à une « appréciation esthétique subjective et toujours révocable »). Pour cette raison il est toujours difficile de qualifier de « littéraire » des textes biographiques écrits il y a bien longtemps : comme le remarque Gefen c'est seulement à partir du Romantisme – époque de « l'avènement de la littérature en tant qu'usage exceptionnel du langage et du monde » (2004b : 15) – qu'il est possible de lire une biographie comme de la littérature⁸⁰. Cela dit les textes biographiques qui occupent les alentours du domaine biofictionnel sont : a) les Vies ou les biographies narratives et/ou littéraires ; b) tout récit biographique à caractère historique, narratif, journalistique ou littéraire, ainsi que les portraits littéraires et les enquêtes narratives de matrice journalistique ; c) ces romans à clef qui mettent au centre de la narration un personnage fictif mais inspiré d'une personne réelle ; d) tout roman ou récit qui se focalise non sur la totalité de la vie du personnage biographié mais sur un moment particulier.

⁸⁰ Tandis qu'on ne saurait pas juger de la littérarité de, par exemple, la *Vie de Malherbe* de Racan ou l'*Abrégé de la Vie de Jésus-Christ* de Pascal.

D'un point de vue historique nous pouvons repérer les premiers exemples de vie littéraires dans *The Life of Samuel Johnson*, et ensuite dans les biographies de Stendhal et dans la *Vie de Rancé* (1844) de Chateaubriand⁸¹. En qui concerne le début du XX^e siècle nous avons déjà cité les textes de D'Annunzio, Strachey, Cendrars, Woolf et Berberova⁸², auxquels il convient d'ajouter la biographie de Céline (issue de sa thèse en médecine⁸³), ainsi que les vies littéraires de Lavedan, Richaud et Artaud⁸⁴. Hors de France il suffit de signaler la célèbre biographie de T. E. Lawrence par Robert Graves⁸⁵, ainsi qu'une vie de Molière écrite par Bulgakov⁸⁶. Le contexte contemporain est riche de texte de ce genre : pour la France les biographies littéraires les plus importantes sont *Rimbaud le fils* (1991) de Pierre Michon et *Le Méchant Comte (Vie de John Wilmot, comte de Rochester)* (1992) de Patrick Mauriès⁸⁷, tandis que les biographies déjà cités de Philippe Artières ainsi que les ouvrages de Julia Kristeva sur Thérèse d'Avila et d'Olivier Salon sur François Le Lionnais⁸⁸ sont intéressants surtout pour leur structure. Enfin pour sa caractéristique de biographie « double » – très répandue dans les dernières décennies – il faut citer la biographie que Le Clezio consacre à Diego Rivera

⁸¹ *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase* (1814), *Vie de Napoléon*, (1818), *Vie de Rossini* (1824). Sur le statut de la *Vie de Rancé* voir en particulier l'essai de Gefen, « Le chat jaune de l'abbé Séguin », dans *Frontières de la fiction*, 2001, p. 77-109.

⁸² En particulier *La vita di Cola di Rienzo. Vite di uomini illustri e di uomini oscuri* (1913), *Queen Victoria* (1921) de Strachey (qui peut être considérée la première biographie moderne), *John Paul Jones ou l'Ambition* (1926), *Flush : A Biography* (1933), *Borodin* (1937) et *Alexandre Blok* (1947).

⁸³ *La Vie et l'Œuvre de Philippe Ignace Semmelweis* (1924), puis réédité dans *Mea culpa, suivi de La Vie et l'Œuvre de Semmelweis* (1936) et enfin comme *Semmelweis (1818-1865)* (1955).

⁸⁴ Notamment *Monsieur Vincent, aumônier des galères* (1928), *Vie de saint Delteil* (1928), *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* (1934).

⁸⁵ *Lawrence and the Arabs*, 1927.

⁸⁶ *Žizn' gospodina de Mol'era*, 1933. Littéralement « Vie de Monsieur de Molière », a été traduit en français par *Le Roman de Monsieur de Molière*.

⁸⁷ *Rimbaud le fils* est un biographie-essai très littéraire et fort personnel, tandis que *Le Méchant Comte* présente une structure plus traditionnellement narrative, tout en se tenant loin du roman.

⁸⁸ L'œuvre que Julia Kristeva consacre à Thérèse (*Thérèse, mon amour : récit*, 2008) est à la fois un essai, une biographie-hagiographie et un récit littéraire, tandis que la biographie d'Olivier Salon sur l'un des fondateurs de l'Oulipo (*Le disparate. François Le Lionnais*, 2016) est un texte très particulier, qui se sert diverses sources (dont beaucoup d'images en grand format), pour tenter le « recollement d'un puzzle biographique » (comme l'indique le sous-titre).

et Frida Kahlo en 1992⁸⁹. Le panorama italien est marqué tout d'abord par la réécriture de la vie de Samuel Johnson que fait Manganelli en 1961⁹⁰, ainsi que par les récits plus biographiques de Pietro Citati⁹¹. Intéressantes, du moins d'un point de vue historique sont les biographies de Mascioni⁹², tandis que ces vingt dernières années plusieurs auteurs (de Serena Vitale à Chiara Valerio, en passant par Camilleri, Franchini et Moresco⁹³) se sont consacrés, de façon très différente, à l'écriture de vies des gens les plus disparates : familiers, écrivains, mathématiciens et sportifs⁹⁴, entre autres. Dans le monde anglo-saxon les écritures biographiques de quelque sorte littéraire restent – comme on pourrait s'en douter – l'apanage des historiens⁹⁵, tandis que la biographie

⁸⁹ *Diego et Frida* (1993) est une biographie historico-narrative mais non romanesque.

⁹⁰ Bien que l'intention de l'auteur fût peut-être d'écrire, comme l'avait souhaité Schwob, la biographie de Johnson en dix pages, cette *Vita di Samuel Johnson* est moins une biographie qu'un essai-commentaire qui, sous forme de portrait littéraire, entreprend une réflexion sur la figure de Johnson.

⁹¹ Et notamment : *Goethe* (1970) ; *Vita breve di Katherine Mansfield* (1980) ; *Storia prima felice, poi dolentissima e funesta* (1989) sur deux arrière-grands-parents de l'auteur ; *La morte della farfalla. Zelda e Francis Scott Fitzgerald* (2006), une biographie du couple (telle que l'était celle de Le Clezio). Dans ces ouvrages le style discret mais reconnaissable de l'auteur donne une vivacité particulière à des récits qui seraient sans cela strictement historiques.

⁹² Bien que connotés d'un style littéraire, *Saffo* (1981) et *La pelle di Socrate* (1991) sont deux biographies aux caractères principalement historiques.

⁹³ *Il bottone di Puškin* (1995) de Serena Vitale est une biographie narrative mais savante, car elle exhibe les documents et les sources utilisées sans jamais recourir à la fiction ; *Biografia del figlio cambiato* (2000) d'Andrea Camilleri, bien que présenté comme « il romanzo di una biografia » est une biographie fort littéraire mais non romanesque ; *L'abusivo* (2001) d'Antonio Franchini est un récit biographique narratif et personnel, tout comme *Zio Demostene. Vita di randagi* (2005, puis réédité comme *I randagi* en 2014) d'Antonio Moresco est une reconstruction de la biographie d'un familier de l'auteur faite à travers une recherche documentaire. De la même nature sont les biographies *Tempo niente. La breve vita felice di Luca Crescente*, de Roberto Alajmo, paru en 2003 et *Il cimitero degli anarchici* (2012) d'Andrea Tarabbia, *Non ho bisogno di stare tranquillo. Errico Malatesta, vita straordinaria del rivoluzionario più temuto da tutti i governi e le questure del regno* (2012) de Vittorio Giacomini et *Amianto, una storia operaia* d'Alberto Prunetti, tous parus en 2012. *La meravigliosa vita di Jovica Jovic* (2013) de Marco Rovelli est intéressant pour sa démarche (la biographie est reconstruite à l'aide du biographié). Enfin, avec *Storia umana della matematica* (2016), Chiara Valerio propose une série de biographies – sur des mathématiciens célèbres – très littéraires à cause des renvois autobiographiques et de l'usage du montage.

⁹⁴ *I circuiti celesti: Marco Simoncelli, la breve vita di un angelo centauro* (2013) d'Emanuele Tonon, est un exemple remarquable de biographie littéraire consacrée à un sportif. En revanche, les biographies des sportifs de la collection « Vite inattese » de 66thand2nd sont plus traditionnelles mais non dépourvues d'intérêt.

⁹⁵ Comme Jonathan Spence (*Ts'ao Yin and the K'ang-hsi Emperor ; bondservant and master*, 1967), Hugh Trevor-Rope (*A Hidden Life : The Enigma of Sir Edmund Backhouse*, 1976) et Simon Winchester (*Bomb, Book and Compass : Joseph Needham and the Great Secrets of China*, 2008).

de Norman Mailer sur Picasso ressort pour son originalité⁹⁶. Dans le monde hispanophone la poétique biographique de Paco Ignacio Taibo II⁹⁷ est digne d'intérêt. Enfin, témoignage d'une énorme variété formelle, il faut prendre en compte également certains textes d'Enzensberger⁹⁸, ainsi que l'une des dernières biographies de Kafka⁹⁹.

En ce qui concerne la deuxième sous-catégorie d'ouvrages biographiques à caractère génériquement narratif ou littéraire mais non pleinement romanesques ou fictionnel, il faut rappeler que l'archétype se trouve dans ces textes des années 1920 et 1930 dont nous avons déjà discuté. Aux portraits ou récits de Strachey, Croce, Savinio, Borges et Zweig¹⁰⁰, il faut ajouter ceux de Yourcenar, Pozner, Giono¹⁰¹ (pour le contexte français) et de Reyes, Stein, Mitchell, Sitwell et voire Keynes¹⁰² (pour le contexte

⁹⁶ *Portrait of Picasso as a Young Man : An Interpretive Biography*, 1995.

⁹⁷ Ernesto Guevara. *También conocido como el Che* (1996), Pancho Villa. *Una biografía narrativa* (2006) et Tony Guiteras, *un hombre guapo. Y otros personajes singulares de la revolución cubana de 1933* (2009) sont trois textes qui diffèrent par le degré du caractère historique et littéraire mais qui restent hors du champ du roman et de la fiction.

⁹⁸ En particulier *Der kurze Sommer der Anarchie : Buenaventura Durrutis Leben und Tod* (1973, traduit par *Le Bref Été de l'anarchie. La vie et la mort de Buenaventura Durruti*) est une biographie constituée par des témoignages historiques entrecoupés par des gloses de l'auteur. À l'instar du Vidal d'Artières, c'est le montage des fragments qui restitue la totalité de la personne biographiée. En revanche, *Hammerstein oder der Eigensinn. Eine deutsche Geschichte* (2008, traduit par *Hammerstein ou L'Intransigeance. Une histoire allemande*) est une biographie narrativo-historique plus traditionnelle.

⁹⁹ Une forme originale et extrême du biographique contemporain est représenté par *Ist das Kafka ? 99 Fundstücke* (2012, traduisible par *Est-ce Kafka ? 99 trouvailles*) de Reiner Stach. Dans ce texte la biographie est une construction qui résulte exclusivement de l'enchaînement de 99 « pièces » concernant la vie de Kafka. L'ensemble de ces sources anecdotiques – commentés brièvement par le narrateur, d'autres témoins, ou le biographié lui-même – fait ressortir une image inédite de Kafka.

¹⁰⁰ *Vite di avventure, di fede e di passione* (1936) ; *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), *Eminent Victorians : Cardinal Manning, Florence Nightingale, Dr Arnold, General Gordon* (1918), *Book and characters* (1922), *Portraits in Miniature and Other Essays* (1931) ; « Torres Villaroel » (1924), « Sir Thomas Browne » (1925), « Eduardo Wilde » (1928), *Evaristo Carriego* (1939), « Biografías sintéticas » (1936-1939) ; *Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski* (1920) ; *Sternstunden der Menschheit* (1927).

¹⁰¹ *La mort conduit l'attelage* (1934) de Marguerite Yourcenar est un recueil de trois nouvelles (esquisses de trois romans successifs) à caractère historique qui témoignent de la sensibilité de cette époque pour le genre du portrait littéraire ; *Le Mors aux dents* (1937) de Vladimir Pozner est à la fois une reconstruction biographique et le récit de cette recherche, plutôt narratif et parfois romanesque mais non fictionnel ; *Pour saluer Melville* (1933) de Jean Giono est un essai littéraire avec un portrait personnel de l'écrivain américain.

¹⁰² *Retratos reales e imaginarios* (1920) d'Alfonso Reyes est un recueil de vies historiques de nature moins littéraire qu'essayistique. En ce qui concerne les États-Unis, il faut signaler les portraits narratifs et critiques de Gertrude Stein (dont *Picasso*, 1909, est le plus connu) et les portraits biographiques du reporter Joseph Mitchell (« Professor Sea Gull », 1942 et « Joe Gould's Secret », 1965). Parmi les produits

étranger). En ce qui concerne le panorama français¹⁰³ contemporain, les formes les plus représentatives de cette modalité sont les récits nécrologiques d'hommes illustres de Yann Gaillard¹⁰⁴, certaines fictions biographiques de Pierre Michon¹⁰⁵ et les récits de voyage de Patrick Deville¹⁰⁶, ainsi que les ouvrages de Mauriès, Quignard, Roubaud et Audeguy¹⁰⁷. La littérature italienne est beaucoup moins riche de ce point de vue, car elle privilégie des formes plus directement romanesques ou fictionnelles¹⁰⁸. Cela dit, il faut tout de même rappeler les essais narratifs de Mauro Covacich, les portraits littéraires de Geminello Alvi et Alberto Arbasino et le tout dernier recueil d'Eugenio Baroncelli¹⁰⁹. Dans la littérature anglaise et américaine la modalité la plus répandue est

de la vague biographique des années 1920 et 1930 du Royaume-Uni, il faut inclure les portraits d'Edith Sitwell (*The English Eccentrics*, 1933) et les essais biographiques de l'économiste J. M. Keynes (*Essays in Biography*, 1933), lui aussi membre du Bloomsbury Group.

¹⁰³ Il est important de signaler « La Vie imagée de Pablo Picasso », le portrait littéraire qu'André Breton et Benjamin Péret consacrent à Pablo Picasso (encore vivant) en 1951.

¹⁰⁴ *Vies des morts illustres* (1968) est un recueil de « méditations » littéraires (plus que de portraits narratifs) sur quelques personnes mortes en 1965, tandis que *Buffon, biographie imaginaire et réelle* (1977) est un portrait biographique et personnel. En revanche, avec *Gloire des morts illustres : journal* (1977), Gaillard poursuit la poétique du nécrologue par des récits plus directs regardant les morts de 1975. C'est ce qui feront également *Chronique des morts illustres* (1984), *Mort des morts illustres* (1988) et *Reliques des morts illustres* (1994), respectivement focalisés sur les morts de 1980, 1985 et 1990.

¹⁰⁵ *Maîtres et serviteurs* (1990) est un recueil de biographies de vies d'artistes, racontées par fragments et non chronologiquement, où la fiction se mêle à l'essai d'une manière très particulière ; *Abbès* (2007) est un recueil de récits biographiques de moines bénédictins réels du Moyen Age, d'ailleurs inspirées de chroniques médiévales.

¹⁰⁶ *Pura Vida. Vie & mort de William Walker* (2004) et *Viva* (2014) ont la structure du reportage de voyage et le style du *personal essay* et contiennent la description de plusieurs personnages. *La Tentation des armes à feu* (2005) est un recueil de portraits personnels où la réflexion historique se mêle à la fiction biographique.

¹⁰⁷ Les *Vies oubliées* (1988) de Patrick Mauriès sont moins des biographies que des portraits narratifs, tout comme *La Raison* est un récit narratif et littéraire. *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres Vies plus ou moins brèves* (1997) de Jacques Roubaud sont des « proses biographiques » (p. 7), de diverses longueurs, au style très personnel. Plus intéressant *In Memoriam* (2009) de Stéphane Audeguy, à la fois pour sa structure (constituée par des micro-biographies de morts célèbre) et pour sa poétique de l'anecdote.

¹⁰⁸ Une exception est représentée par *La guerriera dagli occhi verdi* (2016) de Marco Rovelli, qui se configure comme la reconstruction fiable de la vie d'une personne historique à travers un récit dépourvue de toute fiction.

¹⁰⁹ On trouve d'un côté les essais narratifs de Mauro Covacich (*Storia di pazzi e di normali. La follia in una città di provincia*, 1993), d'ailleurs basés sur une expérience vraie de l'écrivain, et de l'autre les portraits critico-littéraires d'Alberto Arbasino (*Ritratti italiani*, 2014 et *Ritratti e immagini*, 2016). Au milieu les deux recueils de courtes vies d'Alvi, écrites d'un style sec mais élégant (*Uomini del Novecento*, 1995 et *Vite fuori dal mondo*, 2001). Le plus intéressant d'un point de vue littéraire est le recueil de micro-textes

l'enquête narrative de matrice journalistique, dont les travaux de Collins, Mendehlson, Darlymple et O'Hagan¹¹⁰ sont des exemples très significatifs.

Une autre région de cette zone aux marges de la biofiction proprement dite est occupée par ces romans dans lesquels le protagoniste s'inspire d'une personne réelle mais dont la référence n'est pas explicite et qui n'est saisissable que par transparence. C'est le cas par exemple d'*Ann Veronica* (1909) d'H.G. Wells, de *The Moon and Sixpence* (1919) de William Somerset Maugham et d'*Orlando : A Biography* (1928) de Virginia Woolf¹¹¹. Il est significatif que dans la seconde moitié du siècle cette modalité perde de son attrait et que l'on n'en repère plus que quelques ouvrages isolés (Du Maurier, Nye, Rushdie¹¹²). En revanche, une modalité toujours très répandue consiste dans le fait de se focaliser seulement sur une période particulière de la vie du biographié¹¹³, sur quelques moments décisifs et de quelque manière révélatrice, généralement celui de la mort. Le récit des derniers jours est un topos bien connu, qui a sans doute en *The Last Days of Immanuel Kant* (1854)¹¹⁴ de Thomas De Quincey son ancêtre le plus significatif. Dans ce sillon s'inscrivent entre autres *Der Tod des Vergil* (1945) d'Hermann Broch, raconté à la première personne, ainsi que *Les derniers jours de Baudelaire* (1988) de Bernard-Henri Lévy, *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez et le récit « The Last Days of Muhammad Atta » (2006) de Martin Amis, et *The Master* (2004)

biographiques (sur des personnes historiques à quelque exception près) d'Eugenio Barocelli (*Risvolti svelti. Breviario amoroso di vite altrui capitolate*, 2017).

¹¹⁰ *Banvard's Folly : Thirteen Tales of Renowned Obscurity, Famous Anonymity, and Rotten Luck* (2001) de Paul Collins, *Nine Lives : In Search of the Sacred in Modern India* (2009) de William Darlymple et *The Secret Life : Three True Stories of the Digital Age* (2017) de Andrew O'Hagan, sont trois recueils de biographies plutôt journalistiques. En revanche, *The Lost. A Search for Six of Six million* (2006) de Daniel Mendehlson est une reconstruction biographique factuelle mais qui présente une démarche narrative et un engagement personnel très significatifs.

¹¹¹ Le premier s'inspirant de l'écrivaine Amber Reeves, le deuxième (narré en première personne par un personnage-témoin) de Paul Gauguin, le troisième de Vita Sackville-West.

¹¹² Notamment *Mary Anne* (1954, sur son aïeule Mary Anne Clarke), *Falstaff* (1976, le personnage de Shakespeare à son tour inspiré, entre autres, de John Fastolf et John Oldcastle) et *Shame* (1983, sur deux politiciens pakistanais).

¹¹³ Comme nous l'avons vu dans la tranche de vie concernant Virginia Woolf dans *The Hours* (1999) de Michael Cunningham.

¹¹⁴ Publié d'abord en 1827 sur la revue « Blackwood's Magazine ».

de Colm Tóibín, racontés à la troisième personne. Par exemple, les mois qui précèdent la mort de Tolstoï sont devenus un sujet fortement exploité par la biographie littéraire, de Vladimir Pozner en passant par Jay Parini et Alberto Cavallari¹¹⁵. Le même procédé est utilisé dans des recueils qui relatent des morts « présumés », « imaginaires » ou « favolose »¹¹⁶.

Passons finalement à l'analyse du dedans-biofictionnel : cet espace très dense est occupé par ces textes biographiques qui, aux caractères narratifs et littéraires, ajoutent aussi une dimension romanesque et/ou fictionnelle. Nous partageons ces textes en trois types : a) les romans biographiques ou biographies romanesques ; b) les autobiographies imaginaires dont le narrateur (différent de l'auteur) est aussi le biographié ; c) les *factions* qui contiennent dans leur récit une partie biofictionnelle.

Le genre du roman biographique est évidemment le plus répandu parmi les genres cités jusqu'à présent. Son précurseur le plus direct est le roman historique *Rienzi, the last of the Roman tribunes* (1835), écrit par Edward Bulwer-Lytton sur Cola di Rienzo, mais c'est dans les premières décennies du XX^e siècle qu'il acquiert une place importante dans le domaine des écritures romanesques. Nous avons déjà remarqué l'importance d'André Maurois et Blaise Cendrars¹¹⁷ pour le développement d'un genre qui d'ailleurs dans les mêmes années est pratiqué un peu partout en Europe¹¹⁸. Pour le

¹¹⁵ Tolstoï est mort (1935) de Pozner, *La fuga di Tolstoj* (1986) de Cavallari et *The Last Station : A Novel of Tolstoy's Final Year* (1990) de Jay Parini.

¹¹⁶ Notamment *Almanacco siciliano delle morti presunte* (1997) de Roberto Alajmo (quarante-deux micro-histoires sur les morts violentes de personnes historiques en Sicile), *Morts imaginaires* (2003) de Michel Schneider (« trente-six portraits d'écrivains saisis dans leurs derniers instants, de l'expérience la plus commune, la mort ») et *Morti favolose degli antichi* (2010) de Dino Baldi, qui en prenant en compte presque une centaine de personnages historiques construit une histoire de la mort dans les différentes civilisations de l'Antiquité.

¹¹⁷ Notamment pour *Ariel ou la Vie de Shelley* (1923) et *L'Or. La Merveilleuse Histoire du général Johann August Suter* (1925), *Moravagine* (1926) et *Rhum : l'aventure de Jean Galmot* (1930).

¹¹⁸ Par exemple en Allemagne par Lion Feuchtwanger (*Le Juif Süß*, 1935), en Russie par Dimitri Merejkovski (notamment avec la trilogie *Le Christ et l'Antéchrist*, 1895-1904 et *Le mystère d'Alexandre Ier*, 1913) et Nina Berberova (*Tchaïkovski*, 1936) et en Danemark par Johannes Vilhelm Jensen (*La chute du roi*, 1900).

contexte français il faut ajouter Alfred Jarry¹¹⁹ et les romans agiographiques de Joseph Delteil¹²⁰, tandis que Robert Graves et Irving Stone¹²¹ sont les deux auteurs les plus importants de langue anglaise qui pratiquent ce genre (sans pour autant être les seuls¹²²). En ce qui concerne l'Italie nous pouvons citer seulement deux ouvrages, respectivement de Maria Bellonci et d'Anna Banti¹²³.

Cette forme de la biofiction contemporaine, dans sa version plus biographique ou dans celle plus romanesque, traverse la seconde moitié du XX^e siècle et marque l'histoire littéraire par des ouvrages d'importance et de valeur assez variable. En ce qui concerne la littérature française, les cinquante-six ans qui séparent la biographie fictionnelle de Paul Morand sur François Fouquet de celle que Gaëlle Nohant consacre à Robert Desnos dans *Légende d'un dormeur éveillé* (2017) voient la parution notamment de *Marinus et Marina* (1979) de Claude Louis-Combet¹²⁴, de *Les Éblouissements* (1987) de Pierre Mertens, de *Tous les matins du monde* (1991) de Pascal Quignard et de *Je suis vivant et vous êtes mort : Philip K. Dick, 1928-1982* (1993) d'Emmanuel Carrère¹²⁵. Enfin, les ouvrages parus plus récemment semblent moins innovants et plus prévisibles¹²⁶. La littérature italienne semble voir procéder d'une démarche inverse : si les romans de

¹¹⁹ Notamment, *Messaline, roman de l'ancienne Rome* (1901)

¹²⁰ Jeanne d'Arc (1925) et *Saint Don Juan* (1930).

¹²¹ *Count Belisarius* (1938). Irving Stone est célèbre surtout pour *Lust for Life : A Novel of Vincent van Gogh* (1934), mais *Sailor on Horseback. A biography of Jack London* (1938) est tout aussi important.

¹²² En particulier, il faut citer *Apache* (1931) de Will Levington Confort, *Edmond Campion : A Biography* (1935) d'Evelyn Waugh (pour le renouvellement du discours hagiographique) et *Citizen Tom Paine* (1943) de Howard Fast.

¹²³ *Lucrezia Borgia* (1939) de Maria Bellonci est le prototype du roman biographique d'inspiration psychologique qui, destinée au grand public, se montre tout de même très bien documenté. En revanche, formellement plus intéressant et original est *Artemisia* d'Anna Banti. Écrit avant la guerre et publié en 1947, ce roman relate la vie de la peintre du XVII^e siècle Artemisia Gentileschi mais, à travers une implication directe de la narratrice-autrice se fait souvent autobiographique.

¹²⁴ Auteur aussi de *Blesse, ronce noire* (2004), un roman biographico-imaginaire sur Georg et Margarethe Trakl.

¹²⁵ Il serait possible de citer *Un roman russe* (2007) pour l'alternance des récits biographiques, notamment du grand-père de l'écrivain et du soldat hongrois András Toma.

¹²⁶ Notamment *La Clôture* (2002) de Jean Rolin, *Corbière le crevant* (2007) d'Emmanuel Tugny, *Le météorologue* (2014) d'Olivier Rolin, *Charlotte* (2014) de David Foenkinos, *Notre désir est sans remède* (2015) de Mathieu Larnaudie, *Eva* (2015) de Simon Liberati, *Vladimir Vladimirovitch* (2015) de Bernard Chambaz et *La Disparition de Joseph Mengele* (2017) d'Olivier Guez.

Davide Lajolo, Mario Tobino et Massimo Grillandi¹²⁷ semblent se contenter de « romancer » des vies historiques, les textes des quinze dernières années recherchent une complexité majeure, ainsi qu'un usage actif des documents factuels. C'est le cas par exemple de *L'angelo della storia* (2001) de Bruno Arpaia, de *Memoriali sul caso Schumann* (2015) de Filippo Tuena et de *La ragazza con la Leica* (2017) de Helena Janeczek, tandis que beaucoup d'autres ouvrages, souvent moins intéressants, paraissent dans la même période¹²⁸. Dans le contexte anglo-saxon il est beaucoup plus difficile de saisir une différence entre la période de la première grande vague biographique des années 1930 et la seconde moitié du siècle. En effet, comme on l'a plusieurs fois remarqué le genre du « biographical novel » est toujours demeuré en Angleterre et aux États-Unis comme l'un des plus importants et des plus pratiqué et n'a pas eu jamais besoin de se renouveler. S'il est impossible de nommer toutes les écrivaines et tous les écrivains qui se sont consacrés à cet entreprise, il est tout de même possible de citer les plus importants, tels que, au Royaume Uni, Anthony Burgess¹²⁹, Peter Ackroyd¹³⁰, David Lodge¹³¹, Julian Barnes¹³², David Peace¹³³ et John Banville (que nous avons déjà mentionné) et, aux États Unis, Norman Mailer, Don DeLillo et Jay Parini¹³⁴. Les personnages biographiés proviennent de n'importe quel domaine et

¹²⁷ Notamment *Il "vizio assurdo". Storia di Cesare Pavese* (1960) et *Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe* (1978) de Davide Lajolo, *Biondo era e bello* (1974) de Mario Tobino, *La contessa di Castiglione* (1978) de Massimo Grillandi.

¹²⁸ Par exemple *La vanità della spada. Vita e ardimenti dei fratelli Nadi, secondo gli appunti di Miss Lisbeth Maples e gli scritti di loro medesimi* (2008) de Geminello Alvi, *La rivincita di Capablanca* (2008) de Fabio Stassi, *Il re* (2009) de Leonardo Colombati, *Marguerite* (2009) de Sandra Petrigiani, *Tutta la luce del mondo. Il romanzo di San Francesco* (2014) d'Aldo Nove, *Il tempo migliore della nostra vita* d'Antonio Scurati (2015) et *L'uomo del futuro* (2016) d'Eraldo Affinati.

¹²⁹ *Nothing like the sun* (1964), sur Shakespeare, *Napoleon Symphony* (1974) et *A Dead Man in Deptford* (1993), sur Christopher Marlowe.

¹³⁰ En particulier *Chatterton*, 1987.

¹³¹ *Author, Author* (2004), sur Henry James et *A Man of Parts*, 2011, sur H.G. Wells.

¹³² *Arthur and George* (2005), une reconstruction romanesque et biographique de deux vies historiques (dont une est celle d'Arthur Conan Doyle) et *The Noise of Time* (2016) sur Chostakovitch.

¹³³ Qui, avec *The Damned Utd* (2006) et *Red or dead* (2013), écrit deux vies d'entraîneurs anglais de football (respectivement Brian Clough et Bill Shankly).

¹³⁴ En particulier la biographie romanesque et littéraire que Mailer fait de Marilyn Monroe (*Marilyn : A Biography*, 1973), le roman fortement historique, mais centré sur la vie de Lee Oswald, de Don DeLillo

époque¹³⁵, ce qui témoigne de comment l'enjeu contemporain ne concerne plus le sujet de la biographie mais la façon hybride de la conduire.

La deuxième sous-catégorie de la biofiction contemporaine incorporent ces textes qui à la fois miment une recherche biographique au niveau de l'histoire et la font au niveau du récit. Un noyau de cette modalité peut être retrouvée chez *Dar* (1937) de Vladimir Nabokov : dans le quatrième chapitre de ce roman – le dernier écrit en russe – le protagoniste, tente de rédiger une biographie de Tchernychevski, l'auteur du célèbre *Que faire ?* Mais cette démarche vaut aussi bien pour des personnages imaginaires, comme le Joachim T., protagoniste de *Das dritte Buch über Achim* (littéralement « Le troisième livre sur Achim » mais significativement traduit en français par *L'impossible biographie*), écrit en 1961 par Uwe Johnson. Les années 1980 voient l'explosion de cette pratique – notamment avec les romans *La notte della cometa* (1984) de Sebastiano Vassalli et *Flaubert's Parrot* (1984) de Julian Barnes – qui reste néanmoins active également dans les années suivantes, avec les romans de Florence Delay, Patrick Modiano, Jean-Benoît Puech et Philippe Artières¹³⁶ en France, de Javier Cercas en Espagne¹³⁷ et d'Aleksandar Hemon aux Etats-Unis¹³⁸.

La deuxième région importante de la biofiction contemporaine est occupée par les biographies sous forme autobiographiques, c'est-à-dire ces romans, mémoires ou journaux intimes écrits à la première personne mais dans lesquels cette voix ne corresponde non pas à celle de l'auteur, mais à celle du biographié. Restent par conséquent exclues de cette catégorie toutes les autobiographies proprement dites ainsi que les autofictions. En effet, il ne s'agit pas ici de textes autobiographiques

(*Libra*, 1988) et les deux romans historico-biographiques de Jay Parini : *Benjamin's crossing* (1997), sur la fugue de Walter Benjamin, et *The Passages of H.M.* (2011), sur la vie de Melville.

¹³⁵ On trouve aussi une biographie, très fictionnalisée, de Jésus : *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de José Saramago, paru en 1991.

¹³⁶ En particulier il faut citer *Catalina, enquête* (1994), *Dora Bruder* (1997), *Jordan revisité* (2004) et *Une biographie autorisée* (2010), et enfin *Vie et Mort de Paul Gény* (2013).

¹³⁷ *Soldados de Salamina* (2001) et *El impostor* (2014).

¹³⁸ *The Lazarus Project* est une reconstruction de la mort de Lazarus Averbuch, un jeune immigré juif d'origine russe tué à Chicaco en 1908. Inspiré donc d'un fait divers, ce récit est raconté par un narrateur fictionnel (projection de l'auteur) qui enquête sur le mystère.

fictionnels (ou autofictions) – tels que par exemple celle d’Annie Ernaux¹³⁹ ou Walter Siti – mais feintes, ou imaginaires, à la manière des *Mémoires d’Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar. D’ailleurs l’expérimentation de l’écrivaine française n’était pas isolée. *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) de Gertude Stein, le *Thésée* (1946) de Gide ainsi que certains romans historiques de Robert Graves¹⁴⁰, partagent le même procédé. Cette forme biographique est largement répandue dans notre contemporain, curieusement plus en Italie (où l’on signale notamment les œuvres de Mari, Canali, Magris, Tarabbia¹⁴¹, et d’autres¹⁴²) qu’en France (où ce dispositif a été exploité surtout par Dominique Fernandez¹⁴³ et dans certains ouvrages de Gaillard, Mertens, Michon et Teulé¹⁴⁴). La pratique est d’ailleurs tout aussi répandue dans la littérature francophone en général¹⁴⁵, ainsi qu’évidemment dans celles de langue anglaise¹⁴⁶ et

¹³⁹ Bien que *La Place* (1983) et *Une femme* (1988) se configurent aussi comme des récits biographiques (narratifs et littéraires mais non fictionnels) respectivement du père et de la mère de l’auteure.

¹⁴⁰ En particulier *I, Claudius* (1934) et *Claudius the God and his Wife Messalina* (1935).

¹⁴¹ *Io venìa pien d’angoscia a rimirarti* (1990) de Michele Mari est le journal intime imaginaire du frère de Leopardi, tandis que *Diario segreto di Giulio Cesare* (1994) et *Nei pleniluni sereni. Autobiografia immaginaria di Tito Lucrezio Caro* (1995) se penchent sur l’antiquité romaine. *Alla cieca* (2005) de Claudio Magris est très intéressant pour sa démarche : il s’agit d’un récit en première personne qu’un personnage imaginaire adresse à un personnage réel (Jørgen Jørgensen). Toutefois, à cause des implications historiques contemporaines qu’il montre, le texte le plus original demeure *Il demone a Beslan* (2011) d’Andrea Tarabbia, dont on reparlera dans le dernier chapitre.

¹⁴² Moins intéressants, comme *Rinascimento privato* (1985) de Maria Bellonci, *Tutti i colori del mondo* (2011) et *Guardami negli occhi* (2017) de Giovanni Montanaro, *L’arcangelo degli scacchi. Vita segreta di Paul Morphy* (2013) de Paolo Maurensig, *Mi chiamo...* (2013) d’Aldo Nove, *Non dirmi che hai paura* (2014) de Giuseppe Catozzella. Faisant exception la biographie *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli, poeta* (2016) de Massimo Gezzi, de par sa nature de poème en vers.

¹⁴³ En particulier *Dans la main de l’ange* (1984), sur Pasolini, et *La Course à l’abîme* (2003), sur Caravage.

¹⁴⁴ Notamment les souvenirs imaginaires de quelques morts illustres de 1970 (*Mémoires des morts illustres : pastiches*, 1973) et les récits d’Alban Berg (*Lettres clandestines*, 1990), de Gian Domenico Desideri, probablement le seul élève de Claude Lorraine (*Le Roi du bois*, 1996) et de François Villon (*Je, François Villon*, 2006)

¹⁴⁵ Voir *Léon l’Africain* (1986) du Libanais Amin Maalouf et *La dernière nuit du Rais* (2015) de l’Algérien Yasmina Khadra.

¹⁴⁶ Comme, tout d’abord, *Confessions of Nat Turner* (1967) de William Styron, un faux roman biographique (mais qui s’inspire de vraies mémoires). D’autres ouvrages intéressants dans le contexte américain sont *Emperor of China : Self-Portrait of K’ang-Hsi* (1974) de l’historien Jonathan Spence, *Of women and their elegance* (1980) de Norman Mailer, les fausses mémoires de personnages historiques (tels que Columbus, Goya, Cervantes et Poe) de Stephen Marlowe, *The Tale of Murasaki* (2000) de Liza Dalby et *The Shakespeare Diaries : A Fictional Autobiography* (2007) du critique littéraire J. P. Wearing. Enfin, il

espagnole¹⁴⁷. On pourrait noter enfin qu'il existe également des textes de ce type dans lesquels le narrateur qui relate la biographie n'est ni l'auteur ni le biographié, mais un autre personnage témoin, qui dans la plupart des cas est imaginaire¹⁴⁸ mais peut être également historique¹⁴⁹.

La troisième et dernière région de la biofiction contemporaine concerne ces *factions* où la biographie est un, mais pas le seul, des discours factuels hybridés. Il est possible de partager les *factions* dans lesquelles le biographique intervient de manière significative en deux grands champs : le premier regroupe celles qui ont comme point de départ pas tant une vie qu'un fait précis (souvent un fait divers), tandis que le second concerne la mise en récit d'une vie particulière dans une période historique déterminée. Font par exemple partie de la première catégorie, outre *L'Adversaire* et *Elisabeth* dont on a déjà parlé, le célèbre *The Executioner's Song* (1979) de Norman Mailer et le récent *Avenue des Géants* (2012) de Marc Dugain¹⁵⁰. En revanche, on qualifie de *faction* historiographique ces ouvrages comme *Hitler* et *HHhH* : par exemple le roman sur Lee Oswald de Norman Mailer¹⁵¹ ou les romans militants de Wu Ming 1 et Wu Ming 2¹⁵². Dans certains cas ces textes montrent une hybridation encore plus complexe,

faut rappeler également *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) de Peter Ackroyd, et *True History of the Kelly Gang* (2000) de Peter Carey.

¹⁴⁷ Notamment *Bomarzo* (1962) de l'Argentin Manuel Mujica Láinez, *Augusto, Yo el Supremo* (1974) du Paraguayen Augusto Roa Bastos et *Autobiografía del general Franco* (1992) de l'Espagnol Manuel Vázquez Montalbán.

¹⁴⁸ Le premier exemple remonte sans doute à la fin du XIX^e siècle, lorsque Mark Twain publie les *Personal Recollections of Joan of Arc, by the Sieur Louis de Conte (Her Page and Secretary, 1896)*, de fausses mémoires de 1492 d'un témoin de la vie de Jeanne D'arc, prétendument traduit par un certain Jean François Alden. Un autre exemple peut être repéré dans *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* (en français *Les Affaires de Monsieur Jules César*). Écrit entre 1937 et 1939 et publié posthume en 1957, ce roman retrace l'ascension de Jules César vers le Consulat à travers le journal imaginaire de son secrétaire. Plus récemment, l'Américain Robert Nye a publié *Faust* (1980) un roman biographique sur le Faust historique, tel que l'aurait écrit un disciple imaginaire (le titre complet est en effet : *Faust. Being the Historia Von D. Johann Fausten dem wietbeschreyen Zauberer und Schwartzkünstler, or History of Dr John Faust the notorious Magician and Necromancer, as written by his familiar servant and disciple Christopher Wagner, now for the first time Englished from the Low German*).

¹⁴⁹ Comme le docteur de Byron dans un roman de Paul West (*Lord's Byron Doctor, 1989*).

¹⁵⁰ Inspiré d'un personnage réel, Edmund Kemper.

¹⁵¹ *Oswald's Tale: An American Mystery, 1995*.

¹⁵² *Timira* (2012), écrit avec Mohamed Antar, et *Point Lenana* (2013).

intégrant aussi un discours expressément essayistique et personnel, voire autobiographique. C'est par exemple le cas de *Le Royaume* (2014) d'Emmanuel Carrère, un véritable *hyper-fiction* que nous analyserons dans le détail dans le dernier chapitre.

5.3 Le centre du champ : quatre types de biofiction

Dans la foulée des textes que nous venons de mentionner nous en avons délibérément omis certains parmi les biofictions les plus intéressantes – à un niveau formel ainsi qu'esthétique – et qui représentent le centre du champ biofictionnel. Nous étudierons une portion de ces textes dans la dernière partie de cette thèse. Pour l'instant, afin de compléter cette classification, nous donnerons un bref aperçu de la variété de ces biofictions à travers un schéma qui prend en compte deux critères. L'un concerne le statut du biographié – personnage historique ou imaginaire – l'autre la forme de la biographie, qui peut être un récit plus ou moins long sur un seul personnage ou bien un recueil de biographies brèves. En combinant ces possibilités il est possible de partager le centre du champ de biofictionnel, son noyau, en quatre zones : 1) biographie d'une seule personne ayant existée ; 2) recueil de biographies de plusieurs personnes ayant existées ; 3) biographie d'une seule personne imaginaire ; 4) recueil de biographies de plusieurs personnes imaginaires. Dans les deux premiers cas ce qui se produit est une fictionnalisation d'un personnage réel tandis que dans les deux autres on assiste plutôt à une biographisation d'un personnage imaginaire. C'est la différence entre deux modalités d'usage de la fiction, l'une consistant en la modification ou l'invention de données et événements, l'autre en l'invention complète d'une référence.

En ce qui concerne le premier type de biofiction les écrivains français contemporains les plus intéressants et avertis sont Pascal Quignard, Jean Echenoz et

Emmanuel Carrère. Nous reviendrons dans le détail sur la « suite de vies »¹⁵³ d'Echenoz, ainsi que de *Limonov* (2011) de Carrère dans la dernière partie. Parmi les diverses formes de biographie et biofiction expérimentés par Pascal Quignard¹⁵⁴ la plus remarquable est sans doute celle moins audacieuse, utilisée dans *Albaci* (1990). Ce roman sur un personnage peu connu de l'antiquité romaine présente une structure rigide biographique, mais utilise l'imagination pour combler les vides d'une existence sur laquelle les informations sont rares : la fiction intervient donc de manière substantielle, afin de reconstruire et donner une nouvelle interprétation à cette figure : de rhéteur à romancier. Avec *Peste & Choléra* (2012) Patrick Deville poursuit sa poétique du récit géographique. Le narrateur raconte la vie du bactériologue Alexandre Yersin à travers les lieux qu'il a habité (de Saïgon à Paris, en passant par Berlin) et ainsi retrace, de manière non chronologique, mais fidèle et documenté une existence aventureuse. Contrairement au roman de Quignard, ici la fiction, l'imagination, est plus discrète mais non moins importante. *Stradella* (1999) de Philippe Beaussant est un roman biographique massif dont la conscience poétique et le jeu d'invention et réalité avec laquelle il raconte la vie du compositeur baroque Alessandro Stradella, témoigne de la maturation d'un genre biographique et romanesque qui se fait biofiction. Tout comme le démontre *Une chic fille* (2008) du collectif « Inculte »¹⁵⁵, un roman dans lequel la biographie de l'actrice et chanteuse américaine Anna Nicole Smith¹⁵⁶, est construite en imaginant les témoignages des gens qui l'ont connue. Si toutes les biographies que nous venons de citer utilisent la fiction dans le sens de l'imagination romanesque, d'autres modifient une donnée fondamentale de la vie d'un homme à biographier, comme la date de la mort, et se

¹⁵³ *Ravel* (2006), *Courir* (2008), *Des éclairs* (2010).

¹⁵⁴ Sur l'œuvre de Quignard, voir le numéro spécial consacré par la revue « Europe » (n. 976-977, août-septembre 2010).

¹⁵⁵ Il s'agit de François Bégaudeau, Arno Bertina, Hélène Gaudy, Marie Hermann, Maylis de Kérangal, Mathieu Larnaudie, Julien Morello, Christophe Paviot, Nicolas Richard, Olivier Rohe, Jérôme Schmidt, Joy Sorman, Xavier Tresvaux.

¹⁵⁶ De son vrai nom Vicki Lynn Hogan, présentée sur la quatrième de couverture comme une « icône déglinguée du rêve américain, cible privilégiée des tabloïds du monde entier ».

livrent ainsi à une narration véritablement contrefactuelle. C'est ce que font Dominique Noguez dans *Les Trois Rimbaud* (1986), François Bégaudeau dans *Un démocrate. Mick Jagger 1960-1969* (2005) et Philippe Lafitte dans *Vies d'Andy* (2010)¹⁵⁷. En ce qui concerne le panorama italien Edgardo Franzosini et Andrea Tarabbia sont sans doute les romanciers-biographes parmi les plus intéressants : leurs travaux seront étudiés dans la dernière partie¹⁵⁸. Tout aussi digne d'intérêt est *Il re di Girgenti* (2001) d'Andrea Camilleri, un roman historico-biographique sur un personnage ayant réellement existé mais dont presque rien n'est connu : Zosimo, un agriculteur qui au début du XVIII^e siècle, à la suite d'une révolte contre la domination savoyarde, devient roi de Girgenti (l'actuel Agrigento, en Sicile). Inévitablement construit à l'aide de l'imagination et de la fiction, ainsi qu'écrit complètement en sicilien, ce texte représente un hybride très particulier, pour la manière fantastique dont il réécrit une période de l'Histoire d'un point de vue tout à fait singulier¹⁵⁹. Enfin, dans le panorama anglo-saxon le seul ouvrage contemporain qui, de notre point de vue se détache de la tradition du *biographical novel* est le roman que Joyce Carol Oates consacre à Marilyn Monroe, *Blonde : A Novel* (2000). Sujet d'innombrables biographies, dans ce texte l'icône américaine devient un personnage romanesque à part entière, titulaire de ses pensées et de sa vie intérieure : le véritable centre du roman n'est donc plus le contexte socio-historique des États-Unis mais la singularité mystérieuse de Marilyn Monroe. À travers une confrontation serrée avec l'image reçue de ce personnage (à partir du titre, « Blonde ») le roman (d'ailleurs structuré chronologiquement) en propose une

¹⁵⁷ Noguez imagine la vie du poète telle qu'elle l'aurait été s'il était mort dans les années 1930 et non en 1891 ; Bégaudeau, au contraire, fait mourir Mick Jagger en 1969 ; Lafitte, enfin, imagine que Warhol feint sa propre mort en 1987.

¹⁵⁸ Bela Lugosi. *Biografia di una metamorfosi* (1984), *Il mangiatore di carta* (1989), *Raymond Isidore e la sua cattedrale* (1995), *Sotto il nome del cardinale* (2013) et *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (2015), en ce qui concerne Franzosini ; *Il giardino delle mosche. Vita di Andrej Cikatio* (2015), en ce qui concerne Tarabbia.

¹⁵⁹ Initialement, le texte devait être accompagné par un « dossier di falsi documenti storici e bibliografici » qui pourtant ne fut pas publié (voir la « Nota » à l'édition dans *Romanzi storici e civili*, 2004, p. CXXVII).

interprétation différente, à travers un style fort littéraire et des choix poétiques fictionnalisants¹⁶⁰.

Le recueil de vies imaginées d'hommes et de femmes réelles a comme précurseurs John Aubrey et Marcel Schwob : les héritiers du Français notamment sont nombreux dans la littérature contemporaine. En ce qui concerne la France il faut citer naturellement les *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon (dont on parlera dans un des prochains chapitres) mais pas seulement. Déjà en 1980, avec *Le Bonheur ou le pouvoir, ou Quelques vies imaginaires du prince de Ligne, du cardinal de Bernis, du roi Louis XV et de l'architecte Claude-Nicolas Ledoux : roman*, Pierre Kast avait repris le genre de la « vie imaginaire ». Significatif le fait que même en ajoutant l'étiquette de « roman », il qualifie de cette manière ces récits historico-biographiques – en effet plutôt romanesques outre que narratifs. Cette modalité, déclinée dans une version plus proche poétiquement de celle de Schwob, c'est-à-dire vague et suggestive, est reprise aussi par la revue « *Élucidation* » qui en 2004 lance un appel pour recueillir des textes courts sur « un nom propre »¹⁶¹. Parmi les vingt-huit « vies imaginaires » qui composent ce numéro on trouve aussi un portrait de Maurice Ravel par Jean Echenoz qui deviendra *Ravel* deux ans plus tard. Toutefois, l'écrivain le plus significatifs en ce qui concerne cette pratique biofictionnelle est Christian Garcin, auteur de trois recueils de vies imaginaires : *Vidas* (1993), *L'encre et la couleur* (1997) et *Vies volées* (1999). À travers une poétique du détail, du « fragment oublié » et un style littéraire mais pas affecté, Garcin fait revivre des personnages historiques, illustres comme inconnus. Parfois (surtout dans *L'encre et la couleur*), l'imagination biographique se lie à une énonciation essayistique au style plus déployé. La littérature contemporaine italienne

¹⁶⁰ Voir la note de l'auteure : « Blonde is a radically distilled "life" in the form of fiction, and, for all its legnt, synecdoche is the principle of appropriation ».

¹⁶¹ « Attention ! Ce numéro résulte d'un jeu. La consigne : choisir un nom propre, celui d'une créature animée, qu'elle soit réelle ou de fiction ; le doter d'un trait pertinent ; écrire à ce sujet quatre pages maximum. L'inspirateur de ce divertissement lettré ? Marcel Schwob, ses *Vies imaginaires*, dont la préface figure à la fin du sommaire. » (*Élucidation*, n. 10).

est elle aussi très active dans ce domaine, montrant toute une variété de poétiques : on va de la réécriture de vies anciennes de la part d'Ermanno Cavazzoni (*Le leggende dei santi* en 1993 et *Gli eremiti del deserto* en 2016¹⁶²) à un recueil ouvertement schwobien comme *Vite congetturali* (2009) de Fleur Jaeggy¹⁶³, en passant par les répertoires des « fous » habitants les plus grandes villes italiennes écrits ou recueillis par Roberto Alajmo¹⁶⁴ et Paolo Nori¹⁶⁵. L'écrivain sans doute le plus enclin à cette modalité micro-biographique de gens historiques est Eugenio Baroncelli, que Cortellessa définit comme un biographe compulsif « perennemente alla ricerca di sé »¹⁶⁶. Du *Libro di candele* (2008) à *Falene* (2012) en passant par *Mosche d'inverno* (2010) Baroncelli rassemble plusieurs centaines de vies¹⁶⁷ en les décrivant « in due o tre pose ». En dépit de sa prolificité, l'inventivité débordante de l'écrivain ne perd pas de vivacité : ainsi, la biographie de Baroncelli, bien que concentrée en quelques phrases, maintient la capacité de délimiter, tracer et restituer une existence. Digne d'intérêt, le sont aussi les biographies sérieusement humoristiques que Dino Baldi a consacrées à une soixantaine de papes dans *Vite efferate di papi* (2015), tout en mettant l'accent sur le caractère violent (« efferato ») de leur existence, d'ailleurs philologiquement reconstruites. À travers une écriture amusante et amusée, contrôlée et intelligente, ces biographies brèves, savantes et vivaces, parcourent l'histoire de l'Italie (et de l'Europe) et dans l'ensemble se configurent comme une réflexion sur les diverses sources, et conséquences, du mal.

¹⁶² Le premier consiste en une « traduzione e adattamento » de vingt-cinq vies contenues dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Le deuxième recueil les vies à la fois vraies et légendaires d'ermites et saints vécus, du II^e au IV^e siècle, dans les déserts du Moyen Orient.

¹⁶³ Les trois vies objets de « conjectures » sont celles de Thomas De Quincey, John Keats et Marcel Schwob.

¹⁶⁴ Alajmo a publié *Repertorio dei pazzi della città di Palermo* en 1994, *Nuovo repertorio dei pazzi della città di Palermo* en 2004 et *Repertorio dei pazzi d'Italia : lunatici, giullari e matti che vagano per le nostre città* en 2012.

¹⁶⁵ Depuis 2015 Paolo Nori dirige pour Marcos y Marcos une série de ces « repertori » (écrits par plusieurs personnes), chacun sur une ville différente (Bologna, Milano, Cagliari, Parma, Roma, Torino, etc).

¹⁶⁶ Andrea Cortellessa, *La terra della prosa: narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, 2014, p. 491.

¹⁶⁷ Respectivement 267, 271 et 237.

Notons enfin, très particuliers pour leur forme et leur poétique, les seize récits qui composent *Ogni altra vita. Storie di italiani non illustri* (2015) de Paolo Di Stefano. À la croisée de l'histoire, de la biographie et du roman ces narrations forment une fresque de l'Histoire italienne du XX^e siècle : histoires de guerres, de pauvreté et d'émigrations, mais également d'amour, douleur et vie quotidienne. Les caractères historique et romanesque trouvent une synthèse dans la biographie que le narrateur-auteur réalise à travers la lecture des journaux ou l'écoute des témoignages des protagonistes : cette démarche montre la conviction, déjà de la Microhistoire, que c'est seulement en donnant la parole aux « non-illustres » que l'on peut comprendre une époque et préserver sa mémoire. *Storie di italiani non illustri* est un texte d'hybridation contemporaine exemplaire : pour la façon dont il mélange les genres littéraires mais plus encore pour sa manière d'utiliser simultanément les matériaux factuels¹⁶⁸ (journaux intimes, interviews, photographies, témoignages de tiers) et les stratégies de la fiction (non pas l'invention mais la présentation de la conscience des biographiés de leur point de vue). Cette procédure audacieuse mais contrôlée est régie par un narrateur enquêteur qui, même lorsqu'il intervient à la première personne – parfois les sources des histoires qu'il relate viennent des récits de ses proches – reste impersonnel et à la juste distance émotive.

Passons maintenant à la catégorie de biofictions écrites sur des personnages d'imagination : nous considérons comme « imaginaire » non seulement les personnes inventées de toute pièces, mais tout personnage dont la référence immédiate (sa « prior temporal existence ») est inconnue, incertaine ou modifiée de manière significative et volontaire, à commencer par son nom propre. Non pas donc des personnages dont on reconnaît en filigrane la figure historique, ni des romans à clef où l'enjeu de l'écriture

¹⁶⁸ Dans les Remerciements nous lisons : « L'autore desidera ringraziare l'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano che gli ha permesso di conoscere le vite di Fiorenza di Franco, Rosa Bartolini, Antonio Sbirziola, Flora Ritter, Lodovico Molari. I diari di Sbirziola sono stati pubblicati da Terre di Mezzo (« Un giorno è bello e il prossimo migliore ») e dal Mulino (« Povero, onesto e gentiluomo »).

réside précisément dans la reconnaissabilité de la référence, mais des biographiés qui tout en gardant un fil faible et ambigu avec ses versions réels, acquièrent une toute nouvelle identité. Le but n'est plus donc le jeu postmoderne d'hétéronymes et projections, mais bien au contraire de véritable transfiguration identitaire, narrative, littéraire, et fictionnelle.

Le jeu littéraire moderne de l'invention de poètes fictifs commence dans le monde anglo-saxon par le *Sartor Resartus* (1833-1834)¹⁶⁹ de Thomas Carlyle et en France par la *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829) de Sainte-Beuve. *Les Délinquances d'Adoré Floupette : poèmes décadents avec sa vie par Marius Tabora* (1885) de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair, où Floupette et Tabora sont les pseudonymes des deux auteurs réels, suit ce sillon. Puisqu'il s'agit proprement d'un recueil de poèmes attribué à un auteur inventé, la seule partie biographique de ce texte consiste en sa feinte préface, « Vie d'Adoré Floupette ». *Les Chansons de Bilitis* que Pierre Louÿs publie en 1894 partagent la même nature : il s'agit d'un recueil de poèmes d'une poétesse de la Grèce antique que l'écrivain prétend avoir traduit. À l'intérieure de ce texte est présent également une biographie de cette écrivaine imaginaire (« Vie de Bilitis »). Dans la « Biographie de M. Barnabooth par X. M. Tournier de Zamble » (1913) de Valery Larbaud, le jeu de mystification et l'effet d'encyclopédie sont davantage renforcés : l'auteur construit en effet un texte où les noms du biographe et du biographiée, également fictifs, représentent deux de ses diverses hétéronymes. Cette modalité de parodie du commentaire biographique, d'ailleurs typiquement française, trouve ses continuateurs contemporains dans *Les Tablettes de buis d'Apronesia Avitia* (1984) de Pascal Quignard (où le premier chapitre consiste en la biographie de ce poète imaginaire et le second en l'édition critique de son journal), et surtout dans la grande architecture bâtie par Jean-Benoît Puech¹⁷⁰. Parmi ses écrits consacrés au poète Benjamine Jordane, deux utilisent

¹⁶⁹ Avec un ton à la fois parodique et satyrique, cet ouvrage se présente comme le commentaire d'une œuvre imaginaire et comme la biographie de son auteur, également imaginaire.

¹⁷⁰ « Jean-Benoît Puech est un écrivain singulier. Théoricien de la fiction d'auteur autant qu'écrivain, Sur ce il a mis en place, récit après récit, un cycle de machines biographiques complexes, mêlant romans à

de manière exemplaire cette forme : si *Présence de Jordane* (2002) est une courte biographie à forme traditionnel, *Jordane et son temps 1947-1994* (2017) utilise la forme du catalogue d'une exposition pour rapporter la biographie du poète et artiste.

Hors du contexte français, il faut citer *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* (publiés en 1934 et puis retravaillés en 1965 et 1971), un texte avec lequel l'Espagnol (mais véritablement cosmopolite¹⁷¹) Max Aub s'inscrit dans cette tradition. Dans cette œuvre composite, la partie proprement biographique relative à ce poète imaginaire (et au commentaire de ses ouvrages) se mêle à d'autres de nature diverse. Concentrons-nous maintenant sur des textes où le projet biographique, et donc la vie de l'homme biographiés, est le véritable centre du récit.

The Real Life of Sebastian Knight (1941), le premier roman que Vladimir Nabokov écrit directement en anglais, est une biofiction extrêmement intéressante : avec plusieurs décennies d'avance elle réussit à intégrer de manière habile le roman et la biographie, ainsi que l'enquête qu'un narrateur fictif fait sur la vie de son frère, personnage également imaginaire, et la véritable écriture de cette biographie. D'ailleurs *The Real Life of Sebastian Knight* est également le titre de la biographie que le narrateur (qui durant le roman est appelé seulement V., sans que son nom russe soit cité) est en train de rédiger, dans le roman, sur la vie de son frère, un célèbre écrivain mort deux mois avant le début du récit. De cette manière, ce texte se situe comme le prédécesseur de toutes les méta-biographies que nous avons citées plus haut. La forme

clé et jeux hétéronymiques, cycle de vies imaginaires que viennent compléter des formes génériques non moins originales : l'essai, l'entretien, l'érudition et la philologie-fiction » (Gefen 2012 :572-573). Dans cette œuvre construite sur et autour du personnage de Benjamine Jordane, et qui se lit comme un texte unique, les écrivains et les commentateurs fictifs se multiplient sans cesse. L'auteur conçoit un univers plein de surprises et dont les mystères sont dévoilés recherche après recherche, comme dans un roman-à-clef. D'ailleurs, Puech rend vertigineux et parfait un jeu entre auteur, hétéronyme et livre imaginaire qui a une longue tradition, qu'il révèle lui-même dans *Du vivant de l'auteur* (1990) : « Jeffrey Aspern (chez James) à André Walter (chez Gide) en passant par A. O. Barnabooth (chez Larbaud & de Zamble), Ricardo Reis (chez Pessoa) ». Sur l'œuvre de Puech voir Lecoœur et Rabaté, *Les mondes de Jean-Benoît Puech*, 2016.

¹⁷¹ Né à Paris d'un père allemand et d'une mère française, il vit en Espagne et puis au Mexique, où il écrit la plupart de ses œuvres.

du roman reflète le sujet, c'est-à-dire la reconstruction de cette vie : la structure, l'énonciation et les stratégies textuelles sont tous proprement biographiques. L'ordre du récit est celui de la recherche du narrateur mais, bien que partiellement, représente également celui de la vie de Sebastian Knight. Le propos du biographe à l'intérieur de l'histoire est d'écrire une biographie qui soit différente des habituelles *biographies romancées*¹⁷² pleines de clichés et d'erreurs grossières : pendant sa recherche il doit faire face à un autre biographe de Sebastian, un critique littéraire qui fait tous ce qu'à priori un biographe ne devrait pas faire¹⁷³. D'ailleurs, le roman joue avec la pratique biographique en plusieurs occasions, par exemple lorsque le narrateur découvre que son frère avait mis une annonce sur un quotidien où il demandait la photo d'un homme pour écrire une « biographie imaginaire ». Encore plus significative est cette recommandation que le narrateur s'adresse à lui-même :

don't be too certain of learning the past from the lips of the present. Beware of the most honest broker. Remember that what you are told is really threefold: shaped by the teller, reshaped by the listener, concealed from both by the dead man of the tale. (p. 47)

Cette intention explicitement biographique a été plusieurs fois niée ou sous-estimée par les critiques littéraires, qui, sans doute influencés par les positions « anti-biographiques » de la moitié du siècle, ont plutôt remarqué que cette entreprise

¹⁷² Que Nabokov détestait d'ailleurs ouvertement, comme nous l'apprend une lettre de 1933 où il mentionne l'idée d'écrire un livre sur Tchernychevski (qui deviendra *Le Don*) : « Bien sûr, mon livre n'aura aucun rapport avec ces biographies « romancées » à la Maurois, que sont de plus insipide et, selon moi, des plus grossières » (citée dans *Œuvres Romanesques complètes*, II, 2010, p. 1417). Ce mépris contre la pratique de la biographie romancée (et contre son représentant le plus significatif) sera renforcé dans des phrases qu'il fera dire à ses personnages. D'abord par le protagoniste même de *Le Don* (« I want to keep everything as it were on the very brink of parody. You know those idiotic 'biographies romancées' where Byron is coolly slipped a dream extracted from one of his own poems », *The Gift*, Vintage Books, p. 200) et ensuite par le narrateur de *The Real Life of Sebastian Knight* : « For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian's boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had Sebastian been a character of fiction. Had it been thus I could have hoped to keep the reader instructed and entertained by picturing my hero's smooth development from infancy to youth. But if I should try this with Sebastian the result would be one of those 'biographies romancées' which are by far the worst kind of literature yet invented » (*The Real Life of Sebastian Knight*, Editions Poetry, London, 1945, p. 18-19).

¹⁷³ Voir en particulier le chapitre 7.

biographique que le roman met en scène est finalement ratée et que cela cacherait donc une intention plutôt *autobiographique*. C'est par exemple la lecture qu'en donne Manganelli¹⁷⁴ et que l'édition française du roman encourage dans son paratexte et dans sa préface¹⁷⁵. Toutefois, le roman ne montre jamais une forme autobiographique, ni en ce qui concerne le narrateur, ni en ce qui concerne l'auteur¹⁷⁶. Or, la phrase qui termine le roman (« I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows », p. 181) ne veut pas signifier que toute biographie est impossible, ou que la vie que le narrateur a raconté par le biais de Sebastian est la sienne, mais que l'effort biographique congèle les deux protagonistes (biographe et biographié) dans leur position (« but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face », nous lisons juste avant). D'ailleurs, contrairement à ce que soutient Manganelli – que l'investigation racontée dans le roman est stérile et que finalement de ce Sebastian on ne sait presque rien –, la deuxième partie du roman se déroule comme une véritable quête de la « Russian lady » de Blauberg dont Sebastian était amoureux. Comme dans un roman policier, le narrateur examine quatre noms possibles, analyse les indices et les exclut progressivement jusqu'à trouver la solution du mystère. Enfin, la cible parodique de Nabokov n'est pas la biographie en soi, mais deux manières de la réaliser : celle, savante, qui prétend découvrir le sens d'une vie à l'aide exclusive des documents, et celle, romancée, qui se livre aux

¹⁷⁴ « In teoria, il libro dovrebbe essere una biografia immaginaria: non lo è. È l'autobiografia del fratellastro durante i suoi tentativi di trovare materiale per questa Vera vita. », dans « Mistificazione e incantesimo », la postface à l'édition italienne Adelphi (1992).

¹⁷⁵ « Deux mois après la mort du célèbre romancier Sebastian Knight, son jeune frère entreprend d'écrire sa biographie, de démêler le vrai du faux d'une destinée hors du commun. Qui était Sebastian Knight ? L'écrivain respecté, salué par ses pairs, ou l'homme secret profondément marqué par deux étranges histoires d'amour ? Sous la forme d'une enquête haletante, le premier roman que Nabokov signa en anglais constitue une réflexion amère sur l'impossibilité de parvenir à connaître la vraie vie d'un autre être, fût-ce du plus proche », *La vraie vie de Sébastian Knight*, traduit de l'anglais et préfacé par Yvonne Davet, Gallimard, 1962.

¹⁷⁶ Qui d'ailleurs avait déjà refusé qu'on l'identifie avec un autre personnage, le protagoniste de *Dar* (1939, *Le Don*) : « I had been living in Berlin since 1922, thus synchronously with the young man of the book; but neither this fact, nor my sharing some of his interests, such as literature and lepidoptera, should make one say "aha" and identify the designer with the design. I am not, and never was, Fyodor Godunov-Cherdyntsev » (Prémisse à l'édition en anglais, 1962).

interprétations les plus grossières, fantaisistes ou allégoriques. Ce qu'un écrivain qui se veut aussi biographe doit faire est imaginer ou réinventer une réalité qui, étant « one of the few words which mean nothing without quotes »¹⁷⁷, n'est accessible que par la littérature. Voilà donc comment il faut lire le « Real Life » du titre, qui d'ailleurs renverse le titre (*The tragedy of Sebastian Knight*) que l'autre biographe du roman, Mr. Goodman, avait donné à son ouvrage¹⁷⁸.

De nature romanesque, le sont également les biographies de personnages imaginaires telles que les écrivent Thomas Mann dans *Le docteur Faustus La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*¹⁷⁹ en 1947, Steven Millhauser dans *Edwin Mullhouse : The Life and Death of an American Writer 1943-1954, by Jeffrey Cartwright*¹⁸⁰ en 1972, et plus récemment Pascal Morin (*Biographie de Pavel Munch*¹⁸¹) et Dominique Pagnier (*La Diane prussienne*¹⁸²), en 2009. Tout en gardant la forme-roman, ces deux derniers récits utilisent une structure biographique cohérente et donc une hybridation significative.

Enfin, citons trois textes biofictionnels sur des personnages imaginaires qui au moment de la publication furent pris pour des biographie de personnages réels, et dont l'ambiguïté a été provoquée ou nourrie par les écrivains-mêmes. Tout le monde connaît le *Marbot* (1981) de Wolfgang Hildesheimer. Dès sa publication, les poéticiens

¹⁷⁷ Comme l'affirme Nabokov dans la postface à *Lolita*.

¹⁷⁸ Pour l'aspect biographique de l'œuvre de Nabokov voir surtout la monographie d'Herbert Grabes (*Fictitious Biographies. Vladimir Nabokov's English novels, 1977 [1975]*) et l'article d'Anne Clancier (« Vladimir Nabokov et les affres du biographe », *Revue des Sciences Humaines*, n. 224, 1991, p. 127-137).

¹⁷⁹ Titre original : *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*.

¹⁸⁰ Le caractère parodique de cette biographie d'une personne imaginaire (écrit par un biographe fictif) est évident lorsqu'on s'aperçoit que l'écrivain biographié, à sa mort, avait 11 ans. À cet égard voir l'article de Yannick Chupin, « 'Jouons à la biographie !' Un traitement parodique du genre biographique : *La Vie trop brève d'Edwin Mullhouse* de Steven Millhauser », dans Broqua et Marche 2010 : p. 332-344.

¹⁸¹ Raconté par un narrateur-biographe, ce roman sur un sculpteur fictif possède la structure classique du roman biographique.

¹⁸² L'intérêt de ce texte (dont le sous-titre est « roman ») réside dans le fait que, tout en présentant une structure énonciative biographique, il situe le personnage de fiction dans un contexte historique désigné très précisément.

ont beaucoup réfléchi sur son statut, tout en soulignant son exceptionnalité¹⁸³. Toutefois, aujourd'hui il est intéressant surtout pour la question de sa réception¹⁸⁴, tandis que, d'un point de vue textuel il est assez banal. À sa sortie, le sous-titre « Eine Biographie », et le fait que Hildesheimer avait écrit en 1977 une véritable biographie de Mozart, ont encouragé une lecture référentielle du critique d'art Andrew Marbot, un personnage qui, au contraire, était complètement inventé. En outre, tout le récit (tant biographique qu'essayistique) est conduit par une démarche rigide et factuelle : le narrateur-biographe alterne la présentation de matériaux factuels (évidemment simulés) à des réflexions méta-biographique, tout en construisant autour de son personnage un contexte historique réel et connu. Bien qu'aujourd'hui il ait perdu le caractère choquant qu'il avait jusqu'aux années 1990, ce texte reste exemplaire pour la manière dont il met en œuvre les effets de biographie et dont il conditionne ainsi la lecture¹⁸⁵.

Deux autres biofictions, beaucoup plus intéressantes d'un point de vue littéraire et fictionnel, parurent à quarante ans l'une de l'autre : *Jusep Torres Campalans* (1958) de Max Aub et *Nat Tate : An American Artist, 1928-1960* (1998) de l'Américain William Boyd¹⁸⁶. Dans ces deux textes le récit retrace et raconte la vie de deux artistes prétendument oubliés par le public et par la critique : selon leurs narrateurs-auteurs, Campalans et Tate furent respectivement un cubiste et un expressionniste abstrait.

¹⁸³ Notamment Cohn (*The Distinction of Fiction*, 1999, cap. V déjà mentionné) et Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, 1999, p. 133-145).

¹⁸⁴ C'est-à-dire pour comprendre comment en 1984 il était beaucoup plus difficile de s'apercevoir qu'un critique de l'art qui répondait au nom d'Andrew Marbot n'avait jamais existé. Sur cet aspect de « documentalité » voir Castellana, « Biofiction, Documentality and the Internet », *Semicerchio*, LIII, 2015/2, p. 117-123.

¹⁸⁵ Fournier (2005) le met en parallèle avec le célèbre article-canular du physicien Alan Sokal, « Transgresser les frontières. Vers une herméneutique gravitationnelle de la gravitation quantique » : « Publié dans la « sérieuse » revue *Social Text* est un cas patent d'interventions feintes accomplies sans l'invocation des conventions propres aux discours de la fiction ».

¹⁸⁶ Qui en 1991 avait écrit une notice encyclopédique concernant un écrivain laotien imaginaire (« N is for... », dans *Hockney's Alphabet* et puis dans *The Destiny of Nathalie 'X'*, 1995).

À l'instar de *Marbot*, *Jusep Torrens Campalans* fut lu comme la biographie d'un personnage réel, et seul trois ans plus tard, lors de la parution de la traduction française chez Gallimard, l'auteur révéla son canular. D'ailleurs le texte révèle être un récit très composite : un prologue est suivi par des « annales » et la biographie proprement dite est suivie par d'autres textes concernant Campalans. Pour cette enquête le narrateur-auteur se sert de divers types de matériaux : conversations avec le biographié, témoignages de ceux qui l'ont connu, photographies, extraits de ses textes, voire un catalogue de quelques œuvres. Jusep Torres Campalans est un artiste catalan anarco-catholique qui, arrivé à Paris, contribua à fonder le cubisme avant de disparaître au Mexique pendant la seconde guerre mondiale pour ne jamais retourner en Europe. Pour cette raison, afin de reconstruire sa vie, le narrateur est obligé de se rendre au Chiapas et de tenter de le rencontrer. Le récit de sa vie qu'il écrit progressivement est donc en même temps le récit d'une époque historique et d'un courant artistique révolutionnaire. Une réflexion artistique et historico-philosophique profonde et complexe émerge dans la biographie imaginaire, preuve que dans les véritables œuvres hybrides la feinte et la fiction sont alliées et non ennemies du vrai. À travers l'invention d'un personnage vraisemblable et exemplaire, Aub est capable de saisir et restituer les différentes positions poétiques à l'intérieur du mouvement cubiste et de blâmer même lourdement certains choix de ses membres. Pour la conscience et la maîtrise de la réélaboration fictionnelle, pour l'usage et la simulation de la non-fiction et pour la confusion des plans de l'imagination et du réel, *Jusep Torres Campalans* peut bien être compté parmi les précurseurs directs de biofiction contemporaine

Nat Tate : An American Artist 1928-1960, de William Boyd, malgré un procédé similaire à *Jusep Torrens Campalans*, semble moins intéressé à une opération de critique historique, et plus à la construction d'un jeu littéraire parfait. Publié en 1998, le texte présente la vie et les œuvres d'un peintre américain des années 1950, Nat Tate, qui mériterait selon son biographe d'être placé dans l'histoire de l'art du XX^e siècle à côté des Pollock et des De Kooning. Avec la complicité de plusieurs personnages (dont

David Bowie, Gore Vidal et John Richardson, le biographe de Picasso), Boyd parvint à tromper tout le monde, jusqu'à au moment où la mystification fut découverte. Le texte, d'ailleurs très court, s'ouvre avec la visite du narrateur-auteur à une exposition à New York, où il voit des dessins de Nat Tate. Après, commence la biographie. À travers la simulation de l'apparat d'un texte critico-bibliographique (photographies, témoignages, notes explicatives, exégèses savantes) Boyd restitue une biographie magistrale, qui tout en demeurant dans le champ de *l'hoax* postmoderne, s'intègre dans le sillon des biographies faussaires, qui comme nous l'avons vu à plusieurs reprises représentent l'une des formes de biofictions

Enfin, explorons la dernière typologie de biofiction contemporaine, celle qui consiste en le recueil de vie de personnages imaginaires.

Ses ancêtres sont évidemment les vies de peintres et criminels extraordinaires racontés par William Beckford et Jorge Luis Borges, avec la médiation de Walter Pater¹⁸⁷, et que nous avons traités dans le deuxième chapitre. Il est possible de retrouver dans le XX^e siècles plusieurs recueils qui se consacrent aux récits de vies de personnes fictives. Toutefois il est nécessaire distinguer les ouvrages qui racontent ces vies d'une façon complètement littéraire (et donc qui se réfèrent surtout à Schwob) de celles qui en quelque sorte gardent la trace d'une référence réelle, même s'ils la modifient ou l'inventent (et qui donc relèvent plutôt de la tradition borgesienne)¹⁸⁸. Les recueils des Italiens Giuseppe Pontiggia (*Vite di uomini illustri*, 1993), Ermanno Cavazzoni (*Vite brevi di idioti*, 1994) et Luigi Malerba (*Consigli inutili. Seguiti da Biografie*

¹⁸⁷ Nous avons étudié de quelle manière les *Imaginary Portraits* (1887) avaient réussi à intégrer l'essai historico-philosophique dans l'invention biographique.

¹⁸⁸ C'est par exemple le cas de la nouvelle « La moglie di Gogol » (publié en 1954 dans le recueil *Ombre*) de Tommaso Landolfi, un texte tout à fait singulier dans le panorama biographique italien, et non seulement, du XX^e siècle. Ce récit est une véritable parodie de l'acte biographique. En effet, le narrateur, en mimant l'énonciation sérieuse du biographe, tente de rétablir la vérité sur la femme de l'écrivain russe Gogol, qui résulte n'être rien qu'une poupée : « La cosiddetta moglie di Gogol', dunque, si presentava come un comune fantoccio di spessa gomma, nudo in qualsiasi stagione, e di color carnicino o, secondo usa chiamarlo, color pelle ».

immaginarie, 2014¹⁸⁹) et des Français Hervé Le Tellier (*Encyclopædia inutilis*, 2008) et Patrick Corneau (*Vies épinglées*, 2015) font partie de la première typologie. Il est possible de rapprocher les recueils de Cavazzoni et de Corneau à cause de leur forme micro-textuelle et de leur nature moins de biographies que d'esquisses. Les trente-et-un portraits narratifs qui composent il « *campionario di varia umanità* » des *Vite brevi di idioti* se caractérisent par leur extrême ironie, mais aussi par le fait de se focaliser uniquement sur un trait d'idiotie – souvent une obsession – de leur biographié. La trentaine de descriptions rapides de Corneau raconte des « vies perdues, lointaines et oubliées, obscures ou insolites », dont la tradition est très explicite¹⁹⁰. À l'instar de Cavazzoni ces vies bizarres sont saisies dans un aspect unique, souvent amusant. Toutefois, si la tradition biofictionnelle qui remonte à Aubrey se proposait d'utiliser le détail d'un geste ou d'un événement pour éclairer une vie complexe, ici la vie est déjà réduite à un particulier sans contexte et sans développement, qui au lieu d'une allégorie fonctionne comme un stigmate de condamnation. Les dix-huit récits qui composent le recueil de Pontiggia concernent autant vies de personnages imaginaires et non-illustres vécues tout au long du XX^e siècle : en relatant leur vie de la naissance à la mort l'écrivain tente d'en fixer quelques traits essentiels avec une ironie discrète et un style littéraire contrôlé. De son côté, Malerba raconte les vies de huit personnages imaginaires, vécues de l'Antiquité au XVIII^e siècle. Il s'agit également de personnages non-illustres, mais contrairement aux biographiés de Pontiggia, qui étaient plutôt communs, ici les biographiés sont « *strambe e paradossali* » et leur caractéristique principale réside dans une idiotie qui se rapproche de l'infamie des personnages de Wilcock. Toutefois, dans ce divertissement manque la radicalité du conflit entre le désir de postérité et l'oubli inévitable que les personnages de Wilcock montraient. Tout

¹⁸⁹ Mais écrites en 2008.

¹⁹⁰ Ainsi s'exprime l'auteur dans la préface : « Une tradition littéraire inauguré avec les *John's Aubrey's Brief Lives* et autres vies plus ou moins brèves, plus ou moins imaginaires de Lytton Strachey, Marcel Schwob, Jorge Luis Borges, Jacques Roubaud ». Et continuant dans une note en bas de page « Mais aussi : Javier Marías, Pierre Michon, Pascal Quignard, Jean Echenoz, Patrick Mauriès ».

en restant en premier lieu un exercice d'érudition littéraire, *l'Encyclopædia inutilis* (2002) d'Hervé Le Tellier (membre de l'Oulipo) se montre plus intéressante du point de vue de l'hybridation discursive. En effet, dans ce recueil, derrière les onze vies de personnages bizarres et inconnus qui sont racontées, il est souvent possible de discerner un contexte référentiel, comme par exemple le nom manipulé (« Jakob Romanson ») d'une personne réelle.

Toutefois, la pratique la plus complexe, ainsi que plus formellement et esthétiquement intéressante est à rechercher dans les biographies de quatre écrivains du XX^e siècle qui appartiennent à des générations et nationalités différentes : l'Italo-argentin Juan Rodolfo Wilcock¹⁹¹, le Yougoslave Danilo Kiš¹⁹², le Chilien Roberto Bolaño¹⁹³ et l'Italien Davide Orecchio¹⁹⁴, qui seront protagonistes de la dernière partie.

Avant de conclure, attardons-nous quelques instants sur un livre, *Die Ausgewanderten (Les émigrants)* de W. G. Sebald (1992), qui mériterait une étude plus approfondie pour la manière particulière avec laquelle il décline la pratique de la biographie fictionnelle contemporaine¹⁹⁵. En effet, les quatre longs récits qui composent ce texte pourraient être classifiés comme (entre autres) des biofictions. *Les émigrants* raconte quatre vies de personnes imaginaires toutes liées, d'une manière ou d'une autre, au narrateur-auteur qui les reconstruit et les relate à la première personne : Dr. Henry Selwin est le mari de sa locataire, Paul Bereyter son enseignant

¹⁹¹ *La Sinagoga degli iconoclasti*, 1972.

¹⁹² En particulier pour le recueil *Un tombeau pour Boris Davidovitch. Sept chapitres d'une même histoire* (1976) et pour les nouvelles « Encyclopédie des morts » (dans le recueil homonyme de 1984) et « L'apatride » (écrite entre 1980 et 1986 et incluse dans *Le Luth et les Cicatrices*, 1994).

¹⁹³ *La letteratura nazi en América*, 1996.

¹⁹⁴ Notamment pour le recueil *Città distrutte. Sei biografie infedeli* (2012) le chapitre « Diego Wilchen non più » (dans le roman *Stati di grazia*, 2014) et la nouvelle « Zimmer Man » (dans le recueil *Moi padre la rivoluzione*, 2017).

¹⁹⁵ Voir : Arlaud, Covindassamy, Teinturier, W. G. Sebald : *récit, histoire et biographie dans "Die Ausgewanderten" et "Austerlitz"*, 2015

d'enfance, Ambros Adelwarth son grand-oncle, Max Aurach (puis Max Ferber¹⁹⁶) un peintre dont il devient l'ami. L'imagination se lie aux faits biographiques réels de l'auteur mais les vies restent tout de même fictives : ces personnages ont en commun le fait d'être émigré et devoir faire face à un sentiment d'étrangeté et de solitude profonde, qui les conduit au suicide ou à une auto-anéantissement progressif. La structure et le ton ne changent pas d'un récit à l'autre : un schéma fixe – présentation du biographié, première rencontre avec le narrateur-biographe, récit biographique – est rempli par toute une série d'éléments factuels. Les souvenirs du narrateur, les visites des lieux habités par ses personnages, ainsi que les conversations avec eux, s'alternent avec des extraits tirés des journaux intimes ou de la presse ainsi qu'avec des photographies, comme d'habitude chez Sebald. De cette façon, le narrateur est capable de mener une enquête biographique qui est aussi une investigation sur sa propre éradication. L'originalité unique de ces textes, bien qu'écrits dans un style discret et apparemment simple, réside dans la dialectique de voix qui composent la biographie : les affirmations du narrateur, celles des témoins et surtout celles des biographiés eux-mêmes décomposent et recomposent l'image de ces caractères. C'est à travers cet échange continu de points de vue, cette manière d'aborder directement et obliquement une identité, que la biofiction de Sebald est capable de traiter les grands thèmes de l'histoire contemporaine : à savoir de nous raconter les traumatismes individuels (la perte de l'appartenance à une nation, à une communauté ou à une langue) dans les traumatismes collectifs (la Seconde Guerre mondiale, l'émigration forcée, Holocauste), avec une profondeur philosophique et une sensibilité littéraire inégalée.

Pour conclure cette longue, et pourtant forcément abrégée, analyse des formes biofictionnelles, tentons d'en tirer quelques conclusions qui nous amènent vers la prochaine partie, qui discutera dans le détail les enjeux poétique, épistémologiques et

¹⁹⁶ À l'occasion de la traduction anglaise (1996), Sebald change le nom du quatrième personnage à cause de sa ressemblance avec le nom du peintre réel qui lui avait servi d'inspiration, Frank Auerbach.

heuristiques de la biofiction contemporaine. Chacune des formes majeures de la biofiction que nous avons décrites proposent une stratégie et une finalité différente par rapport au récit biographique qu'elles mettent en œuvre. Avant de nous pencher sur les particularités et les singularités de chaque biofiction, il est possible de saisir quelques tendances générales. Tout d'abord nous avons remarqué que les différences entre un récit long sur un seul personnage et une série de biographies courtes sur plusieurs personnages ne sont pas seulement d'ordre extérieure, car elles révèlent un écart également sur le plan des intentions poétiques et d'effets généraux. Les biographies courtes et sérialisées ont tendance à se configurer comme la biographie d'un seul personnage « typicisé », et donc comme la biographie d'un caractère, plutôt que d'une personne : l'artiste, le poète, le fou, le bizarre, sont les véritables sujets biographiés. En revanche la biographie sous forme, disons, monographique tend à véhiculer plusieurs aspects d'un personnage et donc à se configurer comme la biographie d'une identité singulière et plus enracinée dans le contexte historique. La biographie sérialisée propose un effet de biographie concentrée, la biographie « monographique » un effet de biographie diffuse ; il s'ensuit que la première exprime une poétique du détail décisif (qu'il concerne un aspect de la personnalité ou un événement¹⁹⁷), tandis que la seconde se donne comme finalité de réunir dans une image cohérente la pluralité souvent contradictoire des traits que le biographié exhibe. Un deuxième aspect à noter concerne le caractère composite, stratifié et souvent hypertextuel que plusieurs biofictions contemporaines montrent de façon évidente. Cependant, il faut distinguer le jeu littéraire et post-moderniste de certaines réécritures biographiques d'une poétique de la falsification et de la fictionnalisation, cette dernière étant plus complexe, plus originale et assez souvent plus convaincante. Ce que la

¹⁹⁷ Pensons au moment dans lequel Tadeo Isidoro Cruz « sait à jamais qu'il est ». Pour cette poétique du détail dans les biofiction brèves, voir Clément et Dupont, « Les formes brèves du biographique : statut et fonction du détail dans les actualisations contemporaines du recueil des vies brèves », dans Dion, Fortier, Havercroft, Lusebrink (dir.), *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, 2007, p. 373-399.

biofiction possède de novateur ne relève pas tant la réactivation des genres traditionnelles mais du traitement du matériel factuel. Face à un fait ou à une donnée la biofiction ne montre ni une adhérence parfaite et révérencieuse, ni une liberté absolue et littérairement revendiquée, mais un usage conscient et gradué, de la fiction.

Troisième PARTIE

Interroger la biofiction

Plus que toute autre forme de langage, elle [la littérature] demeure le discours de l'« infamie » : à elle de dire le plus indicible – le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'éhonté
(Michel Foucault, 1977)

Chapitre 6.

Poétiques de la biofiction

Dans la troisième partie de cette recherche nous nous pencherons sur les nombreux et divers questionnements posés par (et à) la biofiction contemporaine. À partir des discours issus de la critique littéraire et des textes biofictionnels eux-mêmes, nous essayerons de dégager toutes les implications qui font de cette modalité biographique particulière un objet saillant de notre extrême contemporain : il s'agit de questions qui relèvent évidemment de l'ordre littéraire mais aussi de celui épistémologique et heuristique. Dans ce chapitre nous traiterons – de manière nécessairement succincte – les aspects les plus spécifiquement poétiques qu'il est possible de détecter dans la production biofictionnelle. Ensuite, à travers quelques instruments fournis par la narratologie, nous aborderons le nœud capital qui, dans les biofictions, lie narration, fiction et vérité, afin d'en proposer une interprétation originale. Ce bagage de réflexions et de concepts servira à éclairer, dans la quatrième et dernière partie, les diverses esthétiques biofictionnelles qu'il est possible de saisir dans la production occidentale des quarante dernières années.

Si comme le dit Madelénat l'histoire de la biographie est celle « de des adaptations à de nouvelles images de l'homme » (1984 : 32), alors elle est « susceptible de basculements épistémologiques aisés » (Gefen 2001 : 80). Toutefois, la pluralité des solutions que propose, comme on l'a vu, la biographie contemporaine, rend difficile de capter de façon claire une et une seule épistémologie de la biofiction de notre temps. Il est nécessaire d'éviter à la fois un discours trop tranchant – qui considère une tendance spécifique comme le champ dans sa totalité –, et un trop relativiste, qui se rend à cette contradiction sans chercher une synthèse efficace. Afin d'entreprendre une réflexion nécessairement générale mais tout de même pertinente et non générique, il

faut repartir des textes concrets qui composent les différentes régions de la biofiction contemporaine.

Les nouveautés formelles que nous avons étudiées dans le chapitre dernier entraînent des nouveautés poétiques à plusieurs niveaux : tout d'abord elles concernent la typologie de personnage biographié, ensuite les modalités de biographisation et enfin les multiples conséquences que ces choix déclenchent.

L'ère contemporaine est marquée, comme nous l'avons vu, par une omniprésence de la biographie : et pourtant, malgré (ou précisément à cause de) la prolifération éditoriale de biographies, une sorte de préjugé contre ce genre demeure. Le fait que le succès de cette forme d'écriture du réel relève en grande partie de la curiosité morbide pour les ragots sur les personnages de la société du spectacle entraîne une sorte de *biais* négatif. Pour cette raison plusieurs fois nous lisons sur les présentations de romans et œuvres littéraires en générales centrées sur personnes historiques que ce « ne sont pas des biographies », comme pour rassurer les lecteurs. En effet, il semble qu'en général le genre biographique ait une raison – littéraire – d'exister seulement lorsqu'il présente des écarts par rapport à des canons de représentations implicites. Plus que dans d'autres genres extrêmement codifiés, il semble que la raison d'être de la biographie soit la capacité de s'affranchir d'un horizon de lecture prévisible. Lorsqu'elle montre un intérêt particulier pour un personnage déterminé (même s'il est sans cesse biographié¹), une biographie est intéressante si elle propose quelque chose d'original – sur un plan thématique², formel ou même méthodologique. Ce qui est toujours resté constant, c'est l'intérêt pour le noyau inaccessible de la vie humaine. Qu'elles soient

¹ Le cas sans doute plus éclatant est celui d'Arthur Rimbaud, qui dès sa mort a fait l'objet de nombreuses biographies. Nous pouvons citer la biographie-essai d'Ardengo Soffici (*Arthur Rimbaud*, 1911) qui a fait connaître le poète en Italie, tout comme la biographie plutôt philosophique de Benjamin Fondane (*Rimbaud le voyou*, 1933) ; pour l'âge contemporain il est suffisant de mentionner, outre les œuvres de Noguez et Michon déjà citées dans le cinquième chapitre, la biographie romancée de Renato Minore (*Rimbaud*, 1991), la fiction critique consacrée au poète par Sebastiano Vassalli (dans *Amore lontano*, 2005) et le roman biographique d'Edgardo Franzosini (*Rimbaud e la vedova*, 2018).

² Parmi les sous-genres à base thématique du biographique, au XX^e siècle prolifère celui relatif aux émigrés : pensons surtout à Sebald (*Les émigrants*, 1992) et Di Stefano (*Ogni altra vita. Storia di italiani non illustri*, 2015) mais aussi à toute la production de Davide Orecchio, et en particulier à *Stati di grazia*, 2014.

construites en accumulant des informations ou en sélectionnant symboliquement certains détails, en tant que lecteurs nous recherchons un décalage par rapport à une interprétation transmise et désormais figée.

En tout cas, malgré ce *double bind* apparent, dans la seconde moitié du siècle nous enregistrons de nombreux cas d'écrivains-biographes. D'une manière complètement différente des siècles précédents – où cette figure était essentiellement un historien spécialisé dans les monographies – aujourd'hui le biographe-écrivain, étant donné que la variété des formes à sa disposition est considérablement plus élevée, peut produire des textes biographiques très différents. Beaucoup de noms pourraient être relevés. En ce qui concerne la France on peut penser à Philippe Beaussant, dont *Le Biographe* (1978), *Lully* (1992) et *Stradella* (1999) représentent trois chemins biographiques différents et précis : la métafiction biographique, la biographie factuelle et roman biographique. Pour l'Italie il est possible de citer Pietro Citati et Luca Canali pour la cohérence de leurs projets d'écriture biographique (respectivement dans la forme de récit-essai et de fictions autobiographiques des personnages de la classicité). En revanche, Maria Bellonci, tout en restant fidèle à une démarche qui mêle psychologie et documents, a expérimenté toutes les formes de biographie plus pratiquées (romancée, historique, fausse autobiographie). En ce qui concerne le monde anglo-saxon, l'écrivain le plus éclectique est sans doute Norman Mailer. Si l'on considère sa production biographique dans sa globalité nous nous apercevons de la variété des formes utilisées : la biographie romanesque de *Marylin : A Biography* (1973), le faux *memoir* de *Of women and their elegance* (1980), l'*hyper-fiction* de *The Executioner's Song* (1979) et de *Oswald's Tale : An American Mystery* (1995).

Comme d'habitude, parallèlement aux expérimentations des écrivains-biographes, le XX^e siècle a continué de s'interroger sur la place que la forme-biographie doit occuper dans la critique littéraire et dans la théorie littéraire. Certains parmi les plus importants penseurs occidentaux – non nécessairement spécialistes de la biographie –, tels que Lukacs, Bakhtine, Barthes, Foucault, Lotman et Bourdieu, ont

contribué aux questionnements et à la redéfinition du genre biographique dans l'époque contemporaine. Du dialogue entre la production de biographies et le discours sur la biographie émergent des enjeux et des constantes qu'il est nécessaire d'enquêter. Ceux-ci concernent par exemple le statut du biographié (illustre ou inconnu, digne ou infâme), le rapport entre le biographe et le biographié, l'usage des documents et des discours historiographiques, les projections autobiographiques de l'écrivain. En général les axes sur lesquels tout discours biofictionnel s'organise sont au nombre de deux : un axe qui relève de la question de la réécriture d'une identité (individuelle mais aussi d'une communauté) et un axe qui relève de la mémoire historique et de sa valeur. De ce nœud spéculatif découlent non seulement des implications évidentes d'ordre littéraire et historiographique mais aussi d'ordre éthique et esthétique.

6.1 Le statut du biographié : excentriques, infimes, infâmes

Le premier principe poétique de la biofiction concerne le personnage objet du récit. Le point commun de la majorité des biofictions est de proposer un nouveau type de biographié : non plus, comme les biographies traditionnelles, un homme inimitable car hors de l'ordinaire, mais inimitable car exceptionnel dans sa singularité irréductible : si le héros classique reste un modèle – inatteignable mais bien présent comme point de repère – le héros des biofictions est souvent trop absurde, incompréhensible, voire déplorable, et il ne représente que lui-même. Mais pour bien comprendre comment le personnage du biographié a changé dans la biofiction contemporaine il est nécessaire de reparcourir ses caractéristiques dans l'histoire de la

biographie. Comme le rappelle Lotman chaque culture élabore des modèles d'hommes sans biographies et des modèles d'hommes avec biographie³.

Fra una biografia di un santo medievale, che consiste in un assortimento di topoi, e una biografia moderna, che descrive i tratti personali irripetibili di un individuo, c'è, nonostante le differenze, un punto comune: fra tutta la massa di persone, la cui vita e azioni non diventano oggetto di descrizione e non rimangono nella memoria collettiva, viene scelto qualcuno la cui vita e le cui azioni vengono conservate per i posteri. (p. 182)

Ce qui rend un individu « porteur d'une biographie » et donc « biographable » est d'après Lotman une infraction par rapport à un comportement attendu. Le saint médiéval a le droit d'être biographié car sa vie, même si elle est prévisible et stéréotypée, représente un écart par rapport aux vies des gens communs et donc sans biographie. C'est la différence de statut culturel qui entraîne cette partition et qui confère non seulement le droit à être biographié mais aussi à biographier. C'est un passage crucial, car il nous oblige à repenser les statuts du biographié et du biographe en tant que concepts historico-culturels et donc variables : les définitions d'illustres ou non-illustres ainsi que celles de digne et d'exemplaire changent selon la variation des paramètres culturels et historiques. Plus que d'une « démocratisation » du genre on devrait plutôt parler d'un glissement de significativité : de nos jours la biographie d'un « héros » est moins intéressante que celle d'un homme commun. Si d'aucuns acquièrent le droit à la biographie, d'autres le perdent.

Qui donc, selon la tradition, peut faire l'objet d'une biographie ? Selon D'Intino le principe biographique affirme que le biographié ne peut pas être une « nonentity or mediocrity » (1998 : 37)⁴, mais un homme illustre. Or, dans l'antiquité cette figure était incarnée par les héros et les condottieri, tandis que dans le Moyen Age chrétien le modèle de vertu était représenté par les saints et les martyrs. C'est à la Renaissance

³ Il s'agit d'un essai très important « Pravo na biografiju », qui reste pourtant inédit en France et que je lis et cite dans la traduction italienne : « Il diritto alla biografia », dans J.M. Lotman, S. Salvestroni (a cura di), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, 1985, p. 181-199.

⁴ D'intino cite ici Sir Sidney Lee, à son tour cité par Wayne Shumaker, *English autobiography: its emergence, materials, and form*, 1954, p. 94.

que, outre le héros classique et le saint, l'homme de lettre et en général l'intellectuel acquiert son droit à la biographie : « la strada del biografico è aperta così a chiunque sia capace di rendersi celebre per mezzo del suo comportamento straordinario » (p. 38). Et donc aux hommes de sciences comme à toutes les nouvelles figures de la modernité.

De nos jours, de la triade soldat-saint-artiste ce dernier seul le dernier reste encore digne de biographie : en particulier l'écrivain figure le sujet largement privilégié de la biographie littéraire⁵. Toutefois, l'intérêt de cette typologie de biographie ne réside plus dans sa valeur de critique de l'œuvre mais plus proprement dans le récit d'une vie singulière. Si la biographie d'écrivain traditionnelle visait à réfléchir sur le rapport entre la vie de l'auteur et son œuvre et donc entre son vécu et son imaginaire, la biofiction d'écrivain contemporaine veut se faire à son tour œuvre littéraire ; elle ne cherche pas dans la vie de l'auteur les confirmations de ce qui peut être lu dans son œuvre, mais propose une nouvelle vision ou interprétation de cette vie avec les moyens de la critique. Déjà Bakhtine dénonçait l'absence d'une biographie de Dostoïevski qui évitait d'unir vie et œuvre de manière grossière⁶. De la relation entre imaginaire et vécu Francesco Orlando donnera une image très efficace :

Se volessi rappresentarmi con una metafora quella cosa misteriosissima, e in sostanza mai studiata, che è la creazione letteraria, lo sai cosa vedrei? Un colabrodo. I residui di carne, ossa, verdure starebbero per il vissuto dell'autore: sono loro, certo, a dare al liquido tutto il suo sapore; ma di fatto dal colabrodo loro non passano, restano necessariamente al di qua; e un brodo buono deve poter essere bevuto e assaporato senza preoccuparsi per nulla dei residui nel recipiente.

⁵ Qui fait d'ailleurs l'objet de nombreuses recherches : sur la biographie fictive d'écrivain voir surtout les travaux de Robert Dion et Frances Fortier (*Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, 2010), de Dion et Regard (*Les nouvelles écritures biographique. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, 2013) ainsi que de Dubel et Rabau (*Fictions d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, 2001), de Louichon et Roger (« L'auteur entre biographie et mythographie », *Modernités*, n. 18, 2002), et de Boyer-Weinmann (« La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats », *Poétique*, n. 139, septembre 2004, p. 299-314). En ce qui concerne le domaine anglo-saxon, voir Gould et Staley (*Writing the lives of writers*, 1998) et Klock (*Imaginary Biographies. Misreading the Lives of the Poets*, 2007).

⁶ Voir l'interview à Bakhtine « O polifoničnosti romanov Dostoevskogo » (*Rossija/Russia*, 2, 1975 ; ensuite comme « Sulla polifonicità dei romanzi di Dostoevskij », dans Bachtin, *Tolstoj*, 1986, p. 131-140. Citation p. 137.

Se noi studiosi ci preoccupiamo di questi precedenti, facciamo una cosa lecita, spesso utile, ma grazie a Dio non c'è capolavoro che sia destinato a specialisti, che non coinvolga un pubblico molto più largo e ingenuo. Tutto quel che rivendico è che non dobbiamo mai, né studiosi scaltriti né ingenuo pubblico, far confusione. Non dobbiamo scambiare il brodo con i residui, il liquido con il solido, l'immaginario con il vissuto.⁷

Il nous semble que beaucoup de travaux à mi-chemin entre le récit de vie et la critique littéraire parus à partir des années 1970 en Italie (et déjà mentionnés au cinquième chapitre) confondent le « bouillon » avec les « résidus » ou du moins tentent de forcer le vécu d'un auteur dans son imaginaire⁸. Au contraire, les biofictions sont intéressées à la vie, non aux œuvres : elles n'utilisent pas le biographique pour comprendre une œuvre, mais au contraire elles peuvent se servir de la fiction des œuvres pour comprendre la réalité d'une vie. Un type de biographié qui appartient spécifiquement au XX^e siècle est par exemple le sportif, figure qui mieux que quiconque (chanteurs, gens du spectacle en général) incarne une nouvelle épopée contemporaine et se nourrit d'une mythologie généralisée. À partir des exemples déjà cités nous pouvons percevoir que le spectre de possibilités des biofictions focalisées sur un athlète célèbre est assez vaste : sans considérer les produits de consommation ou les pseudo-autobiographies tel qu'*Open : An Autobiography* (2010) d'André Agassi, on passe d'un récit plutôt classique, narratif, vaguement littéraire et sans l'usage de document (souvent écrit par des journalistes), à une biographie plus documentée et originale, de matrice anglosaxonne (importée en Italie dans la collection « Vite inattese » de 66thand2nd) jusqu'à une forme plus proche de la biofiction, souvent œuvre de romanciers (comme Tonon et Echenoz).

Cependant, le type de biographié qui a sans doute connu la plus grande fortune au fil du XX^e siècle est l'excentrique (illustres ou non) : si déjà en 1933 Edith Sitwell

⁷ « Il rapporto uomo-opera e la questione del giudizio di valore », *Allegoria*, 32, maggio-agosto 1999, p. 134-137, citation p. 135. Ensuite comme « Fra la persona e il testo: contesti, allusioni, reticenze, trasfigurazioni », dans *La biografia*, a cura di C. de Carolis, 2008, p. 225-247. Citation p. 227.

⁸ Nous pensons par exemple aux travaux biographiques de Davide Lajolo, Enzo Siciliano, Mario Tobino, Natalia Ginzburg et Marco Santagata, cités dans le cinquième chapitre.

avait recueilli les vies de quelques personnages excentriques anglais (*The English Eccentrics*), désormais nous savons qu'entre 1930 et 1934 Raymond Queneau a travaillé à une « Encyclopédie des sciences inexactes » grâce à laquelle il voulait étudier la figure du « fou littéraire » dans la production française du XIX^e siècle⁹. Refusé par les éditeurs¹⁰ ce projet restera manuscrit jusqu'en 2002, lorsque Madeleine Velguth le publie sous le titre de « Aux confins des ténèbres »¹¹. Dans la préface il est possible de lire l'intention de Queneau, qui d'abord se préoccupe d'expliquer ce qu'il entend par « fou littéraire ».

La chose est difficile, car le terme est mauvais ; mais il n'en existe pas de plus approprié. Il est mauvais en ce qu'il suppose légitime de porter sur un homme, un jugement d'aliénation mentale uniquement d'après la forme et le contenu de ses écrits. Or, s'il est possible de le faire avec quelques vraisemblances lorsque le contenu concerne la personne même de l'auteur, il devient délicat, et même absurde, de le tenter lorsque ces écrits portent sur une question scientifique précise. On serait alors obligé d'appeler folie, *une erreur un peu trop violente*. On voit le danger d'une telle affirmation ; il suffit de se souvenir que c'est une façon commode de se débarrasser des novateurs. (p. 39)

Cette perspective de refus d'un jugement sur les personnages biographiés est très importante pour notre discours sur les biofictions contemporaines : en effet les plus intéressants parmi les textes récents qui traitent des gens excentriques, ou « fous », sont ceux qui, même en utilisant une ironie évidente, ne se contentent pas de relater la somme des préjugés sociaux et politiques sur ces êtres marginaux mais se livrent à une tentative de compréhension réelle. D'ailleurs, comme l'annonce Shuichiro Shiotsuka dans son étude, un « fou littéraire » pour Queneau « c'est un auteur isolé de la communauté intellectuelle, n'ayant ni maîtres ni disciples, destiné à tomber dans l'oubli »¹². Ce type d'écrivain loin des piédestaux, suscite évidemment de la sympathie

⁹ Sujet auquel s'était intéressé Charles Nodier en 1835.

¹⁰ Queneau intègre certains éléments issus de sa recherche sur les « fous » dans son roman *Les enfants du limon*, paru en 1938 (voir *Œuvres Complètes*, II, p. 1591-1614).

¹¹ *Aux confins des ténèbres : les fous littéraires du XIX^e siècle* ; édition présentée et annotée par Madeleine Velguth, 2002.

¹² *Recherches de Raymond Queneau sur les fous littéraires, "L'encyclopédie des sciences inexactes"*, 2003. Citation tirée de la quatrième de couverture qui continue ainsi : « Cette étude jette un éclairage nouveau

chez Queneau, qui en effet tient à préciser que « l'étalage d'un copieux appareil d'érudition (bibliographie, index, etc.) pour l'étude des pauvres fous, n'implique de ma part aucune intention satirique » (Velguth 2002 : 42). C'est une attitude qu'on retrouve souvent dans la biofiction contemporaine.

Si l'encyclopédie de Queneau était une étude historico-littéraire, l'ouvrage que Guy Bechtel et Jean-Claude Carrière consacrent aux « bizarres » relève davantage de la forme encyclopédique. Publié en 1981, *Le livre des bizarres* se propose comme un véritable dictionnaire qui recueille dans l'ordre alphabétique toute une série de personnages (d'Abbé le Monnier à Émile Zola) et d'entrées diverses (comme « acteurs », « art brut », « zoophilie ») et en même temps comme une étude plus ou moins ironique (dont la riche « bibliographie sommaire » fournit toutes les facettes¹³). Le sous-titre, parodiquement très long, détaille également les différents types de personnes dont est fournie la courte biographie :

Offrant une galerie extraordinaire de personnages extravagants, de tous les temps et de tous les pays, des excentriques, des originaux, des tyrans et des ermites, des illuminés et des solitaires, des dandys et des misérables, des empereurs, des inventeurs, des lunatiques et des maniaques auxquels on a ajouté des irréguliers sexuels, des prêcheurs oubliés, des égarés, des exaltés, des aventuriers et aventurières, des chercheurs d'absolu, plusieurs porteurs de vérités secrètes et pour finir quelque hurluberlus.

Le ton de l'écriture joue de manière habile entre l'érudition savante et la réflexion sérieuse : le caractère ludique et ironique du texte révèle le même intérêt pour le génie non conventionnel qui animait les recherches de Queneau et qui, comme nous l'avons vu dans le cinquième chapitre, investit maintes biofictions contemporaines. Dans certains cas, l'écrivain réfléchit sur son opération littéraire, réactivant la fascination pour la figure du bizarre et continuant de quelque manière son étude. C'est le cas, par

sur la signification et la portée de *l'Encyclopédie des Sciences inexactes*, œuvre de jeunesse, tout en mettant en valeur l'intérêt de l'écrivain, toute sa vie, pour le savoir aberrant ».

¹³ La Table des Matières, elle aussi non dépourvue d'ironie, est la suivante : « 1. Recueil d'anecdotes et curiosités, 2. Psychologie et médecine, 3. La question des génies, 4. Fous littéraires et artistiques, 5. Morts et testaments bizarres, 6. Mémoires, vies célèbres, dictionnaires, 7. Divers ».

exemple, de Michel Braudeau, qui dans la préface à son recueil de portraits d'excentriques reparaît l'histoire du concept¹⁴.

En 2001 l'écrivain Américain Paul Collins publie un recueil de portraits narratifs intitulé *Banvard's Folly: Thirteen Tales of Renowned Obscurity, Famous Anonymity, and Rotten Luck*¹⁵. Le John Banvard qui dans le titre fonctionne comme l'épitomé de la malchance qui frappe ces personnages lui refusant la célébrité de la postérité, était le peintre le plus riche et connu de son temps, le XIX^e siècle (1815-1891). Tombé en disgrâce, il fut bientôt complètement oublié, si bien que personne ne se souvient de son nom aujourd'hui. Dans sa préface Collins déclare avoir écrit ce livre justement pour ceux qui ont échoué dans leur recherche de gloire. L'écrivain se voit comme l'un des membres de l'« Universal Brotherhood of Collectors of Obscurity », écrivains-biographes qui ont consacré leur écriture aux personnes oubliées par l'Histoire¹⁶. À travers des recherches d'archives et une documentation considérable, mais un style brillant et captivant Collins a comme but explicite de ramener à la mémoire ces hommes et femmes qui voulaient changer le monde et qui au contraire sont restés naïvement emprisonnés dans leurs obsessions. Le geste du biographe envers ces personnages est encore une fois d'une extrême empathie.

En tout cas, tous ces personnages excentriques qui font l'objet de biographies et de biofictions restent pour la plupart des personnages à leur manière illustres, marqués au moins par l'ambition de vouloir devenir célèbres. Toutefois, l'une des postures biographiques les plus marquantes du XX^e siècle est le refus du personnage illustre : la biographie est accordée en premier lieu à des personnes moyennes, voire minimes. Comme le remarque Luca Canali ce caractère moyen du biographié avait déjà été introduit dans le I^{er} siècle av J.-C. par Cornelio Nepote. Dans son *De viris*

¹⁴ *Six excentriques*, 2003.

¹⁵ Edition française : *La Folie de Banvard. Treize récits de malchance, d'obscure célébrité et de splendide anonymat*, Le Promeneur, 2008.

¹⁶ Avant la préface nous lisons : « THIS BOOK IS DEDICATED TO MY PREDECESSORS: Van Wyck Brooks Isaac D'Israeli Stewart Holbrook Edmund Pearson AND TO ANY PUBLISHER WHO WILL PUT THEIR WORKS BACK IN PRINT. »

illustribus en effet, l'historien romain avait posé la distinction entre l'héroïsme de certains personnages et la « medianità »¹⁷ d'autres. C'est en tout cas l'époque contemporaine qui développe d'une part un « goût pour tous ce qui inverse le modèle des Vies des hommes illustres – obscurité, infamie ou excentricité » (Monluçon et Salha 2007 : 14) et de l'autre un goût pour la minuscule. Sous l'impulsion de l'École des Annales, les écrivains se penchent comme les historiens sur des figures apparemment insignifiantes. Alors que les grands figures politiques deviennent le sujet de journalistes et de vulgarisateurs, les historiens consacrent leurs travaux à redécouvrir les figures ordinaires de la micro-histoire (Viart 2001a : 14).

Toutefois, le récit biographique et biofictionnel contemporain porte également son choix sur un autre type de personnage non-illustre, c'est-à-dire un proche de l'auteur¹⁸, en particulier un parent. La biographie du père est un véritable topos de l'écriture biographique contemporaine¹⁹ qui, seulement en partie, peut être considérée comme un des « récits de filiations » retracés par Dominique Viart dès 1996²⁰. Le critique considère à juste titre que par « filiation littéraire » il ne faut plus entendre seulement l'influence esthétique qu'un écrivain exerce sur un autre, mais également le trajet de sa propre biographie (Viart 2005 : 126). Ce faisant, « la biographie des ascendants y est précisément considérée comme la matrice de la vie du sujet » (Viart 2001a : 21). Cependant, cette interprétation vise encore une fois à mettre l'accent sur le sujet qui biographie plutôt que sur le biographié. Or, comme nous l'avons vu, dans le cas des biofictions contemporaines le sujet biographié n'est plus simplement un instrument de critique littéraire ou de spéculation autobiographique. Les *Vies*

¹⁷ Cornelio Nepote, *De viris illustribus*, Laterza, 1983, p. x.

¹⁸ Comme par exemple dans *Zio Demostene. Vita di randagi* (2005) d'Antonio Moresco.

¹⁹ Pensons par exemple à Jean Renoir (*Renoir*, 1962 ; puis réédité sous le titre *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, 1981) pour la France, à Paul Auster (*The Invention of Solitude*, 1982 ; en particulier la première partie « Portrait of an Invisible Man ») pour les États-Unis, et à Alberto Prunetti (*Amianto, una storia operaia*, 2012) et surtout Valerio Magrelli (*Geologia di un padre*, 2013) pour l'Italie. Mais c'est aussi le cas pour Annie Ernaux qui a consacré *La place* (1983) au portrait de son père et *Une femme* (1988) à celui de sa mère.

²⁰ Colloque de 2006 dont les actes ont été publiés dans « Filiations Littéraires », dans Baetens, Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du romain contemporain*, 1999, p. 115-140.

minuscules de Pierre Michon retracent le fantôme du père de l'écrivain mais le font en relatant les vies des gens modestes, comme l'annonce le fameux exergue qui cite Suarès²¹. L'obscurité et la réhabilitation de ces vies est à notre avis plus important que tout discours de « psychogénéalogie » biographique (Viart 2001a, 21-23) qui peut pourtant être bien présent.

Nous avons parlé d'hommes obscures au sens de non connus, mais cette obscurité peut prendre aussi un autre sens : les biofictions contemporaines souvent se focalisent sur des hommes perdus, fous ou criminels²², et dont le récit a comme enjeu poétique principal de contester le discours dominant sur la folie. Les travaux de Michel Foucault sont évidemment la boussole de cette tendance de la biographie et de la biofiction. L'affirmation de Foucault selon laquelle « pendant des siècles en Europe la parole du fou ou bien n'était pas entendue, ou bien, si elle l'était, était écoutée comme une parole de vérité »²³ est mise en exergue à un livre que Mauro Covacich publie en 1993 : *Storia di pazzi e di normali. La follia in una città di provincia*²⁴. Il s'agit d'un recueil d'essais narratifs qui relatent une expérience d'animateur dans le « Dipartimento di Salute Mentale » de Pordenone faite par l'auteur. Si la bizarrerie des imposteurs excentriques est bien littéraire, et souvent inoffensive, celle des « fous » réels, médicalisés et socialement marginaux, posent bien plus de problème, au biographe comme au lecteur.

En 1977, dans « La vie des hommes infâmes »²⁵, Michel Foucault annonce le projet d'exhumer les archives de l'enfermement de l'Hôpital General et de la Bastille afin

²¹ « Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres. ».

²² Le paradigme de la biographie des criminels est *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pyrates* (1724), écrit par le capitaine Charles Johnson. Longtemps attribué à Daniel Defoe, les recherches les plus actuelles contestent cette attribution. Defoe est en revanche sans aucun doute l'auteur de *The true and genuine account of the life and actions of the late Jonathan Wild : not made up of fiction and fable, but taken from his own mouth, and collected from papers of his own writing* (1725).

²³ *L'ordre du discours*, 1971, p. 13.

²⁴ Puis republié en 2007 par Laterza : « In una nuova edizione completamente riveduta, questo è il diario immaginario di sei mesi trascorsi presso il Dipartimento di salute mentale di Pordenone ».

²⁵ Publié dans *Les cahiers du chemin*, n° 29, 15 janvier 1977, p. 12-29 ; puis dans *Dits et Écrits*, 1994, t. III, 237-253. Je cite cette édition-ci.

d'écrire une « anthologie d'existences »²⁶. Ce livre devait contenir quelques vies de gens minuscules, obscures, vécus au XVIII^e siècle et dont la mémoire nous a été transmise par les archives des institutions du pouvoir (police, hôpital, préfecture) : la tâche de l'historien-biographe au XX^e siècle est de redécouvrir et de réécrire « ces vies infimes devenues cendres dans les quelques phrases qui les ont abattues » (p. 238), et de démasquer le dispositif qui les a marquées et éternisées comme folles, indignes, infâmes. Ce projet devait suivre des règles assez strictes : il devait raconter des personnes ayant existé réellement, qui avaient vécu des existences « à la fois obscure et infortunée », et de manière la plus concise possible (« quelques pages ou mieux quelques phrases »). La démarche était donc historiographique et visait à restituer le malheur mais aussi le caractère légendaire signalé par les plaintes, les dénonciations et les rapports dont ces « infâmes » étaient protagonistes.

J'ai voulu en somme rassembler quelques rudiments pour une légende des hommes obscurs, à partir des discours que dans le malheur ou la rage ils échangent avec le pouvoir. « Légende », parce qu'il s'y produit, comme dans toutes les légendes une certaine équivoque du fictif et du réel. (p. 241)

Ce projet d'anthologie aboutit à une collection chez Gallimard intitulée « Les vies parallèles »²⁷, qui voit la parution de deux titres : *Herculine Barbin, dite Alexina B.* en

²⁶ « C'est une anthologie d'existences. Des vies de quelques lignes ou de quelques pages, des malheurs et des aventures sans nombre, ramassés en une poignée de mots. Vies brèves, rencontrées au hasard des livres et des documents. Des *exempla*, mais – à la différence de ceux que les sages recueillaient au cours de leurs lectures – ce sont des exemples qui portent moins de leçons à méditer que de brefs effets dont la force s'éteint presque aussitôt. Le terme de « nouvelle » me conviendrait assez pour les désigner, par la double référence qu'il indique : à la rapidité du récit et à la réalité des événements rapportés ; car tel est dans ces textes le resserrement des choses dites qu'on ne sait pas si l'intensité qui les traverse tient plus à l'éclat des mots ou à la violence des faits qui se bousculent en eux. Des vies singulières, devenues, par je ne sais quels hasards, d'étranges poèmes, voilà ce que j'ai voulu rassembler en une sorte d'herbier » (p. 237).

²⁷ Collection ainsi présentée : « Le thème de cette collection est de réunir les vies des individus, hommes ou femmes, qui dans des circonstances données ont essayé de réaliser le but, le tout, de leur existence, et ceci quelles que fussent leurs préoccupations. Dans les domaines les plus divers, l'énergie de ces sortes de héros s'affirme et se rehausse d'une valeur exemplaire. Ce sont des documents puissants, une contribution importante à l'histoire de la réussite ou de l'échec des hommes aux prises avec le monde ». Il convient de rappeler qu'une collection nommée « Vies des hommes illustres » existait déjà dans les années 1930 (huit titres publiés entre 1933 et 1937).

1978, *Le cercle amoureux d'Henri Legrand* en 1979, tandis que *Le Désordre des familles*, dirigé par Foucault et par Arlette Farge, paraît en 1982²⁸. Cette ligne de pensée et de recherche trouve dans les sciences humaines un terrain fertile. Les travaux de Philippe Artières sur les archives des criminels entre XIX^e et XX^e siècle²⁹ ont comme base de départ les réflexions de Michel Foucault.

En 2009 un collectif d'historien³⁰ se propose de continuer l'enquête sur les vies « infâmes » sur le chemin tracé par Foucault : avec *Archives de l'infamie*³¹ ils relancent la critique radicale au pouvoir exercé par les institutions sur les vies des marginaux et des exclus. À l'instar des hommes et femmes de l'Ancien Régime, dans ces archives les nouveaux « invisibles » du XX^e siècle montrent une dignité à l'intérieur de l'infamie à laquelle une société les condamne. Les débats historiographiques et philosophiques sur les vies oubliées entraînent la littérature à reproduire cet « effet mêlé de beauté et d'effroi » qui d'après Foucault provoquait la lecture des documents de l'infamie.

Le statut du biographié dans les biofictions contemporaines change de manière radicale mais tout de même diversifiée. Parmi les excentriques, tous ne sont pas des fous et parmi les fous tous ne sont pas infâmes. Cette infamie, d'ailleurs, n'est toujours pas un caractère imposé de l'extérieur, mais un élément véritablement moral qui empêche toute sorte d'empathie. Comme nous le verrons dans le neuvième chapitre, les biofictions de Wilcock et de Bolaño, tout en suivant et innovant les démarches de Schwob et de Borges, entreprennent, par les moyens du récit et de la littérature, une

²⁸ Le premier livre contient les mémoires d'Alexina B., le deuxième est construit d'après les « manuscrits cryptographiques conservés à la Bibliothèque Nationale, transcrits et présentés par Jean-Paul Dumont et Paul-Ursin Dumont », tandis que le troisième à partir de « Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIII^e siècle ».

²⁹ Notamment *Le Livre des vies coupables. Autobiographies de criminels (1896-1909)*, Albin Michel, 2000 (rééd 2014).

³⁰ « Le collectif Maurice Florence est composé d'historiens et de philosophes qui ont en commun de travailler à partir de l'œuvre de Michel Foucault : Philippe Artières, Jean-François Bert, Pascal Michon, Mathieu Potte-Bonneville et Judith Revel ».

³¹ Par archive de l'infamie le collectif entend des « carnets anthropométriques, listes des expulsés, recension des enfants vagabonds, papiers laissés par les parents sur leurs enfants abandonnés, extraits de livrets d'ouvriers, lettres envoyées au pouvoir politique français par des exilés ».

réflexion sur la folie et l'infamie des quelques vies de criminels avec un encyclopédisme et un usage de l'archive typique du XX^e siècle. La biofiction est intéressée à des vies extrêmes, et pour les raconter est obligée d'utiliser une forme de plus en plus extrême.

6.2 L'« art » biographique entre biographèmes et documents

Le deuxième principe poétique de la biofiction concerne les modalités par lesquelles elle est construite. Comme nous l'avons vu, le critère concernant le type de biographié est efficace jusqu'à un certain point : en effet, le changement de son statut est un mouvement important mais très général, ne permettant pas vraiment de distinguer et de saisir la différence entre la biographie traditionnelle et la biofiction nouvelle. Pour ce faire, il est plus utile d'analyser certaines modalités récurrentes du récit biographique contemporain, à un niveau de choix thématiques ou d'instruments utilisés. La biographie est faite avec des données, des informations, des pièces à assembler afin de construire quelque chose qui ait une forme reconnaissable. Pour ce faire, il est nécessaire d'abord de collecter ou enregistrer une masse d'informations et de données, pour pouvoir ensuite sélectionner certaines d'entre elles. La sélection peut se faire de différentes manières, et les critères de sélection en disent beaucoup sur le type de biographie envisagée.

Or, le type de sélection le plus simple, celui relevant de l'extension du récit, est aussi celui contraire à la démarche biographique proprement dite, qui prévoit que le récit couvre une existence humaine du début à la fin. Cependant, dans le cas où le noyau biographique objet de l'enquête est celui relatif à la mort, la sélection acquiert une plus grande légitimité : en effet, les derniers moments d'une vie sont considérés depuis toujours comme le moment où le sens de cette existence est révélé, et où donc se croisent les investissements symboliques et les tentations réductionnistes qui

nourrissent toute biographie. Bien que, comme le rappelle Battistini « in ogni biografia l'attimo del decesso del protagonista è sempre un tema cruciale, tanto più che questo genere è storicamente prossimo all'elegia funebre » (1994 : 460), ce n'est que dans certains types de biographie que cet intérêt devient exclusif. L'un des livres qui a favorisé le développement d'une sensibilité biofictionnel est *The Last Days of Immanuel Kant* (1854) de Thomas De Quincey : traduit par Schwob en 1899, il est devenu un point de référence incontournable pour tout récit biographique des « derniers jours »³². Ces instants peuvent être racontés de l'extérieur, par un narrateur-biographe, (comme c'est le cas pour De Quincey) ou de l'intérieur, par la personne mourante, comme c'est le cas pour les morts d'Hadrien et Virgile dans les récits de Yourcenar et Broch³³.

S'il décide d'aborder, comme dans la plupart des cas, toute l'existence de son personnage, le biographe peut être confronté soit à un manque d'informations (qu'il est donc obligé de combler), soit à une surabondance d'informations. Paradoxalement, dans ce deuxième cas également le biographe est obligé d'inventer, non pour combler, mais pour recréer ces lacunes et ces espaces blancs qui sont toujours présents dans un récit biographique. Une biographie peut présenter en tout moment des « sequenze analitiche ma frammentarie del diario » (Battistini 1990 : 199) qui impliquent des vides chronologiques et une sélection symbolique des matériaux ; de plus, à partir de Schwob les biofictions refusent toute obligation d'exhaustivité. Eugenio Baroncelli, sans doute l'écrivain italien le plus schwobien qu'il soit, déclare significativement que « tutto quello che si può togliere da una vita senza tradire la verità la migliorerà »³⁴.

Une des manières dont la biographie accepte et exploite à son profit la partialité nécessaire de son discours est le recours au détail ou à l'anecdote : qu'il soit de nature

³² Par exemple, la biofiction contemporaine semble être particulièrement intéressé aux derniers jours de Lev Tolstoï, comme nous l'avons vu dans le cinquième chapitre.

³³ Le cas de *Almanacco siciliano delle morti presunte* (1997, puis 2013) de Roberto Alajmo est assez particulier. En effet, dans ces quarante-deux micro-histoires la mort est relatée à la troisième personne mais à travers le regard du mourant.

³⁴ Baroncelli 2017, en exergue.

plus descriptive comme le premier, ou plus narrative comme le second, ce stratagème, s'il est utilisé de manière constante, montre la conviction que la biographie d'un être humain réside entièrement dans ces détails et anecdotes. Par conséquent, ils révèlent tout ce qu'il y a à dire sur une personne. Nous avons vu dans les deux premiers chapitres comment les pionniers de la biofiction contemporaine ont conçu et utilisé ces deux outils. Au XX^e siècle, leur usage a été non seulement pratiqué mais aussi théorisé. Selon Viart le détail et la minutie prolifèrent à cause d'une « grande méfiance envers les constructions synthétiques » (2001a : 15). Mais le critique français souligné également que ce détail peut être utilisé soit dans une démarche d'accumulation (c'est le cas des biographies exhaustives anglosaxonnes ainsi que des essais biographiques herméneutiques à la française) soit pour sa singularité, dans une démarche symbolique de condensation du sens. Dans cette deuxième modalité le détail/anecdote devient ce que Barthes appelait biographème. Arrêtons-nous un peu sur ce concept.

Dans la préface à son *Sade, Fourier, Loyola* (1971 et puis 1980), il se propose d'écrire la biographie de ces trois personnages historiques en s'appuyant sur certains détails très singuliers de leur vie : « le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace » sont donc les biographèmes auxquels, selon Barthes, leur vie pourrait être réduite. Ces informations Barthes déclare les avoir tirées des biographies monumentales qui avaient déjà été écrites à leur sujet³⁵. Ces nouvelles biographies faites par biographèmes sont donc des réécritures qui suivent le principe de l'essentiel contre celui de l'exhaustivité. Comme le souligne Gefen, cette conception de la biographie, qui privilégie la continuité artificielle des biographies classiques à la discontinuité moderne n'est pas originale.

Tout au long de l'histoire du genre biographique, le bref, le suggestif, l'exemplaire, l'arbitraire du vécu, la volonté de briser la biographie positiviste et ses chefs-

³⁵ « Les informations dont il est fait état dans les *Vies* sont de seconde main. Pour Sade, elles proviennent de la biographie monumentale de Sade par Gilbert Lély [...] et du *Journal inédit* de Sade [...] Pour Fourier, ces informations proviennent des préfaces de Simone Debout-Oleszkiewicz aux tomes I et VII des Œuvres Complètes de Fourier » (p. 2, n. 4).

d'œuvre marmoréens de six cents pages, constituent un contrepoint à la biographie historique, non-fictionnelle³⁶ (p. 161)

Cependant, plutôt qu'à la « puissance évocatrice des détails » de la tradition classique, cette méthode semble se rapprocher d'Aubrey. En effet, comme l'a démontré Momigliano, pendant l'âge classique c'était l'idée même de la biographie qui était opposée à celle de l'historiographie, et donc l'utilisation de détails singuliers était cohérente dans ce système. Vice versa dans l'ère moderne, avec l'avènement d'une conception historiographique de la biographie, le détail – accumulé avec des milliers d'autres – sert précisément à dire la vérité historique. C'est pourquoi la tentative de Barthes de réagencer les données historiographiques dans un récit différent et fragmenté semble être une radicalisation de ce qu'Aubrey avait fait dans ses *Brief Lives*, où les plus de cinq cents biographies sont « autant de *dissecta membra* prêts à d'innombrables transferts » (Gefen 2002a : 161).

Or, pour comprendre l'originalité de la stratégie et du but de la conception barthésienne de la biographie il faut reparcourir son rapport au genre, que Tiphaine Samoyault voit comme un véritable combat contre mais aussi pour la biographie³⁷. Toute sa vie il sera hanté par le désir d'écrire la biographie de Schumann³⁸ mais d'une manière anti-biographique, c'est-à-dire contre le principe autoritaire que ce type d'écriture prévoit. En 1966 il avait déjà critiqué l'usage de la biographie des grands hommes³⁹, en 1971 il affirme qu'il « faudrait peut-être refaire des biographies en tant qu'écritures de vie, non plus appuyées sur des référents d'ordre historique ou réel »⁴⁰. En outre, un des projets de son *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) était d'écrire

³⁶ « Le Jardin d'Hiver, les « biographèmes » de Roland Barthes », dans Macé et Gefen (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, 2002, p. 159-171, citation à p. 161 [2002a].

³⁷ « La biographie comme combat », dans Desan et Desormeaux (dir.), *Les Biographies littéraires : théories, pratiques et perspectives nouvelles*, 2018, p. 279-289.

³⁸ Samoyault 2018 : 286

³⁹ Dans un article à propos de la biographie de George D. Painter, *Marcel Proust. 1871-1903 : les années de jeunesse*, publié la même année : « Le vies parallèles », *La quinzaine littéraire*, 15 mars, 1966.

⁴⁰ « Entretien (A conversation with Roland Barthes) », dans *Le Grain de la Voix*, 1981, p. 138-161, citation à p. 160-161.

« une vie des hommes illustres (lire beaucoup de biographies et y récolter des traits, des biographèmes, comme il a été fait pour Sade et Fourier »⁴¹. C'est pour cette raison que pour *Fourier, Sade, Loyola* Barthes choisit « la forme brève et souple de la vie [...] héritée des petites hagiographies médiévales », en la privilégiant à la biographie comme genre : il la choisit car elle ne « ramène pas l'existence à une histoire mais juxtapose, sans ordre apparent, des images, des souvenirs, quelques traits manquants qui font saillir une personnalité plutôt que rechercher une identité stable » (Samoyault 2018 : 280). C'est sans doute dans *La chambre claire* (1980) que le projet de Barthes peut vraiment se comprendre. Dans le douzième des quarante-huit morceaux qui divise ce texte célèbre il écrit : « J'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies : j'ai appelé ces traits des biographèmes » tout en ajoutant que « la photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie » (p. 54).

Toutefois, il est maintenant nécessaire d'évaluer la proposition de renouvellement biographique proposée par Barthes. En effet, en suivant ses propres principes il ne réussira à écrire que les vies de Fourier et de Sade et non celle de Loyola. Si de l'écrivain et du philosophe français il relate la vie dans quelques courts paragraphes chronologiquement ordonnés, du théologien espagnol il ne peut pas réécrire la vie :

J'ai renoncé à donner une Vie de Loyola. La raison en est que je n'aurais pu écrire cette Vie en conformité avec les principes de *bio-graphie* auxquels il est fait illusion dans la préface ; le matériel signifiant m'aurait manqué. Cette carence est historique et je n'avais donc aucune raison de la masquer [...] nous ne connaissons du saint que ses yeux embués et sa claudication [...] Au-delà (ou en deçà) du signe, vers le signifiant, nous ne savons rien de la vie d'Ignace de Loyola. (1971 : 18)

Cette impasse face à la documentation nous signale que le biographème a des limites. Son importance réside plus dans sa valeur de réflexion générale sur l'usage biographique que comme choix pragmatique. Comme le dit Gefen le paradigme

⁴¹ *Œuvres Complètes*, III, 1995, p. 209. Cité dans Gefen 2002a : 160.

épistémologique de Barthes anticipe la biofiction contemporaine, en s'inscrivant « dans la continuation directe des « brisures singulières et inimitables » chères à Schwob, dans une poétique – et sans doute une métaphysique – du détail » (Gefen 2002a : 161). Cependant l'échec des *Vies* de Barthes – non seulement la biographie manquée de Loyola mais également celles consacrées à Sade et Fourier – nous suggère que malgré sa puissance de suggestion le biographème ne suffit pas. Ce que les biofictions contemporaines montrent de manière évidente c'est un usage différent de la fiction⁴², une attitude ironique et surtout un réexamen radical de la fonction et de l'usage des documents factuels. Loin d'être contradictoire, cette aptitude à la fois imaginative et historiographique est typique d'un genre qui, même dans ses déclinaisons postmodernes, se prend très au sérieux⁴³.

Pour aborder le retour du document dans la littérature à caractère biographique des quarante dernières années, il est nécessaire revenir un instant sur le projet de Michel Foucault. Sa redécouverte de quelques « vies infâmes » du XVII^e et du XVIII^e siècle se fondait sur l'exhumation de documents (« archives de l'enfermement, de la police, des placets au roi et des lettres de cachet », 1994 : 243) censés pouvoir, par eux-mêmes – sans commentaire, narration, imagination ou invention – faire revivre la vie particulière de cet homme ou femme. Dans *Le Désordre des familles. Lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIII^e siècle* (1982) Foucault et Farge recomposent quelques tranches de vies à travers les demandes de détention faites par des tiers. Le collectif Maurice Florence (dont on a parlé plus haut) suggère un aspect réparateur dans le travail de restitution biographique des vies des marginaux, dont l'archive serait la marque de leur infamie. Toutefois pour Foucault l'énonciation du pouvoir, enregistré dans les archives, constitue « le seul monument qu'on leur ait jamais accordé » (p. 241), grâce auquel leurs vies ont été transmises jusqu'à nos jours. Comme le rappellent

⁴² Voir le numéro « Les enseignements de la fiction », dirigé par Braud, Laville et Louichon (*Modernités*, Vol. 23, 2006) et en particulier l'article de Nathalie Piégay-Gros, « Fiction et érudition », p. 39-51, 2006.

⁴³ Ce n'est pas étonnant que « un jeu sérieux » soit la formule utilisée par Monluçon et Salha pour aborder les questions éthiques posées par la biofiction (2007 : 26-30).

Monluçon et Salha, le but de Foucault était « moins de *donner forme* que de transmettre, publier, des vies qui ont déjà *pris forme*, parce que leur rencontre avec le pouvoir les a transformées en destin » (2007 : 28) : par conséquent, si la fonction originale de ces archives était répressive, aujourd'hui au contraire elle peut être de réparation, de justice⁴⁴. Il est important de noter que de nombreuses œuvres hybrides contemporaines – de caractère à la fois historiographique et littéraire – se servent massivement des archives dans cette fonction de « rachat » de vies oubliées ou inconnues⁴⁵.

Ces dernières années la critique littéraire s'est penchée sur des œuvres qui utilisent les documents factuels d'une manière particulière, souvent inhabituelle mais toujours significative. En 2012, Tiphaine Samoyault a mis en évidence le passage, dans la littérature hyper-contemporaine, « du gout de l'archive » (selon la célèbre formule de Farge) au « souci du document » : c'est-à-dire des matériaux auxquels « on a déjà conféré la qualité de la durée, dont on pressent l'utilité probable pour comprendre un petit pan de passé » (c'est la fonction de l'archive), aux documents conçus comme les « découpures du réel avant qu'elles ne soient triées, classées, éventuellement utilisées ». Cette distinction réside dans le fait que

inscrit dans une temporalité changeante, le document porte une pensée de la mémoire, de la transmission et de la bibliothèque plus vague que l'archive mais dont l'intérêt spécifique est de conserver avec évidence le point de vue du présent.⁴⁶

Toutefois, qu'elle se penche sur des archives ou sur des documents, ce qui est important est de voir comment les matériaux factuels sont utilisés par les biofictions

⁴⁴ Selon Gefen c'est une fonction qui possèdent beaucoup de biofictions contemporaines, non nécessairement construites sur des documents factuels. Dans les textes de Michon, Macé et Quignard « la littérature reprend en charge le genre de l'éloge et le travail du tombeau » (cité par Monluçon, Salha 2007 : 28).

⁴⁵ Par exemple dans la collection « I documenti raccontano » de la maison d'édition italienne Franco Angeli. Un des textes parus dans cette collection, *Il cimitero degli anarchici* (2012) d'Andrea Tarabbia, est présenté de cette manière : « La collana propone un nuovo modo di raccontare la storia, lavorando di intreccio, lasciando libertà all'autore, ma rispettando le fonti. [...] Un romanzo in cui Storia, documenti e immaginazione si incontrano, si fondono e si fanno testimonianza di un'epoca, soprattutto di un'anima. ».

⁴⁶ « Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, vol. 166, no. 2, 2012, p. 3-6, citation à p. 3.

contemporaines. Or, bien qu'elles soient fortement marquées par la présence de matériaux de toute nature, dans ces textes le document ne se substitue jamais à l'œuvre. En effet, à la différence des livres étudiés par Jeanne-Marie Zenetti⁴⁷, les documents d'archives et les sources bibliographiques imbriqués dans le récit biofictionnel ne constituent pas le seul élément textuel mais se mêlent aux commentaires du narrateur-auteur ainsi qu'au récit strictement fictionnel : par conséquent, et en utilisant les mots de Zenetti, le discours cité (c'est-à-dire le discours du document) ne coïncide pas avec le discours citant (c'est-à-dire le discours sur le document) – comme dans les factographies⁴⁸ – mais entretient avec lui une relation particulière, de dialogue mais aussi d'opposition. Cependant, les seuls documents souvent ne suffisent pas : un commentaire (une glose comme l'appelle Enzensberger) ou une interaction de la part du narrateur est nécessaire. Aucun biographe ne peut échapper au rôle de reconstruction, et même si le montage du matériel référentiel est déjà une forme de mise en récit, ce n'est qu'en s'hybridant avec le récit fictif que les documents acquièrent un rôle plus significatif. Nous verrons dans les prochains chapitres quelques modalités de cet usage des documents. Pour l'instant il est suffisant de noter que bien que les « vies imaginaires » du XX^e siècle aient comme but principal non pas l'établissement de la vérité historique mais sa discussion critique, elles entreprennent tout de même une démarche véritablement historiographique.

⁴⁷ En particulier *Testimony* (1965) de Charles Reznikoff et *Stalingrad : description d'une bataille* (1964) d'Alexander Kluge : « Dans ces deux œuvres, l'écrivain se cantonne ainsi volontairement à un geste de sélection, de compilation, d'organisation [...] de discours préexistants, ready-made. Le document est bien ici livré en lieu et place de l'œuvre » (« Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre », dans « Usages des documents en littérature », *Littérature*, 2012/2 (n°166), p. 26-39, citation à p. 27-28).

⁴⁸ Comme le dit Zenetti : « Il existe pourtant une « autre » littérature factuelle qui, pour écrire le réel, invente des alternatives formelles au récit, à sa continuité et à son pouvoir d'intégration. Ces œuvres, que je propose de nommer des « factographies », présentent et juxtaposent des matériaux prélevés dans le réel : documents d'archives, notations, entretiens, conversations saisies au vol. En cela, elles interrogent la notion de représentation et invitent à déplacer le regard que la théorie porte sur les littératures factuelles. » (« Factographies : « l'autre » littérature factuelle », dans James et Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction*, 2013, p. 25-34). Concrètement, ces factographies se configurent donc comme des *factions* plus connotés d'un point de vue de l'écriture des faits. De Zenetti, voir aussi *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, 2014.

Reliant la dimension métaphysique à une fonction mémorielle, la biofiction devient un dispositif de sens avec un potentiel religieux remarquable. D'ailleurs, il est possible de faire de l'histoire contemporaine à travers la littérature de plusieurs manières : en enregistrant les morts célèbres comme Yann Gaillard⁴⁹, où à travers une poétique plus documentaire⁵⁰. Littérature et historiographie s'échangent désormais les tâches⁵¹.

La particularité des biofictions est que cet échange est construit à travers une relation particulière entre le biographe et le biographié : le type d'engagement que le biographe montre envers son protagoniste détermine aussi la forme de biographie qu'il écrira. Il est évident que pour que cette relation soit mise en place il faut que le narrateur-biographe apparaisse dans son propre texte. Ce qui compte est de voir comment cette relation biographique a changé depuis le Samuel Johnson de Boswell et jusqu'aux *ghostwriters* de notre époque, tout en considérant comme Lotman que même le statut du biographe change selon les époques et les cultures. Indépendamment des différences évidentes dans les intentions littéraires et esthétiques, ce qui semble être resté intact est la conviction qu'une relation d'intimité et non de distance permet non seulement de capturer les aspects les plus personnels du biographié, mais aussi les contradictions qu'une biographie écrite entièrement de l'extérieur ne pourrait pas détecter. Cette mise en scène du biographe implique nécessairement l'insinuation d'un élément autobiographique qui le concerne.

⁴⁹ Le projet de Gaillard était d'« écrire, de cinq en cinq ans, sur un quart de siècle, une sorte de bande dessinée des morts illustres » (1984, p. 19). Il accomplit ce projet pour la période qui va de 1965 à 1990, bien que son intention fût de terminer par un livre qui recueillait les morts de 1995 (1988, p. 10). Il a longuement commenté cette véritable entreprise dans les préfaces aux différents livres, qui fonctionnent comme attestations poétiques autant personnelles qu'historiquement significatives.

⁵⁰ Sur cet argument voir surtout : James et Reig, « Non-fiction : l'esthétique documentaire et ses objets », dans *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, 2013, p. 7-21 ; et Caillet, Pouillaude, *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, 2017. De ce dernier voir en particulier l'introduction (« L'hypothèse d'un art documentaire », p. 7-25) et les essais de Pouillaude (« Représentations factuelles : trace, témoignage, document », p. 33-45) et Zenetti (« L'effet de document : diffraction d'un réalisme contemporain » p. 59-68).

⁵¹ Voir Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, 2014 (en particulier le chapitre. 9 « Littérature et sciences sociales ») ; Zinato, *Letteratura come storiografia ? Mappa e figure della mutazione italiana*, 2015.

Toutefois, même dans le cas où le narrateur-biographe est un personnage du récit différent de l'auteur réel, la mise en scène de sa relation avec le biographié est également, sinon plus, significative. Ce n'est pas une coïncidence si Alain Buisine en a fait un élément central dans l'article de 1991 dans lequel il inaugure le nom de « biofiction ». Dans les fictions méta-biographiques de Del Giudice et Golding⁵², la relation conflictuelle (ou tout de même complexe) – qui se déroule dans une sorte de poursuite perpétuelle et jamais aboutie – confirme qu'à une plus grande subjectivité de la narration correspond d'une part une relation d'empathie (établie avec le biographié et transférée au lecteur), de l'autre une augmentation du niveau de fictionnalité du récit biographique.

Après avoir brièvement considéré les principaux instruments dont la biofiction se sert – notamment le biographème, le document et la relation biographe-biographié – observons maintenant quels sont les effets et les interrogations qu'ils déclenchent.

6.3 Pouvoir de la biographie, nécessité de la biofiction

L'enjeu primaire de toute écriture biographique est évidemment le questionnement identitaire⁵³. Qu'est-ce qu'une existence ? Est-ce qu'elle est vraiment une ? Et comment est-il possible de la saisir ? Ces questions tournent autour de la possibilité de comprendre et reconstruire une identité singulière et donc de pouvoir transmettre sa mémoire. L'ancien intérêt mythographique de la biographie se renouvelle dialectiquement à l'époque de la biofiction : tout en sachant qu'une biographie monumentale et agiographique risquerait désormais de sembler ridicule, les écritures biographiques contemporaines soit se replient sur un ton mineur, soit

⁵² *Lo stadio di Wimbledon* et *The Paper Men*, parus en 1984.

⁵³ Pour une histoire du concept, voir Morris (*The Discovery of the Individual 1050-1200*, 1972) et Denis (*Une histoire de l'identité : France, 1715-1815*, 2008). Pour les questionnements contemporains voir Arnaud (*Qui dit je en nous ? Une histoire subjective de l'identité*, 2006) et Martuccelli (*Grammaires de l'individu*, 2002).

essayent de donner un nouvel élan à la présence mythique d'une personne historique.

Ce qu'il est certain est que :

les « identités narratives » modernes, pour reprendre la célèbre expression de P. Ricoeur, ne sauraient correspondre ni aux vies illustres ou aux vie de saints (qui n'offrent qu'un cadre binaire de emploi : 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 abstraites.⁵⁴

Il n'y a aucun doute que la pratique biographique contemporaine se nourrie d'un besoin social précis : la nécessité de repérer des « modelli per la costruzione di sé » (David 1984 : 55) pendant que toutes les théories postulent la dissolution du « je ». Comme le remarque Laurent Demanze, si le sujet biographique classique, malgré les stratifications identitaires qu'il pouvait présenter, montrait une continuité modélisatrice, le biographié moderne semble inaccessible et il est donc nécessaire de « constituer des figures du sujet »⁵⁵. Toutefois la biographie contemporaine peut se refuser de reconstruire un « io sempre più schizofrenico e diviso dalle nevrosi » (Battistini 1990 : 201), en se livrant au fragmentaire non recomposable. Sinon, elle peut produire un effort herméneutique⁵⁶ qui part du fait que la pluralité de chaque identité est désormais constitutive et ne peut plus être mise en discussion. Cette multiplicité peut se manifester de deux manières opposées et complémentaires : d'un côté les biofictions investiguent une identité désagrégée – nous retrouvons plusieurs « je » dans la même personne –, de l'autre elles enquêtent une identité diffusée – le même « je » est reconnaissable dans plusieurs personnes. C'est ce que font en particulier les recueils de biofictions contemporaines lorsqu'ils construisent une variation du même caractère sur plusieurs personnes. Cette idée d'irréductibilité d'une vie à une

⁵⁴ Gefen, « Parlant de lui, c'est de moi que je parle. Privatisation identitaire et empathie mémorielle dans la fiction biographique contemporaine », dans Madelénat (dir.), *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, 2008, p. 231-240.

⁵⁵ Selon Laurent Demanze (« Les illustres et les minuscules : Pierre Michon, lecteur de Plutarque », dans *Fictions biographiques*, 2007, p. 235-246), cité dans l'introduction de Monluçon et Salha (p. 25).

⁵⁶ D'après Dosse 2005, c'est l'approche dominant de troisième âge de la biographie (après celle héroïque et celle modale).

singularité exclusive est devenue tellement rependue que la biographie est devenue une activité constitutivement douteuse, voire hypothétique.

Déjà en 1943 Borges notait que :

Tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido, y casi infinito, de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de las que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo⁵⁷

Madelénat ajoute que l'idée (que Borges reprend à Carlyle, Emerson et Sainte-Beuve) qu'une seule personne peut déployer les possibilités d'innombrables vies « anime, de nos jours, toutes ces « vies minuscules » qui constituent une des provinces les plus attachantes de la biographie contemporaine » (2006 : 367 n12).

Mais comment étudier, alors, cette personnalité divisée ? En général, on peut dire que si la perspective biographique traditionnelle prévoit l'adoption du point de vue de la fin, la biographie littéraire contemporaine refus « une causalité téléologique » (Gefen 2004a : 311). Il va sans dire que ce qui intéresse n'est pas tant la vie publique et historique que celle privée, intime et profonde. Or, en 1948, Croce sentait que saisir ce deuxième aspect était impossible « perché noi non possiamo osservare direttamente un fatto psichico, ma solo come e per quel tanto che di esso se ne serba nella memoria » (p. 36-37). Cette tyrannie de l'acte de mémoire n'empêche pas la biographie d'être investie d'une tâche d'auto-enquête. Comme le dit Gefen :

c'est cette conception de l'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 du soi » (Gefen 2007 : 67)

⁵⁷ « Sobre el "Vathek" de William Beckford », *Otras inquisiciones*, 1952 (puis *Obras completas*, II, 1989, citation p. 107). Le passage en français (tiré de Borges 2010 : 771) est cité dans Madelénat 2006 : « La réalité est si complexe, l'histoire si fragmentaire et si simplifiée, qu'un observateur omniscient pourrait rédiger un nombre indéfini, et presque infini, de biographies d'un homme, qui mettraient chacune en valeur un groupe de faits indépendants, et dont il nous faudrait lire un grand nombre avant de comprendre qu'il est question d'un personnage unique. ».

La légitimité de cette forme a été remise en question à plusieurs reprises, pour des raisons différentes et dépendant des divers courants anti-biographiques. La critique la plus radicale et la plus intelligente qui a été posée à « l'illusion biographique » est sans doute celle de Bourdieu⁵⁸.

Partant du concept (ethnologique et puis sociologique) de « l'histoire de vie », Bourdieu conteste l'idée que la vie ressemble à une histoire et qu'elle peut donc être racontée. Pour Bourdieu, l'ensemble des événements qui constituent une existence individuelle n'est pas le signe d'un projet qui doit être retracé et reconnu dans son unité ; le principe logique d'une vie ne coïncide pas avec le principe chronologique.

Produire une histoire de vie, traiter la vie comme une histoire, c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements, c'est peut-être sacrifier à une illusion rhétorique, à une représentation commune de l'existence, que toute tradition littéraire n'a cessé et ne cesse de renforcer (p. 70)

Dans la même année Ludovica Koch affirme que la Destinée et le Voyage sont deux inventions qui appliquent à nouveau l'ancienne erreur logique du « post hoc, ergo propter hoc »⁵⁹.

Si la littérature est donc responsable de perpétuer cette tricherie qui serait la conception linéaire et logique de la vie, la biographie est en plus responsable d'institutionnaliser ce sentiment. C'est à travers la dictature du « nom propre », un « désignateur rigide » d'après Kripke⁶⁰, que la biographie a toujours vendu cette identité abstraite qu'est l'existence d'une personne historique lorsqu'elle est représentée de manière officielle. Au contraire, afin de rendre compte concrètement d'une personnalité et de son évolution, une biographie devrait non seulement considérer la structure sociale dans laquelle elle est intégrée mais aussi les « déplacements » (p. 71) qu'un homme ou une femme effectuent par rapport au chemin linéaire qu'une lecture rétrospective et fallacieuse montre comme inévitable.

⁵⁸ « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, juin 1986.

⁵⁹ Koch 1986. Koch reprend de Barthes cette erreur logique, déjà dénoncée par la scolastique.

⁶⁰ *Naming and Necessity*, 1980.

C'est une affirmation qui rappelle les positions de Barthes qui, comme l'a réaffirmé Samoyault, croyait que tout récit continu était une forme de cochonnerie⁶¹, « parce qu'il fixe une image, parce qu'il oublie que le moi ne cesse de se déplacer et de s'inventer » (2018 : 280).

Ce discours vaut tout d'abord et surtout pour les sciences sociales mais comme nous l'avons vu la littérature n'en est pas pour autant moins responsable. Et pourtant les écrits biographiques les plus scrupuleux des trente dernières années sont parfaitement conscients des risques de certains automatismes que la pratique du récit de vie entraîne. À vrai dire, il semble que les ingénuités décrites par Bourdieu sont, après trente ans, l'apanage de la littérature de consommation bien plus que de celle « de recherche ». Cette dernière ne reconstruit l'unité d'une personne que de manière provisoire et toujours hypothétique, fournissant une interprétation qui a des motivations poétiques : la redécouverte, l'hommage ou la réhabilitation. C'est précisément lorsqu'elle se libère du paradigme des sciences sociales et qu'elle poursuit un parcours plus littéraire que la biofiction contemporaine parvient à dépasser les pièges de la biographie traditionnelle et à la renouveler. À l'instar de Bourdieu, Barthes croyait que l'institut biographique était désormais inutilisable. Néanmoins, il croyait aussi qu'un nouveau type d'enquête biographique, radicalement révolutionnaire, pouvait la sauver d'elle-même. Suivant les mots de Ludovica Koch : malgré « il tentativo di combinare dati duri e discontinui intorno a un'ipotesi di centro e di ragione apre immediatamente cedimenti, fessure e scricchiolii », néanmoins « la legge biografica ritrova [...] il centrifugo, l'asimmetrico, il casuale, l'insensato [...] la compresenza di molti incompatibili ».

Penchons-nous maintenant sur l'une des expériences les plus originales de quête biographique réalisée au XX^e siècle, celle de l'écrivain et architecte suisse (de langue allemande) Max Frisch. À travers les formes du roman et du théâtre, Frisch a beaucoup

⁶¹ Mot que, comme le rappelle Samoyault (2018 : 282), Barthes emploie pour juger l'aspect fluvial du discours continu (1971 : 14).

travaillé sur les questions de l'identité individuelle et sociale. Le roman *Mein Name sei Gantenbein* (1964) et la pièce *Biographie : Ein Spiel* (écrite en 1967 et représentée en 1968) sont deux textes très intéressants pour les questionnements qu'ils posent à la possibilité d'une biographie face aux crises identitaires. Il ne s'agit pas de biographies proprement dites, mais leur caractère fortement méta-biographique les rendent utiles pour comprendre quel est le type d'interrogation que la biofiction pose à l'(auto)représentation de l'homme contemporain.

Dans *Mein Name sei Gantenbein* (traduit en français comme *Le Désert des miroirs*⁶²), le protagoniste, qui parle à la première personne, s'interroge sur sa propre existence tout en acceptant qu'il lui est impossible de retrouver une identité fixe et que seules l'exploration et l'imagination d'autres identités peuvent lui servir à mieux se comprendre. Dans le titre original l'usage du subjonctif « sei » au lieu de l'indicatif « ist » signale que le désignateur du nom propre n'est point rigide : au contraire, il fonctionne comme marque précaire et révocable en tout moment. À travers le récit de nombreuses histoires, le narrateur propose des versions alternatives du même fait pour montrer le basculement de sa propre identité et l'impossibilité de parvenir à une vérité sur soi-même totalement satisfaisante. Avec *Biografie. Ein Spiel* (*Biographie : Un jeu*) Max Frisch radicalise cette interrogation mais dépasse le relativisme vaguement post-moderniste du roman précédent par un geste poétique plus fort. Tout en restant dans le sillon de la « Dramaturgie der Permutation » (dramaturgie de la permutation) dans cette œuvre Frisch imagine qu'une personne ait la possibilité de revivre sa propre vie et de la « corriger » c'est-à-dire de refaire certains choix particuliers, comme dans une partie d'échecs. À travers la modification des expériences vécues et donc l'exploration d'autres possibilités d'une existence, le texte veut vérifier si notre vie est le résultat inévitable de certaines prémisses ou le fruit du hasard. Comme Bourdieu, Frisch semble contester le chemin « narratif » avec lequel nous pensons notre vie : toutefois, le protagoniste de *Biographie* n'arrive pas à choisir différemment par rapport

⁶² Gallimard, 1966. D'après la traduction anglaise de 1965 *A Wilderness of Mirrors*.

à la première fois. Comme Gantenbein, Kurmann ne peut pas non plus accepter que la vie qu'il a vécue est la seule possible, mais il est forcé de se soumettre au fait que tout choix qu'il fait sera inévitablement inséré dans un schéma biographique nécessairement fermé. L'obsession de Frisch se brise face à la tâche millénaire de la biographie : d'une part, partant d'éléments fragmentaires et souvent chargés d'un sens symbolique arbitraire, la reconstitution d'un individu tout entier, de l'autre, la capacité de faire ressortir de cet individu singulier un potentiel universel. L'intégralité concerne à la fois la vie publique et la vie privée et la vraisemblance doit être à la fois historique et psychologique : un travail qui semble accablant pour un narrateur externe.

Nous avons déjà dit qu'une grande partie de l'importance des biofictions contemporaines est jouée dans la relation textuelle entre biographe et biographié. Plusieurs critiques ont souligné comment cette relation a effectivement marqué une confusion, ou même un glissement complet, entre la pratique biographique et la pratique autobiographique, au point que diverses formes parmi les biographies contemporaines sont en réalité des formes d'autobiographie. Ainsi Viart en 2005 :

Le sujet se cherche dans la figure de l'autre. Et cela dessine une forme particulière de biographie moins tournée vers la reconstitution factuelle d'une vie, que vers la représentation subjective qu'un écrivain peut s'en faire, car une telle appropriation n'hésite pas à réinventer la figure à laquelle elle s'attache : de même que le sujet s'appréhende dans « une ligne de fiction », il construit *sa* fiction d'autrui.⁶³

Le succès de la collection « L'un et l'autre » de Gallimard témoigne que cet enchevêtrement entre biographie et autobiographie est si puissant que toute forme de biographie non autobiographique semble être impossible. Cette subordination de la biographie à l'autobiographie a d'ailleurs été ratifiée par Philippe Lejeune : le deuxième chapitre de *Je est un autre* (1980) est exemplaire de cette démarche de *reductio ad autobiographiam*. En effet, l'analyse du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (1863), écrit par la femme de l'écrivain, relève que le récit est traversé par trois genres

⁶³ « Fictions biographiques », dans Viart et Vercier, *La littérature française au présent*, 2005, p. 99-124. Citation p. 100.

différents : la biographie à narration hétérodiégétique, le témoignage à narration homodiégétique et l'autobiographie à narration autodiégétique (p. 60). Toutefois ces deux dernières formes sont dissimulées dans la première, c'est-à-dire la seule proprement biographique.

Ludovica Koch se plaignait de la formation, d'ailleurs récente à ce moment-là, de cette idée reçue :

Dubito anche del luogo comune che vede nella biografia, se non proprio un manuale per il successo, un'autobiografia occulta [...] (Come se il lavoro della letteratura non fosse fingere di parlare di noi, e tentare invece alla temuta esplorazione del veramente differente, del lontano. E poi per quanto logoro il luogo comune è relativamente recente)

D'ailleurs l'indistinction des deux pratiques peut également se produire dans le sens inverse : le fait que par exemple toute autobiographie prévoit nécessairement la présence d'éléments biographiques de parents et amis de l'auteur-narrateur ne rend pour autant pas le même récit biographique. On ne pourrait donc pas subsumer toutes les écritures biographiques sous une intention autobiographique car les biofictions demeurent

un dispositif visant à dégager l'altérité. Le rêve de transfert et de coïncidence [...] n'altèrent pas moins ce qui est l'*ethos* fondamental de la biographie : rendre compte d'une frontière séparant la conscience de soi du corps d'autrui. (Gefen 2004a : 312)

La différence entre autobiographie et biographie résiderait donc dans la manière de représenter l'identité : la biographie a comme présupposé la présence d'une altérité et pour cette raison configure l'extériorité de posture énonciative (Gefen 2004b : 16) et se configure comme une « institution du sens fondamentalement déterminée par l'usage de la troisième personne, qui porte la représentation à la transitivité » (Gefen 2007 : 68). Enfin, penser que toute biographie est une autobiographie est un raccourci, mais cela n'empêche pas de reconnaître dans certains « récits de filiations » une modalité qui mêle biographie et autobiographique (Viart identifie à juste titre Pierre Michon

comme le fondateur de cette pratique⁶⁴). Et pourtant la différence entre des récits hybrides de ce type – c'est-à-dire à caractère néanmoins hétéro-biographiques – et des formes de fausses autobiographies qui simulent une biographie⁶⁵ est éclatante.

Dans l'avant-propos à son *Vidal* (2001) Philippe Artières déclare avoir choisi la biographie à cause des caractéristiques de la « rigidité de son cadre, la platitude et la linéarité apparente de sa forme » qui permettent à cette forme d'écriture de « rendre compte de ce tumulte » (p. 10-11) qui est la vie d'Henri Vidal. La valeur de connaissance de la biographie est donc garantie précisément par ces caractères qui lui sont souvent reprochés. L'autoritarisme de la forme-biographie, condamné par Barthes et dénoncé par Bourdieu, a un pouvoir de mise en ordre des choses du monde qui est si intuitif qu'il est indépassable. Seulement la biographie peut subsumer et rendre intelligibles et efficaces les élans érudits et fantaisistes des fictions biographiques contemporaines. C'est le cas par exemple d'Eugenio Baroncelli : le potentiel de connaissance de ses recueils réside dans la capacité de tracer, dessiner en quelques lignes et restituer une vie particulière que seule la biographie peut garantir. Faute de biographie, comme dans le cas des récits de Savinio, le résultat est radicalement différent. Ce n'est pas la quantité d'ironie ou d'imagination qui sape le pouvoir cognitif de la biographie : on peut assister d'un côté à un humour comique et à une fantaisie qui sont une fin en soi (comme chez Campanile), de l'autre à une ironie et à une invention capable de renverser des perspectives figées et de dire quelque chose de plus sur une vie. C'est dans ces cas (comme chez Wilcock ou Bolaño) que la biofiction peut être un instrument puissant – et très sérieux – d'enquête du réel.

⁶⁴ « Parmi les fondateurs de cette nouvelle forme, Pierre Michon occupe donc une place décisive. Il croise explicitement les deux perspectives, biographique et autobiographique [...] », Viart 2005 : 101.

⁶⁵ William Boyd est sans doute l'écrivain contemporain le plus original du point de vue de l'invention de formes faussement – et diversement – autobiographiques. Si *Any Human Heart : The Intimate Journals of Logan Mountstuart* (2002) est un roman qui mime le journal d'un personnage inventé, *Sweet Caress* (2015) complique le jeu d'imagination : ce récit se présente en effet comme les fausses mémoires d'une photographe bien inventée, mais dont les photographies (intégrées dans le texte) sont au contraire authentiques, même si anonymes.

Dans de nombreux écrits hybrides contemporains, la biographie est considérée comme une alternative à la pratique historiographique. S'il est vrai que « ce syndrome culturel et son institutionnalisation sociale » (Viart 2001a : 10) qu'est la biographie à l'époque contemporaine montre un lien évident avec les phénomènes de propagande et d'auto-promotion (de politiciens, mais pas seulement), il est également vrai que beaucoup d'autres écrits véritablement littéraires ne montrent aucune attitude néo-hagiographique. C'est le cas, entre autres, des deux recueils de récits biographiques de Dino Baldi : *Morti favolose degli antichi* (2010) et *Vite efferate di papi* (2015). Dans la préface au premier, afin d'encadrer son discours, Baldi explique que dans l'antiquité classique ce qui est vrai n'est pas a priori préférable à ce qui est inventé, et que par conséquent ce qui est vraiment arrivé n'a aucun privilège par rapport à ce qui est vraisemblable.

In sostanza è più vero quello che è più utile o più adatto per quel determinato scopo o semplicemente più bello, più elegante, più divertente, più tragico, più comico, più *giusto*, secondo categorie che da un certo punto hanno cominciato a consolidarsi e si ripetono con una certa regolarità nelle biografie antiche (2010 : 10)

C'est avec cette argumentation très aristotélicienne que Baldi montre comment les grecs et les romains, à travers les mots, adaptaient la vie à son « svolgimento implicito » (p. 10), car ils ne pouvaient pas accepter un écart excessif « tra l'anima e il suo involucro » (p. 11). Or, suivant ce principe, il reraconte ces morts « favolose » précisément pour montrer ce décalage et ainsi réactiver moins un genre qu'un usage ancien de la biographie comme une catégorie interprétative du réel, distincte par ses moyens et sa finalité de l'historiographie (c'est la thèse de Momigliano). Baldi souligne que les anciens étaient obsédés par le fait de devoir remplir les vides biographiques des hommes célèbres qu'ils racontaient : et cela parce qu'ils ne voulaient pas que quelqu'un d'autre le fasse après eux. Il est curieux de noter que c'est une préoccupation que les biographes (et aussi les personnes qui savent qu'ils feront l'objet d'une biographie) n'ont jamais cessé d'avoir. La reconstitution biographique de Baldi est certes amusée et amusante mais ne s'arrête pas là : en plus d'être philologiquement

exacte, la biographie des *Morti favolose degli antichi* est significative du point de vue de l'invention car, en référant les légendes transmises, elle discute la signification sociale de la mort et donc la nécessité qu'elle soit racontée d'une certaine manière. Si la mort achève une vie – en ce sens qu'elle en empêche d'autres possibilités de développement – alors l'activité humaine consiste essentiellement en une succession de moments où l'on imagine la vie des autres et des moments où l'on s'autorise à s'inventer, à poursuivre des « fantasie di alterità »⁶⁶.

Spezzoni e scampoli di esistenze virtuali affiorano esplicitamente anche nelle leggende che – protetti dall'anonimato – molti si creano nei bar o nei treni, inventandosi biografie alternative, nuove fioriture della propria esistenza che seguono la traiettoria di aspirazioni frustrate da compensare o di semplici sperimentazioni di possibilità non colte. (p. 62)

Selon Gefen cette véritable *libido* biographique se traduit en littérature par deux mouvements opposés : « mensonge destiné à étourdir le lecteur » des fictions biographiques à la Puech et « instrument de connaissances supplétives » (2012 : 574) des biofictions à la Carrère. Entre les deux, nous trouvons toute une série d'écritures littéraires biographiques qui visent à donner « une identité narrative à un destin » (2014 : 11). Dans les biofictions contemporaines cette démarche narrative et herméneutique sert à la fois une intention historiographique et une littéraire, mais les deux restent soumises à l'acte d'invention. Et cela ne peut que poser des problèmes de plusieurs ordres. Toutes les écritures disparates qui manipulent les événements réels entraînent des discussions éthiques et épistémologiques interminables sur l'opportunité et la possibilité de retravailler un fait ou la vie d'une personne ayant réellement existée. Encore plus nombreuses sont les objections à la façon dont les faits sont rapportés : inexactitude, exagération, invention pure et donc tromperie. En ce qui concerne en particulier les biofictions :

Ces textes hybrides, au genre indécis, apparaissent comme l'espace privilégié d'un questionnement sur les liens qu'entretient la fiction avec la vérité, avec la

⁶⁶ Remo Bodei, *Immaginare altre vite. Realtà, progetti, desideri*, 2013, en particulier p. 57-72.

connaissance et sur la capacité du récit de vie à se constituer en œuvre littéraire (Monluçon et Salha 2007 : quatrième de couverture)

Encore, la question entre fiction et vérité dans les biofictions se pose à partir du fait que ce type d'écriture échappe de façon programmatique à la dichotomie entre vrai et faux : au contraire, en basculant constamment entre les deux, elles explorent les régions du feint et du vraisemblable et de cette manière croient pouvoir atteindre « une forme de savoir ou de vérité » (Monluçon et Salha 2007 : 24) spécifique. Cette épistémologie propre à la biofiction est mise en place à travers des choix textuels précis et reconnaissables : malgré une indécidabilité qui dans certains textes se fait constitutive, la distinction du vrai du faux n'est pas a priori impossible. La question se poserait davantage sur le plan de l'horizon de lecture et de la possibilité de vérifier les sources biographiques que chaque époque possède⁶⁷. Pourtant, il est tout de même possible de noter l'ambiguïté avec laquelle les auteurs de biofictions construisent leurs personnages : en déguisant les personnages inventés à l'intérieur d'une série de personnages réels, ou en modifiant la trajectoire de vie de ces derniers à travers quelques falsifications ou inventions⁶⁸. Il est donc évident que pour analyser de quelle manière les biofictions convoient leur épistémologie, il est nécessaire d'analyser l'instance qui dans le texte est responsable de tout choix narratif et biographique : le narrateur. Nous le ferons dans le prochain chapitre.

Dans ce chapitre nous avons reconnu et dégagé les tendances et les questions les plus importantes que la biographie et la biofiction contemporaine posent. Récapitulons-les. Tout d'abord elles changent le type de biographié et se penchent

⁶⁷ Sur cette question, voir les articles de Schwalm (« Locating Belief in Biography », *Biography*, 3,1, 1980, 14-27) et de Castellana déjà cité (2015b).

⁶⁸ Par exemple dans *Libro di candele. 267 vite in due o tre pose* (2008), un recueil de vies de personnages réels, Eugenio Baroncelli inclut un certain « Girolamo Fleury » et le fait mourir dans le futur, en 2014 (p. 33). Dans le livre successif (*Mosche d'inverno. 271 morti in due o tre pose*, 2010) l'auteur écrit une sorte d'avertissement : « quasi niente di questo libro è mio [...] ; i fatti, incluso l'ultimo, appartengono a chi li ha vissuti [...]. A me il lettore può addebitare senz'altro quel poco che resta – una data sbagliata per imprevidenza o un tramonto scrupolosamente inventato, qualche aggettivo triste e due o tre avverbi malinconici. » (p. 11).

davantage sur les personnes moins illustres qu'excentriques, voire franchement étranges ou folles ; ensuite, elles sont fascinées d'une part par le document et de l'autre par les biographèmes, tout en exploitant la relation qui s'instaure entre biographe et biographié dans le texte. Ce faisant, les biofictions interrogent les changements de perception identitaire qui se manifestent à notre époque, ainsi que les manières de connaître et écrire une vie, en glissant souvent dans la tentation autobiographique. Or, il est intéressant de noter comment une persistance du cliché anti-biographique coïncide avec une sensibilité de nonchalance face aux possibilités fictionnalisantes de la biographie. Si Tommaso Pincio en 2002 avant l'exergue d'*Un amore dell'altro mondo* écrivait :

Nomi, fatti e luoghi di questo romanzo non rappresentano in alcun modo persone ed eventi del mondo reale. La verità biografica non esiste e se anche esistesse non sapremmo che farcene.

Chiara Valerio, une quinzaine d'ans après, dans la note finale au recueil de biographies littéraires de *Storia umana della matematica* (2016), écrivait :

Mia madre vorrebbe sempre che cambiassi i nomi e i luoghi. Io invece cambio sempre e solo i fatti anche quando sono certa di averli riportati fedelmente.

Ces deux déclarations de poétique sont très intéressantes car elles signalent le changement des temps : désormais le privilège consiste à ne pas suivre les faits, même lorsqu'ils sont racontés assez fidèlement comme chez Valerio. Ce qui compte est de faire un choix poétique précis et ambitieux. À notre époque la seule biographie inacceptable n'est plus celle incorrecte ou idéologique mais celle inoffensive, qui ne prend pas de risques, qui commente sans prendre position et sans problématiser un point de vue. Les biofictions ne sont pas des anti-biographies, elles sont des hyper-biographies.

Chapitre 7.

Narration et vérité : la performance biofictionnelle

À la suite des questionnements poétiques, notre discours sur la biofiction contemporaine traversera dans ce chapitre les territoires de la théorie du récit. À travers les recherches et les outils de la narratologie, il sera possible d'enquêter la dimension proprement narrative du discours biographique et biofictionnel et par conséquent le rôle et les fonctions du narrateur biographe afin de dévoiler son potentiel épistémologique. D'ailleurs le narrateur assume une fonction précise et spécifique dans toutes les formes d'écritures du « je », non seulement autobiographique (autofiction, *personal essay*, mémoires, journal intime), mais aussi biographique, historique et de témoignage. Certains aspects théoriques (et techniques) sur lesquels la narratologie s'est interrogée (à partir des études classiques¹, ensuite à l'âge dit post-classique², jusqu'aux approches les plus contemporaines³) sont très intéressants dans le cas de récits à caractère biographique. Dans ce chapitre nous nous pencherons d'abord de manière plus générale sur le sujet de la narration biographique et de son narrateur (ou narrateurs) ; ensuite, en considérant la biofiction dans sa nature performative, nous donnerons une interprétation plus précise de la narration biofictionnelle et sur ses capacités de « dire le vrai ». Le concept de vérité est très dense et problématique mais a toujours été au centre de la réflexion littéraire et

¹ C'est-à-dire ceux de Hamburger, Todorov, Scholes, Genette, Stanzel, Banfield, Bal et Cohn.

² Voir les travaux de Monika Fludernik (en particulier *Towards a 'Natural' Narratology*, 1996, et *Postclassical narratology: approaches and analyses*, 2010, dirigé avec Jan Alber), David Herman (*Narratologies. New perspectives on Narrative analysis*, 1999) et Sylvie Patron (en particulier *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, 2009, et *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, 2018).

³ Voir surtout l'ouvrage collectif *Emerging Vectors of Narratology* (2017), dirigé par Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin et Wolf Schmid, et en particulier l'essai de Raphael Baroni (« The Garden of Forking Paths: Virtualities and Challenges for Contemporary Narratology », p. 247-263).

biographique : par conséquent il s'impose de considérer les aspects non seulement épistémologiques mais proprement heuristiques des biofictions contemporaines.

La frontière entre les différents genres du discours entraîne la formation d'un « regard oblique » qui traverse le texte et devient un moyen de connaissance du réel. Les instances textuelles de narrateur, d'auteur et de personnage ont la tendance, dans les écritures hybrides, à se superposer et à se confondre, et à provoquer ainsi des dissymétries significatives à l'intérieur du même récit. D'un côté le narrateur peut coïncider avec un des personnages, ou peut se fictionnaliser au cours du roman ; de l'autre il peut, à des moments donnés, « se transformer en l'auteur », en créant ainsi des « îles textuelles » occupées par des apostrophes ou par des monologues qui interrompent la narration. Dans tous les cas la multiplication des regards produit autant de « vérités » concurrentielles sur le même fait rapporté. Ce qu'importe est d'évaluer l'utilisation et l'impact des matériaux utilisés sur le récit (documents d'archives, lettres, mémoires, témoignages, fragments et traces de toute nature) pour comprendre comment la « fonction biographique » a changé dans notre époque et donc dévoiler les mécanismes de fictionnalisation que le récit biofictionnel utilise pour parler de la réalité. Pour le faire, il est nécessaire à notre avis d'étudier l'instance du narrateur pour analyser les points de vue explorés dans le récit et les modes d'énonciation utilisés. Les actes d'énonciation qui présentent personnage historique et en décrivent les pensées et les actions génèrent de la fiction et pour cette raison sont donc particulièrement fécondes : ils produisent une vérité indépendante de celle référentielle, tout en se proposant comme un moyen ultérieur de connaissance la réalité.

7.1 L'énonciation narrative comme forme de connaissance biographique

Comme nous l'avons vu tout au long de cette recherche, le biographique entretient des relations avec le narratif, le littéraire et le fictionnel : tous les trois, diversement combinés, sont capables de restituer des biographies fort différentes entre elles. Néanmoins, si le caractère littéraire et celui fictionnel dépendent du système poétique et esthétique de l'espace historico-géographique dans lequel ils sont pensés, le caractère narratif a sans doute une valeur transhistorique. S'il est complexe et parfois hasardeux de qualifier de littéraire ou de fictionnel une œuvre qui ne relève pas de notre système culturel, il est possible de reconnaître et définir un texte narratif et un texte non narratif. Ce qui change, bien évidemment, est le significat, tout aussi symbolique, que chaque culture donne à cette narrativité, mais non pas son significat primaire et intuitif : raconter une histoire. Loin d'être l'apanage de cette époque de *storytelling* omniprésente (littéraire comme visuel) et de rhétorique marketing, cette *narrativity*⁴ n'est d'ailleurs pas un élément à sous-estimer : sa présence, et surtout sa mise à valeur⁵, signale quelque chose de profond sur le fonctionnement d'une culture. L'envahissement d'histoires de toute nature à l'âge contemporain peut s'expliquer par un besoin moins banal que ce qu'on peut le penser : comme le dit Gefen, en se référant aux thèses de Danilo Martuccelli⁶

« Au fur et à mesure que les identités stables disparaissent, les identités ont davantage besoin d'être racontées », résume D. Martuccelli, 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 » (Gefen 2008 : 370)

⁴ Pour une histoire du concept et un résumé exhaustif de ses multiples aspects, voir Abbott, « Narrativity », dans Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>.

⁵ Qui a suscité des oppositions non dépourvues d'intérêt et de remarques importantes. Voir par exemple les travaux de Galen Strawson : « Against Narrativity », *Ratio*, XVII 4, December 2004 ; « Narrativity and non-Narrativity », *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, Volume 1, November/December 2010.

⁶ Martuccelli 2002 : 369-370.

Toutefois, cette obsession de raconter n'est pas soudaine, mais s'inscrit dans un sillage précis. Les théoriciens ont qualifié de *narrative turn*⁷ le recours à la forme narrative de la part de toutes les disciplines concernant les *humanities*. C'est un numéro spécial de la revue américaine « *Critical Inquiry* » en 1980⁸ qui déclenche le débat : le recours massif à la narration semble être un moyen de « construire la réalité »⁹. Selon Hanna Meretoja¹⁰, le « *theoretical narrative turn* »¹¹ trouve ses racines dans « the general interest that emerged in France in the mid-1960s, under the influence of Russian formalism and structuralist linguistics » (p. 3), et est lié au « 'return of storytelling' in narrative fiction » (p. 2) que nous vivons de nos jours :

Today not only narrative theory but fiction, cinema and other media abound with such a plethora of reflections on how we are entangled in narratives that it would not be preposterous to claim that ours is an age of storytelling (p. 2)

Toutefois, comme la grande partie des questionnements narratologiques contemporains, le thème du narratif remonte aux écrits de poétiques de Platon et Aristote. Comme le dit très bien Guido Mazzoni :

Se si guarda al di sotto delle differenze di superficie, le frasi di Platone, di Aristotele e dei narratologi novecenteschi si assomigliano. Le accomuna un'intuizione originaria: ogni storia immagina la realtà in un certo modo per il solo fatto di essere una storia, e non un altro tipo di discorso (un'opera di scienza o di filosofia, per esempio); la forma-trama porta con sé, cristallizzata nelle proprie strutture, una precomprensione della vita¹²

⁷ Le premier à parler de « *narrative turn* » a été probablement Christopher Norris, *The Contest of Faculties*, 1985) (cité dans Meretoja 2014 : 231n4).

⁸ « On Narrative », *Critical Inquiry*, 1, 7, 1980. Voir en particulier Scholes, « Language, narrative and Anti-Narrative », p. 204-12.

⁹ Jerome Bruner, « The Narrative Construction of Reality », *Critical Inquiry*, xviii, 1991, p. 1-21.

¹⁰ *The narrative turn in fiction and theory : the crisis and return of storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*, 2014. « This book responds to the need to understand in greater depth both the crisis of storytelling, marked by the experience of the Second World War, and the way in which storytelling was then revived – in unprecedentedly self-conscious, metanarrative forms » ; « I suggest that the 'narrative turn' does not pertain only to theoretical discourse but is a broader cultural phenomenon, particularly perceptible in (but not exclusive to) late twentieth-century French literature – were the preceding crisis of storytelling was exceptionally intense » (p. 2).

¹¹ Dans l'introduction, elle postule en effet l'existence de « two narrative turns: Theoretical and cultural ».

¹² Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, 2011, p. 55.

La valeur narrative d'un texte se comprend si l'on pense que la mise en forme d'une histoire – c'est-à-dire ce qu'Aristote, dans sa *Poétique*, appelait *mythos*, à savoir assemblage des faits (*synthesis ton pragmaton*) – constitue « la struttura che tiene insieme gli elementi eterogenei di cui l'evento raccontato si compone » (Mazzoni 2011 : 54). Pour comprendre un fait du monde réel, il est préférable de le raconter que de le décrire : et cela est encore plus vrai dans le cas d'une vie.

Puisqu'elle prévoit toujours qu'une vie soit racontée, la forme-biographie est constitutivement narrative. Ce qui marque la différence entre la biographie proprement dite et d'autres formes de biographique – tels que par exemple le portrait, la notice encyclopédique ou la fantaisie littéraire – est précisément le degré de narrativité de ces dernières, qui peut être plus faible ou même absent. Ce fait est très important car il signale qu'une biographie peut contenir, et c'est souvent le cas, des parties descriptives ou de commentaire, mais que sa démarche primaire est narrative. On peut traiter une vie de différente manière, on peut l'esquisser à peine ou la détailler en profondeur mais raconter demeure un acte particulier et différent de tout autre.

Ce qu'il est important de noter est que le souci biographique (même s'il est intégré dans une tâche plutôt historiographique) s'exprime toujours à travers une démarche narrative. Si la biographie est devenue un genre littéraire autonome c'est parce qu'elle a refusé de résumer la vie de quelqu'un et a choisi au contraire de la raconter, même si par le biais de quelques morceaux. C'est ce qui arrive en Chine à partir du XI^e siècle :

Dès lors, la biographie était devenue un genre littéraire où il ne s'agissait pas de résumer la vie de quelqu'un en quelques pages, mais de raconter un ou deux épisodes qui soient représentatifs d'une personnalité et fassent revivre un personnage mieux que par une chronologie ou par une énumération de fonctions, ce à quoi s'étaient ramené les biographies dans les annales officielles¹³

¹³ *Biographie des regrets éternels : Biographie de chinois illustres*, choisies et traduites par Jacques Pimpaneau, 1989, citation à p. 6.

Il en est le même pour Plutarque : dans ses vies des hommes illustres il ne décrit pas des caractères, mais raconte des histoires. D'ailleurs, il ne fait que suivre les préceptes de la *Poétique* d'Aristote : « la poesia è la rappresentazione di ciò che gli uomini fanno e dicono nel mondo esterno ; la vera *mimesis* ha come oggetto le azioni, e non i caratteri; il primo scopo del poeta è la creazione di un *mythos*, di una trama, e non la descrizione statica *dell'ethos* » (Mazzoni 2011 : 57).

Cette nécessité de la forme narrative a été remarquée à plusieurs reprises par les critiques contemporains. Guglielminetti a souligné qu'il s'agit d'une caractéristique partagée par tous les récits de vie (des autres, mais aussi de soi, comme dans les journaux intimes et dans les romans autobiographiques), tandis que Viart a mis l'accent sur le glissement du « portrait, genre discursif, atemporel et statique, à la nouvelle, genre du récit », et donc sur le fait que « du *caractère* on passe au *trajet* » (Viart 2007 : 49). Or, bien qu'à notre avis ce passage ne se vérifie pas dans la modernité – car il y avait également dans la biographie classique un trajet, même s'il était conçu comme prédestination du caractère – il est de tout de même important d'insister sur la force qu'un discours prend de sa concentration narrative. Si la biofiction est capable de gérer l'hétérogénéité de ses tendances (érudites, documentaires, idéologiques, historiques, anecdotiques, vulgarisatrices), elle le doit à sa vocation à raconter. Même dans le cas où il présente une structure non linéaire, fragmentaire ou explosée, un récit qui raconte une vie reste narratif et d'autre part c'est seulement en tant que narratif que ce récit peut se dire une biographie. Souvent les verbes « écrire » et « raconter » sont employés de manière indifférenciée pour désigner l'acte biographique : cependant, le deuxième marque une différence nette par rapport au premier car il subordonne la modalité historiographique ou génériquement essayistique à l'acte de narrer. Cette insistance sur la narrativité sert à aborder la question spécifique de la connaissance biographique.

Dans une biographie plusieurs épistémologies concurrentes jouent un rôle précis : la connaissance apportée par les documents se mêle et souvent entre en conflit

avec la connaissance que la forme romanesque peut convoier¹⁴ ; à une échelle plus grande, la modalité de l'essai, c'est-à-dire du discours argumentatif et démonstratif, se mêle à la modalité du récit, c'est-à-dire du discours narratif. Si la biographie montre depuis toujours une force puissante et souvent mystérieuse c'est parce que le récit est capable – par sa structure même – de fournir une connaissance multiple et plurivoques : en mobilisant plusieurs points de vue, seul le récit (non l'essai, ni la chronologie ni la description) peut produire une connaissance potentiellement nouvelle et innovatrice. Dans le cas des biographies, certains caractères propres au récit assument une valeur de connaissance encore majeure. Nous pensons notamment aux nœuds textuels du point de vue (ou de la focalisation) et du narrateur (et donc de la « voix ») : ces deux questions spécifiquement narratologiques, et qui continuent à être au centre du débat critique, sont les responsables textuels de tout ce qui relève de l'information biographique : les modalités de convoier le contenu biographique dépendent en grande partie de l'observation du biographié (c'est-à-dire des perspectives par lesquelles il est vu) et de la possibilité d'en relater l'histoire (c'est-à-dire de la voix narrative et des modalités énonciatives utilisées). Le but de la réflexion qui suit est de vérifier comment ces questionnements théoriques se façonnent dans les textes biofictionnels.

À cause de leur nature étrange, hybride et indécidable, les biofictions exposent l'importance de l'énonciation narrative : à chaque fois que le narrateur à la fois s'énonce et énonce les faits qui font avancer l'histoire, il oblige le lecteur à s'interroger sur la manière dont il observe et raconte le biographié. Avant d'illustrer dans le détail les caractéristiques du narrateur-biographe et ses pratiques énonciatives, attardons-nous brièvement sur les concepts théoriques en cause. Tout d'abord, comme l'explique très bien Daniel Oster :

Pour parler d'un homme, il faut une perspective, mais telle que s'y perdent à la fois le regardant et le regardé. Toute biographie pose ainsi le problème du point focal

¹⁴ Sur le mode de connaissance romanesque voir surtout Walter Siti, « Il romanzo sotto accusa », dans Franco Moretti (dir.), *Il Romanzo*, vol. I. *La cultura del romanzo*, 2001, p. 129-192.

d'où elle s'énonce, qui ne lui est ni extérieure ni intérieure, qui se confond avec l'énonciation comme le portrait se confond non avec le modèle mais avec la peinture (1992 : 404)

Recapitulons donc maintenant les principaux aspects qui concernent le « mode », la « voix » et la personne d'un texte narratif, tout en sachant que notre ambition n'est pas de rediscuter une théorie unifiée du narrateur (ni d'ailleurs de la fiction), mais d'utiliser des outils d'interprétation, et scientifiquement mis à jour, afin de lire les textes biofictionnels.

Selon la poétique aristotélicienne le mode d'imitation narratif prévoit que la responsabilité de la représentation soit entièrement à la charge du narrateur (et non des personnages, comme dans le mode dramatique, ou partagée entre les deux comme dans le mode épique). Or, il faut comprendre de quelle manière le narrateur accomplit cette tâche. Tout d'abord, la notion de point de vue est aussi répandue qu'ambiguë : en effet, elle peut se référer soit au point d'observation, soit à une opinion subjective. Toutefois, pour rester sur un terrain technique et non vague, il est nécessaire concevoir le point de vue comme une « *deliberata e sistematica restrizione del campo visivo, percettivo e conoscitivo del narratore* », selon la belle formule de Donata Meneghelli¹⁵. Le narrateur n'est donc titulaire que d'une vision partielle (et partielle), il ne raconte qu'à partir d'une perspective restreinte et qui l'empêche de tout savoir et donc de tout pouvoir relater. Toutefois, afin d'éviter toute confusion et pour rendre le nom adéquat au concept certains narratologues préfèrent parler de « focalisation ». Dans les premières théories du récit, le point de vue coïncidait avec la voix narrative, Genette étant le premier à isoler le point de vue et donc à montrer la nécessité de distinguer nettement, dans un récit narratif, la question de qui « parle » de la question de qui « voit » (Genette 1972 : 203). Il s'agit de deux catégories qui contribuent toutes les deux à la caractérisation du narrateur mais qui restent sur deux plans bien distincts : un récit peut présenter de multiples points de vue (être donc « multifocal ») sans présenter

¹⁵ *Teorie del punto di vista*, 1998, p. xv.

autant de voix (être « polyphonique ») et vice-versa. Selon Genette, donc, le point de vue, dans son sens de perspective, concerne les modes par lesquels le narrateur connaît l'histoire qu'il est censé raconter, c'est-à-dire d'accès aux informations (tandis que les modalités pour les raconter concernent la catégorie de la « distance »¹⁶) : « la prospettiva, dunque, consente di definire che cosa il narratore conosce, che cosa racconta » (Meneghelli 1998 : xxxi). Nous le verrons dans un instant.

La catégorie de la « voix », au contraire, définit selon Genette l'instance narrative responsable de la production du discours narratif. Compte tenu qu'un énoncé « ne se laisse pas déchiffrer [...] sans égard à celui qui l'énonce, et pour la situation dans laquelle il l'énonce » (Genette 1972 : 225) reconnaître et étudier qui parle dans un texte narratif est prioritaire à toute compréhension ou analyse. Genette est bien conscient de cet enjeu :

Cette difficulté se marque surtout pour une sorte d'hésitation, sans doute inconsciente, à reconnaître et respecter l'autonomie de cette instance, ou même simplement sa spécificité : d'un côté [...] on réduit les questions de l'énonciation narrative à celles du « point de vue » ; de l'autre, on identifie l'instance narrative à l'instance d'« écriture », le narrateur à l'auteur [...]. Confusion peut-être légitime dans le cas d'un récit historique ou d'une autobiographie réelle, mais non lorsqu'il s'agit d'un récit de fiction, où le narrateur est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur [...]. C'est donc cette instance narrative qu'il nous reste à considérer, selon les traces qu'elle a laissées – qu'elle est censée avoir laissées – dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit » (p. 226-227)

Ce passage très clair est le viatique le plus efficace pour aborder l'étude de la figure du narrateur. Dans les pages qui suivent nous essayerons, de manière nécessairement concise, de reparcourir l'histoire de ce concept, sa naissance et ses théorisations progressives, jusqu'aux résultats les plus récents.

Le concept du narrateur émerge dans la théorie littéraire lorsqu'il est nécessaire de distinguer ce qui « parle » dans un récit de la personne physique responsable de l'avoir écrit, l'auteur :

¹⁶ Genette 1972 : 184-186.

The distinction between author and narrator is one of the cornerstones of narrative theory. In the past two decades, however, scope, implications and consequences of this distinction have become the subjects of debate¹⁷

Il est toutefois essentiel de noter, comme le fait très justement Sylvie Patron, que cette distinction découle de la nécessité non d'identifier une catégorie textuelle mais de désigner un personnage présent à l'intérieur du récit, et qui est donc d'emblée fictionnel.

the distinction stems from the traditional understanding of the narrator and originally implies not a textual category, but rather a fictional character, in other words a character existing in a fictional world which is indeed constructed by a text, as opposed to a real person, in other words a person existing in the real world of reference.¹⁸

En effet, selon Patron le concept de narrateur apparaît en même temps que le roman moderne en France et en Angleterre, lorsque les concepts d'auteur (le poète) et de personnage introduit par l'auteur ne suffisent plus (2009 : 12 et n1).

En tout cas, pour notre discours nous aborderons le concept de narrateur comme une instance textuelle précise qui peut s'incarner dans un personnage de fiction, rester impersonnelle, et même coïncider simplement avec la figure de l'auteur, car « the concept of the narrator gives rise to further questions about the conceptualization and analysis of voice in fictional texts » (Birke, Köppe 2015 : 1). Suivant la synthèse proposée par Birke et Köppe nous pouvons dégager les points les plus saillants de ce débat vivace et controversé : 1) est-ce que tout récit fictionnel présente un narrateur fictionnel distinct de son auteur ? 2) quelles sont les conditions pour qu'il soit possible d'attribuer un narrateur de fiction à une fiction narrative ? 3) postuler qu'un narrateur est présent dans toute fiction est-il nécessaire ou utile à l'interprétation des textes fictionnels ? Cette dernière est la question à notre avis fondamentale et le point de départ de toute spéculation narratologique, tout en considérant que le contexte

¹⁷ Birke, Köppe, *Author and Narrator*, 2015, citation de la quatrième de couverture.

¹⁸ « Discussion: "Narrator" » 8 June 2011, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/discussion/discussion-narrator>.

d'énonciation est indispensable à la compréhension des énoncés produits dans un récit de fiction. La distinction narratologique entre l'auteur et le narrateur sert à libérer l'auteur réel des responsabilités énonciatives (mais aussi éthiques) de ce qui est narré : dans le cas où le narrateur d'une histoire est un personnage du récit (comme le Nick Carraway dans le *Gatsby*), il est évident qu'une distinction apparaît ; elle est moins évidente lorsque cette voix narrative n'appartient à aucun caractère diégétique. Et pourtant, ce véritable « dogme » de la narratologie classique est accepté par la quasi-totalité des poéticiens contemporains.

Parmi les opinions contraires, la plus influente est celle de Sylvie Patron, qui au cours de la dernière décennie a essayé de démasquer les fausses prétentions et les erreurs logiques que la narratologie classique, Genette en tête, a commises autour de la question du narrateur. Dans son ouvrage plus important – *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, 2009¹⁹ – l'auteure se dresse contre les « théories communicationnelles du récit »²⁰, lesquelles postulent l'existence d'un narrateur dans tous les récits. Ces théories conçoivent le récit comme une communication qui s'instaure entre un narrateur et un narrataire ; néanmoins, il existe aussi des théories « non communicationnelles » du récit, c'est-à-dire qui ne pensent pas que tout récit soit un acte communicatif.

A la question « qui parle ? », elles répondent que, dans certains récits de fiction, personne ne parle – plus exactement, la question ne se pose pas, elle est sans pertinence. Ces théories visent également à réhabiliter la fonction de l'auteur en tant que créateur du récit de fiction. (p. 24)

En s'appuyant sur l'étude pionnière d'Ann Banfield, *Unspeakable sentences* (1982), Patron conteste la conviction (de Todorov comme de Barthes et Genette) selon laquelle il n'y aurait jamais de récit sans narrateur et discute au contraire ses conditions de possibilité. Si la narratologie classique pensait le narrateur comme un « je » (explicite

¹⁹ Récemment réédité chez Lambert-Lucas sous le titre de *Le narrateur, un problème de théorie narrative*, 2016. Sur les mêmes questions, voir *La mort du narrateur et autres essais*, 2015.

²⁰ Que Kuroda appelle théories « poétiques » du récit de fiction (voir Patron 2009 : 24 et n.4).

ou implicite), d'autres narratologies plus récentes pensent que d'un point de vue linguistique beaucoup de phrases dans un récit sont « unspeakable », c'est-à-dire non pas « indicibles », mais qui « ne véhiculent ni marque explicite, ni indication implicite de première personne, et ne sont pas interprétables comme l'expression d'un locuteur » (p. 10, n2) : c'est le signifié de l'expression « sans narrateur ». Patron conteste radicalement aussi l'opposition entre les récits « à la première personne » et les récits « à la troisième personne » : à son avis, en fait, cette deuxième expression est une contradiction en termes parce que celui qui narre le fait toujours à la première personne. Simplement, dans ce qu'on appelle des récits à la première personne, cette personne est un personnage (donc fictif) qui est chargé de raconter les événements, et qui est donc distinct ontologiquement de l'auteur réel ; au contraire, dans ce qu'on appelle des récits à la troisième personne, celui qui raconte est l'auteur et est donc une autre « personne » : dans ces cas « le je de l'auteur peut apparaître explicitement, mais la plupart du temps il est effacé de son récit » (p. 12 n.2). Lorsqu'il apparaît explicitement on assiste à ce qu'on appelle « intrusions d'auteur »²¹. Les positions de Patron sont révolutionnaires et pour la plupart éclairantes : cependant, pour affirmer que narrateur et auteur ne sont pas toujours séparable il n'est pas nécessaire de se passer totalement du concept de narrateur. En effet, même dans une conception non communicationnelle du récit et même dans une conception non « incarnée » du narrateur, tout récit demeurant narratif possède une instance textuelle responsable du récit à laquelle il est convenable de se référer pour expliquer certaines dynamiques. Instance qui est préférable nommer « narrateur » pour éviter toute confusion avec celle de l'auteur : et pourtant cette dernière, qui est potentiellement présente elle-aussi dans tout récit, est pertinente seulement lorsqu'elle émerge clairement et se fait reconnaître comme telle par le lecteur.

²¹ Patron 2009 : 16-18. Sur le concept voir surtout Frey (« Author-intrusion in the narrative : german theory and some modern examples », *Germanic review*, vol. XXIII, n. 4, 1948, p. 274-289) et Schwanck (*La petite aventure dont le lecteur se souvient peut-être: Analyse linguistique des intrusions du narrateur dans huit romans*, 1994).

Dans son *Fait et fiction* (2016) Françoise Lavocat s'inscrit dans le sillon tracé par Patron, en qualifiant de « solution illusoire » (p. 38-41) la théorie du narrateur telle que proposée par la narratologie classique afin de distinguer le récit factuel et le récit de fiction. Comme Patron, elle pense que la postulation d'un « dédoublement de l'auteur en auteur et narrateur » (p. 39) soulève plus de difficultés par rapport aux problèmes qu'elle est censée résoudre. Toutefois, afin d'expliquer « the added equivoque that attends the origin of fictional texts in particular » (Cohn 1999 : 123) il est plus efficace de penser cette distinction entre auteur et narrateur non comme un dédoublement inutile d'une voix qui appartient à l'auteur, mais comme un « doubling » (p. 130) de l'instance narrative, nécessaire à percevoir la « differential nature of fiction » (p. 131)²². L'idée est précisément que dans un récit de fiction, l'unité vocale se brise, alors que dans un récit non fictionnel elle est univoque et stable. Aux fins de notre discussion, cette considération sert justement à souligner la nature fictive des biographies contemporaines auxquelles nous nous intéressons.

Pour cette raison nous utiliserons le terme « narrateur » non pour indiquer nécessairement quelqu'un de différent de l'auteur réel, mais pour signaler la fonction de narration. Nous utiliserons la formule générique de « narrateur-auteur » dans tous les cas où cette fonction n'est pas exécutée par un personnage présent à l'intérieur de l'histoire, même s'il s'agit de l'auteur fictionnalisé. Nous utiliserons le terme « auteur » lorsque la fonction narrative est clairement prise en charge par l'auteur réel, à travers l'un des modes d'intrusion (appels au lecteur, commentaires méta-narratifs, etc.). L'importance du narrateur dans les biofictions apparaît surtout lorsqu'il est possible de remarquer un écart dans la voix du narrateur par rapport à celle de l'auteur ou en général à celle qui était en place jusqu'à ce moment. Ces ondulations du texte peuvent être très significatives car elles signalent la violation d'une norme attendue ou établie

²² Les deux autres critères sont « the synchronic bi-level (story/discourse) model, which cannot claim equally encompassing validity for texts that refer to events that have occurred prior to their narrative embodiment » et « the dependence of certain prominent narrative modes (notably for presentation of consciousness) on the constitutional freedom of fiction from referential constraints » (p. 130).

à l'origine par le texte. Du point de vue de la distinction entre les textes de fiction et textes de non-fiction il a été noté combien le critère de la voix narrative est difficile à déterminer, même d'un point de vue pragmatique (Genette 1991 : 88) et que donc la distinction entre l'auteur et le narrateur est un critère plus externe qu'interne au texte (Lavocat 2016 : 34). Cependant, si cela peut être vrai pour n'importe quel texte fictionnel, dans le cas des biofiction il est au contraire un critère bien textuel et très important pragmatiquement : voyons pourquoi.

7.2 Le narrateur biofictionnel

En tant que biographe, le narrateur d'une biographie, qu'il soit ou non aussi personnage du récit, n'est jamais négligeable. Il est en effet le responsable ultime de tout regard et toute assertion qui concerne le protagoniste, c'est-à-dire le biographié, et donc du contexte énonciatif et de la démarche narrative de son récit.

Contrairement à n'importe quel récit, la biofiction possède toujours un narrateur, on pourrait dire que c'est une condition nécessaire : la célèbre définition de Madelénat, déjà citée, affirme que la biographie est un récit de vie en prose « qu'un narrateur fait » (1984 : 20). Cette importance constitutive du narrateur-biographe devient centrale dans le cas de textes hybrides tels que les biofictions. L'identification avec l'auteur, supposée dans tout récit factuel, est compliquée par la présence de la fiction, qui comme nous l'avons vu peut prévoir une distinction fonctionnelle de l'instance narrative. La présence de la fiction rend ambigu et contradictoire le système énonciatif du discours biographique, car on ne sait jamais avec certitude à qui appartient le point de vue (également dans le sens de « opinion ») à travers lequel une vie est racontée : au biographe ? au biographié lui-même ? à *la vox populi* ? Or, bien que nous n'ayons pas la possibilité de le faire dans cette étude, il serait possible d'établir une typologie

du narrateur-biographe, et même d'étudier – à partir de cas concrets – l'évolution du genre biographique à travers l'évolution de son narrateur.

Tout de même, nous pouvons saisir le rôle du biographe et analyser ses fonctions. Comme le rappelle Ludovica Koch le travail du biographe s'articule autour d'un arbitraire indépassable : en effet, déjà à partir de la classification des sources, de l'ensemble des informations relatives au biographié, le biographe doit choisir entre un ordonnancement chronologique et un par thèmes. D'après Koch, contre cette indifférenciation un biographe se sert essentiellement de deux procédés : d'abord la « *semplificazione* » des données (les repérer en commençant par la mort et remontant le cours des événements) et ensuite leur « *combinazione* » dans un dessein unitaire qui s'appuie sur des critères moins logiques que de symétrie ou de métonymie.

Au fond :

Il mestiere del biografo [...] si mette alla prova nell'organizzare un unico patrimonio di dati secondo due schemi opposti. Uno centripeto, che subordini i particolari a un'economia d'insieme significativa ; e l'altro centrifugo e irregolare, che restituisca ai particolari la loro danzante, immotivata autonomia. La credibilità della 'vita' e del ritratto sta molto più nel rendere avvertibile questo difficile equilibrio fra il piano dell'inessenziale, del virtuale e dell'effimero e il piano del canonico e del tipico, che in una ipotetica somiglianza con il loro referente, perituro e perito. (Koch 1986 : 254)

Cet équilibre difficile est à notre avis non seulement accepté par les biofictions contemporaines, mais exploité de façon consciente : les textes les plus réussis vont précisément à la recherche des incongruités, ne proposent pas le résultat d'une recherche biographique mais montrent tout le processus, souvent impliquant le lecteur dans la démarche interprétative :

Il lettore sarà costretto a sciogliere queste doppiezze ora livellandole verso la norma interpretativa del contesto, ora, invece, accettandone l'incongruenza e la bizzarria. Oscillando senza risolversi fra la caricatura e il *cliché* si sentirà, come il biografo desidera, a disagio, inaequato, sopraffatto. (Koch 1986 : 255)

Dans notre interprétation de la biofiction c'est le narrateur qui organise et dissout le rébus, produisant un texte qui, malgré les nombreuses différences par rapport à la

norme traditionnelle, reste une biographie intelligible et non une série d'hypothèses sans forme.

Mais quand, d'un point de vue textuel, est-il possible de se référer à un narrateur ? Si la narratologie moderne se fonde sur la reconnaissance d'une différence entre le niveau du discours et celui du récit c'est parce que seulement à l'intérieur du premier nous pouvons reconnaître l'émergence d'un narrateur avec ses indicateurs. Par conséquent nous pouvons retracer les émergences du narrateur-biographe dans les biofictions contemporaines à travers l'analyse de certains marqueurs du discours : de plus, la différence principale entre les formes génériquement romanesques ou littéraires de la biographie et les biofictions peut consister dans le fait que dans les premières le narrateur ne se manifeste que rarement – ou plus souvent jamais – sur la surface du texte. Pour cette raison il est important de repenser le rôle du narrateur comme opérateur de fictionnalité et de factualité, l'un ou l'autre selon le contexte énonciatif précis dans lequel une émergence se présente : une étude des manifestations textuelles de la fonction narrative peut expliquer le degré d'hybridité d'une biographie. L'analyse narrative des biofictions pourrait donc se faire à deux niveaux : d'une part il s'agirait de vérifier le degré de narrativité du texte, c'est à dire si et à quel point le récit est intercalé avec d'autres types de discours (descriptif, historiographique, lyrique, essayistique etc.), de l'autre – à travers les critères de « personnalisation » et « reconnaissabilité » – de décrire la manière dont le narrateur émerge sur la surface d'une biographie ou d'une biofiction. Lorsqu'il est possible d'apercevoir un « je » nous sommes en présence d'une personnalisation de l'instance narrative, tandis que lorsqu'on est capable d'attribuer ce « je » à quelqu'un de précis cette instance est aussi reconnaissable, et donc plus forte. Prenons quelques exemples.

Dans les biographies classiques (Plutarque, Suétone, mais aussi Vasari et Boswell), la narrativité qui s'alterne à des descriptions et des réflexions historiques est due à un narrateur-auteur typique des œuvres non-fictionnelles, donc complètement personnalisé et reconnaissable. Bien qu'inséré dans une énonciation beaucoup plus

littéraire, ce type de narrateur revient de manière très similaire dans les travaux factuels et historiographiques du XIX^e et du XX^e siècle. Le critère de la reconnaissabilité ne s'applique pas seulement si ce « je » peut être attribué à l'auteur : dans un texte tel que le *Sebastian Knight* de Nabokov, par exemple, le personnage narrateur (fictif) de l'histoire est toujours personnalisé et reconnaissable. Au contraire, dans un autre texte biographique génériquement parodique comme le *Marbot* d'Hildesheimer, le narrateur historien-biographe, discrètement (et conventionnellement) personnalisé – il parle à la première personne plurielle et non singulière –, ne fait jamais allusions à lui-même en tant qu'auteur : toutefois, bien que non identifié clairement le lecteur sait de manière intuitive qu'il doit l'identifier à l'auteur réel parce que tout le discours a les marques du discours non-fictionnel. Les biofictions que nous avons appelées « ante-litteram » comme celles d'Aubrey et de Schwob montrent des fissures dans leur tissu narratif : par exemple, le narrateur commence à se fictionnaliser, c'est-à-dire à être de moins en moins personnalisé ou à n'être plus reconnaissable en tant qu'auteur ; de même, la narrativité se fait simplement anecdotique, minimale (comme chez Aubrey), fragmentée (Wilcock) ou alternée à une dictée plutôt poétique (Schwob). Dans les formes parodiques (comme celles de Beckford et ensuite de Borges et de Bolaño), le narrateur accentue ses traits sérieux précisément lorsqu'il apparaît comme l'auteur, afin de ratifier la véracité de ce qu'il raconte et en même temps découvrir la fiction.

En ce qui concerne les biofictions contemporaines, on peut remarquer comment l'instance du narrateur devient de plus en plus complexe et ambiguë : elle change plusieurs fois de statut et d'attitudes au cours du même récit, tantôt s'identifiant à l'auteur, tantôt brisant les codes de la biographie et débordant dans le territoire du roman. Si chez Jean Echenoz le narrateur est celui des romans traditionnels, et donc une instance qui émerge rarement et qui opère dans le récit restant inaperçue, dans les biographies d'Edgardo Franzosini le narrateur-auteur (et parfois semi-personnage) se

configure comme une instance très présente²³, même si à différents degrés selon les textes. En ce qui concerne les *factions* historiographiques il est possible de rencontrer un narrateur hyper présent et toujours reconnaissable comme l'auteur réel (c'est le cas de Carrère), soit un narrateur hybride qui change au cours du texte sans jamais correspondre à l'auteur (comme chez Tarabbia). Or, le cas des biofictions de Pierre Michon (des *Vies minuscules* en particulier) démontre que le narrateur-biographe peut apparaître bien personnalisé et reconnaissable même dans le cas d'un récit non génériquement romanesque ou stylistiquement plat. Au contraire, tant les fictions historico-biographiques de Danilo Kiš que les biofictions historiques de Davide Orecchio présentent un narrateur ambigu et contradictoire, dont les caractères de personnalisation et de reconnaissabilité peuvent basculer de manière évidente à l'intérieur du même récit. Dans la prochaine partie nous montrerons comment ces différentes typologies de narrateur conditionnent la même pratique biofictionnelle.

Pour l'instant concentrons-nous sur les différents types de narrateur-biographe. Comme l'a montré Patron, l'ambiguïté de l'expression « récit à la première personne » ou « à la troisième personne » rend la dichotomie inutilisable. Cela est encore plus vrai dans le cas des biographies. Bien que le narrateur et le protagoniste ne puissent évidemment coïncider (dans ce cas, nous serions confrontés à une autobiographie), elles ne sont pas toujours racontées à « la troisième personne » : en effet il est possible d'avoir des biographies narrées, « à la première personne » par un personnage présent à l'intérieur du récit (par exemple dans le *Sebastian Knight*). La question n'est donc pas tant que le narrateur ne doit pas être un personnage mais que dans ce cas il ne peut pas coïncider avec l'auteur. Cette séparation entre le narrateur et l'auteur n'est pas toujours le résultat d'un préjugé idéologique, comme le pense Patron, car le même écrivain peut proposer autant de narrateurs différents et reconnaissables que de livres qu'il écrit. De plus, étant donné que lui aussi peut se manifester comme réalité textuelle

²³ Hormis *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (2015) où il y a un narrateur-romancier à la manière d'Echenoz.

variable, il est plus approprié de réfléchir sur les relations qu'il entretient avec les biographiés. Nous avons déjà vu comment la relation entre le biographe et le biographié est devenue centrale (et plus complexe) dans les biofictions contemporaines : si auparavant le biographe feignait une absence pour se montrer neutre, de nos jours il accentue sa présence, de sorte que dans certains textes (par exemple chez Carrère), la « vie parallèle » qu'il écrit n'est pas celle du biographié et d'un tiers mais du biographié et de la sienne.

Outre Michon et Carrère, un autre grand écrivain européen contemporain utilise un je narratif qui est fortement reconnaissable comme celui de l'auteur : Javier Cercas. L'intrusion de ce je dans les histoires racontées est évident dans les narrations historiques de *Soldados de Salamina* (2002) et de *El impostor* (2014), où les projections de l'écrivain servent à tenir en équilibre le récit des faits vérifiés et vérifiables et l'imagination romanesque. Comme le dit Gefen :

l'implication subjective du biographe et du narrateur dans le récit appelle une autre remarque [...] Il existe de très nombreux cas de brouillage entre mémoire, biographie et autobiographie, mettant à disposition du roman contemporaine d'infinies possibilités d'échange de voix (prise de parole des personnages, mémoires fictionnels, etc.). (2004a : 311-312)

De plus, la possibilité d'intrusion implique également la possibilité de « retrait » de la voix énonciative dans le récit. Dans cette dynamique de la voix narrative les instances de narrateur-biographe et d'auteur-biographe sont sans cesse construites et déconstruites, se séparant fonctionnellement et revenant à coïncider.

Le caractère artificiellement impersonnel du narrateur des recueils de vies d'hommes bizarres sert par exemple à convoquer une biographie sans jugement, ainsi que l'implication totale de certains auteurs dans leurs biographies fonctionne comme catalyseur d'un discours para-autobiographique. Toutefois, il ne faut pas oublier que les nombreux « je » qu'il est possible de retrouver dans une narration à caractère biographique non seulement ne relève nécessairement pas de la même « voix », mais surtout qu'ils n'exercent pas la même fonction : dans son *Je est un autre* (1980), Lejeune

détermine et décrit tous les « je » du biographe (p. 60-102). Il peut avoir une fonction purement rhétorique, ou être responsable de la régie de la narration ; encore, il peut se faire archiviste ou assumer le rôle d'un interviewer ; enfin, il peut être un simple « relateur » ou se charger de la tâche de témoin. Dans tous les cas, suivant l'exemple des *new journalists*, le narrateur de récits hybrides contemporains accepte l'incomplétude et même l'inadéquation de son regard et utilise par conséquent une série de stratégies rhétoriques qui, au lieu de nier l'arbitraire auquel il doit se soumettre, revendique le droit d'imaginer : « refusant la certitude des biographes traditionnels convaincus d'avoir saisi la vérité d'un homme, nos biographes incertains affichent sans équivoque le doute sur lequel ils se fondent » (Viart 2005 : 112).

Tout d'abord il est nécessaire de comprendre quel est l'ordre²⁴ privilégié par les biographies : un narrateur peut raconter à partir de la fin, avec le recul de quelqu'un qui sait comment l'histoire s'est terminée, ou « en direct », comme si les actions se déroulaient sous ses yeux pendant qu'il écrit. Évidemment, à moins qu'il ne s'agisse d'un vrai journal, le récit « en temps réel » est toujours un artifice, souvent utilisé de manière locale, pour augmenter le drame des événements qui sont racontés. Or, si la biographie est un récit par définition rétrospectif, elle emploie tout de même souvent des modalités narratives plus romanesques, comme le récit en temps réel. Ce n'est pas par hasard que les romans réalistes que nous pouvons définir comme « rétrospectifs » se focalisent de façon accentuée sur la vie d'un seul personnage²⁵. Cependant, les biographies de l'époque contemporaine, ne se contentent pas de mélanger les deux modalités de narration, mais compliquent de manière structurelle leur « point d'intonation ».

²⁴ « Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. » (Genette 1972 : 78-79)

²⁵ Soit de manière biographique (comme dans *Gatsby*) soit de manière autobiographique (comme dans *Lolita* ou *Holden*).

Comme nous l'avons dit, la fonction narrative n'est pas exercée exclusivement par le biographe qui raconte selon son point de vue (plus ou moins impliqué) : parfois le texte peut faire ressortir la perspective du biographié sur lui-même et l'utiliser pour raconter sa vie²⁶, ou utiliser exclusivement la perspective des documents²⁷, tout comme les opinions de tiers²⁸. Si le genre biographique est si ambigu c'est parce que son narrateur l'est lui-même : cependant, étant donné la nature différente des agents narratifs, sa fonction dans un récit de vie est de coordonner les différentes sources, et de les organiser en un discours à la fois narratif et biographique. La différence entre les biofictions contemporaines consiste également dans le degré de réélaboration des faits historiques que le narrateur choisit : c'est-à-dire à quel point il décide d'observer les contraintes factuelles ou de se livrer à des fantaisies personnelles. Parfois, il rend explicites les contradictions entre ses sources à travers des procédés ironiques qui, comme tout autre énoncé ambigu et suspect, peuvent provoquer des troubles herméneutiques, surtout quand le narrateur est délibérément et constamment « non fiable »²⁹. Cependant la non-fiabilité est un jugement a posteriori, une somme intuitive de ce que la lecture a laissé dans l'esprit : lors de la lecture on peut retrouver des marqueurs ambigus ou contradictoires qui ne sont pas organisés et que seulement une fois la lecture achevée peuvent être évalués. Si les marqueurs textuels peuvent indiquer comment fonctionne l'ironie, ses effets ne peuvent être compris que si nous nous concentrons sur la réception des lecteurs. Comme le dit Nadel, « depending on the handling of point of view, irony can establish a rapport between the biographer/narrator and the reader » (1984 : 309). Cependant, pour approfondir la manière dont une biographie est narrativement construite, il convient de rester dans

²⁶ Comme c'est le cas par exemple dans *The Noise of Time* (2016) de Julian Barnes, où la vie de Chostakovitch est racontée par une troisième personne incarnée par le biographié lui-même.

²⁷ Comme par exemple dans *Human Smoke: The Beginnings of World War II, the End of Civilization* (2008) de Nicholson Baker.

²⁸ Comme par exemple dans *Le Bref Été de l'anarchie. La vie et la mort de Buenaventura Durruti* (1972), d'Hans Magnus Enzensberger.

²⁹ Sur la question de la non-fiabilité, voir Tamar Yacobi, « Fictional reliability as a communicative problem », *Poetics Today*, Vol. 2, No. 2, Winter, 1981, p. 113-126.

un domaine qui peut être étudié, celui des réalisations textuelles réelles. En ce qui concerne leurs intentions esthétiques et modalités de fictionnalisation, les fictions biographiques contemporaines sont loin d'être homogènes. C'est précisément cette énorme différenciation au sein du domaine biofictionnel qui nous conduit à approfondir le rôle du narrateur et sa fonction dans le texte, c'est-à-dire observer et dire la vie des autres.

Ce rôle peut être pensé comme une performance fictionnelle, c'est-à-dire – à partir de l'acception de « prétendre » que le terme latin « fictio » avait – comme la simulation d'une performance. Cela se produit par exemple chaque fois que dans le texte nous trouvons des formules énonciatives telles que « J'imagine que », « il doit penser que », etc. À partir des modalités d'énonciation de la voix narrative et du ou des points de vue, nous pouvons étudier l'aspect performatif des et dans les textes biofictionnels, afin de montrer comment la performance de ces actes énonciatifs produit de la fiction et ce que cette fiction peut dire sur la réalité. Considérons donc les pratiques énonciatives particulières que le narrateur-biographe exécute dans les écritures fictionnelles comme des actes performatifs. Mais qu'entend-t-on ici par « performance » et qu'est-ce qui l'effectue ?

Les termes « performatif » et « performance » dérivent du verbe anglais « to perform » et indiquent la capacité d'accomplir, de mener effectivement à terme quelque chose³⁰. Cependant, le concept a un sens plus étroit et un plus large. Par performativité, nous pouvons en effet entendre soit une « Corporeal Presentation of Action », c'est-à-dire une véritable performance, qui prévoit l'usage du corps ou de la voix (par exemple un *reading*, un spectacle théâtral, un concert, toute intervention publique), soit une « Non-Corporeal Presentation of Action ». En effet, dans un sens plus large, le terme performativité peut être appliqué à des représentations non

³⁰ Pour ce bref aperçu nous suivons l'excellent résumé d'Ute Berns (« Performativity », in: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*, <<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/performativity>>. Created: 19. December 2012 ; Revised: 22. April 2014.

corporelles. Par exemple, en droit, sont performatifs ces énoncés qui au moment même où ils sont prononcés constituent la situation à laquelle ils se réfèrent : par exemple la phrase « la séance est ouverte ».

Évidemment, le sens le plus connu du terme est celui qui est né dans le domaine de la linguistique et de la théorie des actes linguistiques (*speech of acts*). En particulier, le philosophe et linguiste John Austin dans son *How to Do Things With Words*³¹, affirme qu'avec les mots il est possible d'effectuer des actes performatifs. Il distingue donc entre énoncés constatifs et énoncés performatifs – c'est-à-dire entre énoncés qui décrivent le monde et énoncés qui accomplissent une action. Selon la définition de Greimas et Courtés :

Dans la terminologie de J.L. Austin, et par opposition aux verbes constatifs (qui n'ont, selon lui, pour fonction que de décrire une situation, une action, etc.), les verbes performatifs seraient ceux qui non seulement décrivent l'action de celui qui les utilise, mais aussi, et en même temps, qui impliqueraient cette action elle-même. Ainsi, les formules « Je te conseille de... », « Je jure que... », « Je t'ordonne de... », réaliseraient l'action qu'elles expriment au moment même de l'énonciation.

32

Selon Kira Hall³³ cette distinction servait à réfuter la prétention du positivisme logique de pouvoir vérifier la valeur de vérité de toute affirmation. En effet, étant donné que les énoncés performatifs ne se contentent pas de décrire le monde mais agissent dans le monde (« faire des choses avec les mots », selon l'expression d'Austin) ils n'ont pas de valeur de vérité. Si un énoncé constatif classique, « la neige est blanche », est vrai ou faux selon un point de vue descriptif, les énoncés comme « je vous déclare mari et femme » ne peuvent pas être jugés sur la base d'un critère de vérité mais seulement à partir de certaines « condition de félicité ». Cette non-pertinence de la valeur de la vérité est très importante pour notre discours, car les énoncés de fiction également jouissent de ce privilège. Nous le verrons plus tard. Outre le droit et la linguistique, il

³¹ *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, 1962.

³² *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979, p. 272.

³³ Kira Hall, « Performativity », *Journal of Linguistic Anthropology*, Vol. 9, No. 1/2 (June 1999), p. 184-187.

existe un autre domaine dans lequel le champ sémantique de la performativité est pertinent : la narratologie, et en particulier les manières de présenter ou d'évoquer une action dans des récits écrits. Dans ce cas, le terme performativité se réfère à l'imitation ou l'illusion d'une performance réelle que les lecteurs reconstruisent dans leur esprit : la performance est donc « understood as the capacity to generate in the reader's mind the notion of a performance ».

Pour notre discours nous utiliserons le concept de performativité dans ce sens « narratologique ». En fait, nous parlerons de performativité dans un sens large, en considérant comment certains énoncés d'un texte biofictionnels peuvent être conçus comme des actes performatifs. De cette façon, nous serons capables de reconnaître une capacité performative même à l'intérieur des textes (et non seulement à l'extérieur, par exemple comme effets sur les lecteurs) et ainsi étudier la puissance du langage non seulement dans l'acte générique d'énonciation mais dans les énoncés particuliers. La force performative concerne en effet moins le texte en général, son discours et donc son énonciation, que ses actes spécifiques, ses énoncés, qui sont, comme tout acte linguistique, toujours situés. En d'autres termes, pour rendre le concept de performativité pertinent à une pratique qui n'est pas performative au sens strict comme la littérature, il est nécessaire d'étudier la force performative présente *dans* le texte plutôt que celle *du* texte. Cela dit, la littérature peut être analysée à travers les outils de la théorie performative seulement si nous ne confondons pas les actes performatifs qui se relèvent du niveau de l'histoire, et donc des personnages, avec ceux qui se relèvent du niveau du discours et donc de l'acte de narration dont le responsable est le narrateur. Nous savons que l'approche formaliste-structuraliste identifie deux niveaux dans un récit, diversement nommés au long du XX^e siècle : le niveau de l'histoire (ce que les formalistes russes appellent « fabula ») et le niveau de discours

(pour les formalistes le « *sjuzhet* »)³⁴. Cela nous amène à la deuxième question : qui effectue la performance ?

Au niveau de l'histoire, les actions sont relatées directement, sans la médiation d'un narrateur, à travers le discours direct ou des phrases citées littéralement ; au niveau du discours (c'est-à-dire de l'acte de narration), les actions sont présentées par la médiation plus ou moins explicite d'un narrateur : commentaires explicites sur l'histoire, possibilité de s'adresser directement au lecteur, réflexions sur son propre acte narratif. Par conséquent, la performance peut être réalisée sur deux niveaux : le narrateur peut présenter lui-même les actions et les pensées d'un personnage ou prétendre qu'ils les expriment directement eux-mêmes. Sont donc performatifs soit la voix du narrateur (l'instance narrative) soit son regard (et donc un point de vue déterminé). Mais comment se traduit concrètement cette performance biofictionnelle ? On peut dire que tous les énoncés d'un texte fictionnels sont performatifs dans la mesure où ils construisent l'univers de référence du texte auquel ils se réfèrent. Dans le cas de textes hybrides tels que les textes biofictionnels, ce cadre référentiel interne est lié à ce que nous savons de ce personnage, qui a comme le disait Scholes une existence temporelle antérieure. Par conséquent, la performance d'actes énonciatifs présentant un personnage réel et décrivant des pensées et des actions génère de la fiction. Pour cette raison enquêter sur cette performativité dans le récit biofictionnel signifie avant tout analyser les énoncés qui relèvent du narrateur (ceux explicites mais aussi ceux qui prétendent l'immédiateté de la pensée des personnages), et qui montrent la façon dont il observe et raconte la vie de quelqu'un d'autre. Du point de vue narratologique, nous devons nous pencher sur les nœuds textuels qui renvoient aux critères de la focalisation et de l'instance narrative.

Le concept de focalisation répond à la question « quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ? » (Genette 1972 : 203). Meneghelli a

³⁴ Pour un résumé des correspondances de termes et concepts dans les différentes études narratologiques, voir Cohn 1999 : 111 n7.

résumé et commenté les diverses théories sur le « point de vue » qui se sont enchaînées dans le domaine de la narratologie. Pouillon³⁵ avait élaboré un schéma tripartite que, par la médiation de Todorov³⁶, Genette avait repris et perfectionné dans son *Discours du récit* (1972). Le premier type de focalisation est celui que Pouillon appelle « vision par derrière » et Genette « focalisation zéro » (où « récit non-focalisé ») (p. 206) : il s'agit des récits où le narrateur en dit davantage par rapport à ce que ses personnages connaissent. Le second type de focalisation est au contraire celui où le narrateur ne dit que ce que son personnage sait, parce qu'il adopte sa vision : Pouillon l'appelle précisément « vision avec », tandis que Genette utilise l'expression « focalisation interne ». Le troisième et dernier type de focalisation est celui « externe », où donc le narrateur en connaît moins par rapport au personnage qu'il raconte et qu'il voit « par dehors ». Il est donc « condannato a osservare tutto dall'esterno, può descriverci solo ciò che vede ma non ha accesso all'interiorità di nessuno » (Meneghelli 1998 : XXX). Selon la narratologie classique seulement dans le récit fictionnel, il est possible d'alterner le mode impersonnel avec celui qui prend le point de vue d'un personnage, c'est-à-dire qui choisit un sujet focalisateur – qui dans textes biofictionnels est évidemment le biographié. Mais il faut rappeler, comme le fait Genette, que « la formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé, qui peut être fort bref » (1972 : 208).

Le deuxième critère est l'instance narrative, un concept qui répond à la question « qui parle ? ». Nous avons dit que si dans le récit factuel l'auteur coïncide avec le narrateur, dans le récit fictionnel l'auteur ne prend pas en charge la véridicité des énoncés du texte. La fiction implique donc la rupture de l'unité vocale parce que les deux instances narratives sont fonctionnellement différentes. Selon Genette (p. 261) les fonctions du narrateur sont réparties dans le texte selon les différents aspects du récit

³⁵ *Temps et roman*, 1946

³⁶ « Les catégories du récit littéraire », dans « L'analyse structurale du récit », *Communications*, n. 8, 1966, p. 131-157.

auxquels elles se réfèrent : les plus importantes sont la fonction narrative (c'est-à-dire raconter l'histoire), la fonction de régie (qui s'exerce à travers des discours métanarratifs qui marquent l'organisation interne du discours – articulations, connexions, interrelations), la fonction idéologique (sous forme de commentaire explicite de la part du narrateur, coïncidant d'ailleurs souvent avec l'auteur). Si la première fonction est évidemment indispensable, toutes en réalité peuvent coexister dans la même narration. L'important est de comprendre s'il y a en a une dominante ou qui contraste avec les autres.

En tout cas, nous savons que l'un des problèmes centraux des récits de fiction concerne la modalité de présentation de la conscience de ses personnages. Comment fonctionne un texte génériquement fictionnel, dans lequel on trouve une voix utilisant une troisième personne grammaticale mais dont la focalisation est interne à un personnage ? Dans son fondamental *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness* (1978), Dorrit Cohn a proposé une typologie des présentations de la conscience (c'est-à-dire de la vie intérieure) dans le discours narratif : elle a nommé et défini trois techniques de base : 1) le psycho-récit (*psycho-narration*) indique le discours du narrateur à propos de la conscience d'un personnage, c'est-à-dire l'analyse omnisciente des pensées des autres ; 2) le monologue rapporté (*quoted monologue*) indique le discours mental d'un personnage, c'est-à-dire l'expression publique, à la première personne, de ce que les individus pensent ou ressentent ; 3) le monologue narrativisé (*narrated monologue*) indique le discours mental d'un personnage déguisé en discours du narrateur, à savoir le discours indirect libre³⁷. Ce dernier est le plus complexe des trois car, comme le psycho-récit, il maintient la référence à la troisième personne et le temps de la narration, mais à l'instar du monologue rapporté reproduit

³⁷ p. 11-14. Commentant cette taxinomie Mazzoni affirme que : « Se però si esce dal dominio della narrativa e si estende la tassonomia a ogni formazione discorsiva occidentale, si vede che i tipi principali sono due: *l'analisi psicologica* e il *monologo*. Ciò che diciamo intorno alla vita interna nasce da una di queste forme primarie: dal gesto di chi, muovendo dall'esterno, analizza la psiche altrui; e dal gesto di chi, muovendo dall'interno, esprime, preme-fuori la propria vita nascosta e la immette nel *medium* pubblico delle parole » (2011 : 184).

verbatim le langage mental du personnage, comme si c'était lui le sujet de sa narration. Par conséquent, pour les choses que nous avons dites, ce troisième mode produit de la fiction. Si déjà en 1795, Madame de Staël concevait la fiction comme le moyen pour atteindre « la connaissance intime de tous les mouvements du cœur humain »³⁸, de nos jours elle est conçue comme le moyen pour que lecteur puisse participer « in a character's rich and vital experience of time » (p. 9).

Grâce à une analyse du point de vue adopté, nous pouvons détecter un accès direct à la subjectivité des personnages. Quand la représentation de la vie intérieure est conduite à travers le discours des personnages, le sujet même de l'énonciation est fictif³⁹.

Any biographer who goes beyond the mere compilation of vital facts will be more or less concerned with his subject's mental actions and reactions. The question is not *whether* but *how* he will express these concerns. (p. 26)

À son avis, ils existent des techniques biographiquement légitimes, et d'autres plutôt illicites (car fictionnelles) : dans les biographies traditionnelles, la technique dominante est le « psycho-récit », puisque la voix du narrateur, se distinguant nettement du langage mental de son personnage, ne peut qu'imaginer, à travers une « conjectural and inferential syntax » (p. 27) ce que son biographié peut penser à un moment précis. Au pôle opposé, nous trouvons le roman traditionnel, dit « à la troisième personne », dans lequel la présentation de la vie intérieure est faite à travers une narration non focalisée et donc totalement transparente.

Selon Cohn les nouvelles biographies des années 1920, en appliquant les procédés romanesques à des projets biographiques finissaient par céder à une « voyeuristic illusion » (1999 : 28) et à montrer encore plus nettement la frontière existante entre récit fictionnel et récit factuel. Pour cette raison, le seul roman qui fonctionnerait comme une vraie biographie serait le *Marbot* d'Hildesheimer. Or, en

³⁸ « Essai sur les fictions », cité par Cohn 1999 : 11.

³⁹ Selon Hamburger, reprise par Genette 1991 : 75-76.

réalité, nombre de biofictions contemporaines (y compris celles « parodiques » comme le *Marbot*) parviennent à proposer une hybridation sérieuse, dans laquelle l'usage de modalités typiquement fictionnelles de présentation de la conscience ne sert pas naïvement à éluder les contraintes référentielles mais à ouvrir une brèche dans l'opacité de la vie humaine. Pour Pavel « loin d'être la propriété intrinsèque d'un texte, la fictionnalité dépendrait donc de l'usage qu'on en fait » (2001 : 5) : et donc, quel usage de la fiction proposent nos biofictions ? Nous le verrons dans le paragraphe suivant.

7.3 Modes de véridiction des biofictions contemporaines

Les questions herméneutiques propres aux biofictions sont à notre avis à prendre sous l'angle de la manière dont la vérité est performée. Ce dernier paragraphe vise par conséquent à enquêter sur la façon dont les données biographiques d'une personne réellement existée apparaissent dans ces textes et sont traitées par la fiction, en décrivant quelques procédés textuels particuliers que les biofictions contemporaines utilisent pour essayer de dire une vérité moins rassurante et plus profonde sur les hommes et le temps dans lequel ils vivent ou ont vécu.

Toutefois, avant d'aborder cette analyse il est nécessaire de clarifier les termes du discours et de dégager la notion de « vérité ». Tout d'abord, il est nécessaire que ces textes dont nous nous occupons fassent un usage remarquable de la fiction, qui comme nous l'avons dit tout au long de cette recherche, peut se comprendre dans un sens plus large comme mise en intrigue d'une histoire, avec ses lois et ses techniques particulières, ou dans un sens plus strict comme l'accès direct à la subjectivité d'un personnage, vue de son intérieur – ce qui est selon Cohn une prérogative du discours fictionnel. Seulement dans un texte qui est à la fois vraie biographie et vraie fiction le contact entre deux discours de nature différente cause une friction entre un protocole de connaissance et de représentation de type factuel et un de type fictionnel : cette

hybridation révèle une implication capitale de ces écritures, celle qui concerne la vérité et la vérifiabilité de leurs affirmations. En ce qui concerne la pratique littéraire la question du rapport véridique entre histoire et narration remonte à Aristote et n'a jamais cessé d'être d'actualité, mais, à cause de l'usage de l'archive, elle est propre aussi au discours biographique (historiographique comme littéraire) et aux écritures hybrides des dernières cinquante années. Cette problématique peut se décliner de plusieurs manières : on pourrait interroger « les utilisations politiques de la biographie » ou se pencher sur les paratextes et « leur valeur vérificative » ou bien juger la recherche biographique pour ses « méthodes d'investigation et de vérification des faits »⁴⁰ : pour notre part, nous sommes plutôt, et particulièrement, intéressé à l'analyse des stratégies littéraires, rhétoriques et discursives dont les biofictions contemporaines se servent pour véhiculer une vérité. Mais laquelle ? De quelle vérité peut-on parler, quand on aborde un texte littéraire ?

Si ce concept est très dense du point de vue philosophique et historique, néanmoins on peut l'aborder tout en considérant que la question de la vérité dans la littérature et dans la biographie a toujours été posée : il est donc nécessaire la repenser sous un angle précis, en opposant le discours sur l'Histoire au discours littéraire, pour comparer les deux différentes épistémologies qu'ils transmettent et montrer leur efficacité sur un même objet d'enquête (événement ou personne biographique). La question de la connaissance (de sa possibilité même avant que de ses moyens) est donc indiscernable de celle de la vérité. On sait depuis Aristote que le vraisemblable, ce qui pouvait arriver, est plus vrai de ce qui est vraiment arrivé, parce que plus générale, et que donc la fiction (terme qui peut désormais bien traduire « mimesis ») est plus efficace que l'historiographie pour comprendre le monde⁴¹. Et tout à fait dans ce sillon,

⁴⁰ Comme le proposait le colloque « La vérité d'une vie : Biography & Verity », organisé par la « Société de Biographie », à Aix-Marseille Université, le 19-20-21 octobre 2017 ; https://www.fabula.org/actualites/la-verite-d-une-vie-biography-verity_75727.php.

⁴¹ Selon l'antithèse entre poésie et histoire qu'Aristote pose dans le IX^e chapitre de la *Poétique* : « Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire [...] la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait

s'insèrent, par exemple, Stendhal, lorsqu'il cite M. de Tracy (« on ne peut plus atteindre au *Vrai*, que dans le Roman »⁴², Adorno, quand il dit que « les formes de l'art enregistrent l'histoire de l'humanité avec plus d'exactitude que les documents »⁴³, ou plus récemment l'écrivain italien Walter Siti qui, en disant que « la finzione può dire una verità che è più profonda della verità banale, non la verità dei fatti ma quella dei desideri » (Siti 2001 : 144), interprète à la perfection un sentiment commun de notre contemporain⁴⁴.

Les théories classicistes qui descendent d'Aristote ont toujours eu une croyance solide dans la vérité de la poésie, tandis qu'à l'issue de l'époque moderniste on a commencé à s'interroger sur la vérité – ou plutôt sur les effets de vérité – véhiculée par les romans qui choisissent une représentation de type réaliste. Si le roman a toujours eu l'apanage de la connaissance de la vie intime des êtres humaines, récemment son champ de vérité s'est élargi à ce qui auparavant était le territoire exclusif de l'Histoire : le roman peut dire une vérité non seulement sur les êtres singuliers, mais en définitive également sur le monde dans sa totalité :

L'histoire n'offre donc qu'une image tronquée du monde, indifférente à l'expérience commune. La fiction romanesque, elle, fondée sur le vraisemblable et l'identification, devient la vérité de la littérature. Ses thèmes sont les mouvements du cœur, la vie intérieure, les événements psychologiques, les aspirations de l'individu face aux contraintes sociales, l'exceptionnalité douloureuse. La vraie *historia magistra vitae*, c'est le roman (Jablonka 2014 : 41)

Toutefois, afin d'aborder la pratique vériditive des biofictions contemporaines, littérature et fiction ne suffisent pas. Et cela parce que la biographie est une pratique

avoir lieu ; c'est pour cette raison que la poésie est plus philosophique et plus noble que la chronique : la poésie traite plutôt du général, la chronique du particulier. » (*La Poétique*, édition Dupont-Roc, 1980, p. 65).

⁴² Cité dans Carlo Ginzburg, « L'aspra verità. Una sfida di Stendhal agli storici », *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, 2006, p. 167-184, citation à p. 170).

⁴³ *Philosophie der neuen Musik*, 1949 ; trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, 1962, citation à p. 53.

⁴⁴ Plus récemment le rapport entre vérité, fiction et littérature, vu d'un point de vue philosophique, a fait l'objet d'un ouvrage monographique très importante : Lamarque ; Olsen, *Truth, fiction and Literature. A philosophical Perspective*, 1994.

discursive avec une tradition millénaire et une épistémologie forte et reconnaissable, bien que variable selon les temps et les cultures. On peut donc comprendre immédiatement ce que l'on entend par « vérité biographique » : une vérité strictement liée à la réalité objective d'une personne historique que le texte doit rendre de façon fidèle. Selon Nadel la lecture d'une biographie entraîne un procès d'évaluation de la vérité de cette biographie, car on s'aperçoit que les faits souvent sont « manipulated, altered, or misused to sustain an interpretation or characterization » (1984 : 4). Néanmoins, malgré cette oscillation permanente entre encrage historique et tentation littéraire, la biofiction peut trouver un équilibre remarquable. En se référant aux *Vies minuscules* de Pierre Michon, Alexandre Gefen affirme que dans ces récits

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 [...] ; elle se définit à la fois comme ce que l'on peut inférer des faits [...], ce que l'on peut comprendre que par métaphore [...], ce que l'on doit décréter par la performance du langage lorsqu'il se fait projection dans autrui. (2008 : 232)

On a beaucoup écrit sur la question, surtout lorsque la forme documentaire s'est imposée comme le moyen privilégié – et véritablement trans-médiale – de décodification du réel⁴⁵. En général, si la tradition anglo-saxonne continue à réfléchir sur les capacités narratives de convoier la vérité biographique⁴⁶, le contexte français est plus sensible à donner à la littérature une autonomie véridictionnelle⁴⁷. Ce qui

⁴⁵ Sur cet argument, voir Barbara Foley, *Telling the Truth, the theory and practice of documentary fiction*, 1986.

⁴⁶ Sur cet aspect, voir surtout les travaux d'Anthony Cockshut (*Truth to life : the art of biography in the Nineteenth Century*, 1974), Michael Benton (*Biography: An Introduction*, 2009, en particulier le chapitre « Inventing the Truth ») et Michael Lackey, (*Truthful Fictions : Conversations with American Biographical Novelists*, 2014).

⁴⁷ Comme le dit Martine Boyer-Weinmann (*La relation biographique : enjeux contemporains*, 2005) : « force est d'admettre que le champ littéraire s'en est longtemps remis aux philosophes et aux historiens pour porter l'interrogation au cœur du système véridictionnel et narratif du récit de prose non fictionnel » (p. 12). En effet, si Paul Veyne, Paul Ricœur, Jacques Rancière et Marcel Gauchet se sont effectivement penchés sur cette question, ni Genette, ni Cohn (malgré leurs proclamations) ne l'ont fait. « Ma recherche, située sur le terrain contigu du biographique, plaide [...] en faveur d'une réintégration raisonnée du « discours de vérité » dans le champ de la littérature et vise à dégager les écueils épistémologiques et les conditions de possibilité d'une telle réintégration » (p. 13). Voir à ce propos en

compte est encore comment dire cette vérité : si d'une part il semble qu'il suffit d'interroger le contexte et les traces de cette vie (personnes, textes, objets), de l'autre il semble que le plus important soit d'explorer la vie intérieure du sujet dont on est censée raconter la vie : pour le faire, on ne peut pas se passer de la littérature. Mais même là, les solutions varient : si les biographies savantes des positivistes utilisaient une énorme masse de faits, John Aubrey (*Brief Lives*, 1669-1696) croyait que la vérité d'un homme, même public, résidait plutôt dans quelques détails curieux et bizarres, qu'on peut déduire ou supposer – une leçon qui sera apprise et radicalisée par Marcel Schwob (*Vies imaginaires*, 1896). Cette diminution de la valeur de la preuve historiographique amène directement dans le scepticisme poststructuraliste (tout discours est une construction et donc non fiable) et dans la polémique anti-positiviste des sciences humaines – comme on l'a vu Pierre Bourdieu taxe d'« illusion biographique » toute tentative de reconstruction narrative d'une vie. De plus, les vérités biographiques changent continuellement selon les temps et la perspective d'où nous regardons une existence. Faut-il donc se rendre à l'impossibilité de connaître la vérité sur quelqu'un ou est-il possible de surmonter cette impasse ?

Une solution possible est constituée par la psychanalyse, dont la pratique prévoit que la seule vérité à découvrir et à cerner est celle de l'inconscient. Toutefois, d'un point de vue des choix poétiques une biographie (ou récit de vie) de type psychanalytique⁴⁸ risque de réintroduire un positivisme désormais inacceptable. À notre avis il est nécessaire de retourner à la théorie des actes du langage afin de lier le concept de vérité aux énoncés (narratifs, littéraires, fictionnels) censés la communiquer. Comme le rappelle Doležel « for philosophers and logicians, the distinction between reality and fiction, between truth and falsity, between reference

particulier le chapitre 6 : « Entre véridiction et invention : vers une poétique de la biographie non-fictionnelle ».

⁴⁸ Sur le rapport entre biographie, fiction, et vérité psychanalytique voir d'abord Manganyi, (« Psychobiography and the Truth of the Subject », *Biography*, 6, 1, 1983, p. 34-52) et puis Epstein (*Ecrire la vie. Non-fiction, vérité et psychanalyse*, 2009).

and lack of reference, is a fundamental theoretical problem »⁴⁹. Comme nous l'avons vu, en tant qu'énoncés performatifs les énoncés de fiction jouissent du privilège de ne pas être soumis aux conditions de vérités des énoncés constatifs ; de plus, puisque contrairement aux textes non fictionnels les textes de fiction n'ont pas d'« existence temporelle antérieure », ils ne visent plus à atteindre une vérité de type référentielle mais une de nature différente, voire plus profonde. Il s'ensuit que la performance d'actes énonciatifs dans un texte de fiction (même s'ils concernent un personnage réellement vécu et en décrivent pensées et gestes) produit une vérité ultérieure et se proposent comme un autre moyen de connaissance du réel. Cette vérité du texte de fiction ne vaut que pour le monde que les énoncés ont créé, mais puisque les biofictions sont des textes hybrides il faut que de quelque manière elle vaille aussi dans notre monde. La vérité distinctive de la littérature – celle qui, selon la théorie des mondes possibles, est construite et énoncée à l'intérieur des textes par la fiction – ne suffit pas à rendre compte des écritures hybrides contemporaines : en effet, en utilisant les documents de la réalité, elles ne se contentent pas de créer un autre monde mais essaient de discuter et réinterpréter aussi notre monde, c'est-à-dire le monde externe. Pour cette raison, comme le notait Virginia Woolf déjà en 1927 : « truth of fact and truth of fiction are incompatible ; yet he is now more than ever urged to combine them » (1958 : 55). Dans « Il diritto alla biografia », un texte qui comme nous avons pu le constater est fondamental pour comprendre le développement de la biographie, Yuri Lotman décrit et affirme qu'à partir de l'époque moderne le texte d'un biographe ne peut plus être considéré comme véridique *ab origine* parce qu'il n'est plus un porteur passif de vérité, mais un constructeur actif, qui a la liberté de choix et donc d'erreur et de mensonge. Toutefois, comme tout biographe le narrateur de biofiction est soumis à un lien, à un engagement : non seulement de dire la vérité, mais de la démontrer. Nous allons voir dans un instant de quelle manière.

⁴⁹ Lubomir Doležal, « Truth and authenticity in Narrative », *Poetics Today*, 1, 3, 1980, p. 7-25. Citation p. 7.

Il nous semble que d'un point de vue historique on peut commencer à parler de biofiction à partir du moment où la pratique discursive traditionnelle de la biographie n'est plus suffisante à garantir la véracité des vies racontées : ainsi que dans la structure formelle, la fracture entre biographie et biofiction réside dans une conscience différente de leurs tâches : si avant il était question d'expliquer, relater, faire connaître la vérité d'un homme, maintenant, au contraire, il s'agit de l'enquêter, de la déconstruire pour la reconstruire. Le but n'est plus la restitution objective, linéaire, épistémologiquement certaine, d'une existence, mais une tentative inévitablement et explicitement subjective, partielle, douteuse, qui défait et refait une identité avec l'ambition de dire une quelconque vérité sur ce personnage. C'est un énorme changement du point de vue épistémologique et heuristique, car pour accéder à ce que nous appellerons vérité biofictionnelle il faut passer d'une vérité conçue comme donnée à récupérer à une conçue comme processus à mettre en place. D'une vérité du *bios*, à saisir à travers les faits, les témoignages et les documents (qui jouent ainsi le rôle de véritables instruments de vérité) à la vérité du discours qui reconstruit ou même réinvente un destin. Le fait que les biofictions soient pleinement inscrites dans le territoire littéraire entraîne que, comme pour toute littérature, ce qui intéresse (l'écrivain et le lecteur) n'est plus en premier lieu la connaissance ou la vérification des informations ou des réflexions qui peuvent concerner le monde extérieur, mais de produire (et de profiter de) un discours ultérieur : « la fiction biographique échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité » (Monluçon et Salha 2007 : 23-24).

À travers la notion de véridiction proposée par Foucault⁵⁰ – une vérité non objective mais qui dérive de la vision du monde d'un sujet particulier – on peut

⁵⁰ Dans son cours au Collège de France de 1978-1979 (puis publié dans *Naissance de la biopolitique*, 2004) Foucault démarre une histoire des « régimes de véridiction », qu'il continuera dans les cours successifs. Sur le concept appliqué à la littérature voir aussi Ilva Kliger, *The narrative shape of truth. Veridiction in Modern European Literature*, 2011. Outre le concept de « véridiction » il y a un autre outil foucauldien qui pourrait être utilisé pour saisir les qualités de la biofiction contemporaine, « aléthurgie ». Il crée ce mot en 1980 (« en forgeant à partir de ἀλεθουργία le mot fictif d'*alêthourgia*, l'aléthurgie, on pourrait appeler

concevoir le texte biofictionnel comme porteur d'une vision particulière sur le biographié et donc comme texte de véridiction, producteur d'une vérité spécifique et originale. À ce propos, l'instance textuelle du narrateur-biographe qui nous raconte une vie est décisive, car elle nous donne les informations concernant l'histoire et le caractère du biographié et nous donne accès à son intériorité. Le narrateur biofictionnel opère à la fois une déconstruction de la vérité transmise et figée (à travers l'ironie, la parodie ou le suspect) et une reconstruction faite à travers une succession continue de suppositions et de vérifications. Notre problème devient alors : comment ce narrateur hybride – à moitié entre le romancier (et donc la fiction) et le biographe (et donc la non-fiction) – peut-il dire une vérité sur ces vies imaginées, sinon imaginaires ? En partant d'une conception performative du narrateur et de la narration, il est possible de réfléchir sur les effets que les différentes instances narratives ont sur le concept de vérité biographique, conçue, comme on l'a dit, non comme un objet à atteindre mais comme une performance à accomplir dans le texte. Cette relation entre narration et vérité est bien évidemment très particulière dans notre contemporain parce qu'elle s'instaure sur un terrain hybridé par la présence simultanée du discours fictionnel et du discours factuel (biographique mais pas seulement).

Essayons maintenant, à partir de quelques œuvres contemporaines, d'identifier les modalités de fictionnalisation et de véridiction que les biofictions (ainsi que d'autres écritures hybrides) utilisent. Par fictionnalisation nous entendons des procédés de recontextualisation, manipulation, camouflage, déguisement, falsification ou invention d'une donnée réelle. Comme l'a remarqué Zenetti, « le montage documentaire implique deux gestes successifs de la part de l'auteur : un prélèvement

« aléthurgie » l'ensemble des procédés possibles, verbaux ou non, par lesquels on amène à jour ce qui est posé comme vrai, par opposition au faux, au caché, à l'indicible, à l'imprévisible, à l'oubli et dire qu'il n'y a pas d'exercice de pouvoir sans quelque chose comme une aléthurgie », cours du 9 janvier 1980, dans *Du gouvernement des vivants. Cours au Collège de France, 1979-1980*, 2012, p. 8) et en 1984 il le présente ainsi : « L'aléthurgie serait, étymologiquement, la production de la vérité, l'acte par lequel la vérité se manifeste » (*Le courage de la vérité. Cours au Collège de France, 1983-1984*, 2009, p. 5).

de matériaux existants (des documents) puis un réagencement de ces matériaux ». Suivant la typologie rhétorique construite par Marco Dinoi⁵¹, on peut dire que les textes hybrides contemporains (cinématographiques ou littéraire) peuvent se servir des objets du monde réels de plusieurs manières : à travers des « prélèvements », c'est-à-dire des objets qui sont tels quels dans la réalité en dehors du texte, et qui sont donc immédiatement reconnaissables dans le texte, ou des insertions, c'est-à-dire des objets qui sont reconstruits et manipulés dans le texte. Bien que chaque texte choisisse sa stratégie prédominante il est fort probable d'y retrouver à la fois plusieurs de ces procédés, que nous allons décrire et analyser. Nous avons divisé ces procédés en trois catégories, qui s'éloignent de plus en plus du référent extratextuel et qui posent plus de questions au concept de vérité biographique.

La première et plus répandue modalité de véridiction avec laquelle un texte littéraire et fictionnel s'hybride, est la citation *verbatim* d'un élément discursif du monde réel. La citation de témoignages, lettres, documents d'archives, etc. a une fonction immédiate de vérifiabilité, car elle permet de « dire le vrai » sans besoin de recourir à d'autres argumentations : pour cette raison elle est un élément indispensable pour tout récit factuel. Toutefois, cette fonction de vérification et donc de véridiction peut devenir ambiguë ou être falsifiée (et donc niée) : c'est le cas, par exemple, des biofictions de Roberto Bolaño (*La literatura nazi en América*, 1996) qui selon la leçon de Borges (*Historia Universal de la Infamia*, 1935) et de Wilcock (*La sinagoga degli iconoclasti*, 1972) miment et parodient les genres factuels de l'essai historique, de l'encyclopédie et du manuel. Néanmoins, même sans une falsification plus ou moins reconnaissables, toute introduction de matière étrangère dans un discours qui apparaît comme littéraire et/ou fictionnel implique sa re-énonciation et sa ré-sémantisation. Si cela n'est pas suffisant pour parler de fictionnalisation, il est tout de même utile pour rappeler que

⁵¹ Marco Dinoi, « Inserti, prelievi, innesti », *Lo sguardo e l'evento*, 2008, p. 176-192. Puisque ces catégories sont pensées et appliquées au texte filmique, Dimitri Chimenti les a retraduites pour le texte littéraire (pour les appliquer en particulier à *Gomorra* de Roberto Saviano) dans « Il doppio binario del racconto storico in *Gomorra* di Roberto Saviano », *EC. Rivista dell'Associazione italiana studi semiotici*, 2009.

dans un texte constitutivement hybride aucun élément ne peut être considéré comme neutre.

La deuxième catégorie de modalités de véridiction comprend plusieurs procédés textuels de traitement des données extratextuels, très différents les uns des autres mais unis par le fait d'aller au-delà de la citation simple et de s'arrêter avant l'invention pure et simple ; on va d'une recontextualisation d'un événement relatif au biographié (pensons à comment Emmanuel Carrère opère lorsqu'il rapproche et compare la vie de Dick, Limonov et de saint Paul⁵² à sa propre vie, en se faisant ainsi contexte de la biographie) jusqu'à la manipulation et à la falsification systématique des données biographiques de base (par exemple, chez Davide Orecchio⁵³). Entre les deux, on peut assister à toute une série de déguisements et de confusion des éléments historiques, dont la source n'est pas signalée et qui donc rendent la frontière entre le vrai et le fictif encore plus floue. Nous pensons surtout aux biographies fictionnelles de Danilo Kiš⁵⁴ où le réel est inextricable de l'imaginaire et où tout de même on aperçoit très fortement la présence de l'Histoire. Il s'agit d'une véritable révolution de la pratique de la biographie littéraire, qu'il est possible de faire remonter à *Histoire universelle de l'infamie* de Borges encore plus qu'aux *Vies imaginaires* de Schwob. En effet, malgré la filiation claire, le procédé de Borges est de nature radicalement différente par rapport à Schwob. Si le Français racontait des hommes qui ont vraiment existé et dont il avait inventé la biographie parce que peu ou rien n'était connu, Borges, en revanche, modifiait la biographie d'un personnage ayant existé (et même son nom dans le cas de Lazarus Morell-John Murrel). Non pas l'invention comme addition de matériaux qui servent à combler le vide de ce qu'on ne connaît pas mais la manipulation et la falsification des données connues.

⁵² *Je suis vivant et vous êtes mort : Philip K. Dick, 1928-1982*, 1993 ; *Limonov*, 2011 ; *Le Royaume*, 2014.

⁵³ *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, 2012 ; *Stati di grazia*, 2014 ; *Mio padre la rivoluzione*, 2017.

⁵⁴ *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, 1976 ; *Encyclopédie des morts*, 1983.

L'importance du défi poétique et esthétique de la biofiction contemporaine est évidente lorsqu'on considère sa troisième et dernière modalité de véridiction : l'invention. Cela peut sembler étrange mais à y regarder de près on s'aperçoit que même les parties totalement inventées de ces textes naissent en quelques manières d'une donnée réelle, d'une idée du biographié transmise au fil du temps et concrétisée en une image significative. Voici que la fictionnalisation devient une manière de combler les vides biographiques, lier les informations connues et ainsi fournir l'interprétation la plus cohérente et la plus convaincante possible d'une vie. À l'instar de Schwob plusieurs auteurs contemporains imaginent ce qu'on ne connaît pas : toutefois, à la différence de Schwob, cette opération d'imagination inventive ne concerne pas quelques détails plus ou moins symboliques mais s'étend à tout le récit. Jean Echenoz⁵⁵ et Edgardo Franzosini⁵⁶, par exemple, construisent tous leurs récits biographiques sur une interprétation forte mais non soumise à la charge de la preuve de la vie et du destin des biographiés. Chez d'autres écrivains, par exemple le Pierre Michon des *Vies minuscules* (1984), l'élément qui fictionnalise le récit est surtout le style hyper-littéraire, qui cache les éléments factuels dans une prose riche et complexe, aux antipodes de la biographie classique.

Dans tous les cas le lecteur reconnaît et comprend les allusions aux référents réels, même s'il n'est pas capable, pendant la lecture, d'établir leur valeur de vérité. Cette condition fondamentale d'indécidabilité constitue le fondement de toutes les écritures hybrides contemporaines. Quand on complique le texte au point qu'il est impossible de distinguer ce qui est vrai de ce qui est inventé, la vérifiabilité de toute information devient une chimère, tout comme la recherche d'une vérité incontestable : c'est le narrateur-biographe qui en construit une, même douteuse et multiple, et que le lecteur tout de même saisit. La littérature, en effet, comme le dit Foucault,

⁵⁵ *Ravel*, 2006 ; *Courir*, 2008 ; *Des éclairs*, 2010.

⁵⁶ *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi*, 1984 ; *Il mangiatore di carta*, 1989 ; *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, 1995 ; *Sotto il nome del cardinale*, 2013 ; *Questa vita tuttavia mi pesa molto*, 2015.

« s’instaure dans une décision de non-vérité : elle se donne explicitement comme artifice, mais en s’engageant à produire des effets de vérité qui sont reconnaissables comme tels » (1994 : 252). Reconnaître et analyser ces effets de vérité sert à interroger les biofictions contemporains et à dégager la réflexion qu’elles posent sur des questions centrales de notre époque, telles que l’identité biographique ou la mémoire historique de personnages et événements significatifs. De plus, on peut apprécier leurs innovations éthiques et esthétiques : les écrivains les plus remarquables, comme Carrère et Orecchio, à travers une instance narratrice très ambiguë et une utilisation risquée mais consciente des documents historiques et de l’invention littéraire, produisent une réflexion sur l’histoire récente. En enregistrant et en donnant la parole aux histoires privées dans l’Histoire collective, ils réussissent à affirmer une vérité profonde et tout sauf banale à propos de ces hommes et femmes particuliers qu’ils racontent.

Les œuvres de fiction ont avec la réalité le même rapport que les actes performatifs ont avec les actes linguistiques en général : ils établissent et entretiennent une relation étroite, tout en restant sur deux niveaux, logiques et ontologiques, différents. C’est pourquoi ils ne sont pas soumis aux conditions de vérités du monde auquel ils se réfèrent mais aspirent à créer un autre monde avec ses propres vérités. Si la littérature a toujours essayé de dire sa propre vérité, dans notre cas, les biographies de fiction essaient de répondre à une question impossible mais inévitable : quelle est la vérité définitive, ultime, de cet homme singulier ? Les écritures biographiques sont fascinées par ces vies réellement vécues et essayent d’en découvrir le sens, en camouflant et en manipulant des documents, des mots, des faits : ils procèdent du faux pour faire ressortir le vrai. Pour le faire, elles prennent beaucoup de risques, mais tout en assumant également de nombreuses responsabilités. La fiction se présente ainsi comme un moyen privilégié de connaissance du réel. Encore une fois, comme dans de nombreux objets hybrides, la « fiction » est moins de la pure invention que la

construction d'une perspective, émotive et cognitive, différente du réalisme documentaire ou romanesque.

Tous les ouvrages que nous venons de citer – et que nous analyserons dans le détail dans la dernière partie de cette étude – montrent, bien que d'une manière différente, une attention particulière aux faits, non parce qu'ils croient en une vérité immédiate des données réelles, mais parce que seulement en puisant le plus fidèlement possible dans le monde historique il est possible de comprendre, reconstruire et rendre sous forme de produit artistique son contexte matériel. Cette attitude, loin d'être synonyme de superficialité ou de tricherie, donc, est plutôt signe de forte responsabilité éthique. En effet, tous les documents de la réalité sont intégrés dans un système véridatif solide et cohérente qui montre la confiance dans le fait qu'une vérité – même partielle, provisoire, avant-dernière – peut et doit être dite.

Quatrième PARTIE

Esthétiques de la biofiction contemporaine.

Études de cas

Quel est le but du biographe ? La vérité, et cela pour des raisons non
pas morales mais esthétiques.

(Vladimir Pozner, 1931)

Chapitre 8.

Un nouveau roman biographique

À la suite de l'enquête historique et de la discussion théorique et poétique sur les formes discursives de la biofiction, il est donc maintenant possible de se consacrer à la « vérifie textuelle » : l'analyse des œuvres particulières sera menée à un niveau « micro » pour faire émerger les structures et les stratégies narratives propres à chaque texte. À partir des caractéristiques des différents textes nous pourrons en effet vérifier celles en commun pour construire un discours comparatif.

Dans cette quatrième partie nous nous pencherons donc sur les aspects plus précisément esthétiques de la biofiction contemporaine. Pour ce faire, il est nécessaire de prendre en considération toutes les typologies de biofiction que nous avons décrites et commentées au cours de cette recherche : les récits brefs et sérialisés comme les récits plus longs et romanesques, les textes principalement biographiques comme ceux à plusieurs niveaux discursifs, et encore les biofictions d'enquêtes, les romans méta-biographiques, voire les biographies déguisées en autobiographie (à travers une première personne fictionnelle). Afin de s'orienter et pouvoir mettre en place un discours analytique et comparatif sur les différents textes, il est nécessaire de partager la production biofictionnelle contemporaine en certaines grandes catégories générales. Nous en avons choisi trois : le nouveau roman biographique, le récit bref et sérialisé et le *faction* historique. À l'intérieur de chaque catégorie nous avons identifié des textes significatifs, qui fonctionneraient comme des idéaux-types et qui composent pour cette raison notre corpus principal. Dans la première typologie (que nous avons appelée « nouveau roman biographique ») nous pouvons inclure surtout les fictions humoristiques d'Edgardo Franzosini et de Jean Echenoz, tandis que la deuxième (qui concerne les nouvelles biographiques sérialisées) peut comprendre les biographies parodiques de Borges, Wilcock et Bolaño, ainsi que les récits plus historiques – mais

tout à fait inclassables – de Kiš, Orecchio et Michon. Enfin, la troisième typologie sera représentée par les travaux d’Emmanuel Carrère et Andrea Tarabba. Chacune de ces typologies fera l’objet des trois chapitres de cette dernière partie.

Bien que chaque texte ait une spécificité singulière très forte, il utilise des procédés formels et esthétiques généraux et catégorisables, tout en répondant, comme nous l’avons vu, à des questionnements poétiques et épistémologiques communs. Cette partie sera donc l’espace pour vérifier de quelle manière tous les atouts propres à la biofiction en tant que genre littéraire se façonnent dans les différents textes singuliers. Les analyses textuelles seront menées à travers les critères que nous avons mentionnés et discutés tout au long de ce travail, avant tout celui d’hybridation discursive, qui entraîne une attention particulière à l’usage de la fiction et de la non-fiction, ainsi qu’aux émergences textuelles du narrateur et à l’interprétation biofictionnelle globale qu’il convoie. Il est entendu que la clef de l’hybridation n’est pas la seule avec laquelle on puisse lire ces textes et qu’elle n’épuise pas leur richesse ; cependant, elle reste à notre avis la plus pertinente afin de rendre compte des raisons pour lesquelles ces formes hybrides sont de plus en plus choisies ainsi que les effets que ces choix produisent.

Dans ce chapitre nous traiterons de la forme esthétique biofictionnelle plus répandue au XX^e siècle : le roman biographique. Comme nous l’avons vu, la tradition occidentale du romanesque biographique a expérimenté de plusieurs formes pour réussir à dire la vérité d’un homme ou d’une femme historique. Bien que de nos jours il ait perdu sa force innovatrice, le roman biographique reste la modalité littéraire privilégiée par les écrivains qui veulent se faire aussi biographes. Cependant, parmi les biofictions contemporaines qui se présentent sous la forme du roman biographique (ou de la biographie romancée), les plus intéressantes sont celles qui même en restant dans le sillon tracé par les ouvrages des années 1920 et 1930, essayent de contaminer cette structure. Ils le font à travers un usage plus précis des documents et un usage de

plus risqué de la fiction, mais surtout par le biais d'une instance narrative tant manifeste qu'ambiguë. Nous pensons notamment à Jean Echenoz et Patrick Deville en ce qui concerne le contexte français¹, à Edgardo Franzosini pour le contexte italien². Tous ces auteurs se détachent du roman biographique traditionnel³.

Afin de montrer plus en détail la différence entre un ancien, c'est-à-dire traditionnel, et un nouveau moyen de conduire une biographie de type romanesque nous nous servons de l'œuvre d'Edgardo Franzosini et de Jean Echenoz. Il s'agit de deux écrivains appartenant à la même génération mais dont le statut est fort différent. Le Français (qui a travaillé aussi comme co-scénariste) figure parmi les auteurs majeurs de la seconde vague de Minuit (après ceux du Nouveau Roman) et est au centre du débat critique dès son début (*Le Méridien de Greenwich*, 1979). L'Italien, au contraire, bien qu'il ait débuté en 1984, est resté dans l'ombre jusqu'en 1995, lorsqu'il a publié chez Adelphi⁴ son troisième livre. Si Echenoz figure donc parmi les écrivains les plus lus, étudiés et traduits⁵, Franzosini demeure un écrivain de niche, avec un cercle de lecteurs fidèles mais presque méconnu des spécialistes⁶. Ce n'est que très

¹ Tout comme les romans de Beaussant (*Stradella*, 1999), du Collectif Inculte (*Une chic fille*, 2001), de Pagnier (*La Diane prussienne*, 2009) et de Patrick Deville (*Peste & Choléra*, 2012).

² Ainsi que les romans d'Arpaia (*L'angelo della storia*, 2001), Stassi (*La rivincita di Capablanca*, 2008) et Janeczek (*La ragazza con la Leica*, 2017).

³ Tel qu'il est pratiqué encore de nos jours par de nombreux écrivains italiens (par exemple, Colombati, Nove, Tuena, Scurati, Affinati, Attadio, Rovelli) et français (par exemple Jean Rolin, Tugny, Larnaudie, Liberati, Chambaz, Guez, Nohant). Ce type de roman biographique assez conventionnel d'un point de vue formel et esthétique demeure presque incontesté dans le domaine anglo-saxon.

⁴ Comme il le dit dans une interview en 2015 : « Poi, vent'anni fa, ha iniziato a pubblicare con Adelphi e per lei è stata la svolta. "Ho avuto la fortuna di essere apprezzato da Giuseppe Pontiggia a cui mi sono rivolto in maniera ingenua, dicendo che ero brianzolo come lui, e che per un certo periodo avevamo condiviso il lavoro in banca. Pontiggia ha fatto leggere il mio libro a Roberto Calasso, a cui evidentemente sono piaciuto" ». Dario Pappalardo, « Edgardo Franzosini: "Racconto vite di seconda e terza mano" », *La Repubblica*, 30 novembre 2015 : http://www.repubblica.it/cultura/2015/11/30/news/edgardo_franzosini_racconto_vite_di_seconda_e_terza_mano_-128486986/.

⁵ Traduit dans le monde entier, il a reçu, dès son début, une quantité considérable de prix littéraires prestigieux. Encore aujourd'hui lui sont consacrés des colloques et des expositions, dont la toute dernière a été organisée en 2017 à la Bpi du Centre Pompidou. Pour une bibliographie exhaustive sur son œuvre (mais qui s'arrête en 2012) voir Alexandru Matei, *Jean Echenoz et la distance intérieure*, 2012.

⁶ Hormis deux articles, l'un qui analyse *Bela Lugosi* en tant que roman cinématographique (Zaccuri, « Hollywood non è sul Tevere : avventure e sventure del romanzo cinematografico », *Studi novecenteschi*,

récemment que son nom a commencé à circuler : ses deux premiers travaux, parus chez deux petits éditeurs, ont été republiés par Adelphi et Sellerio. Ce n'est pas un hasard : la (re)découverte de Franzosini coïncide avec la renaissance biographique qui a eu lieu en Italie dans les deux dernières décennies et la republication de ses livres est aussi le signe d'un intérêt pour un genre – la fiction biographique – dont Franzosini a été un véritable et méritoire précurseur, et pas seulement pour le contexte italien. Néanmoins, le prestige dont bénéficie le biographique en France a toujours été et est encore beaucoup plus élevé qu'en Italie et le fait que Franzosini a été dès le début un écrivain-biographe explique sans doute sa difficulté à émerger dans le débat critique. Mais au-delà de cette différence – qui d'ailleurs concerne la fiction biographique en tant que genre littéraire – il est très intéressant d'analyser dans le détail les affinités et les divergences entre les deux pratiques biographiques, qui sont parmi les plus conscientes et les plus réussies de la biofiction hyper-contemporaine.

8.1 Entre roman et essai : les variations biographiques d'Edgardo Franzosini

Edgardo Franzosini (1952) a toujours exercé le métier d'écrivain comme une passion personnelle à côté de son travail principal, employé de banque. Outre sa production narrative, il a été aussi traducteur⁷ et directeur de collection⁸. Sa prédilection pour les vies d'hommes bizarres, ou mieux pour les aspects bizarres de toute vie, dérive sans doute d'une connaissance approfondie de l'œuvre de Marcel Schwob, mais elle a été nourrie par une attitude historiographique rigoureuse. Sous la

volume 61, 2001/1, p. 171-185) et l'autre qui étudie le fondement historiographique de *Sotto il nome del cardinale* (Lezowski, « Il potere del romanzo e la forza del documento : storia di un letterato perseguitato », *Historia Magistra : rivista di storia critica*, n. 19, 2015, p. 109-117), il n'y a pas de bibliographie académique sur Franzosini.

⁷ Notamment Novalis (*I discepoli di Sais*, Tranchida, 1985, sous le pseudonyme d'Edgar Lander), Simenon (*La vedova Couderc*, Adelphi, 1993) et Périgot (*Il rumore del fiume*, Mondadori, 1994).

⁸ Pour Tranchida, dans les années 1980, encore sous le nom de Lander. En 2018 il a paru un recueil d'écrits d'Arthur Cravan (*Grande trampoliere smarrito*, Adelphi) choisis et commentés par Franzosini.

veste d'un historien amateur Franzosini a recherché, consulté et étudié des centaines de textes (souvent rares et presque impossibles à obtenir) qui pourraient lui fournir des informations plus précises, et en même temps moins connues, sur les personnages objet de son obsession.

Il est jusqu'à présent l'auteur de sept romans et de plusieurs nouvelles, tous à caractère biographique. Si *Il monte verità* (2014) se focalise sur un fait historique⁹ et le tout dernier, *Rimbaud e la vedova* (2018), seulement sur une très courte période de la vie du poète¹⁰, les autres se concentrent sur toute la vie (ou sur une période suffisamment prolongée) d'un seul personnage. Il s'agit de *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi* (1984, puis 1998), *Il mangiatore di carta* (1989, puis 2017), *Raymond Isidore e la sua cattedrale* (1995), *Sotto il nome del cardinale* (2013) et *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (2015)¹¹. Ce sont des œuvres différentes en ce qui concerne leur structure narrative (qui oscille du référentiel historique presque parfait de *Sotto il nome del cardinale* à l'allure romanesque de *Questa vita tuttavia mi pesa molto*), et pour le poids accordé à la biographie comme forme structurée¹², mais non pas pour leur intention poétique : restituer la vie des personnages réellement existés – de l'acteur Bela Lugosi au sculpteur Rembrandt Bugatti – excentriques et très littéraires.

Rimbaud e la vedova diffère du reste de la production de Franzosini aussi pour le fait qu'il ne concerne pas la vie d'un personnage méconnu, ou connu pour son seul

⁹ « Il Monte Verità è la collina di Ascona, in Svizzera, dove nacque la comunità delle utopie all'inizio del Novecento [...] I personaggi del Monte Verità avevano tutti un sogno, un'ossessione. Questo è il loro fascino: ognuno aveva fondato una religione o un sistema di pensiero. L'eredità di questo mondo è ancora viva » (Pappalardo 2015). Publié chez il Saggiatore, il s'agit du texte plus long de Franzosini et celui qui l'a davantage occupé : « Perché per quindici anni non ha più pubblicato un libro? Avevo qualche dubbio sulle mie capacità. E poi ho dedicato tutto il tempo al romanzo sul Monte Verità" ».

¹⁰ Publié chez un petit éditeur, Skira, il s'agit d'un récit historico-biographique, narratif mais peu littéraire, sur un moment tournant de la vie de Rimbaud : le séjour à Milan entre avril et mai 1875, à la suite duquel il décida de renoncer à son activité littéraire. D'un point de vue des choix formels et narratifs ce texte demeure aux marges du champ biofictionnel.

¹¹ Quatre parmi ces romans ont été traduits à l'étranger : en Espagne (*Bela Lugosi. Biografia de una metamorfosis*, 1987 et *Raymond Isidore y su catedral*, 2002), en Allemagne (*Der Papieresser*, 1990), en France (*Monsieur Picassiette*, 1998) et aux États-Unis (*The Animal Gazer*, 2018).

¹² Ce poids différent est détectable déjà à partir des titres, tantôt biographique, tantôt évocateurs.

caractère d'excentricité. En effet, tous les autres biographiés de Franzosini sont des personnages qui sont passés à côté de l'Histoire¹³ et qui apparemment n'ont laissé aucune trace : des vies « di seconda e terza mano », mais qui sont dignes d'être racontées parce que leur excentricité consiste en une monomanie accablante. Toutefois, Franzosini ne cherche pas à faire l'inventaire des formes de bizarrerie, mais au contraire à révéler ce que ces hommes cachent dans leur intimité, le « grumo di sofferenza umana » (Pappalardo 2015) qui le rends humains et par le biais duquel il est possible d'éprouver de l'empathie. Si ces personnages ont essayé pendant leurs vies d'effacer les traces de leurs existences, Franzosini fouille les archives pour les ramener au jour. La curiosité biographique de l'auteur ne se limite d'ailleurs pas aux personnes objet de ses biographies, mais s'étend à toute une série d'autres figures étranges et hors de toute norme qu'il nomme rapidement ou dont il esquisse un portrait dans les plis des notes ou des divagations qui jalonnent tous ses récits. La production de nouvelles – isolées ou en série, sur des personnages historiques ou imaginaires – montre bien comment chez Franzosini cette poétique de l'excentricité est enracinée dans la tradition littéraire du XX^e siècle. À l'exception du premier texte publié¹⁴, les autres renvoient à l'imaginaire biographique de Borges et Bolaño (et peut-être aussi à celui Wilcock) : Arthur Cravan¹⁵, José Turmieda Castro¹⁶, Arthur Crew Inman¹⁷, ainsi que les autres « outsiders »¹⁸, réels ou inventés dont Franzosini se

¹³ « Sono sempre gli altri, i secondi. Mi interessa la verità parallela di cui non tutti si sono accorti » (Pappalardo 2015).

¹⁴ Qui est plutôt un récit qui met en scène une investigation de la part de Jules Verne. « Sopra la caviglia di Jules Verne », *Panta*, n° 7, 1992.

¹⁵ Un des nombreux pseudonymes utilisés par Fabian Avenarius Lloyd (1887-1918), poète et boxeur. Un excentrique dont Franzosini reconstruit et raconte la vie aventureuse. « Grande trampoliere smarrito », *Watt*, n° 0,5, 2012, p. 24-56.

¹⁶ Poète inventé de toute pièce dont Franzosini écrit une sorte de nécrologie. « José Turmieda Castro », *Nuova Tèchne*, n. 25, 2016.

¹⁷ Poète américain raté vécu de 1895 à 1963 dont Franzosini esquisse un portrait plutôt qu'une biographie. « 17.000.000 di parole », *The Flr*, n.2, 2017.

¹⁸ Du 1^{er} au 31 juillet 2017, Franzosini publie sur *Repubblica* une série de cinq récits appelée « Outsider. Storie di personaggi fuori dagli schemi, poco conosciuti o dimenticati » consacrés à des utopistes fous, dont deux sont inventés.

préoccupe de relater l'existence s'instaurent plus dans cette lignée sud-américaine que dans l'archétype schwobien.

Cette continuité poétique au niveau du personnage biographié, d'ailleurs très évidente, a été remarquée à plusieurs reprises et constitue la raison principale d'intérêt que Franzosini suscite chez ses lecteurs tout comme chez les écrivains plus jeunes : toutefois, ce qui fait à notre avis de Franzosini l'un des meilleurs écrivains italiens des trente dernières années (et pas seulement dans le domaine de la littérature à caractère biographique) est sa capacité de varier les modalités et les formes de son écriture, tout en restant sur le chemin du récit de vie. Le fait de savoir maîtriser plusieurs typologies de discours biographique (romanesque et historiographique, descriptif et narratif) lui a permis d'adapter la forme de sa biographie au personnage biographié et ainsi de proposer une vérité différente, spécifique, sur le même personnage. À travers l'analyse de la variation de certains traits structurels et récurrents (incipit, partition des informations biographiques, usage des notes, etc.) il est possible de noter les différents effets biographiques produits par chaque texte. En effet, si chacune des biofictions de Franzosini est capable de proposer une interprétation spécifique et originale, voire une herméneutique, d'une vie singulière, c'est parce qu'elle choisit de mener son récit par le biais d'une variation biographique particulière. Avant de nous livrer à l'analyse détaillée des biofictions de Franzosini, il est nécessaire de constater que malgré la diversité des formes, son style est assez constant. Le premier aspect significatif de son écriture est qu'elle est plate mais élégante, dépourvue de pointes figurales mais qui cache une texture très précise et raisonnée : même lorsqu'il imagine, sa fiction reste discrète et pour cette raison aussi ambiguë. En effet, la deuxième caractéristique de son écriture, c'est-à-dire l'usage massif de l'ironie et l'esprit¹⁹, rend difficile de percevoir la

¹⁹ Le caractère amusé de l'écriture de Franzosini avait été remarqué, lors de la republication de *Bela Lugosi*, par Antonio Debenedetti qui le définit « ironico e fantasioso biografo » avec « un estro da giocoliere [...] più intento ad affabulare stupendo il lettore che a informarlo » (« Bela Lugosi: Dracula sono io », *Corriere della Sera*, 7 giugno 1998).

limite entre le comique de situations qui sont pourtant bien réelles et l'invention pure et simple d'anecdotes enjouées.

Comme toute biofiction contemporaine, l'œuvre de Franzosini montre une tension forte entre l'histoire et la littérature, entre le souci de précision et la nécessité d'imagination. Pour ses reconstructions biographiques l'auteur se sert de sources et de documents de nature diverse : bureaucratique (actes notariés et registres officiels), privée (lettres, journaux), publique (biographies, témoignages) littéraire (récits et romans). Le dispositif référentiel est renforcé par l'usage de la bibliographie ou des notes (en fin de texte ou en bas de page)²⁰. Ce n'est donc pas par hasard si *Sotto il nome del Cardinale* présente un grand nombre de notes explicatives ou bibliographiques, tandis que *Questa vita tuttavia mi pesa molto* en est complètement dépourvue. Ces deux biofictions représentent les deux pôles entre lesquels se déplace la poétique de Franzosini, deux solutions nettes pour résoudre la tension entre documentalité et invention.

Sotto il nome del Cardinale, publié en 2013 chez Adelphi, se présente comme une reconstruction historico-biographique, narrative mais essayistique. Plusieurs critiques ont noté le modèle de Sciascia – surtout celui de *La morte dell'inquisitore* (1964) mais aussi des *Cronachette* (1985) – et en effet le refus de l'usage de la fiction est similaire. Cependant, par rapport aux récits-enquêtes de Sciascia ce texte de Franzosini montre un scrupule historiographique²¹ bien plus élevé, tout comme un usage beaucoup plus

²⁰ Néanmoins, ces dernières se configurent également comme un espace ludique, l'espace du « controcanto, del falsetto ironico », comme l'a précisé l'écrivain même lors d'une présentation publique à Rome, le 22 février 2018.

²¹ Qui a été questionné par l'historienne Marie Lezowski (il intéressant de noter que sur des deux publications académiques qui ont été consacrées à Franzosini, une est parue dans une revue d'histoire) La critique de Lezowski vise à démentir l'interprétation de Franzosini, qui voit dans Giuseppe Ripamonti le *ghost-writer* du cardinal Federigo Borromeo : « Ho consultato l'integralità degli atti del processo negli archivi Borromeo-Arese d'Isola Bella e penso che le motivazioni politiche siano sufficienti a spiegare l'incarcerazione di Ripamonti. La tesi secondo la quale Borromeo avrebbe voluto rinchiudere il suo "negro" è impossibile da accettare nel suo insieme. Lo stesso cardinale ha di fatto promosso la carriera d'autore di Ripamonti: è lui che si assicura della pubblicazione dei suoi scritti di storico, per il

faible du littéraire²². Le récit relate l'histoire de Giuseppe Ripamonti (1573-1643), le religieux, latiniste et historien italien qui travaillait pour le célèbre cardinal Federigo Borromeo et qui fut jugé par l'Inquisition et emprisonné pendant quatre ans. Si Ripamonti est surtout connu pour être la source principale des *I Promessi Sposi*²³, Franzosini choisit de relater la partie moins connue de son existence et de reconstruire le procès afin de comprendre pourquoi Ripamonti, après avoir été nommé directeur de la Bibliothèque Ambrosienne par Borromeo, subit une véritable persécution de la part du cardinal. Par la consultation de nombreuses sources d'archives – surtout de deux lettres, jamais envoyées, que Ripamonti avait écrites en prison – Franzosini arrive à la conclusion que la raison de son emprisonnement résidait dans le fait qu'il était le *ghost-writer* de Borromeo, c'est-à-dire celui qui rédigeait entièrement tout texte qui était ensuite publié exclusivement sous le nom du cardinal.

L'enjeu de ce texte est donc d'abord de démentir l'image véritablement mythique du cardinal Borromeo qui – sous l'impulsion décisive de Manzoni – avait été transmise depuis toujours, et ensuite de rétablir l'importance d'une personnalité qui avait été au contraire sous-estimée, celle de Ripamonti. Franzosini accomplit cette double tâche à travers une narration spécifiquement non-fictionnelle. *Sotto il nome* possède donc la structure d'un essai, quoique bref : on retrouve une prémisse (où le narrateur-auteur pose les deux questions autour desquelles se construit le récit : l'importance du nom et « l'odio per i letterati »), des nombreuses notes (qui sont dans ce cas dépourvues

tramite della stamperia della Biblioteca Ambrosiana. I ghostwriter di Federico Borromeo esistono davvero, ma sono i ministri che lavorano per lui nel palazzo dell'arcivescovado. Loro pubblicano gli scritti ufficiali dell'arcivescovo. [...] Borromeo non vuole affatto oscurare il nome di Giuseppe Ripamonti, anzi, è l'artigiano della sua fama. » (p. 114). En outre, l'historienne conteste à l'écrivain l'adoption d'un « néopositivisme » (toute l'interprétation de Franzosini se base en effet sur le fait que les lettres de Ripamonti disent le vrai) qui est absurde si l'on considère que l'historien du XVI^e siècle n'avait aucun culte envers les documents, mais qui au contraire mêlait avec désinvolture fait et fiction.

²² C'est comme nous l'avons remarqué une des caractéristiques des nouveaux *factions* par rapport aux vieilles écritures inspirées de faits historiques.

²³ Ce fut précisément en lisant les œuvres historiographiques de Giuseppe Ripamonti que Manzoni eut l'idée d'écrire un roman se déroulant au XVI^e siècle. L'historien est d'ailleurs explicitement mentionné tout au long du roman.

d'ironie et donc plus cohérentes avec le projet général), une bibliographie, ainsi que tous les autres éléments du discours factuel (les sources d'archive, les documents, les interrogatoires, les lettres etc.). L'incipit, qui relate l'inauguration d'une statue de Borromeo, est de matrice nettement historiographique :

Il 17 luglio 1865 « La Perseveranza », quotidiano milanese di ispirazione monarchico-cavouriana, pubblicava nelle « Notizie Varie » il resoconto di una « solennità cittadina » svoltasi il giorno prima in Piazza San Sepolcro : « [...] ». Una doppia fila di soldati della Guardia Nazionale era schierata lungo i fianchi della piazza fin sotto il palco appositamente eretto.

De surcroît, le seul moment narratif véritablement romanesque (la tentative d'évasion de Ripamonti) est raconté à travers les témoignages du biographié, donc encore à travers un élément non-fictionnel. Le ton du récit est toujours historique, à quelques élans littéraires près, et le narrateur a toujours l'allure de l'historien (qui examine, corrige, commente²⁴), érudit et parfois littéraire, mais jamais du romancier. En réalité le discours biographique se configure comme l'histoire d'une relation (Ripamonti-Borromeo), et donc comme le récit de deux vies. La biographie de Ripamonti tourne autour d'un fait obscur, qui doit être clarifié : c'est à partir de cela que le récit biographique s'organise. En définitive *Sotto il nome del cardinale* est intéressant précisément parce qu'il montre un usage non-fictionnel de certaines démarches biographiques.

Aux antipodes de ce texte se trouve la biofiction successive de Franzosini, *Questa vita tuttavia mi pesa molto*, publié en 2015 encore chez Adelphi, qui se présente comme un roman biographique à part entière. Le protagoniste est le sculpteur Rembrandt Bugatti (1884-1916), (frère du fondateur du constructeur automobile, Ettore), qui vit et travaille à Paris, où il se suicide. Le titre du roman se réfère à une phrase écrite par le

²⁴ Les émergences du narrateur sont donc de différente nature. En particulier ils servent à organiser le récit (« ma di questa medaglia torneremo a parlare », p. 42 ; « lasciamo, per il momento, da parte il racconto delle vicende che condurranno Ripamonti davanti ai giudici del tribunale dell'Inquisizione e torniamo a [...] », p. 71 ; « Ma è giunto il momento di occuparci delle due lettere », p. 80), et à faire des suppositions (« evidentemente la volontà di « dicifrare il vero » non era poi così forte », p. 62 ; « possiamo dunque immaginare che... », p. 68 ; « Possiamo fare solo delle congetture », p. 83).

biographié dans une lettre à son frère et exemplifie le ton désespéré sur lequel le récit construit sa biographie. À vrai dire, dans ce cas également la biographie est subsumée par un autre type de discours, qui prend le dessus : le roman. Contrairement à ce qui se produit chez Echenoz (on le verra par la suite) dans ce roman il n'y a pas la narration intégrale d'une vie (ni d'une partie significative non plus), mais seulement le récit des deux dernières années vécues par le biographié²⁵. En particulier, ce qui intéresse le texte est la relation d'empathie profonde que Bugatti établit avec les animaux – du Jardin des Plantes de Paris comme du zoo d'Anvers – qui deviennent les modèles de ses œuvres et dont la condition de danger lors des bombardements de la première guerre mondiale le met dans un état d'angoisse violente. C'est sur ce motif que Franzosini construit sa biofiction. Bien qu'elle soit basée sur une documentation précise²⁶, elle demeure romanesque du début à la fin. Lisons l'incipit :

Davanti al portone numero 3 di rue Joseph-Bara, un palazzo color grigio piombo e con il tetto di tegole che non ha conservato più nulla dell'eleganza di un tempo, è seduta, come al solito, Madame Soulimant. Madame Soulimant è la custode. Lì, davanti al portone, passa quasi tutta la giornata – e d'estate spesso anche parte della notte –, spostando la sedia di legno dal piano impagliato da destra a sinistra del piccolo arco d'ingresso a seconda dell'ora. « Buongiorno, Monsieur Bugatti » dice rivolgendosi a un uomo che sta attraversando l'androne. (p. 9)

Contrairement à *Sotto il nome* ici le narrateur est un romancier à part entière, mimétisé dans le récit duquel il n'émerge qu'une fois²⁷. La présence de nombreux dialogues – forcément imaginés – renforce le caractère romanesque, tandis que la présentation des pensées du biographié en forme directe²⁸ indique clairement un usage fort de la fiction. Comme dans de nombreuses biofictions contemporaines, l'interprétation globale et

²⁵ Dans le premier chapitre le narrateur nous informe, à travers un personnage, sur la guerre en cours : « 'E intanto' dice Madame Soulimant 'i tedeschi continuano ad avanzare, presto saranno qui' » (p. 11).

²⁶ Comme nous informe la note de l'auteur : « Per scrivere questa storia ho consultato molti libri, fra cui i seguenti, che mi sono stati di particolare aiuto ». Il en cite huit.

²⁷ « (tra poco ripareremo di questo principe scultore) », p. 45.

²⁸ Par exemple : « Riesce ancora a distinguere solo i versi degli animali – i barriti, i ruggiti, i nitriti – e al pensiero di questa cosa non può fare a meno di sorridere » (p. 11) ; « Al Jardin des Plantes, Rembrandt ha fatto amicizia con un guardiano, Monsieur Moussinac. Nessuno conosce gli animali, pensa Rembrandt, meglio dei guardiani che vivono ogni giorno a contatto con loro » p. 21.

synthétique du biographié, habilement construite pendant tout le récit, est confiée à un tiers :

Per leggere il necrologio di Rembrandt più commosso e forse più esatto bisogna attendere le parole di Giulio Ulisse Arata che, qualche settimana più tardi, scrive sulla pagina di una rivista d'arte che si stampa a Milano: « Bugatti aveva vissuto nella vita come un estraneo, è morto come lo sconosciuto che cancella dietro di sé ogni traccia della sua esistenza » (p. 114)

Après la description très romanesque – et imaginative – du suicide de Bugatti²⁹, les toutes dernières pages réintègrent le récit sur la route du récit biographique référentiel, en donnant les informations sur les funérailles et l'enterrement (et puis sur l'exhumation et la nouvelle sépulture), faisant du protagoniste non plus un personnage de roman, mais un homme historique.

Nous avons donc vu comment dans le récit biographique Franzosini peut passer aisément de l'essai historique au roman, les deux formes plus répandues et traditionnelles du biographique du XX^e siècle. Il est curieux de remarquer que Franzosini s'est penché sur ces modalités seulement dans les années 2010, c'est-à-dire trente ans après son premier récit biographique. En effet dans la décennie qui va de 1984 à 1995 il avait choisi une vie biofictionnelle moyenne – articulée et pas banale – entre le littéraire et l'historiographique. Les trois textes qu'il a produits sont sans doute les plus intéressants du point de vue esthétiques : nous allons maintenant en dégager les atouts.

Publié en 1984 sous le pseudonyme d'Edgar Lander³⁰ (et republié en 1998 chez Adelphi³¹), *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi* représente le véritable début

²⁹ « Quale abito scegliere ? Senza rifletterci più di tanto, forse perché si è già immaginato molte volte questo momento, estrae dall'armadio e posa sul letto un abito scuro, un gilet color avorio, l'ultima camicia che ha potuto portare in lavanderia e una cravatta bordò » (p. 111).

³⁰ Un nom inventé tout comme la description présente sur le rabat de couverture : « Edgar Lander è nato nel '52. Vissuto a lungo a Vienna e Zurigo, attualmente vive e lavora a Milano. È autore di un radiodramma e di una riduzione per il teatro di alcuni racconti di Gustav Meyrink ».

³¹ Qui d'ailleurs ne mentionne pas le fait qu'il s'agit d'une réédition. Puisque les deux versions sont très similaires nous lirons la première. Dans les détails les différences consistent dans le fait que « Biografia

littéraire de Franzosini. Il s'agit d'une reconstruction essayistico-narrative très informée et qui néanmoins parfois se fait romanesque et même fictionnelle : au niveau formel *Bela Lugosi* est donc une biofiction qui mêle de manière intelligente (et en avance sur son temps) le discours documentaire et les raisons de la littérature. Le récit montre dès le début une allure fort ironique, en se configurant comme un divertissement typique de la sensibilité postmoderniste. Cependant, en même temps il établit son enjeu primaire : décrire et raconter la « métamorphose » d'une personne historique (l'acteur hongrois Béla Blaskó, Bela Lugosi) en vampire (comme Dracula, le personnage qu'il a, et qui l'a, rendu célèbre). Toute la narration est donc menée par le biais de cette présomption : le fait que Bela Lugosi est devenu le personnage qu'il interprétait.

Cette démarche clairement fictionnelle est néanmoins soutenue par un discours strictement biographique, donc factuel. Ceci est évident déjà dans l'incipit, qui commence de manière romanesque pour se faire immédiatement après résolument biographique.

Le tavole del palcoscenico del Teatro Reale di Budapest scricchiolano sommessamente. Le foreste della Selva Baconia (*Bakony erdo*) nell'Oltredanubio (*Dunántúl*) da cui le tavole provengono piene di querce secolari, faggi, betulle e pioppi sono lontane mille miglia immerse nel clamore della guerra e nell'oscurità [...] Ha trentasette anni essendo nato a Lùgos il ventinove ottobre milleottocentottandue. Lascia, lettore, che egli si chiami per il momento Bela Blasko. Da parte nostra non tenteremo di descrivere nemmeno sommariamente la sua infanzia e la sua adolescenza. A noi interessa esclusivamente il Bela Blasko attore e una persona che decide di intraprendere questa singolare professione diventa rispetto all'uomo che era prima, come la "madre" e la "figlia" di un certificato: un'altra cosa, pur rimanendo perfettamente uguale. (p. 15-16)³²

di una metamorfosi » ne paraît plus sur la couverture, en une structuration diverse du chapitre conclusif, en une réduction des notes finales (qui soit sont supprimées, soit sont réintégrées dans le texte), en l'introduction de quelques photographies du biographié et surtout en l'abandon de la première personne plurielle pour une plus convenable première personne singulière.

³² Entre l'incipit descriptif et les premières indications biographiques le narrateur-auteur décrit le personnage physiquement, dans une manière similaire à celle qu'Echenoz utilisera pour introduire le personnage de Ravel.

Le système de notes, citations, sources et références bibliographiques, ainsi que la filmographie finale, font de *Bela Lugosi* une biographie à part entière, tout comme le font la restitution d'une époque historique précise³³, qui la légèreté ironique du ton du narrateur ne dément pas. Au contraire, le narrateur-auteur se comporte précisément comme un biographe qui, toujours personnalisé³⁴, commente, explique³⁵, guide³⁶ le lecteur. Et pourtant, en mêlant le regard rétrospectif avec un en temps réel, il manifeste son ambiguïté statutaire. En tout cas, à travers ces digressions typiques – sensées et donc réussies – il construit un récit élégant, anecdotique et fragmentaire mais non arbitraire. Ou plutôt, arbitraire dans le sens entièrement biofictionnel d'une interprétation globale qui, en s'inspirant de données vérifiables, imagine et invente. Puisque le choix de Franzosini est de raconter l'existence de Bela Lugosi en tant qu'histoire de son devenir vampire, il se concentre sur ces éléments biographiques qui démontreraient l'inévitabilité de cette transformation³⁷. Cette interprétation se reflète dans la structure : le récit est en effet divisé en deux parties. Le premier s'intitule « L'uomo, l'attore » et l'autre « Il Vampiro »³⁸, pour souligner que l'intérêt de la vie de

³³ Celle qui voit la Hongrie protagoniste de l'expérience communiste (1919) et ensuite d'une contre-révolution.

³⁴ « Dobbiamo dire qualcosa sul pubblico che affolla questa sera il Teatro Reale di Budapest. » (p. 18) ; « Da tutta questa vicenda a noi rimane il grande desiderio e la curiosità inappagati di mettere il naso nell'epistolario Stoker-Lugosi, per poter verificare e renderci conto con maggiore esattezza delle capacità di persuasione davvero fuori dall'ordinario dimostrate da Lugosi » (p. 43) ; « Ed infine egli entra nei panni cinematografici del suo fatale personaggio, ma di questi panni, della loro fattura rivelatrice, ci occuperemo, in modo particolareggiato, qualche capitolo più avanti (p. 45).

³⁵ « Non avendo la possibilità di accertarci in merito abbiamo, d'altro canto, riflettuto su alcune circostanze della vita di Lugosi e ci sentiamo incoraggiati a formulare un'ipotesi sulle ragioni di tanta irresistibile forza di convinzione » (p. 43) ; « Noi osiamo proporre la nostra congettura » (p. 52) ; « Lugosi rientra nella categoria degli attori mediocri per eccesso di sensibilità » (p. 60).

³⁶ En s'adressant directement au lecteur : « Lascia, lettore, che [...] » (p. 16).

³⁷ « Ma la decisione di assumere uno pseudonimo può essere anche tranquillamente considerata la prima inconsapevole manifestazione di una tendenza, latente, alla completa trasformazione » (p. 27) ; « Concludiamo ora con il giudizio di un critico cinematografico riguardo all'interpretazione di Dracula offerta da Bela Lugosi. Giudizio che alla luce della vicenda umana successiva di Lugosi acquista un suo sinistro e iettatorio senso di premonizione. Scriveva, infatti, quel critico: « l'interpretazione di Dracula è tale da guadagnarli non solo la fama ma l'immortalità! ». Quale spaventosa immortalità, quale perennità abominevole preannunciavano queste parole! » (p. 45).

³⁸ L'excursion historique (p. 34-38) autour de Bram Stoker (qui publie son *Dracula* en 1987) et de Henry Irving (l'acteur supposé avoir inspiré le personnage) sert justement à lier les deux parties : « A questo

Bela Lugosi réside dans la relation surnaturelle qui existe entre ses identités : un homme qui en se faisant acteur se condamne à devenir un vampire. Déjà dans la prémissa le narrateur-auteur montre par quel biais il veut raconter la vie de son biographié :

Dote singolare dell'« ultimo volto » è di sciogliere, quando vi sia, ogni maschera volontaria e ingannatrice oppure di scolpire nella rigidità della morte la fisionomia dei sentimenti più esclusivi, più totali. Analoga prerogativa posseggono le « ultime parole ». Bela Lugosi moriva il 16 agosto millenovecentocinquantasei pronunciando questa frase: « Io sono il conte Dracula, io sono il re dei Vampiri, io sono immortale ». Che egli si fosse trasformato in vampiro è un fatto ormai generalmente ammesso. Nostra intenzione è di fornire del materiale biografico che consenta di chiarire i motivi e le circostanze per cui questa mostruosa trasformazione si è verificata. (p. 13)

En appliquant cette grille de lecture générale – qui voit dans le dernier visage et dans les derniers mots d'un homme la révélation d'une existence – à Bela, il est possible de comprendre la vérité, évidemment fictionnelle, de sa métamorphose. Et c'est cette vérité que le narrateur, en explicitant la relation homme-acteur-vampire, réitère et souligne pendant tout le récit.

Anche nel caso di Bela Lugosi il personaggio, già vampiro del resto per conto proprio, è disceso autoritario e tirannico lo ha abitato, lo ha posseduto, si è nutrito di lui (p. 61)

À la suite de cette partition, la fin conclut la parabole biographique rappelant la question annoncée dans la prémissa :

Nei primi giorni di agosto dell'anno millenovecentocinquantasei Bela Lugosi viene ricoverato in una clinica di Los Angeles [...] Il 16 agosto muore pronunciando le parole che suggellano la sua intera esistenza : « Io sono il conte Dracula, io sono il re dei Vampiri, io sono immortale » [...] La spoglia mortale di Lugosi venne seppellita nell'Holy Cross Cemetery di Los Angeles avvolta nel suo mantello nero foderato di rosso (p. 67-68)

punto il nostro racconto, ad imitazione delle storie più appassionanti, entra in una sua Seconda Parte. Sino ad ora esso ha riguardato la vita di un pittore, d'ora in poi riguarderà la vita penosa di un vampiro » (p. 39).

Comme dans toute biofiction, c'est l'invention qui corrobore l'interprétation. Dans ce cas une « relazione congressuale del professor Julia Kraaval »³⁹, complètement imaginaire, authentifie la biofiction.

pubblichiamo alcuni estratti con la convinzione che essa possa costituire un valido supporto scientifico ad una ipotesi che, nello sforzo di chiarire la vicenda di Bela Lugosi, abbiamo creduto di dover sviluppare (p. 63)

Cette relation fictive concerne la théorie des automates, c'est-à-dire des machines considérées comme des instruments actifs qui pensent et agissent. En considérant de cette manière le cinématographe, la biofiction peut expliquer la cause de la métamorphose de Béla Blaskó en Bela Lugosi et donc en vampire :

La macchina da presa agisce con l'attore come il vampiro con la sua vittima. [...] La descrizione dello stato in cui gli attori cinematografici cadono dopo che la loro immagine è stata impressionata dalla pellicola è sorprendente per la somiglianza con le condizioni in cui si viene a trovare un individuo morso da un vampiro.⁴⁰ (p. 66)

Voici comment Franzosini parvient à dépasser la simple donnée factuelle sans pour autant s'abandonner à une rêverie sans liens avec la réalité référentielle.

L'invention joue une place encore majeure dans le deuxième récit biographique publié par Franzosini, *Il mangiatore di carta. Alcuni anni della vita di Johann Ernst Biren*. Paru chez SugarCo en 1989, il a été republié en 2017 chez Sellerio⁴¹. Le biographié est Ernst Johann von Biron (1690-1772) duc du Courlande, dans l'actuelle Lettonie.

³⁹ Prononcé le 28 mars 1964 à Oslo lors du « Congresso Internazionale di Cibernetica ». Leon Kraaval est le nom d'un personnage d'un film de science-fiction, *The Man with Nine Lives* (1940).

⁴⁰ Cette interprétation est renforcée par le parallèle avec le *Serafino Gubbio* de Pirandello (p. 66). Lors d'une interview l'écrivain a d'ailleurs admis son intention : « Ho cercato di sottolineare come la macchina da presa sia una sorta di vampiro. Così come i personaggi che finiscono per restare attaccati addosso agli attori. Sembra che Napoleone sia uno dei più pericolosi... » (Pappalardo 2015)

⁴¹ Ici les différences entre les deux éditions sont encore moins substantielles que celles du *Bela Lugosi*, et donc nous citerons aussi *Il mangiatore di carta* dans sa première version. Dans la version 2017 le sous-titre va disparaître de la couverture, la première personne plurielle devient singulière (et puisque cette voix représente un personnage du récit ce choix était obligatoire), et les notes sont réduites, modifiées ou supprimées.

Cependant, Franzosini décide de raconter une affaire moins connue de ce personnage historique, dont les sources sont rares et où, par conséquent, il est nécessaire de recourir davantage à l'imagination et à la fiction. La forme de ce récit est en effet celle de la relation narrative et littéraire, qui au lieu de couvrir entièrement la vie du biographié choisit de se focaliser seulement sur « *alcuni anni* ». Or, le fait de se focaliser non sur l'aspect considéré le plus important, c'est-à-dire le rôle politique de Biren (celui qui en théorie lui donnerait le droit à avoir une biographie), constitue déjà en soi un critère pour qualifier ce texte de biofiction. En effet, ce n'est plus son image publique qui compte – son être dans le monde –, mais une caractéristique personnelle et fort bizarre, comme on peut s'y attendre chez Franzosini : la bibliophagie. Johann Biren est affecté d'un vice qui lui fait considérer le papier comme de la nourriture et c'est en tant que « *mangiatore di carta* » qu'il est biographié. La source principale et explicite du récit de Franzosini est Balzac, et en particulier quelques pages des *Illusions Perdues* : vers la fin du roman, un petit chapitre intitulé « Histoire d'un favori »⁴² intercale les affaires de Lucien et d'Herrera. Ce dernier raconte à son protégé l'histoire d'un certain Biren, vécu au XVIII^e siècle : fils d'orfèvre, il fut engagé comme scribe par le baron de Goertz, ministre de Charles XII de Suède ; pendant son travail, il contracte le vice de la bibliophagie, il est surpris et donc jugé et ensuite condamné à mort. Il réussit à sauver sa vie et finit à la cour de Courlande où il épouse la duchesse.

C'est donc à partir de ces deux petites pages digressives de Balzac que Franzosini tire l'idée d'écrire l'histoire de ce scribe et d'enquêter le mystère de son vice (une obsession qui le poussa jusqu'à manger des documents aussi importants qu'un traité de paix) et le rapport de celui-ci face aux qualités (la beauté exceptionnelle, la calligraphie impeccable, la totale absence de passions) qui ont fasciné le baron Goertz et lui ont permis un changement de condition sociale si radicale. Mais Balzac n'est pas seulement le motif inspirateur du récit ou sa source principale, mais un élément structurel de la narration, voire un personnage de la diégèse. *Il mangiatore di carta* est

⁴² *La Comédie humaine*, tome 3, Seuil, 1966, p. 601-602.

en effet inscrit dans un autre récit qui voit le narrateur interroger l'auteur des *Illusions Perdues* autour de Biren. Cette rencontre – évidemment fictionnelle – est décrite dans le premier et dans le dernier chapitre. Ce qui intéresse le personnage Franzosini n'est pas seulement l'origine du vice de Biren mais aussi d'un côté l'origine de la fascination que Balzac a éprouvée envers lui, de l'autre la raison pour laquelle il n'a pas terminé d'en raconter l'histoire.

Lisons cet incipit tout aussi romanesque que celui de *Bela Lugosi*, afin de noter en particulier l'artifice narratif élaboré par l'auteur :

Parigi, Place de la Concorde. È mattino, l'aria è umida, le vie deserte. Un uomo si aggira pallido, stremato per la piazza. [...] Il suo nome è Honoré de Balzac e si tratta proprio del grande romanziere [...] Noi ci avviciniamo a lui, prendiamo devotamente nella nostra la sua mano grassoccia e, in silenzio, lo riaccompagniamo verso rue Basse. Egli si lascia guidare [...] Ma per quale ragione abbiamo intrapreso un viaggio tanto lungo, tanto impegnativo, nel tempo e nello spazio, al fine di raggiungere Parigi e in questa città incontrare il grande scrittore francese ? (p. 7-8)

Comme nous pouvons le noter grâce à cet extrait, ici aussi, à l'instar de *Bela Lugosi*, Franzosini doit équilibrer les deux volets du récit biofictionnel contemporain, le document et l'imagination, afin de parvenir à une image synthétique mais éloquente du biographié. Le narrateur⁴³ présente une double nature, historique et fictionnelle : il peut émerger pour organiser la narration⁴⁴ ainsi que pour entrer dans la pensée de son personnage⁴⁵. En général il construit le discours biographique à travers les procédés de l'essai (citations de sources, témoignages, références bibliographiques, etc.) et du roman (surtout dans le cas de l'événement décisif du premier « repas »⁴⁶).

⁴³ Qui à l'instar de tous les récits de Franzosini (sauf *Questa vita tuttavia mi pesa molto*) est personnalisé mais qui à cause de sa nature fictive à l'intérieur du texte n'est pas complètement reconnaissable en tant que l'auteur réel.

⁴⁴ « Ormai il lettore l'ha capito che narrando di Johann Ernst Biren non perdiamo occasione di parlare, là dove ci è possibile, anche di Honoré de Balzac » (p. 87).

⁴⁵ « Cosa avrebbe mai incontrato di là da esso?, pensava tra sé. Quali felici occasioni? Quali disgrazie? » (p. 91).

⁴⁶ Lorsqu'une narration romanesque en temps réel interrompt le discours rétrospectif.

Il mangiatore di carta restitue donc comme un portrait aux habituels traits humoristiques, très aigu et brillant, et encore plus conscient de sa filiation générique : les références ponctuelles à Max Aub et à Borges⁴⁷ montrent à quel niveau Franzosini pratique le genre de la biographie imaginaire. Bien que le récit présente une structure moins biographique par rapport aux autres, surtout à cause de sa nature très hétérogène et sa modalité extrêmement digressive de conduire la narration, il entreprend une interprétation précise et originale du biographié. Cette description peut bien synthétiser la nature profonde de Biren :

Johann Ernst non sentiva alcuna disposizione, alcuna inclinazione viva e persistente per un qualsivoglia aspetto dell'esistenza; non provava alcuna dedizione o partecipazione profonda, sia che essa si manifestasse sotto forma di attrazione o sotto forma di repulsione, per oggetto o persona determinata. (p. 30)

Mais l'outil principal de la biofiction est encore Balzac : le narrateur-auteur se sert de l'archétype balzacien – de son œuvre ainsi que de sa vie – pour dépeindre Biren. Il le fait lorsque, en parallèle avec le rapport entre Lucien de Rubempré et Herrera, il suggère une raison sentimentale dans le traitement que Goertz réserve à Biren (p. 33) ; ou quand il établit une relation entre la passion pour le papier de Biren et celle pour le café de Balzac (p. 54). Resserré entre deux protocoles de représentation aussi différents que l'essai et le roman, *Il mangiatore di carta* doit se rendre à la nécessité de la fiction. À la fin de sa biographie, le narrateur ne sait pas encore si Biren réussit à se débarrasser de son vice : pour le savoir, il doit interroger Balzac. Ce qu'il va savoir de l'écrivain français n'est pas la réponse à sa demande, mais une déclaration de poétique, projection évidente de celle de l'écrivain Franzosini lui-même (« un uomo senza ossessione ignora ciò che può offrire la vita! ») ainsi qu'une ultime définition, aussi littéraire qu'exacte, de Biren, « a suo modo un cercatore d'infinito » (p. 114).

⁴⁷ À travers des considérations d'ordre méta biographiques qui s'appuient sur le *Jusep Torres Campalans* (note 60, p. 117-118), sur « Biografia di Tadeo Isidoro Cruz » (p. 34) et à la « Biografia Universale Antica e Moderna » (p. 38).

Le troisième livre publié par Franzosini (et dernier dont nous nous occupons), s'intitule *Raymond Isidore e la sua cattedrale* et paraît chez Adelphi en 1995. Seul roman de l'auteur traduit en français⁴⁸, il demeure sans doute le plus connu⁴⁹. Ce récit biographique retrace l'histoire d'une personne ayant réellement existé, Raymond Isidore (1900-1964), employé municipal de la ville de Chartres pour qui il a d'abord travaillé comme cantonnier puis comme éboueur. Il commence donc à recueillir de la poubelle toutes sortes de débris et de fragment (vaisselle, céramique, porcelaine, verre) qu'il utilise pour décorer sa maison, y compris le jardin. Cette activité le tient occupé tout au long de sa vie (de 1929 jusqu'à sa mort) et son œuvre, appelée Maison Picassiette (de Picasso et de pique-assiette), est dès 1983 un monument historique qui peut être visité. Il s'agit donc toujours d'un personnage excentrique, un « fou » pour lequel on ne peut qu'éprouver de la sympathie. La matrice schwobienne de la biographie est renforcée par le récit qui apparaît explicitement sous l'égide du fondateur de la biofiction. Déjà l'exergue⁵⁰ – qui rappelle l'image célèbre de la construction faite de débris⁵¹ – souligne le parallélisme avec le thème de l'histoire racontée. De plus, la figure de l'écrivain français est évoquée immédiatement au début de la narration : le narrateur-auteur, en effet, alors qu'il est à Chartres à la recherche d'un manuscrit de Schwob, tombe sur une autre histoire, celle de Raymond Isidore. Enfin, la présence de Schwob revient sous la forme de sa déclaration poétique sans doute la plus importante, et la plus connue, et fonctionne comme un viatique pour le récit biographique qui doit être commencé : « L'arte del biografo consiste nella scelta...

⁴⁸ *Monsieur Picassiette*, trad. di Philippe Di Meo, JC Lattès, 1998. Traduction qui est en tout cas passée inaperçue.

⁴⁹ De ce récit se sont intéressés par exemple Tabucchi, qui en a écrit sur le *Corriere della Sera* (« L'altra cattedrale di Chartres metafora della letteratura », 28 dicembre 1995), et Fusillo, qui l'a classé parmi les « collezionismi patologici » – avec *La porte* de Szabò et *Homer et Langley* de Doctorow (*Feticci*, 2012, p. 156-157).

⁵⁰ « ... poiché ogni costruzione è fatta di frantumi ».

⁵¹ Présentée dans *Le livre de Monelle* : « Détruis, car toute création vient de la destruction [...] Car toute construction est faite de débris et rien n'est nouveau en ce monde que les formes » (2002 : 319).

Leibniz dice per fare il mondo Dio ha scelto il migliore fra i possibili. Il biografo, come una divinità inferiore, sa scegliere, fra i possibili umani, quello che è unico » (p. 27).

À l'instar de *Bela Lugosi* et de *Il mangiatore di carta*, *Raymond Isidore* se maintient également suspendu entre la chronique et la littérature. Écrit avec l'habituelle patine ironique et légèrement ludique, ce récit est plus romanesque que les deux précédents mais aussi plus précis au niveau documentaire ; il contient encore des notes explicatives (mais cette fois-ci en bas de pages et non à la fin du texte) tout comme des divagations sur d'autres personnages. Le narrateur-biographe émerge pour s'adresser à ses lecteurs (p. 12) pour organiser son récit (p. 35), aussi bien que pour faire des déductions plus ou moins fondées⁵². La biographie est menée en comparaison avec les autres déjà écrites⁵³ et se préoccupe de restituer à la fois le contexte historique⁵⁴ du biographié et ses pensées les plus intimes. Dans l'incipit, le narrateur-auteur s'énonce immédiatement à la première personne, tout en se situant dans l'espace, d'une manière qui rappelle beaucoup les incipit sébaldiens.

Giunsi a Chartres una mattina di fine settembre, sotto un cielo morbido e delicatissimo. La cittadina sorge sul dorso di un colle, all'estremità meridionale della Beauce, regione che deve la sua attuale fisionomia alla giumenta di Gargantua « smisurata » e « mostruosa », la quale, nel corso di un aspro combattimento contro tafani e mosche cavalline, la spogliò degli alberi che la ricoprivano valendosi solo della propria coda « grossa all'incirca quanto il pilastro del santuario di Saint-Mars presso Langes ». (p. 9)

La suspension imaginative-fictionnelle typique de la façon de faire la biographie de Franzosini est dans ce récit particulièrement réussie, la rendant une véritable biofiction

⁵² « Anticipando il fatto che Raymond inizierà a vedere – in quali straordinarie circostanze lo si apprenderà in seguito –, credo di non rivelare nulla che il lettore non abbia già, per proprio conto, intuito » (p. 34) ; « (così, in ogni caso, mi piace immaginare » (p. 82n) ; « Quanto sto per affermare sembrerà inverosimile, ma ho motivo di credere (p. 84).

⁵³ Par exemple celle de Maarten Kloos (*Le paradis terrestre de Picassiette*, 1979), dont il se différencie sur une date mais plus profondément sur l'interprétation de l'existence de Raymond Isidore, plus semblable à un enfer qu'à un paradis (p. 34).

⁵⁴ Le narrateur se fait sociologue (p. 59-63) et historien (p. 91).

contemporaine, originale et innovante. Sa propre déclaration poétique – y compris sa code ironique – est à cet égard assez éloquente.

Non mi considero un fanatico della verità storica. Appartengo anzi alla schiera di coloro che sono persuasi della sua relatività e inafferrabilità, nonché del fatto che essa, in ultima analisi, sia soltanto il frutto di un'illusione. Per quanto riguarda poi la forma letteraria detta biografia, è mia convinzione che il biografo non debba, all'occorrenza, farsi scrupolo, né aver timore di sopperire con i propri mezzi all'incompletezza, o peggio, all'assenza di documenti. E aggiungo che, nel caso in cui tali documenti esistano, non ci si deve preoccupare eccessivamente di essere loro fedeli [...] Tuttavia – e avendo premesso tutto ciò che ho premesso –, ritengo che, nel compilare una biografia, almeno sulle date di nascita e di morte converrebbe essere piuttosto rigorosi e attenersi strettamente ai certificati. Riconosciamolo, però: quanto parrebbe a tutti più eloquente, quanto più significativo, quanto più bello se, per fare un esempio, Jacques-Étienne de Montgolfier avesse cessato di vivere non il 2 agosto del 1799, bensì il 2 maggio, giorno in cui, quell'anno, cadeva l'Ascensione! (p. 28-29)

Examinons maintenant de plus près le chemin entrepris par Franzosini pour « faire » sa biofiction, c'est-à-dire quelle procédure textuelle il a choisi pour résoudre le contraste entre le système référentiel et le celui fictif. Avant de commencer le récit biographique proprement dit, le narrateur-auteur anticipe, en note, la vérité de l'existence de Raymond Isidore: être à la fois un « grand artiste » et un « grand imbécile » (p. 20). Une fois la biographie commencée, le narrateur insèrent des considérations générales qui fonctionnent comme une interprétation récapitulative de la vie de son biographié: par exemple l'idée que son œuvre d'art représente son désir d'immobilité.

Questo amore per la casa (per l'edificio, le pietre di cui essa è fatta) supera, in Raymond Isidore, lo stadio, comune a tutti gli uomini, in cui si manifesta il desiderio di possederne una a scopo abitativo; supera anche lo stadio, comune a un consistente numero di uomini, in cui si manifesta il desiderio di costruirne una con le proprie mani; e raggiunge un terzo stadio, esclusivo e fuori dall'ordinario, in cui si manifesta il bisogno di fare della propria abitazione il capolavoro di tutta una vita – o, se preferite, il bisogno di abbellire e rendere preziosa, sino a farne un'opera d'arte, la propria inclinazione all'immobilità. (p. 30-31)

Mais comment Isidore eut l'idée de s'embarquer dans une telle entreprise? C'est le mystère que le narrateur veut résoudre: il le fait en imaginant le protagoniste dans

une situation narrative invérifiable, qui pourtant lui sert pour établir une relation, une analogie, qui est certes inventée mais non arbitraire, car elle se base sur des données précises mais a l'ambition de faire concurrence à la version officielle (ainsi qu'à la version des témoins). Lisons ce long passage pour apprécier comment c'est encore le caractère narratif, et non une description ni une réflexion générale, qui restitue littérairement et fictionnellement une vérité alternative.

Una sera, lo sguardo di Raymond percorreva il corpo gigantesco di quella montagna di rifiuti, dai piedi sino alla vetta ormai inaccessibile. Lo percorreva con grande lentezza, non nello sforzo di analizzare, oggetto dopo oggetto, la massa colossale di immondizie di cui esso era costituito [...] bensì sospinto da un puro e semplice sentimento di ammirazione. (p. 63)

[...]

Volgendo un poco la testa verso destra, Raymond scorse in lontananza le guglie di Notre-Dame de Chartres. (p. 64)

[...]

Si rammentò ancora, Raymond, di aver letto in un almanacco che, congiungendo fra loro i punti in cui sorgono le cattedrali che in Francia hanno nome Notre-Dame, è possibile comporre sulla carta geografica, con perfetta corrispondenza, la costellazione della Vergine tale e quale la si vede nel cielo. Si stupì per quella nuova associazione che aveva stabilito, nella propria mente, fra la montagna e la cattedrale. Ma non riuscì a trovarla sconveniente. L'innocenza degli artisti è nota. Quella di Picassiette era formidabile. Fu forse in quell'occasione, tuttavia, che nella testa di Raymond Isidore si depositò, suadente e leggera, anche se per il momento inattiva, l'idea di erigere per proprio conto una cattedrale. Di farsela, per così dire, in casa e secondo i propri gusti. E fu ancora quel giorno che egli decise di utilizzare per tale opera la parte più pregevole di quel grandioso e lercio sedimento in forma di rilievo montuoso prodotto dall'uomo in virtù della sua infima voracità e della sua sterminata capacità di dissipazione. Perché questo e non altro deve essere considerata la Maison Picassiette: una cattedrale. (p. 65)

Ces moyens de procéder sont fréquents et toujours pertinents dans le récit, et concernent divers aspects importants⁵⁵ de sa biographie. Lorsqu'on s'approche à

⁵⁵ Par exemple l'idée que Raymond bâtit sa cathédrale pour remercier la Madone, qui l'avait fait sortir de la cité quand il était petit : « Si fece strada, allora, nell'animo suo, il sentimento netto e folgorante di dover saldare un debito di riconoscenza [...] In luogo dei suoi occhi di purissima luce egli decise di fornire alla Signora una serie – come dire? – di protesi oculari: ché tra i rosoni della cattedrale di Chartres e i « rosoni » della Maison Picassiette c'è, in qualche modo, la stessa differenza che passa tra un occhio vero e un occhio di porcellana » (p. 72-73).

l'autre moment décisif de tout récit de vie, celui de la mort du biographié, le narrateur continue dans sa démarche ouvertement imaginative⁵⁶.

Lisons la fin, où l'obsession de toute une vie se fait insoutenable. En fin de vie Raymond commence à souffrir de troubles psychiques : un jour qu'il quitte la maison et part vagabonder dans la campagne en proie à des délires, il est trouvé et ramené à la maison, mais meurt peu de temps après. Voici comment Franzosini le raconte :

La notte di settembre è calda e profumata. La ruota della carriola di Picassiette scivola, con un ronzio sommesso, lungo le strade di Chartres: segno, questo, di una lubrificazione scrupolosa. La città, a quell'ora, è deserta. Chiuso ogni portone. Il silenzio è altissimo. Raymond Isidore avanza con andatura assai disuguale: ora trafelato e quasi stravolto, ora torpido e pesante, come sul punto di crollare a ogni passo. Un momento pare fermo e risoluto, l'attimo dopo incerto se prendere a destra o sinistra. A strappi, quasi a tentoni, egli fa quattro, cinque volte il giro della città. Non gli è più chiara la meta. Solo la ragione di quel camminare è ancora chiara. Deve trovare nuovi e più numerosi frammenti di stoviglie. È giunto il momento di metter mano al tetto. Di ricoprire interamente anche quello. Impresa considerevole, e tuttavia irrinunciabile. [...] Per ore e ore si protraggono ancora il suo vagabondare e, insieme, la sua ricerca. Poi, stanco, sfinito, le spalle curve come non mai, Raymond Isidore si arresta sul bordo della strada, posa la carriola, lascia cadere le braccia. La luce intorno è sempre più bianca. Bianche le strade. Dovrebbe essere più facile, in questo generale e compiuto biancore, simile in qualche modo al marmo che ricopre le tombe, distinguerei frammenti di ceramica... Picassiette è immobile. I suoi occhi hanno lo stesso colore della luce, lo stesso colore delle strade. Quindi, come chi, dopo averlo circondato di un'aura non lieve di mistero, volesse compiere anche quest'ultimo atto con particolare cura, china ancor più il busto, piega lentamente le gambe, si corica a terra nell'ombra breve della propria carriola, e aspetta la morte. Quando, qualche ora più tardi, viene raccolto da un automobilista di passaggio, respira ancora, ma ha ormai perso conoscenza. Trasportato a casa e disteso sul suo letto, «dopo aver vomitato a terra» (così afferma un testimone), Picassiette muore. Muore senza aver potuto portare a termine la propria opera. Non diverso il destino delle altre cattedrali: una cosa era stata il progetto, un'altra cosa l'esecuzione. Sei erano le torri originariamente previste per la cattedrale di Chartres, in luogo delle due che finirono per essere realizzate, mentre sette torri dovevano adornare la cattedrale di Reims, e addirittura nove quella di Laon. (p. 124-127)

⁵⁶ Comme l'hypothèse que Raymond ait pu continuer son œuvre d'outre-tombe : « Siamo propri certi che Raymond, dopo che la sua vita si fu spenta e che il suo spirito si fu sciolto dal corpo, non sia davvero più tornato in rue du Repos per ritoccare, per rifinire alcune parti della Maison, per apportarvi qualche piccola modifica ? » (p. 120).

Dans ce final retenu et presque élégiaque, nous pouvons remarquer d'un côté comme la description est ouvertement romanesque, et donc comme l'imagination est le fondement de toute interprétation, de l'autre comme il demeure des résidus de factualité biographique (le témoignage) et historique (l'information sur les tours des cathédrales).

Ce récit biographique représente à notre avis le meilleur exemple de nouveau roman biographique produit dans la littérature italienne. Par ce troisième livre, l'auteur réussit à dépasser les limites des deux précédents (comme le manque d'un discours suffisamment narratif et les divagations parfois trop gratuites), aboutissant à une solution pleinement biofictionnelle. *Raymond Isidore* est en effet à la fois une vraie biographie et une vraie fiction, où l'intérêt pour une vie singulière est largement majeure à celui pour le contexte historique général (qui n'est pas négligé pour autant) et où l'équilibre entre le romanesque et le documentaire (et donc entre les digressions et les informations, la narration et la relation, le fictionnel et le factuel) ainsi qu'entre l'ironie ludique et la mélancolie sérieuse est atteint à travers l'usage savant et efficace de la première personne énonciatrice. Des qualités qui, sous d'autres intentions littéraires et d'autres structures narratives, sont propres aussi à Jean Echenoz. Nous allons donc maintenant nous pencher sur sa production biographique.

8.2 L'usage de la fiction dans les biographies de Jean Echenoz

Dans la vaste production romanesque de Jean Echenoz (1947) les trois biographies fictionnelles (parues comme tous les autres romans aux Éditions de Minit) occupent une place particulière : il s'agit de *Ravel*, en 2006, *Courir* en 2008 et *Des éclairs* en 2010, consacrées respectivement au compositeur Maurice Ravel, à l'athlète tchécoslovaque Emil Zátopek et au scientifique Nikola Tesla. Ces récits ont été lus et analysés surtout sur le modèle des précédents textes echenoziens (de *Le Méridien*

de *Greenwich*, 1979, à *Au piano*, 2002⁵⁷), c'est-à-dire, pour utiliser les définitions de Blanckeman et de Bessard-Banquy, comme des « récits indécidables » et des « fictions singulières »⁵⁸ ou comme des « romans ludiques »⁵⁹. En effet, s'il est indubitable que ces trois biofictions montrent une continuité, au niveau de la poétique générale et des solutions textuelles, avec l'ensemble de l'œuvre de Jean Echenoz, leur originalité est toute aussi évidente. Néanmoins, les travaux critiques spécifiques, n'ont pas exploré de manière approfondie la dimension hybride de ces récits, qui pourtant se trouvent précisément à la croisée du discours fictionnel et du discours biographique.

Pour cette raison, notre discours ici vise à explorer les différentes façons dont ces trois textes conçoivent et utilisent la fiction : en particulier, on analysera la relation qu'elle entretient avec le discours biographique et les multiples fonctions qu'elle assume dans le récit. Le but est de montrer comment ces biofictions sont capables de saisir et de reconstruire la vie et l'identité de trois personnages qui ont vraiment existé, et par conséquent comment elles contribuent au renouvellement du genre de la *vie imaginaire*. Si, comme on le remarquait très correctement la *call for paper* d'un colloque consacré à la biographie en 2017, « modern biography is more often than not an investigation, de-constructing the lives of historical personages to re-construct them on a more true-to-life basis »⁶⁰, il est évident que la biographie de fiction contemporaine mène cette enquête en utilisant à la fois les matériaux factuels des

⁵⁷ Des deux romans qui suivent la « trilogie » biofictionnelle le premier (*14*, 2012) a un caractère plus nettement historique, tandis que le deuxième (*Envoyée spéciale*, 2016) semble revenir sur le chemin habituel de la parodie aventureuse.

⁵⁸ Par la théorisation du récit indécidable, Bruno Blanckeman (2000) veut décrire la quatrième étape de la littérature française du XX^e siècle, celle où l'écriture réagit à la crise par la recherche de « formes mutantes et hybrides, accordées à un univers dont le sens se recompose. A époque incertaine, récits indécidables [...] » (p. 11). Dans son ouvrage de 2002, Blanckeman classe Echenoz parmi les écrivains de « fictions joueuses », en particulier de « romans enjoués », tout en dégagant la valeur de son ironie et de son minimalisme.

⁵⁹ Dans son *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard* (2003), Bessard-Banquy analyse la plupart de la production romanesque d'Echenoz jusqu'à ce moment publié : de *Le Méridien de Greenwich* à *Jérôme Lindon* (2001) et passant par *Cherokee* (1983), *L'Équipée malaise* (1986), *Lac* (1989), *Nous trois* (1992), *Les Grandes Blondes* (1995), *Un an* (1997) et *Je m'en vais* (1999).

⁶⁰ « (Re)constructing Lives », workshop of the Biography Society at the Annual Conference of the SAES, Université de Reims Champagne-Ardenne, 1-3 June 2017.

recherches savantes et les ressources du roman et de la fiction : de cette manière le discours narratif du romancier-biographe se conçoit comme la ré-construction d'une vie (ou de certaines parties) qui est donc interprétée et écrite avec la liberté de l'imagination et de l'invention. C'est précisément cet aspect des trois romans d'Echenoz que nous allons dégager.

Si, au sens plus large, la production biographique d'Echenoz peut compter aussi sur un texte comme *Jérôme Lindon* (2001) – mais qui est plutôt un portrait, un souvenir-témoignage du rapport de l'auteur avec son éditeur – et sur « Nelson » – un récit (publié en 2010 et recueilli dans *Le caprice de la reine* en 2014⁶¹) qui raconte un épisode imaginé de la vie de l'Amiral Nelson⁶² –, c'est avec *Ravel* (2006)⁶³ qu'Echenoz entreprendre un projet biographique cohérent, qui continue avec *Courir* (2008) et s'achève avec *Des éclairs* (2010). En même temps, ces trois textes s'inscrivent dans la tradition des vies des hommes illustres (dans nos cas : un artiste, un sportif, un homme de science) et d'une certaine manière réinterprètent une poétique du vide et du dégagement ludique déjà saisie par plusieurs critiques par rapport à ses œuvres précédentes⁶⁴.

Le premier de ces romans d'apparence étrange retrace les dix dernières années de la vie de Maurice Ravel, pendant lesquelles il compose le *Bolero* et développe les

⁶¹ Qui contient deux autres récits à caractère génériquement biographique, mais non biofictionnel, « Génie civil » et « Nitrox ».

⁶² Publié d'abord sur *Le Garage*, no 1, 2010, le récit met en scène Nelson dans l'hiver de 1802, lors de son retour de la Bataille de Copenhague.

⁶³ Anticipé par une nouvelle intitulée « Maurice Ravel, surface de la miniature », publiée en revue en 2004 (« Vies épinglées », *Élucidation*, no 10, printemps 2004, p. 105-108) et puis en 2006 (« Marcel Schwob », *Europe*, mai 2006, p. 188-190). Echenoz lit ce récit lors du premier colloque international consacré à son œuvre, en novembre 2004 (dont les actes paraîtront dans Jérusalem et Vray (dir.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, 2006).

⁶⁴ Voir notamment les travaux de Viart (« Le divertissement romanesque. Jean Echenoz et l'esthétique du dégagement », dans Jérusalem et Vray 2006 : 243-253), Gefen (« Echenoz biographe du vide », colloque international « Jean Echenoz : la fiction, la langue » organisé par Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret, Université Paris-Sorbonne, 24 et 25 mai 2013), Jérusalem (*Jean Echenoz : géographies du vide*, 2005) et Lévi (*Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon, Ransmayr*, 2014).

symptômes d'une maladie neurologique dont il finira par mourir ; le deuxième raconte l'extraordinaire épopée d'Emil Zatopek, l'un des plus grands athlètes de demi-fond de tous les temps, héros national et symbole du communisme, et le troisième la vie incroyable d'un inventeur prolifique et génial, Nikola Tesla. Sur la couverture des trois livres, sous le titre, nous lisons le mot « roman », tandis que la quatrième de couverture de *Des éclairs* présente ainsi ce texte :

« Fiction sans scrupules biographiques, ce roman utilise cependant la destinée de l'ingénieur Nikola Tesla (1856-1943) et les récits qui en ont été faits. Avec lui s'achève, après *Ravel* et *Courir*, une suite de trois vies. »

Comme souvent, la fin d'un projet éclaire de manière rétrospective tout le parcours : avec cette « suite de trois vies » en effet, Jean Echenoz a voulu écrire des véritables romans, qui même en puisant dans des faits et des récits attestés, ne sont pas alourdis du paratexte classique des écritures factuelles : citations, notes en bas de page, documents, bibliographie, etc. Plus encore, il a décidé de ne pas signaler les dates précises de chaque événement, personnel ou historique, qu'il raconte ou évoque, et de se laisser ainsi « une marge d'imagination »⁶⁵. Or, force est de constater que cette marge ne dépasse jamais la réalité biographique parce que les trois récits procèdent à partir de faits et gestes avérés. Reste à savoir donc comment l'auteur remplit cette marge et dans quel but.

Premièrement : si nous lisons ces trois biographies comme des romans – dans le sens qu'on entre immédiatement dans les faits et on s'immerge dans l'atmosphère du récit – c'est pourquoi l'énonciation est assez plate, loin des infractions présentes par exemple chez Michon et chez Carrère. Néanmoins, nous ne les lisons pas comme si les personnages étaient complètement inventés. Deuxièmement : le mode discursif prédominant est le narratif (tandis que, comme nous l'avons vu, dans d'autres biofictions contemporaines le texte est souvent composé aussi par des longues parties

⁶⁵ Comme il le dit dans une interview en 2009 : « Jean Echenoz. *Courir* », *Le Télégramme*, 26 avril 2009 : <http://www.letelegramme.fr/ig/dossiers/prix-des-lecteurs/jean-echenoz-courir-26-04-2009-275499.php>.

essayistiques ou par des moments plutôt lyriques) mais ses points de repère sont des faits réels, historiques ou individuels, publics ou privés. Enfin : le narrateur a l'aspect d'un romancier traditionnel⁶⁶, qui n'intervient que rarement, mais il parsème avec une nonchalance calculée des considérations et des jugements sur les biographiés pourtant décisifs. Dans cette apparente contradiction réside le signe de l'hybridité et l'intérêt de notre discours. Notre hypothèse générale est que de *Ravel* à *Des éclairs* la biofiction echenozienne subit une évolution constante : d'un côté le poids et la richesse de la fiction augmente de façon perceptible, bien que non spectaculaire, de l'autre, le discours biographique devient plus structuré et évident. Cette double modification augmente aussi la friction causée par le contact entre deux discours de nature différente, la biographie et la fiction. Et c'est à cause de cette démarche que les biofictions deviennent de plus en plus longues, articulées, complexes : le narrateur émerge, la fiction se fait plus variée, la biographie plus vive et intéressante. Vérifions cette hypothèse à travers quelques critères textuels : nous en avons choisi quatre.

Avant tout, le nom du personnage biographié. Si dans le premier roman, le personnage est toujours désigné par le nom Ravel (sauf une fois comme Maurice⁶⁷), dans *Courir* l'auteur décide d'écrire le prénom de Zatopek, Emil, à la française, avec un « e » à la fin. Dans le cours du roman il est nommé indifféremment Émile ou Zatopek (sauf quelques fois, très significativement, comme « le doux Émile »⁶⁸), alors que dans *Des éclairs* Echenoz décide de ne jamais désigner son protagoniste par le nom

⁶⁶ Les rares occasions où le narrateur émerge et se fait biographe explicite sont donc à remarquer : « Ravel écrit à Toscanini. On ne sait pas ce qu'il lui dit dans cette lettre. », p. 81 ; « On n'est pas obligé de croire cette histoire », p. 109 ; « Ça non plus, on n'est pas obligé de le croire. » (p. 113).

⁶⁷ « Mais ça marchera beaucoup mieux, Maurice, ça va marcher cent mille fois mieux que la Madelon » (p. 76).

⁶⁸ Qui revient quatre fois dans le roman : « le doux Émile, comme on l'appelle souvent » (p. 102) ; « Grosse colère du doux Émile » (p. 117) ; « Bon, dit le doux Émile sans en faire un drame » (p. 121-122). D'ailleurs le roman se termine par cette phrase : « Bon, dit le doux Émile. Archiviste, je ne méritais sans doute pas mieux » (p. 142).

Nikola ou Tesla. Il lui donne le nom totalement fictif de Gregor⁶⁹, qu'il garde du début à la fin. Ce personnage donc, bien qu'on ne sache pas où il est né précisément et quand, vit la vie de Nikola Tesla sans se nommer comme lui. C'est un choix fort, et bien frappant, dans un récit biographique, de séparer un destin de son nom. On assiste donc dans les trois romans à une progressive fictionnalisation du personnage réel raconté, visible aussi par les titres : on passe de « Ravel », très référentiel à « Des éclairs », très évocateur.

Le deuxième critère relève de l'arc narratif raconté. Comme on l'a dit *Ravel* ne raconte que dix années de la vie du compositeur, les dernières, du 1927 au 1937. Pendant le récit on ne reçoit quasiment aucune information sur son enfance ou sa jeunesse. De plus, le rythme et les pauses ne suivent pas une démarche traditionnellement biographique : en effet le roman nous raconte dans les moindres détails, jour par jour et même heure par heure⁷⁰, la première année, tandis que les neuf années restantes sont racontées par beaucoup de sauts en avant et de ruptures de la continuité narrative. Dans *Courir*, l'arc narratif raconté s'étend à la jeunesse de Zatopek mais n'arrive pas à sa mort. La période racontée représente d'un côté l'arc de sa carrière sportive et donc de sa vie publique (tout en confirmant le *topos* de la biographie d'un champion sportif, avec ses sommets et ses chutes), et de l'autre coïncide avec la période historique qui va de l'invasion allemande de la Tchécoslovaquie pendant la Seconde Guerre Mondiale à l'invasion soviétique qui suit le Printemps de Prague en 1968. Ce choix montre la volonté à la fois d'accroître l'importance du contexte historique dans la vie racontée (plusieurs chapitres du roman commencent par une notation historique⁷¹) et d'accentuer la structure biographique du récit. *Des éclairs*,

⁶⁹ Dominique Viart a suggéré que le nom de Gregor dérive de Kafka, « parce qu'il n'y a pas si loin de Tesla à Samsa... » (*Anthologie de la littérature contemporaine française, Romans et récits depuis 1980*, 2013, p. 118).

⁷⁰ Par exemple la description du dîner dans le chapitre trois et du retour à Montfort-l'Amaury dans le chapitre six.

⁷¹ L'occupation de l'Ostrava (chap. 2), la propagande national-socialiste (chap. 3), le réarmement de la Tchécoslovaquie (chap. 6). À l'instar d'un roman historique, ces notations servent à contextualiser les événements du protagoniste.

enfin, raconte toute la vie de Gregor/Tesla : le roman s'ouvre avec sa naissance et s'achève avec sa mort. Au milieu, comme dans toute biographie, on retrouve les moments significatifs de son existence. Donc, si le critère onomastique montrait une évolution de la liberté imaginative, celui-ci montre un renforcement de la contrainte biographique. Ceci démontre que dans la prose contemporaine la forme-roman n'est pas toujours alliée à la fiction, et que dans les récits hybrides c'est plutôt le discours factuel (dans ce cas la biographie) qui en se mélangeant à la fiction peut perturber et saboter le mécanisme romanesque.

Le troisième critère choisi concerne les éléments de réalité présents dans les récits, à partir évidemment des personnages biographiés. Si dans *Ravel* et dans *Courir* l'existence des personnages mentionnés par le narrateur est presque toujours vérifiable, dans *Des éclairs* on assiste à la coexistence de figure historiques (tels qu'Edison et J.P. Morgan) et de figures dont on suppose la fictivité (Ethel Axelrod, Angus Napier). De la même manière on voit de plus en plus augmenter la référence précise à des éléments de réalité, tels que les noms de personnages historiques ou d'acteurs, les noms de lieux (les hôtels où vit Gregor, par exemple), l'équipement militaire, etc., qui contraste la progressive fictionnalisation des scènes racontées, qui arrive jusqu'aux dernières pages de *Des éclairs*. On retrouve donc encore un effet de biographie qui s'oppose à un effet de roman.

Enfin, en analysant les trois incipit nous retrouvons à la fois les différents éléments qui composent le registre narratif (romanesque, historique, biographique) et l'évolution que le genre biographique subit chez Echenoz d'un récit à l'autre. Dans *Ravel* le premier paragraphe est de type génériquement romanesque et impersonnel :

On s'en veut quelquefois de sortir de son bain. D'abord il est dommage d'abandonner l'eau tiède et savonneuse, où des cheveux perdus enlacent des bulles parmi les cellules de peau frictionnée, pour l'air brutal d'une maison mal chauffée. Ensuite, pour peu qu'on soit de petite taille et que soit élevé le bord de cette baignoire montée sur pieds de griffon, c'est toujours une affaire de l'enjamber pour aller chercher, d'un orteil hésitant, le carreau dérapant de la salle de bains. Il convient de procéder avec prudence pour ne pas se heurter l'entrejambe ni risquer en glissant de faire une mauvaise chute. (p. 7)

On ne sait pas précisément de qui l'on parle : les noms propres (dont celui de Ravel) n'apparaissent qu'au deuxième paragraphe, révélant que l'expérience décrite appartient à une personne particulière : « Mais ça ne peut pas durer, comme toujours le temps presse, dans moins d'une heure Hélène Jourdan-Morhange sera là. Ravel s'extrait donc de sa baignoire [...] » (p. 8).

Au contraire *Courir* commence par un incipit historique, bien que toujours au temps présent, où l'on décrit l'invasion allemande en Moravie en 1939 :

Les Allemands sont entrés en Moravie. Ils y sont arrivés à cheval, à moto, en voiture, en camion mais aussi en calèche, suivis d'unités d'infanterie et de colonnes de ravitaillement, puis de quelques véhicules semi-chenillés de petit format, guère plus. (p. 7)

Dans ce contexte notre protagoniste fait son apparition dans le deuxième chapitre : « Entrés en Moravie, les Allemands s'y établissent donc et occupent Ostrava, ville de charbon et d'acier près de laquelle Émile est né » (p. 10). Si, comme on l'a dit, tout le récit montre un caractère fortement historique, on peut comprendre la vraie nature structurelle de cet incipit seulement à la fin, lorsqu'au début du dernier chapitre nous lisons :

Les Soviétiques sont entrés en Tchécoslovaquie. Ils y sont arrivés par avion et en chars d'assaut. D'abord par un vol de l'Aeroflot d'où un groupe de parachutistes en civil, appartenant aux unités d'élite Spetsnaz, est discrètement descendu pour prendre le contrôle de l'Aéroport de Prague. (p. 135)

Valeur structurelle, donc, mais aussi strictement biographique, à signifier donc que toute la petite histoire d'Émile est inscrite dans la grande Histoire du siècle, marquée par l'occupation allemande en 1939 et par l'occupation soviétique en 1968.

Enfin, *Des éclairs* combine les procédés des deux autres romans dans un incipit à la fois génériquement romanesque et précisément biographique :

Chacun préfère savoir quand il est né, tant que c'est possible. On aime mieux être au courant de l'instant chiffré où ça démarre, où les affaires commencent avec l'air, la lumière, la perspective, les nuits et les déboires, les plaisirs et les jours. Cela

permet déjà d'avoir un premier repère, une inscription, un numéro utile pour vos anniversaires. [...] Or ce moment exact, Gregor ne le connaîtra jamais, qui est né entre vingt-trois heures et une heure du matin. Minuit pile ou peu avant, peu après, on ne sera pas en mesure de le lui dire. De sorte qu'il ignorera toute sa vie quel jour, vieille ou lendemain, il aura le droit de fêter son anniversaire. (p. 7-8)

Bien que la démarche semble être similaire à celle de l'incipit de *Ravel* à un regard plus attentif on notera tout de suite la différence. Si l'épisode décrit dans le premier récit (la sortie de la baignoire) ne représente qu'une minutie parmi les plusieurs de la vie quotidienne d'un homme, l'allusion à la naissance de Gregor est un *topos* précis du biographié qui sera développé dans tout le premier chapitre et aussi ensuite dans le roman. À la fiction, donc, se mêle la biographie.

À ces quatre critères on pourrait ajouter une autre considération. Le ton général des trois biofictions est pour la plupart ludique : ironique, léger, hilarant ou franchement sarcastique, il reste tout de même assez froid⁷². Il est significatif que sur la quatrième de couverture de *Ravel* l'auteur pour présenter son personnage ait choisi la description d'un épisode très ridicule de sa vie⁷³ :

Ravel fut grand comme un jockey, donc comme Faulkner. Son corps était si léger qu'en 1914, désireux de s'engager, il tenta de persuader les autorités militaires qu'un pareil poids serait justement idéal pour l'aviation. Cette incorporation lui fut refusée, d'ailleurs on l'exempta de toute obligation mais, comme il insistait, on l'affecta sans rire à la conduite des poids lourds. C'est ainsi qu'on put voir un jour, descendant les Champs-Élysées, un énorme camion militaire contenant une petite forme en capote bleue trop grande agrippée tant bien que mal à un volant trop gros.

Pendant le roman cette atmosphère un peu détachée ne change que rarement, et notamment vers la fin, quand le récit acquiert une vivacité parfois émouvante. Dans *Courir* le récit prend un élan narratif plus homogène et, aussi à cause du caractère

⁷² Voir par exemple l'épisode de l'électrocution d'une éléphant dans le chapitre sept.

⁷³ Motif présenté déjà dans le roman : « Mais son trait principal est sa taille, dont il souffre et qui fait que sa tête paraît un peu trop volumineuse pour son corps. Un mètre soixante et un, quarante-cinq kilogrammes et soixante-seize centimètres de périmètre thoracique, Ravel a le format d'un jockey donc de William Faulkner », p. 22.

épique propre au motif sportif et au drame des événements historiques racontés, il fait transparaître plus de chaleur⁷⁴. Comme on peut s'y attendre *Des éclairs* est le plus courageux parce qu'il ose une dramatisation qui rompt l'organisation référentielle du texte. À cet effet concourt un rythme plus soutenu, où les scènes s'enchaînent très rapidement.

Il est évident que tout ce qu'on vient de dire dépend de la manière avec laquelle le narrateur regarde et raconte le personnage dont il doit reconstruire, narrativement et fictionnellement, l'existence. Sa valeur performative émerge et opère lorsqu'il choisit un angle précis pour voir et commenter. Toutefois, le narrateur des trois biofictions n'est pas une instance fixe et figée dès le début mais plutôt une fonction dynamique dans le texte, qui peut élargir ou restreindre son point de vue, zoomer en avant et en arrière, et donnant ainsi plus d'une perspective sur un fait ou un caractère. De même, il peut parler comme s'il était dans l'action, au présent et en temps réel⁷⁵, ou comme un romancier-biographe qui ne raconte qu'après coup et à l'imparfait⁷⁶. Généralement, le narrateur des biofictions d'Echenoz est détachée et ironique⁷⁷, compréhensif mais paternaliste, presque jamais empathique. C'est pour cette raison que quand il lui arrive de changer ce ton la conséquence sur le texte est remarquable, parce que dans ces moments d'infraction de l'ordre énonciatif une vérité pas banale peut ressortir⁷⁸. Le

⁷⁴ Par exemple quand Émile se trompe en pensant que la « meute de reporters et de photographes massés à la sortie de l'aéroport » (p. 130) est là pour lui.

⁷⁵ Par exemple : « D'ailleurs, au beau milieu du jardin de l'internat, en effet les voilà : des soldats vêtus d'uniformes inconnus avancent en scrutant nerveusement autour d'eux » (*Courir*, p. 28) ; « cet après-midi par exemple, il va se faire couper les cheveux. » (*Des éclairs*, p. 151).

⁷⁶ Par exemple : « Marcelle Gérard et Madeleine Grey, cantatrices du modèle qu'on appelle en ce temps-là chanteuses intelligentes » (*Ravel*, p. 15) ; « On ne connaît pas le sprint final à cette époque » (*Courir*, p. 23) ; « L'escalator n'est pas encore inventé à l'époque mais, existerait-il, Gregor compterait sans doute autant ses marches, entreprise vaine entre toute » (*Des éclairs*, p. 73).

⁷⁷ Par exemple : « Ces bagages sont bien lourds, mais ces jeunes femmes aiment tellement la musique. » (*Ravel*, p. 16) ; « Après le coup de pistolet dont, vu le contexte, encore heureux qu'une balle perdue n'ait pas provoqué d'accident, c'est parti » (*Courir*, p. 125) ; « Auteur de mille quatre-vingt-treize inventions – sans hésiter à s'attribuer nombre d'entre elles réalisées par d'autres –, il revendique notamment celles du téléphone, du cinéma et de l'enregistrement sonore, sans parler de l'électricité qui va nous occuper pas mal ici » (*Des éclairs*, p. 17-18).

⁷⁸ Par exemple : « Je ne vois qu'une solution : appeler Zogheb. C'est le 56 à Montfort, pourvu qu'il soit là. » (*Ravel*, p. 66) ; « Je regrette parfois mes facilités pour les langues étrangères, déplore-t-il, penaud,

narrateur chez Echenoz⁷⁹ peut avoir deux fonctions majeures : l'une d'organisation de l'information narrative (annonces, anticipations, rappel des faits)⁸⁰, l'autre d'énonciation et focalisation. Celle-ci est la plus importante, car elle permet de restituer ou réécrire un destin, ce qui est le véritable enjeu de toute biographie. Or, comment cette fonction se met-elle en place ?

À chaque fois qu'en lisant une biographie nous acquérons une information sur le personnage, nous devrions nous demander comment nous le savons, c'est-à-dire par quels yeux et quelle voix cette vie est racontée. Le narrateur chez Echenoz se déplace de façon désinvolte mais subtile d'un sujet à l'autre, nous donnant ainsi un cadre polyphonique et à plusieurs perspectives de la vie de Ravel, Zatopek et Tesla. Il peut intervenir en première personne en tant que narrateur-auteur⁸¹, où à travers le regard et les opinions de quelqu'un d'autre⁸², ou bien entrer directement dans la pensée et

après cet épisode. Ce n'est pas bon d'en connaître tant. Il faut toujours parler, toujours répondre. Eh oui, Émile » (*Courir*, p. 105) ; « On le voit, ce ne sont pas des projets étriqués car il ne convient à Gregor que d'affronter de vastes dimensions. [...] Oui, le Niagara. Le Niagara, ce serait bien. » (*Des éclairs*, p. 15).

⁷⁹ Dans son chapitre consacré à Echenoz, (« Jean Echenoz and Uses of Digression », *French fiction into the Twenty-first century. The return to the story*, p. 96-130, 2010) Simon Kemp isole certaines caractéristiques du narrateur echenozien de *Ravel* tels que l'usage du « film montage » (p. 110), des « addresses to the reader » (p. 121) et des digressions (p. 128). Pour une étude du narrateur echenozien (avant les romans biographiques), voir Rubino, « L'évidence du narrateur », dans Jérusalem et Vray 2006 : 221-229.

⁸⁰ Par exemple : « Il part en direction de la gare maritime du Havre afin de se rendre en Amérique du Nord. C'est la première fois qu'il y va, ce sera la dernière. Il lui reste aujourd'hui, pile, dix ans à vivre. » (*Ravel*, p. 18) ; « il épouse en effet la fille du colonel, future championne olympique du javelot » (*Courir*, p. 67) ; « comme on le fera treize ans plus tard » (*Des éclairs*, p. 39).

⁸¹ Par exemple : « Il est, il sait qu'il est le contraire d'un virtuose mais, comme personne n'y entend rien, il s'en sort tout à fait bien. » (*Ravel*, p. 45) ; « Émile a accordé un entretien à un quotidien de son pays, le Svobodne Slovo, organe d'une petite formation satellite du Parti, censée faire croire que le pluralisme existe » (*Courir*, p. 102) ; « On peut supposer que ces conseils ne sont pas entièrement désintéressés et que les collègues voient ainsi le moyen de se débarrasser de Gregor car, non content d'être antipathique, il commence à devenir un peu encombrant. » (*Des éclairs*, p. 16).

⁸² Par exemple : « Comme cet homme paraît attendre, elle s'arrête pour le laisser traverser mais surtout pour observer Ravel dont le visage est plus aigu, pâle et creusé que jamais — lorsqu'il ferme un instant les yeux, il ressemble à son masque mortuaire. » (*Ravel*, p. 13) ; « Mais les singes ont l'air méchants, aigris, amers, perpétuellement vexés d'avoir raté l'humanité d'un quart de poil. Ça les obsède à l'évidence, ils ne pensent qu'à ça. Ils seraient prêts à le faire payer. Ce n'est pas qu'Émile soit déçu de ce spectacle, mais ça ne lui remonte pas le moral. » (*Courir*, p. 109) ; « les pigeons avisent au loin, dans l'obscurité froide, une automobile. » (*Des éclairs*, p. 172).

dans la conscience du personnage⁸³ : procédé éminemment fictionnel, comme on l'a dit à plusieurs reprises. De façon toujours floue nous sommes parfois capables de comprendre le personnage de l'intérieur, de percevoir le monde comme il le perçoit, jusqu'à entendre ses mots directement, sans filtre, dans des dialogues camouflés, sans guillemets, qui ne peuvent qu'être de nature fictionnelle⁸⁴. Or, ces dispositifs d'énonciation sont très communs : l'originalité des biofictions d'Echenoz réside donc dans l'alternance consciente entre les différents points de vue, signalé par l'utilisation de plusieurs personnes grammaticales. Le plus répandu, et largement, est le pronom neutre « on »⁸⁵, par lequel le narrateur des trois biofictions conduit le récit : l'ambiguïté structurelle de ce type d'énonciation lui permet de donner à ses propos une crédibilité qui semble aller de soi. Cependant, à travers un changement de personne grammaticale il lui est possible aussi de changer de sujet et de rejeter ainsi la responsabilité et donc la crédibilité de ses propos. C'est pourquoi nous voyons surgir sur le texte, des « je », des « vous », et même des « nous »⁸⁶, que d'ailleurs l'on ne sait pas bien à qui faire correspondre : phénomène qu'on ne s'attend pas dans un roman et qui démontre la progressive et parallèle biographisation et fictionnalisation du récit.

⁸³ Par exemple : « Bon, dit-il à Zogheb, comme je n'arrive pas à terminer cette chose pour les deux mains, j'ai décidé de ne plus dormir, mais alors plus dormir une seconde, voyez-vous. Je ne me reposerai qu'une fois cet ouvrage fini, que ce soit dans ce monde ou dans l'autre. » (*Ravel*, p. 88) ; « Bon, dit le doux Émile. Archiviste, je ne méritais sans doute pas mieux. » (*Courir*, p. 142) ; « C'est dans ces dispositions acerbes que, sorti de son hôtel, il s'est mis en marche vers chez les Axelrod où, sans alternative, il est invité pour cette foutue soirée » (*Des éclairs*, p. 132).

⁸⁴ Par exemple : « Hilare, Ravel trouve naturel qu'ils aient fait le voyage du Havre pour venir l'accueillir et ne pense pas un instant à les en remercier. Eh bien, leur dit-il seulement, j'aurais bien voulu voir que vous ne fussiez pas venus. » (*Ravel*, p. 61).

⁸⁵ Par exemple : « On dirait même qu'il s'est réconcilié avec le mutilé — à moins que tout cela finisse par lui être égal » (*Ravel*, p. 105) ; « On sait que c'est abominablement crevant, du moins peut-on l'imaginer, on sait qu'Émile à ce jour ne l'a jamais couru. » (*Courir*, p. 85) ; « C'est ainsi qu'on se retrouve à la rue, terrassier, manœuvre, portefaix couvert de dettes dans l'industrie du bâtiment, pendant quatre ans. » (*Des éclairs*, p. 27).

⁸⁶ Par exemple : « Nous sommes assis sur des sacs de ciment, sur des caisses, près d'un feu de planches engluées de plâtre au milieu du chantier, dans une large artère de Brooklyn » (*Des éclairs*, p. 29) ; « Personnellement je n'en peux plus, de ces pigeons. Vous n'en pouvez plus également, je le sens bien. Nous n'en pouvons plus et, en vérité, ingrats et versatiles comme ils sont, eux-mêmes n'en peuvent plus de Gregor » (*Des éclairs*, p. 171).

Dans ce jeu de perspective et de jugements, souvent contradictoires, le narrateur joue un rôle clef de synthèse : il peut approuver ou corriger les propos que d'autres viennent de faire, tout comme jeter des doutes, avancer des hypothèses, faire de l'ironie. De cette façon, le narrateur résout l'ambiguïté ou le conflit d'interprétations dérivés de la collision des points de vue et donne au lecteur des indications de lecture claires, bien que non explicites, souvent précisément grâce à l'ironie⁸⁷. Ce travail d'hypothèses et d'organisation du narrateur biofictionnel est un exercice absolument arbitraire, parce que libre de toute référence extratextuelle et non soumis à la charge de la preuve et de la vérification. Mais précisément pour cette raison, ce travail permet d'écrire un destin, de lier et donner de sens à des événements qui pourraient tout simplement être considérés comme le fruit du chaos. Cette écriture du destin est conduite à travers deux méthodes générales : la première consiste à trouver un fil rouge, un leitmotiv qui ne soit ni trop trivial ni trop connu dans la vie du biographié pour en rythmer à plusieurs reprises le récit ; la deuxième consiste dans l'invention de scènes, ou même de lignes narratives. Dans *Ravel*, par exemple, le masque mortuaire à

⁸⁷ Par exemple : « On peut penser ce qu'on veut de cet incident. On peut croire à un trou de mémoire. On peut supposer que ça le fatigue, de rejouer éternellement cette chose vieille de plus de vingt ans. On peut encore imaginer que, devant un auditoire trop inattentif, il préfère expédier cette exécution. Mais on peut se dire aussi que, pour la première fois en public, quelque chose ne colle plus. » (*Ravel*, p. 82) ; « Jamais, jamais rien comme les autres, même si c'est un type comme tout le monde. Certes on prétend que les échanges gazeux de ses poumons sont anormalement riches en oxygène. Certes on assure que son cœur est hypertrophié, d'un diamètre au-dessus de la moyenne et battant à une cadence moindre. Mais, spécialement réunie à Prague à cet effet, une commission technique médicale dément toutes ces rumeurs, affirme que pas du tout, qu'Émile est un homme normal, que c'est juste un bon communiste et que c'est ça qui change tout. Bref rien n'est sûr sauf qu'il a sans doute su discipliner ce cœur et ces poumons, les rendre aptes aux efforts de vitesse les plus rapprochés et à récupérer tout aussi vite. Ainsi peut-il achever une longue épreuve par un sprint effréné pour, à peine essoufflé, repartir en courant quelques secondes plus tard chercher son survêtement à l'autre bout du stade – et le lendemain, si besoin est, recommencer. » (*Courir*, p. 53-54) ; On est en droit de penser que les expériences de Gregor sont devenues trop dangereuses pour se poursuivre dans une grande ville, au milieu d'une foule ingénue. On n'oubliera pas que ses bobines, produisant des tensions de plusieurs millions de volts, lancent d'énormes arcs fulgurants, de longs éclairs de plusieurs mètres. Il n'est pas exclu que ces excès présentent de plus en plus de risques, et qu'un accident doive se produire un jour ou l'autre, inévitablement. On peut se dire ça. On peut s'interroger aussi sur la présence dans le secteur, ce soir-là, considérant le brasier en se limant les ongles, du chômeur flanqué du gangster qui l'autre jour accompagnaient Angus » (*Des éclairs*, p. 96).

laquelle une amie compare le visage du compositeur, retourne vers la fin⁸⁸, ainsi que la scène apparemment gratuite du livre des signatures sur lequel Ravel s'attarde sur le paquebot devient une préfiguration de la maladie qui l'empêchera, entre autres choses, d'écrire son nom⁸⁹. De même, la phrase de Conrad que Ravel lit et que le narrateur nous rapporte⁹⁰, ainsi que les quelques lignes où le narrateur décrit un dialogue bizarre entre Ravel et ses doigts⁹¹, servent à dire deux choses spécifiques qui ne peuvent être dites directement. Dans *Courir*, nous avons dit que le cliché de la vie du grand sportif donne forme au récit. La personne de Zatopek coïncide avec son activité de coureur (comme d'ailleurs l'annonce le titre) et le récit de sa vie suit l'histoire de ses victoires et de ses défaites : « On a dû insister pour qu'Émile se mette à courir. Mais quand il commence, il ne s'arrête plus. Il ne cesse plus d'accélérer. Voici l'homme qui va courir le plus vite sur la Terre. », lit-on sur la quatrième de couverture. Cependant, sa fortune et son malheur sont en grande partie décidés par l'Histoire, du caprice des régimes sous lesquels il vit. C'est pourquoi le premier et le dernier chapitre se reflètent parfaitement et portent la marque inévitable de l'Histoire désormais accomplie. Dans *Des éclairs*, enfin, le plus complet et complexe des trois, ainsi que le plus fictionnel, les

⁸⁸ « Le visage de Ravel est blanc », p. 97.

⁸⁹ « Quelle que soit, pour signer, la solution adoptée, il apparaît surtout à Ravel que tout cela doit prendre un temps fou à dessiner. Lui se contente d'un rapide envoi sobre de sa haute écriture nerveuse, tout en pics, suivi de son prénom et de son nom parfaitement lisibles et même pas soulignés, à peine décorés de jambages verticaux prolongés dans leurs initiales majuscules. » (p. 48) et puis « Tout va peut-être un peu mieux mais il voit bien aussi que la forme de son écriture se dégrade de plus en plus, qu'elle perd son élégance pour devenir hésitante, maladroite, en route vers l'illisible. » (p. 107). Comme le note Kemp : « Ravel's innocuous digression on the shapes of signatures as the composer leafs through the transatlantic steamer's *livre d'or* returns to the reader's mind in the story's later stages, as Ravel begins to lose control of his motor functions and lives in fear of being asked to sign him in public » (p. 120).

⁹⁰ « Jean-Aubry, qui réside à Londres, a fait le voyage de Southampton pour venir saluer Ravel pendant cette brève escale et lui apporter une copie de sa traduction de *La Flèche d'or* de Joseph Conrad qu'il vient d'achever pour la faire paraître, dans l'année à venir, chez Gallimard. Cette lecture, pense-t-il, pourra toujours occuper Ravel pendant le voyage. Quant à Conrad, il est mort depuis trois ans. » (p. 28) et puis « Cependant, repris par l'insomnie, Ravel vient de refermer la traduction de *La Flèche d'or* après qu'il en a relu deux ou trois fois la dernière phrase, *Mais qu'aurait-il pu faire d'autre, en vérité ?* » (p. 49).

⁹¹ « Il considère ses pieds au bout desquels ses dix orteils se déplacent tout seuls, bougent entre eux comme s'ils lui faisaient des signes, lui adressaient des marques de solidarité. Nous sommes tes orteils, nous sommes tous là et nous comptons sur toi, tu sais que tu peux aussi compter sur toi, tu sais que tu peux aussi compter sur nous comme sur tes doigts. » (p. 82).

épisodes qui sont utilisés pour construire une interprétation précise de Gregor/Tesla sont innombrables. On pourrait citer les plus éclatants : l'histoire d'amour cachée avec l'épouse de son ami, la jalousie de l'assistant secrètement amoureux de la même femme et qui causera la ruine de Gregor, l'in vraisemblable et pourtant attesté sentiment amoureux que Gregor éprouve pour une pigeonne, jusqu'à l'épilogue audacieux et visionnaire dans lequel toutes les lignes narratives se recomposent.

En dépit de leur singularité évidente, les trois biographiés d'Echenoz partagent une série de caractéristiques, au niveau de capacité ou d'aptitude⁹² mais encore plus de manière d'être dans le monde⁹³. Ce qui est important de constater est que ces similitudes ne sont pas liées à un fait biographique (au *bios*) mais au discours biofictionnel du narrateur-auteur. Ravel et Zatopek et Tesla sont, à différents degrés et pour différentes raisons, tous des égocentriques qui pris dans leurs emprises n'arrivent pas à établir une relation saine avec le monde qui les entoure. Mais cette interprétation de leur existence n'a de vérité que dans ces récits biofictionnels particuliers, qui font apparaître ces personnages sous une telle lumière. L'originalité du discours echenozien consiste non pas dans le sabotage de la rhétorique biographique – désormais usée et longuement contestée – du parcours vers un destin déjà établi, mais dans son détournement et réutilisation. Lus comme une trilogie, ces romans montrent la cohérence et l'originalité du système biofictionnel echenozien.

Pour tout ce que nous venons de dire, il semble désormais impossible d'évaluer la production biographique d'Echenoz en s'en tenant à des grilles interprétatives génériques et qui sont plus appropriées à sa production romanesque tout court. Tout d'abord il faut encadrer correctement son expérimentation : si le court récit qu'anticipait la sortie de *Ravel* montrait une allure vaguement schwobien⁹⁴, dans sa

⁹² Par exemple le don des langues (Zatopek et Gregor), où l'importance accordée à la façon de s'habiller (Ravel et Gregor).

⁹³ Notamment une solitude profonde et une difficulté à aimer (Ravel et Gregor), mais aussi le désir de plaire et d'être tenu en haute considération (les trois).

⁹⁴ Comme le remarque Christine Jérusalem à deux reprises : « Les sortilèges de Jean Echenoz », dans « Marcel Schwob », *Europe*, mai 2006, pp.191-197 ; « Stevenson, Schwob, Renard, Echenoz : des œuvres

version romanesque tout écho de telle sorte disparaît. Lorsque le mot et le concept de biofiction⁹⁵ commencent à se répandre les récits biographiques trouvent une place plus convenable. Si Genette en 2006 inclut le *Ravel* d'Echenoz dans la catégorie bien trop vague d'« hétérofiction »⁹⁶, Houppermans deux ans plus tard détectait de manière plus claire les procédés du Echenoz biographe (qui procède par « anecdotes significatives », p. 115)⁹⁷, tandis que Castellana en 2015 met en évidence surtout la démarche biographématique de *Ravel* (qu'il qualifie, en suivant Genette, de « eterobiofiction »). Pourtant, comme nous l'avons évoqué plus haut, la plupart de la critique littéraire a lu les trois biofictions d'Echenoz de manière continuiste, c'est-à-dire suivant une interprétation figée de l'écrivain, longtemps canonisé. Si Van Wesemael propose une lecture autobiographique bien trop limitative⁹⁸, Zhao souligne surtout la dimension ironique des réécritures biographiques⁹⁹. Même Emilien Sermier, qui a écrit la seule monographie consacrée aux trois biofictions d'Echenoz jusqu'à présent publiée, n'a pas su remarquer la spécificité que ces textes représentent dans la production romanesque echenozienne. Malgré une analyse très approfondie des variations génériques, formelles, rhétoriques et thématiques que les récits mettent en œuvre, l'interprétation reste bloquée sur une lecture exclusivement ludique et

filiales ? », dans Berg, Gefen, Lhermitte (dir.), *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, 2007, p. 261-270.

⁹⁵ Bien que parfois de manière trop vague, comme chez Semsch « Anatopies du moi. Essai sur la biofiction dans *Au piano, Ravel et Courir* de Jean Echenoz », dans Asholt ; Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, 2010, p. 243-260). Farouk (*Le retour du roman d'aventures. Formes et enjeux contemporains. À partir de Jean Echenoz*, 2017) qualifie *Ravel* de « biofiction musicale » (p. 119-122).

⁹⁶ *Bardadrac*, 2006, p. 137-138. Comme on l'a vu dans le chapitre 5 cette catégorie est bien trop vaste, incluant le *Kant* de De Quincey tout comme Pierre Michon.

⁹⁷ « Ici il s'agit d'une collection de faits et de gestes précis et vérifiés, auxquels s'ajoutent des réflexions de l'auteur et des décors mis en relief par les descriptions » (*Jean Echenoz. Etude de l'œuvre*, 2008, p. 115).

⁹⁸ « *Ravel* de Jean Echenoz : un autoportrait en creux de l'auteur », dans Wittmann (dir.), *Biographie et roman : actes du colloque international de Metz, septembre-octobre 2010*, 2012, p. 95-106). En effet son article énonce cette thèse sans fournir aucune évidence textuelle.

⁹⁹ *L'ironie dans le roman français depuis 1980. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly*, 2012 : « son attention s'est déplacée de la parodie des genres paralittéraires vers des écritures biographiques (*Jérôme Lindon, Ravel, Courir*), mais l'ironie n'est pas amoindrie ». De manière trop superficielle, Zhao considère donc que « La réécriture de la biographie est dans la même veine que son renouvellement de l'écriture romanesque » (p. 278).

autobiographique ¹⁰⁰ . En revanche, en s'appuyant sur une lecture surtout biographématique, Gefen a bien saisi la variété des tonalités ¹⁰¹ des biofictions d'Echenoz, tout comme l'enjeu commun de la mise en relief de l'échec de ces trois vies :

les vies d'Echenoz désignent in absentia des échecs, et pourraient emblématiser trois formes d'inaboutissement, amoureux, politique et économique (p. 228)

La biofiction echenozienne est sûrement plus proche de la forme romanesque traditionnelle que les autres biofictions contemporaines. Chez Pierre Michon ou chez Emmanuel Carrère, par exemple, l'hybridation entre fiction et non-fiction est plus complexe et ambiguë. Toutefois, dans les biographies de Jean Echenoz l'usage de la fiction joue également un rôle décisif et variable, pouvant être de degré et de nature différents : au niveau zéro peut être tout simplement une omission des données biographiques de base (dates, noms, lieux, etc.) ; au premier niveau, la fiction peut demeurer dans la sélection et dans le montage d'anecdotes significatives, fonctionnelles à une réflexion originale et d'ensemble sur l'homme et l'époque décrite. C'est ce qu'on a appelé tout à l'heure « fiction au sens large ». Et pourtant, il y a dans les biographies de Jean Echenoz aussi un usage plus strict de la fiction, c'est-à-dire de l'invention. On constate notamment : a) la présence d'anecdotes, scènes et personnage qui rassemblent à de la pure fiction, car ils ne peuvent pas être vérifiés ; b) la présence de longs échanges dialogués, même s'ils sont sans guillemets ; c) la présentation des pensées du biographié en tant que sujet.

Ce déploiement de l'imagination sert à produire une idée nouvelle de la personne biographiée, un écart par rapport à l'image figée et transmise, et donc à proposer une ré-construction de cette vie à base non-documentaire. Cette image peut se fonder sur des détails et des anecdotes bizarres, ridicules, pleines d'esprit. À la fois étonnants et

¹⁰⁰ *Variations sur un standard. Jeux et métamorphoses dans les trois romans biographiques de Jean Echenoz*, 2013. Voir en particulier p. 93-97.

¹⁰¹ « la trilogie biographique d'Echenoz [...] parcourt une gamme de registres allant de l'attention affectueuse à la distance mélancolique, amplifiant certains détails pour mieux laisser échapper leur hauts » (2015 : 226).

inattendus, ces « biographèmes curieux » comme nous l'avons vu aujourd'hui représentent le noyau de la biofiction contemporaine : détails qui, justement à cause de leur nature anodine et futile, peuvent saisir l'individualité et l'unicité d'un homme qui échappe à notre compréhension. Pensons par exemple à toutes les manies de Gregor/Tesla¹⁰² : elle est l'une de ces caractéristiques par lesquelles nos biofictions construisent d'une manière souterraine mais opiniâtre un portrait vif, certes littéraire mais tout de même fondé historiquement. Ainsi dé-construite et puis ré-construite la vie écrite dans les biofictions de Jean Echenoz témoigne de la vitalité d'un genre qui peut dire une vérité qui n'est pas simplement littéraire, poétique, mais véritablement hybride, aussi complexe qu'immédiate. Pour le faire ils utilisent la fiction non comme un mensonge masqué, mais comme un instrument heuristique, qui nous fait découvrir et comprendre quelque chose qui ne serait pas connu autrement.

Les deux productions biographiques que nous venons d'analyser entreprennent deux poétiques différentes : si Franzosini a expérimenté presque toutes les formes narratives biographiques possibles (roman, essai, portrait, *faction*), Echenoz s'est focalisé sur une seule, en insistant sur le mode romanesque. En plus, l'Italien s'est penché sur des « outsiders » de la grande Histoire, tandis que le Français a toujours travaillé sur des hommes célèbres. Dans leur diversité, il est possible de saisir une proximité intéressante, qui relève d'une esthétique commune. Tout d'abord, Franzosini et Echenoz sont dans leur démarche biographique assez ambigus pour que tous ce qu'ils écrivent, ayant une allure ludique et ironique, semble dépourvue d'invention. Cependant, bien que nonchalante, nous avons vu à quel point l'usage de la fiction soit important pour les deux écrivains. Les biofictions que nous allons traiter dans les deux prochains chapitres sont au contraire beaucoup plus compliquées, et

¹⁰² Entre autres notamment la passion pour certains oiseaux (« spécialement tout ce qui est pigeons, colombes, tourterelles et compagnie », p. 20 ; « tant qu'on ne touche pas aux oiseaux, ça va », p. 39), et puis « l'habitude de compter tout ce qui se présente » (p. 29).

radicales, au niveau de la forme et du style, mais aussi beaucoup plus explicites et évidentes. « Non sono in molti a scrivere libri che hanno questa leggerezza e questo humour discreto » a écrit Giuseppe Pontiggia¹⁰³ à propos de Franzosini. Cette considération pourrait aussi bien s'appliquer à Echenoz : nous verrons dans le prochain chapitre comment l'écriture de Wilcock, Bolaño, Kiš, Michon et Orecchio se fait de moins en moins légère et comment cet humour, même s'il est présent, n'est ni discret ni charmant. Mais ce qu'Echenoz et Franzosini partagent au niveau de conception de la biofiction est une idée « reconstructive » : s'il est plus souvent remarqué l'aspect dé-constructif (« anti-biographique », parodique¹⁰⁴), visant à un « debunking »¹⁰⁵ des grandes personnalités ainsi que de la méthode biographique traditionnelle, ce que nous avons essayé de montrer est que ce nouveau roman biographique ne se rend pas à la relativité de toute interprétation, mais tâche d'en proposer une : comme l'a une fois énoncé Franzosini, en empruntant les mots à Werner Herzog, « la realtà vera più profonda è un'altra, quella che a volte ha bisogno di essere rappresentata con una menzogna per risultare autentica »¹⁰⁶.

¹⁰³ Mentionné sur le rabat de couverture de *Questa vita tuttavia mi pesa molto*.

¹⁰⁴ « Comme s'il avait épuisé les possibilités offertes par l'histoire du roman, Echenoz en vient même à parodier les récentes fictions biographiques, en donnant avec *Ravel*, sa propre interprétation de ce qu'il conviendrait, s'agissant de l'auteur de *Cherokee*, d'appeler un « standard » » (Viart 2008 : 411).

¹⁰⁵ « Défense et illustration d'un antibiographisme doux amer, la trilogie biographique d'Echenoz [...] participe d'une tradition de *debunking* (dénigrement) antihéroïque du genre biographique, illustrée notamment outre-Manche par Lytton Strachey (*Eminent Victorians, Portraits in Miniature*) ou Virginia Woolf (*Flush : A Biography*) », Gefen 2015 : 226.

¹⁰⁶ Cité lors de la présentation publique à Rome, le 22 février 2018.

Chapitre 9.

La biofiction en série

Bien que le vingtième siècle ait vu la production d'un grand nombre de biographies de forme romanesque ou en tout cas de grande dimension, dans l'histoire du genre la forme de biographie littéraire la plus répandue était celle courte. Comme nous l'avons montré dans la partie historique de cette recherche, le genre biographique, tant dans le mode littéraire, que dans celui épigraphique (et donc non-fictionnel), naît sous une forme à l'extension réduite. Il en est de même lorsqu'il traverse le Moyen Âge et l'ère moderne sous la forme de l'hagiographie ou de la « Vita ». Ce n'est qu'à partir du dix-huitième siècle que la biographie, se faisant de plus en plus historiographique et essayistique, s'enrichit d'informations et de détails et accroît donc son extension globale. Si les romans biographiques et les biographies romanesques (et romancées) du XXe siècle sont issues de la transformation des biographies factuelles de type positiviste du siècle précédent, le genre hyper-contemporain de la biofiction dérive plutôt du récit bref. Comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, d'un point de vue historique et esthétique, les exemples les plus significatifs du genre – ceux qui préfigurent clairement les caractéristiques de la biofiction contemporaine – sont précisément des textes courts et sérialisés. En particulier, si les *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob représentent le tournant du genre biographique de type littéraire, nous pouvons identifier trois recueils qui anticipent cette révolution – les *Brief Lives* (1680-1696) de John Aubrey, les *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (1780) de William Beckford, et les *Imaginary Portraits* (1887) de William Pater) – ainsi qu'un texte qui, en s'inscrivant directement dans ce sillage, marque de manière radicale et définitive le chemin, à savoir *Historia Universal de la Infamia* de Jorge Luis Borges (1935).

Les modalités de la nouvelle biographique contemporaine sont très différentes : une pratique très populaire dans les années 1990 a été la réécriture explicite des « Vite » et des légendes anciennes, mais il est possible de constater une production significative¹ de récit de vies génériquement imaginaires² ou de portraits à caractère plus journalistique-essayistique³, ainsi que de divagations ouvertement fantaisistes⁴. La production hyper contemporaine est également partagée entre une tendance « sérieuse », historique et documentaire, et une « ludique », à l'air plus littéraire. Cependant, de nos jours, – qu'elle se focalise sur des personnages historiques ou sur des individus imaginaires, ou qu'elle les traite de manière amusante ou sérieuse –, la biofiction la plus intéressante et la plus radicale, celle qui fait réagir les matériaux référentiels avec les techniques de la fiction, s'inspire, peu importe que ce soit de manière explicite ou consciente, à la tradition, depuis Aubrey et en passant par Schwob jusqu'à Borges.

Dans le premier paragraphe de ce chapitre nous traiterons donc de ce type particulier de biofiction qui se penche sur des personnages excentriques mais pas « positifs », et qui, sous l'impulse de Borges, trouve ses principaux représentants contemporains en Wilcock et Bolaño. Ensuite, nous examinerons les biographies qui traitent plus directement certains événements historiques du vingtième siècle. Dans le deuxième chapitre nous nous pencherons en particulier sur deux recueils de Danilo Kiš et Pierre Michon, qui représentent deux voies diverses de la biofiction : le premier à dominante historiographique, le second à dominante autobiographique. Enfin, le troisième chapitre sera consacré à l'œuvre de Davide Orecchio qui, en puisant consciemment dans plusieurs traditions de la biographie fictionnelle occidentale, a réussi à proposer un modèle neuf et reconnaissable. L'esthétique singulière de ces

¹ Nous avons défini et classé dans le cinquième chapitre toutes les typologies d'écriture biographique.

² Comme ceux de Pontiggia, Cavazzoni, Malerba, Alajmo et Baroncelli, ainsi que de Michon, Garcin, Le Tellier et Courneau.

³ Comme ceux de Strachey, Reyes ou Croce, ainsi que de Gaillard, Mauriès, Schneider, Collins, Di Stefano, Baldi et Buonanno.

⁴ Comme celles de Savinio, Campanile et Tabucchi ainsi que de Toledo et Senges.

biofictions est assurée par leur forme brève et sérialisée et en particulier par les caractéristiques de précision et de clarté d'une part, et de profondeur allusive de l'autre, qui sont, d'une manière apparemment contradictoire, propres à la nouvelle. Le caractère de brièveté ne concerne pas seulement la longueur du récit mais entraîne aussi une « densité » particulière. Tout comme une nouvelle n'est pas, normalement, seulement plus courte qu'un roman, mais de nature intrinsèquement différente, de la même manière une fiction biographique brève dispose son matériel narratif différemment par rapport à un roman biographique, et pour cette raison construit d'une manière très spécifique sa vérité biographique. Nous allons le découvrir bientôt.

9.1 Vies infâmes dans les biofictions de Wilcock et Bolaño

Dans l'une des dernières interviews avant sa mort, en réponse à une question sur *La literatura nazi en América* Roberto Bolaño en déclare les sources littéraires et recompose ainsi la généalogie d'une pratique narrative :

Este libro [...] lo debe muchísimo a *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock, que es un escritor argentino, pero que este libro, en concreto, lo escribí en italiano. [...] *La sinagoga de los iconoclastas*, a su vez, lo debe muchísimo a *La historia universal de la Infamia*, de Borges, cosa nada rara porque Wilcock fue amigo de Borges y admirador de Borges. A su vez el libro de Borges *La historia universal de la Infamia* lo debe mucho a uno de los maestros de Borges que fue Alfonso Reyes, el escritor mexicano que tiene un libro que [...] se llama *Retratos Reales e Imaginarios*, que es una joya. A su vez, el libro de Alfonso Reyes lo debe muchísimo a *Las Vidas Imaginarias* de Marcel Schwob, que es de donde parte esto. Pero, a su vez, *Las Vidas Imaginarias*, le debe mucho a toda la metodología y la forma de servir en bandeja ciertas biografías que usaban los enciclopedistas. Creo que esos son los tíos, padres y padrinos de mi libro, que sin duda es el peor de todos, pero que ahí está. (Álvarez 2005 : 262-263)

Le rapport de filiation entre les œuvres cités de Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock et Roberto Bolaño – c'est-à-dire, respectivement, *Historia Universal de la Infamia* (1935), *La sinagoga degli iconoclasti* (1972) et *La literatura nazi en América* (1996) – est

évident et se fonde à la fois sur des caractéristiques formelles (il s'agit dans tous les cas d'un recueil de biographies fictionnelles) et sur des choix thématiques (les personnages biographiés sont, à divers titres – des « infâmes », très éloignés du genre de personnes faisant habituellement l'objet d'une biographie) et poétiques (basées sur une invention qui naît de la manipulation et de la falsification des données réelles et sur la mimesis des genres factuels comme l'essai historique, l'encyclopédie, le manuel). Enfin, leur trait commun le plus évident : celui d'être le travail de trois écrivains latino-américains (deux Argentins et un Chilien), qui nourrissent une relation très étroite avec l'Europe. D'ailleurs, comme l'a dit Cristian Crusat⁵, le mode littéraire de la vie imaginaire a eu une fortune immense et durable en Amérique latine, et donc Borges, Wilcock et Bolaño représentent un exemple important de réécriture d'une tradition littéraire qui a des racines anciennes dans le Vieux Continent. En effet, tous les trois ont entretenu un rapport de liaison forte avec le genre biographique et ses précurseurs : si Borges était, comme nous l'avons mentionné, un « dévoué » de Schwob⁶, Bolaño écrit avec enthousiasme à propos de Wilcock⁷, qui, à son tour, connaît et admire Borges, et traduit Aubrey en italien⁸. Si l'influence que les *Vies imaginaires* de Schwob ont eu sur *Historia Universal de la Infamia* est, dès la reconnaissance tardive de l'écrivain argentin⁹,

⁵ Dans *Vidas de vidas: una historia no académica de la biografía : entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX* (2015), Crusat mène une recherche historique sur une pratique biographique de type littéraire qu'il qualifie de « excéntrica y autoconsciente ». À son avis, le modèle de Schwob impose trois caractéristiques de base au genre : la brièveté, la présence d'éléments visionnaires, oniriques et sordides, et le caractère métalittéraire.

⁶ Selon l'expression que Bruno Fabre (2011) tire du même Borges. En 1987, Borges décrivait ainsi l'ouvrage de Schwob : « Sus *Vidas Imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén. En todas partes del mundo hay devotos de Marcel Schwob que constituyen pequeñas sociedades secretas » (« *Vidas imaginarias* », *Biblioteca personal : prologos*, 1988 ; réédition dans *Obras completas*, 1996, t. IV, p. 486).

⁷ « *La sinagoga de los iconoclastas* es uno de los mejores libros que se hai escrito en este siglo [...], sin duda uno de los libros más felices, más irreverentes, más humorísticos y corrosivos de este siglo », 2004 : 281. (« La Synagogue des iconoclastes est l'un des meilleurs livres écrits au cours de ce siècle [...], sans l'ombre d'un doute l'un des livres les plus heureux, les plus irrévérencieux, les plus humoristiques et corrosifs de ce siècle » (Bolaño 2011 : 370-371).

⁸ *Vite brevi di uomini eminenti*, Adelphi, 1977.

⁹ Seulement en 1985, lorsqu'il écrit une préface à une édition argentine des *Vies imaginaires* : « Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no

constatée et continuellement réaffirmée, plus récemment aussi les travaux de Wilcock et Bolaño ont été reliés à Schwob. Et pour cause, d'ailleurs : il est désormais incontestable que les *Vies imaginaires* sont « de donde parte esto », c'est-à-dire qu'elles marquent l'origine d'une intention biographique précise et immédiatement reconnaissable. Une fois établi cet héritage premier, il est tout de même nécessaire d'examiner les éléments de continuité et de ceux, à notre avis tout aussi importants, d'originalité que ces trois biofictions montrent à l'égard de l'ancêtre schwobien.

Bien qu'un air de famille entre la conception biographique de Borges, Wilcock et Bolaño ait été notée à plusieurs reprises, la critique littéraire a montré des difficultés à saisir le fil qui lie spécifiquement leurs biofictions. En effet, aucune analyse d'ensemble de ces trois recueils n'a été menée jusqu'ici¹⁰, à une exception près. Seul Cristian Crusat¹¹, bien que dans une perspective exclusivement sudaméricaine, a envisagé l'étude de la modalité narrative de la « vida imaginaria » en prenant en considération tous ses protagonistes. Cependant, son interprétation se penche moins sur les aspects formels et narratifs que sur le caractère polémique de cette tradition, qui se développe

señalada aún por la crítica, fue este libro de Schwob » (Borges 1988 : 486). « Vers 1935, j'écrivis un livre plein de candeur qui s'intitulait *Histoire universelle de l'infamie*. L'une des nombreuses sources non signalées encore par la critique fut le livre de Schwob » (Borges 2010 : 1484). En 1970, dans son *Essai d'autobiographie*, il avait discuté la différence entre la méthode de Schwob et la sienne (voir 2010 : 1483-1484).

¹⁰ Parmi les travaux de Wilcock, Celina Manzoni (« Biografías minimas/infimas y el equivoco del mal », *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, 2002, p. 17-35) et Julio Premat ("Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad", *Lecciones Doctorales* n° 7, juillet-décembre 2010) ne considèrent que le *Steroscopio* et *Il libro dei mostri*, qui pourtant, à différence de la *Sinagoga*, ne sont pas des biofictions. Victor Gustavo Zonana (« De viris pessimis : biografías imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock », *Revista de Filología Hispánica*, XVI, n° 3, 2000, p. 673-690) étudie la filiation jusqu'à Wilcock, ne mentionnant pas Bolaño. Plus récemment Andrea Gialloredo (« Vite (poco) esemplari di uomini d'ingegno. *La Sinagoga degli iconoclasti* », *I cantieri dello sperimentalismo : Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, 2013, p. 49-64) a envisagé un discours sur la *Sinagoga* sans mentionner son antécédent borgésien ni le successeur bolanien, tandis que Patrizia Farinelli (« Le bio-bibliografie immaginarie di Bolaño e le biografie infedeli di Orecchio come approcci letterari alle verità della storia, della vita », *Ars et Humanitas*, n. 11, 2017, p. 127-138) a comparé deux biofictions si différentes dans leur épistémologie de fond comme celles de Bolaño et d'Orecchio (comme nous le verrons par la suite). Lambert Barthelemey fait de même lorsqu'il rapproche l'écrivain chilien à Sebald (« Les bons, les brutes et les truands (Sebald, Bolaño) », *Otrante*, n. 16, 2004, p. 92-109).

¹¹ D'abord dans un article (« La tradición de la "vida imaginaria". Schwob y Roberto Bolaño », *Revista de Occidente*, n° 332, janvier 2009, p. 87-114) et ensuite dans la monographie déjà mentionnée.

contre le genre institutionnalisé de l'histoire littéraire. Dans ce paragraphe nous mènerons une analyse comparée des trois œuvres, tout en discutant la généalogie de cette forme de biofiction (si précisément identifiée par Bolaño¹²) et dans le but de montrer son évolution ainsi que les différentes façons d'aborder le récit de la vie de ses biographiés. À ce propos, nous utiliserons le concept d'infamie et la conception de la littérature donnés par Foucault dans « La vie des hommes infâmes » (1977)¹³ pour éclaircir le sens de ces textes.

Nous avons analysé dans le deuxième chapitre toutes les œuvres à caractère biographique publiées par Borges, tout en mettant en relief son importance pour le renouvellement du genre. Wilcock et Bolaño n'ont pas pratiqué la biographie avec la même obstination, mais les deux biofictions ne demeurent pour autant pas isolées dans leur production. Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) fut un écrivain et traducteur argentin et puis italien. Ami de Borges, Bioy Casares et Ocampo, il a vécu de façon permanente en Italie à partir de 1956 et a écrit en langue italienne la partie la plus significative de son œuvre. Son univers littéraire¹⁴, atypique et inimitable, est parsemé de figures fantastiques et horrifiantes, d'étranges êtres humains ou mythologiques. Cet imaginaire que nous appellerions aujourd'hui *weird* est commun à la majeure partie de sa production en italien, en particulier celle courte. Des récits de *Il caos* (1960, plus tard réécrits dans *Parsifal*, 1974) aux portraits métamorphiques du *Libro dei mostri* (1978), en passant par ce roman fragmenté qu'est *Lo stereoscopio dei solitari* (1972)¹⁵, Wilcock a travaillé sur une série de variations comiques – inspirées avant tout de Borges mais

¹² Comme nous l'avons dit dans le cinquième chapitre, le recueil de l'écrivain mexicain Alfonso Reyes cité par Bolaño (*Retratos reales e imaginarios*, 1920) contient des textes qui ressemblent moins à une « vie imaginaire » qu'à un essai personnel.

¹³ Nous lisons de l'édition 2014.

¹⁴ On pourrait mentionner surtout l'étude générale de Daniela Cesaretti (*Introduzione all'opera di Juan Rodolfo Wilcock*, 1994) ainsi que l'ouvrage collectif dirigé par Roberto Deidier (*Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, 2002), qui contient en particulier un article focalisé sur le fantastique chez Wilcock de Francesca Bernardini Napoletano (« L'assurdo fantastico », p. 97-103).

¹⁵ Que l'auteur définissait comme « un romanzo con settanta personaggi principali che non si incontrano mai » (cité sur le rabat de couverture de l'édition Adelphi, 1972).

aussi d'une tradition plus ouvertement liée à la science-fiction – sur un échantillon de bizarreries physiques et de situations narratives paradoxales. D'autre part, il est plus difficile d'identifier, dans une production aussi vaste et variée que celle de Roberto Bolaño (1953-2003), une utilisation isolée de la biographie, au-delà évidemment des biofiction de la *Literatura nazi en América*. Si *Estrella distante* (également publié en 1996) se configure comme la recherche (entre autres biographique) d'un personnage spécifique¹⁶, le monumental *2666* (2004) peut être considéré dans sa totalité comme une tentative de donner une histoire, une vie, au nom de Benno Von Arcimboldi. Cependant, le seul endroit spécifiquement biographique dans la prose de l'écrivain chilien est « La parte de los crímenes », l'un des livres qui composent *2666*, où sont détaillés les féminicides commis au Mexique à partir de 1993¹⁷.

Venons-en donc maintenant aux trois biofictions. *Historia Universal de la Infamia*, publié en 1935 à Buenos Aires, se compose de divers récits brefs déjà publiés dans une revue entre le 1933 et le 1934¹⁸, dont sept sont des fictions biographiques qui racontent la vie de personnages « infâmes » ayant effectivement existés. À la fin du volume l'auteur donne une liste de livres qui lui ont servi de sources pour ses biographies. *La sinagoga degli iconoclasti*, publié chez Adelphi en 1972 (et traduit en français seulement cinq ans après¹⁹), est parmi tous les livres de Wilcock celui qui montre à la fois le plus de cohésion et le plus de complexité. Il s'agit d'un recueil de trente-cinq biographies de personnages extrêmement bizarres, opérants dans des

¹⁶ L'aviateur-poète Carlos Wieder qui est présent, sous le nom de Carlos Ramírez Hoffman, également dans le dernier récit de la *Literatura nazi en América* (« Ramírez Hoffman, el infame »). Pour une analyse comparée de deux récits voir Ignacio López-Calvo, « Deconstructing Heaven », *Roberto Bolaño, a Less Distant Star. Critical Essays*, 2005, p. 176-181.

¹⁷ Dans l'univers de Bolaño dans la ville de Santa Teresa (homologue de Ciudad Juárez). Sur cet aspect voir l'article de Jan-Henrik Witthaus (« Biografía negativa en "La parte de los crímenes" de Roberto Bolaño », dans Hennigfeld, Ursula (ed.), *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, 2015, p. 65-81) et l'Appendix « Victims in The Part About the Crimes » à l'ouvrage de Chris Andrews (*Roberto Bolaño's fiction : an expanding universe*, 2014, p. 205-229).

¹⁸ Dans « Revista Multicolor de los Sábados », toutes sauf « El asesino desinteresado Bill Harrigan ».

¹⁹ *La Synagogue des iconoclastes*, Gallimard, 1977 (traduit de l'italien par Giovanni Joppolo). Ce livre a vu de nombreuses publications à l'étranger, en Europe (Royaume-Uni, Espagne et Allemagne) comme Outre-Atlantique (Etats-Unis et Canada).

disciplines pseudo-scientifiques ou philosophiques : « delirantes, aventureros, científicos y algún que otro artista »²⁰, « teorici e utopisti [...] spaventosi [...] assolutamente assurdi [...] genialoidi destinati al manicomio »²¹, dont l'improbable existence est certifiée par une note de références bibliographiques tout aussi indéchiffrable. Enfin, *La literatura nazi en América*, paru en 1996 à Barcelone²² (Bolaño vivait en Espagne depuis une vingtaine d'années) se présente comme un manuel d'histoire de la littérature consacré aux écrivains nazis du continent américain²³. On y trouve en fait trente profils biographiques où on peut lire de la vie et du travail de chaque écrivain. Bien que la fiction soit manifeste (la date du décès de certains auteurs est placée bien après la date de publication du livre), le degré de vraisemblance interne est toujours très élevé.

D'abord, ce type de modalité narrative, celle des « vies brèves qui se sérialisent et se compilent en recueils » (Madelenat 2006 : 361) représente aujourd'hui une province vaste et centrale de cet espace riche et hétérogène qui est la biographie de fiction d'aujourd'hui. Elle vient d'une tradition qui remonte aux *Brief Lives* de John Aubrey, texte pionnier de la biographie moderne. Aujourd'hui on peut nommer de biofiction autant le récit fictif de la vie d'une personne réellement vécue (le plus répandu), que le récit qui déguise en biographie la vie d'un personnage de fiction, et donc où l'écriture simule la structure, le style et le ton d'une biographie traditionnelle. Tout en les présentant comme personnes réelles et digne d'être racontées, ce deuxième type de biofiction invente une réalité et imagine ses hommes illustres. C'est

²⁰ Bolaño, *Entre paréntesis*, 2004, 281-282. (« d'inventeurs délirants, d'aventuriers, de savants et de quelques artistes » (*Entre paréntesis*, 2011, p. 381).

²¹ Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, 1979 [1973], 31. (« théoriciens et utopistes [...] épouvantables [...] totalement absurdes [...] des génies à enfermer à l'asile » (*Descriptions de descriptions*, 1984, p. 30).

²² C'est le livre qui fait véritablement connaître Bolaño, comme le rappelle López-Calvo (2015 : 1).

²³ L'auteur la présente comme « una antología vagamente enciclopédica de la literatura filonazi producida en América desde 1930 a 2010, un contexto cultural que, a diferencia de Europa, no tiene conciencia de lo que es y donde se cae con frecuencia en la desmesura » (comme rapporté dans l'édition Anagrama). Pour le caractère panaméricain du travail voir Andrews 2014 (« The largest contingent of fictional authors is from Argentina (nine) followed by the United States (seven) », p.13).

précisément le cas des trois recueils de nouvelles de biofictions de Borges, Wilcock et Bolaño. Comme nous l'avons montré, avant le texte de Borges on peut retrouver seulement deux précédents de biographies de personnages fictifs, c'est-à-dire *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (1780) de Beckford et *Imaginary Portraits* (1887) de Pater : toutefois, différemment de tous leur prédécesseurs (y compris Schwob), nos trois auteurs entreprennent un véritable changement de paradigme, dont le premier est représenté précisément par le type et l'usage de l'invention.

L'*Histoire Universelle* de Borges est une fiction complexe où la biographie montre toutes ses qualités de malléabilité, comme l'invention d'un livre nommé *Die Vernichtung der Rose*, source supposée du dernier récit : au lieu d'omettre des sources – et donc mettre en valeur la fiction – Borges en mêlent de vraies et fausses, et de fait en neutralise la fonction de vérification. Comme l'explique l'écrivain argentin : « je lisais la vie d'un personnage connu et je la déformais et la faussais délibérément au gré de ma fantaisie » (Borges 2010 : 1483)²⁴. Wilcock continue sur cette voie, mais si possible, augmente la confusion. Contrairement à ce qui se passait chez Borges, en effet, le lecteur ne peut pas savoir avec certitude si tous les personnages de la *Sinagoga* de Wilcock sont historiquement attestés. De certains, nous pouvons vérifier l'existence en suivant les sources fournies par l'auteur (comme *In the name of Science* de Martin Gardner), tandis que pour d'autres il est difficile de penser qu'ils ne sont pas exclusivement le résultat de son imagination. Nous sommes confrontés à des « storie finte così belle da sembrare vere e storie vere così divertenti da sembrare finte » selon les mots de Roberto Calasso²⁵, dont le jeu de simulation est devenu si compliqué que

²⁴ Dans la « Postface du traducteur » à l'édition française du livre (*Histoire de l'infamie ; Histoire de l'éternité*, Edition du Rocher, 1951, p. 213-220) Roger Caillois mène une véritable étude des sources de l'*Historia Universal de la Infamia*, découvrant une utilisation massive de l'invention et de la manipulation de la part de Borges : « J'ai seulement désiré fournir des exemples au lecteur curieux de mesurer la part de la tradition dans l'ouvrage de Borges et celle de son apport personnel. On voit que ce dernier peut être considérable : presque total » (p. 220).

²⁵ L'éditeur italien de *La sinagoga*. Cette citation est rapportée et traduite par Ariane Eissen : « des histoires inventées si belles qu'elles semblent véritables et des histoires véritables si amusantes qu'elles semblent inventées » (2007 : 283).

nous devons nous rendre à l'indécidabilité. Ce jeu de confondre les plans de la réalité et la fiction, c'est-à-dire de l'illusion documentaire et du plaisir de l'invention, commencé par Borges et continué par Wilcock, arrive avec Bolaño à sa conséquence extrême, l'invention totale et explicite de tous les personnages dont il est raconté la vie²⁶, et qui pourtant restent extrêmement vraisemblables, étant donné la référence continue à des situations et des personnes réelles : une vraisemblance augmentée aussi par le fait que ces vies sont enregistrées dans un cadre, celui d'une histoire de la littérature limitée à un thème et un continent. C'est précisément cet élément macro-textuel, qui se renforce de Borges à Bolaño, la deuxième caractéristique essentielle de la modalité narrative des trois œuvres. Le macro-texte est en effet capable d'ordonner les différents récits en un recueil et ainsi donne une cohésion et un sens unitaire à des biographies individuelles et fait fonctionner toute l'œuvre comme une anthologie, ou une encyclopédie, qui catalogue un thème, de manière plus ou moins exhaustive. Cet aspect aussi représente un changement significatif par rapport à Schwob, dont les *Vies* étaient sans rapport entre elles et même si elles étaient placées dans un ordre chronologique, elles fonctionnaient chacune pour elle-même. Au contraire, dans *Historia Universal de la Infamia*, *La sinagoga degli iconoclasti* et *La literatura nazi en América*, le cadre de l'essai historique, de l'encyclopédie et du manuel produit un effet de synthèse qui contraste les ellipses du récit fragmenté. Ce qu'en résulte, finalement, ce n'est pas tant la biographie d'un individu, mais celle d'un caractère général, l'infamie, décrit dans ses diverses formes.

Il a été observé que l'« histoire universelle » proposée par Borges est un oxymore : d'une part parce que l'histoire écrite, l'historiographie, n'est qu'une reconstruction de, et un discours sur, l'Histoire (Orsanic 2011 : 319) et de l'autre parce que l'universalité ne peut être donnée que par sept exemples (Lafon 2007 : 195). Ces

²⁶ La quatrième de couverture de la première édition (Seix Barral, 1996) informe que le livre est « una obra de ficción, escrita a imitación de los manuales y diccionarios de literatura ». D'ailleurs, comme on l'a dit, l'élément fictionnel est tout aussi évident si on lit les dates de mort, postérieures à la publication, de certains biographiés.

paradoxes révèlent à la fois l'intention de mimesis et le jeu parodique que le texte fait par rapport au genre de l'essai, mais tout de même témoignent encore de la volonté d'offrir un projet plus large que la simple restitution d'une vie mystérieuse et ineffable d'un individu, le projet d'une véritable encyclopédie de l'infamie. Dans *La sinagoga degli iconoclasti* c'est la forme du recueil, et donc la sérialité et la répétition des motifs racontés, qui donne le caractère « biographique » à l'œuvre. Cet effet-encyclopédie se projette sur les histoires individuelles qui se lisent en effet comme une biographie même si souvent elles ne respectent pas les canons du genre, en bifurquant en mille autres histoires ou en ne signalant pas la mort du personnage. À son tour, ces déviations par rapport au genre biographique représentent autant de formes de parodie du texte encyclopédique sérieux. Le cas de Bolaño est évidemment le plus emblématique à cet égard parce que, comme nous l'avons déjà mentionné, *La literatura nazi en América*, mime, en commençant par le titre²⁷, un manuel d'histoire littéraire et analyse, comme tout manuel, le poids et la réputation que chacun a gagné dans la vie et qu'il conserve dans la postérité. Julio Peñate Rivero a écrit un essai détaillé sur le mode énonciatif du livre en le comparant à un vrai dictionnaire, le *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* (1993) de Gullón²⁸. Il réussit à démontrer comme le premier « joue explicitement sur les deux registres discursifs [...], le factuel et le fictionnel » (p. 103), parce qu'il construit une structure très proche de l'essai historique

²⁷ Et d'ailleurs un manuel pareil existait vraiment : Julio Rodríguez Puértolas, *Literatura fascista española, 1986-1987*. *La Literatura nazi en América* se configure aussi comme une parodie de la critique littéraire, comme le dit l'écrivain même dans son autoportrait (« hablo de la miseria y de la soberanía de la práctica literaria », *Entre paréntesis*, 2004 : 20 ; « de la misère et de la souveraineté de la pratique littéraire », 2011 : 24). Sur cet aspect, voir l'article d'Enrique Schmukler (« La littérature nazie en Amérique, de Roberto Bolaño : parodier l'auteur et le système littéraire à l'aide du détournement du mode biographique », dans Broqua et Marche 2010 : 407-417). Une conception de la critique littéraire comme une chimère ridicule émerge aussi dans 2666, dans les toutes premières pages (« El nombre de Archimboldi aparecía en un diccionario sobre literatura alemana y en una revista belga dedicada, nunca supo si en broma o en serio, a la literatura prusiana », p. 16) ainsi que dans d'autres passages (par exemple dans « La parte de Fate » : « Toda crítica, al cabo, se convierte en una pesadilla », p. 298).

²⁸ Julio Peñate Rivero, « Roberto Bolaño : fiction d'essai, essai de fiction », dans Kohler (dir.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel*. 1, p. 93-110, 2004.

mais en laissant visible les différences, de façon que le mensonge soit perceptible et donc efficace.

Effets de parodie, nous avons dit : dans tous les trois recueils, l'imagination et l'invention sont utilisés comme des éléments de contraste par rapport à la gravité scientifique – de l'essai, de l'historiographie, de l'encyclopédie, et de la biographie : le pseudo-essai qu'en résulte fonctionne donc grâce à celle que Glowinski a appelé « formal mimetics », à savoir une imitation au niveau de la forme, avec laquelle le discours fictionnel mime des traits du discours « sérieux » en produisant des effets de non-fiction dans le texte. Voici donc que le sens d'unité dont nous parlions prend un sens ultérieur : si jusqu'à Schwob ce qui importe est l'individu (génie, fou, artiste et/ou criminel), maintenant ce qui compte c'est le type²⁹. Ces trois auteurs récupèrent donc la fonction de classification que les recueils biographiques ont toujours eu – mais que Schwob avait refusé (« [L'art] ne classe pas ; [elle] déclasse » (2002 : 629) – et transforment ainsi l'individuel en générique. Ce type générique est précisément l'infâme, troisième et décisif élément de nos textes. Si la biographie subit depuis longtemps le charme des gens qui nous attirent et en même temps nous repoussent, ceux que Borges, Wilcock et Bolaño décrivent ne sont pas les criminels et les excentriques d'auparavant, parce que derrière la bouffonnerie et l'idiotie émergent l'esclavagiste, le raciste, le nazi, qui portent le dégoût à l'abjection. Et si « infâme » peut signifier, à la lettre, un homme sans gloire, c'est-à-dire inconnu ou, dans le sens habituel, un homme indigne d'estime, en fusionnant les deux significations nous obtenons un homme célèbre pour des raisons indignes. L'infamie des personnages de Borges réside précisément dans leur être dépourvus d'honneur – l'honneur étant un caractère essentiel de la gloire méritée. Et c'est précisément cela qui manque aux traîtres, usurpateurs, gangsters et assassins qui peuplent les biographies de Borges. En

²⁹ Comme l'écrira dans « Histoire du guerrier et de la captive », un conte contenu dans *L'Aleph* : « Imaginons, sub specie aeternitatis, Droctulft, non l'individu Droctulft, qui sans doute fut unique et insondable (comme tous les individus), mais le type humain créé avec lui et avec beaucoup d'autres comme lui, par la tradition, qui est œuvre d'oubli et de mémoire » (Borges 2010 : 590).

revanche, l'infamie des personnages de Wilcock repose sur le fait qu'ils sont essentiellement des idiots prétentieux – visionnaires fous, incompetents amateurs ou utopistes mythomanes – qui partagent l'« obsession élémentaire », des « rêves de régression, maquillés en soif de perfection ou d'harmonie » (Eissen 2007 : 285). C'est donc cette ambition démesurée à rendre ces « êtres d'une innocence absolue, ou bien des saints » (Bolaño 2011 : 371) des personnes affreuses, comme le médecin Henrik Lorgion qui pour poursuivre une folle recherche tue un garçon de quatorze ans³⁰. Même dans cet aspect, Bolaño semble être à l'aboutissement d'un chemin évolutif : l'infamie des personnages de *La literatura nazi en América* est immédiate, parce que leur nazisme n'est pas *ante-litteram* ou vague mais direct et conscient³¹.

Le récit de toutes ces vies peut être éclairé par la lecture de « La vie des hommes infâmes » de Michel Foucault, dont on a déjà parlé dans le chapitre précédent. Dans ce texte, daté 1977, le philosophe présente son très ambitieux projet : un livre qui devait recueillir les vies infimes de personnes inconnues dont la trace dans l'histoire est conservée seulement par les archives des institutions policières, politique et de santé, qui, de fait, en avaient écrit la *Vie* comme les encyclopédistes et les compilateurs du passé écrivaient celles des grands hommes. En décrivant le projet de ce qu'il appelle une « anthologie d'existences » (p. 237) Foucault établit les critères que ces *Vies* devaient posséder : tout d'abord être des existences réelles « à la fois obscures et infortunées », et ensuite avoir été racontées dans « quelques pages ou mieux quelques phrases, aussi brèves que possible » (p. 239), exactement comme celles de nos biofictions littéraire. Contrairement à celles-là, cependant, l'infamie de ses biographiés ne devait pas être la « fausse infamie » des hommes qui profitent d'une gloire, quoique négative, mais l'« infamie stricte » des « pauvres esprits égarés sur les chemins

³⁰ Ou le docteur Alfred Attendu, qui crée une espèce de camp de concentration pour crétins.

³¹ D'autres livres de Bolaño contiennent une figuration du fascisme sudaméricain, notamment *El Tercer Reich* (écrit en 1989 mais publié de manière posthume en 2010), *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* (2000). Voir López-Calvo 2015 : 4).

inconnus », « mélangée ni de scandale ambigu ni d'une sourde admiration »³². Selon Foucault, entre le XVII^e et le XVIII^e siècle ces documents institutionnels que sont les « archives de l'enfermement, de la police, des placets au roi et des lettres de cachet » (p. 243) changent la façon dont « les rapports du discours, du pouvoir, de la vie quotidienne » (p. 251) sont entrelacés, et engagent la littérature sur ce nouveau terrain. En effet, alors qu'auparavant la vie ordinaire et quotidienne ne se faisait discours que grâce au « fabuleux » qui la transfigurait en exemple, à partir du XVII^e siècle en Occident la littérature prend la place de la « fable » dans le récit de la vie obscure. Avec les différences que Foucault décrit :

Naît un art du langage dont la tâche n'est plus de chanter l'improbable, mais de faire apparaître ce qui n'apparaît pas – ne peut pas ou ne doit pas apparaître : dire les derniers degrés, et les plus ténus, du réel. Au moment où on met en place un dispositif pour forcer à dire l'« infime », ce qui ne se dit pas, ce qui ne mérite aucune gloire, l'« infâme » donc, un nouvel impératif se forme qui va constituer ce qu'on pourrait appeler l'éthique immanente au discours littéraire de l'Occident [...] d'aller chercher ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer, finalement le plus interdit et le plus scandaleux. (p. 252)

Cette conception de la littérature peut nous aider à découvrir un sens caché dans nos trois œuvres : en exploitant sa prédisposition « à franchir les limites [...] à prendre sur elle la charge du scandale, de la transgression ou de la révolte » (p. 253), Bolaño, Wilcock et Borges enlèvent le contenu scandaleux de l'infamie de la vie des personnages qu'ils décrivent et le transfèrent sur la façon de la raconter. Et de cette manière, ils sont capables de formuler le discours d'infamie. Le paradoxe au fondement de ces trois livres consiste non seulement à raconter ces vies comme si elles s'étaient passées vraiment de cette façon, mais surtout comme si elles étaient ordinaires, triviales, évoluant dans un univers de fiction avec ses propres règles. Ainsi,

³² Selon Gilles Deleuze (*Foucault*, 1986, p. 102 n. 3) celle de Foucault est l'une des trois façons de conceptualiser l'infamie, la première relevant de Bataille – une infamie des gens célèbres pour leurs excès, comme Gilles de Rais – et la deuxième de Borges – une infamie qui surgit des possibilités contradictoires que le récit d'une vie légendaire épuise. C'est dans ce sillon que Foucault s'inscrit pour concevoir sa propre idée d'infamie, celle « d'hommes insignifiants, obscurs et simples, que ne doivent qu'à des plaintes, à des rapports de police, d'être tirés à la lumière un instant ».

comme dans tous les livres à la frontière entre la fiction et la diction, le nœud textuel fondamental est représenté par le narrateur. C'est lui qui raconte ces vies en tenant pour acquise l'infamie, sans aucun scandale ou merveille, mais au contraire en rapportant de façon neutre toute une série de turpitudes. Au même temps, il peut mêler son ton avec une ironie qui marque sa distance du biographié ou avec une parodie de la forme sérieuse qu'il est en train d'utiliser. De cette position oscillante naît ce mélange de sordide et de comique et celle désinvolture savante et ludique, presque jamais douloureuse, qui n'est pas rare dans les biofictions contemporaines. Si chez Borges le narrateur devient imposteur et faussaire comme ses personnages³³, chez Wilcock le ton sérieux de compilateur du narrateur contraste avec l'idiotie infâme des gestes rapportés. Même chez Bolaño, bien que l'attitude d'historien du narrateur soit accompagnée par une ironie plus subtile et littéraire par rapport à ses prédécesseurs, l'effet comique naît du contraste entre la condescendance du narrateur-biographe et le ridicule du caractère-biographié, et donc par le décalage entre la gravité du récit et la criminalité du contenu.

Chez les trois l'infamie reste tout de même ambiguë, à la fois fascinante et perturbante. Ce qui le lecteur éprouve en lisant ces vies et surtout la façon de les raconter est un « certain effet mêlé de beauté et d'effroi » (p. 239), le même que d'après Foucault la lecture des vies désespérés des archives devait nous procurer et le même que Pasolini déclare avoir éprouvé après la relecture de *La sinagoga degli iconoclasti*. Si Bolaño mettait en évidence l'aspect comique³⁴, Pasolini admet avoir éprouvé, après

³³ Selon Salha « Tous les personnages de Borges peuvent être définis comme des faussaires ou des imposteurs qui cherchent à faire passer leur mensonge pour une réalité. Les multiples incarnations de l'infamie renvoient ainsi à la figure unique, celle du biographe et du narrateur qui se fait passer pour historien, mais ne se soumet en apparence à des sources que pour mieux les trahir et imposer à leur place sa propre fiction » (« Entre histoire et fiction : les vies imaginaires dans les œuvres de Walter Pater, Marcel Schwob et Jorge Luis Borges », dans Acher (dir.), *Les réécritures de l'histoire*, 2003, p. 47-56. Citation p. 43).

³⁴ « El libro de Wilcock me devolvió la alegría, como sólo pueden hacerlo las obras maestras de la literatura que al mismo tiempo son obras maestras del humor negro » : « Son treinta y cinco biografías que invitan a una lectura festiva, a carcajada limpia » (Bolaño 2004 : 151 et 283). « Le livre de Wilcock m'a rendu la joie, comme seuls peuvent le faire les chefs-d'œuvre qui sont en même temps des chefs-

l'amusement, « une espèce de terreur légère, [...] une fin malaise [qui lui] donne une sorte de nausée » (Pasolini 1984 : 28). Mais la différence réside plus profondément dans l'interprétation : si pour Bolaño la prose de Wilcock « tend à la compréhension et au pardon, jamais au ressentiment », Pasolini ne voit aucune pitié dans les yeux de Wilcock pour les personnages tragi-comiques de sa *synagogue*. Ce conflit d'interprétations montre bien les deux pôles entre lesquels bascule la moderne biographie de fiction, et nous suggère de retourner à Foucault pour la comprendre. Selon lui, en effet, pour fonctionner au niveau de la persuasion et de la crédibilité

« la littérature, elle, s'instaure dans une décision de non-vérité : elle se donne explicitement comme artifice, mais en s'engageant à produire des effets de vérité qui sont reconnaissables comme tels ». (p. 252)

Dans notre cas les artifices relèvent les deux âmes de la biofiction : d'un côté les variations sur l'ancienne pratique de la biographie, de l'autre la combinaison des procédés romanesques de la fiction et des usages rhétoriques des écritures non-fictionnelles. Dans toute manifestation des effets textuels de cette particulière construction discursive qui est la littérature on peut reconnaître un effet de vérité qui nous mène à interpréter la vie racontée d'une façon ou d'une autre. Ainsi Borges peut faire une allusion à sa réalité contemporaine³⁵; Wilcock peut pour sa part imaginer un monde infernal où il n'y a rien d'autre que des iconoclastes et où toute utopie (ou dystopie) est annulée dans un nihilisme qui n'a pas besoin d'empathie ou de pitié ; enfin Bolaño peut discuter un héritage nazi que l'Amérique Latine a effectivement eu, tout en montrant ce type d'engagement oblique, mais non moins sérieux, que sa

d'œuvre de l'humour noir » ; « Ce sont trente-cinq biographies qui invitent à une lecture festive, à des fracs éclats de rire (Bolaño 2011 : 199 et 372).

³⁵ D'après Jean-Pierre Bernès, le thème de l'infamie était courant dans les années trente en Argentine. Cette époque sera ensuite désignée par les historiens comme « Década Infame » (« Cette fois, le thème choisi pour le corpus, son dénominateur commun, est l'infamie, de mise en cette décennie 1930-1940, baptisée par les historiens argentins la « décennie infame », Borges 2010 : 1482-1483). Mais le choix de l'expression « histoire universelle » peut être aussi « une réponse humoristique à l'écrivain espagnol Ortega y Gasset », qui lors d'un voyage en Argentine avait déclaré que « L'Amérique n'a pas encore commencé son histoire universelle » (p. 1481).

conception de la littérature possède et déploie. Mais surtout, tous les trois peuvent chasser le fantôme d'hommes n'ayant jamais existés, et pourtant bien réels, rompre et reconstruire le secret qui échappe toujours, le lien indissoluble entre un nom et la vie qu'il est censé de désigner.

Qu'est-ce qu'il fait donc que les biofictions de *Historia universal de la Infamia*, *La sinagoga degli iconoclasti* et *La literatura nazi en América*, représentent des manifestations esthétiques spécifiques et originales par rapport au passé ? À notre avis c'est précisément cet équilibre subtil entre le caractère ludique (renforcé par le fait que la plupart de ces biofictions sont des réécritures) et le caractère tragique (propres à des hommes luttant contre l'oubli auquel ils sont destinés, et qui souvent perdent), ce qui est souvent désorientant pour le lecteur. Le frottement entre les éléments fortement comiques et les éléments tout aussi perturbants crée l'espace pour cette désorientation, qui est d'ailleurs l'espace de la *weirdness* : selon Mark Fisher, elle est causée par la présence de ce qui « does not belong »³⁶, de ce qui ne pourrait pas ou ne devrait pas exister et qui pourtant existe, comme une infamie amusante.

9.2 L'Histoire chez Danilo Kiš et l'autobiographie chez Pierre Michon : deux voies obliques à la biofiction

Tout en restant dans le champ de la biofiction brève, nous nous concentrons maintenant sur des textes qui racontent des vies plus directement impliquées dans l'Histoire, des vies plus souvent dignes et positives qu'infâmes. Néanmoins, certaines des biographies présentes dans les recueils dont nous allons nous occuper montrent une continuité avec celles que nous venons d'analyser, au niveau des personnages biographiés (en particulier certains « viri pessimis » de Danilo Kiš) et une attitude ironique (mais plus mélancolique qu'amusante).

³⁶ *The Weird and the Eerie*, 2016.

Il est possible d'analyser le livre le plus récent, le début de Davide Orecchio, *Città distrutte* (2011), à la lumière de deux recueils capitaux pour le genre de la biographie de fiction, à savoir *Un tombeau pour Boris Davidovitch* (1976) de Danilo Kiš et *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon. Ce sont des auteurs qui ont pratiqué la biofiction sous ses formes les plus diverses (romanesque, essayiste, historiographique) mais qui dans ces trois recueils ont su combiner de manière excellente l'expérimentation formelle et stylistique avec une urgence poétique et esthétique hors du commun. La comparaison de ces trois livres peut donc se focaliser sur les motifs communs – qui sont d'ordre thématique (les relations entre les vies inconnues racontées et l'Histoire collective qu'elles traversent), poétique (comme la tension éthique de la mémoire et les possibilités de témoignage de l'écriture) et formel (en particulier l'utilisation et la fonction de la narration à la première personne) – et sur les différences que le travail et l'œuvre d'Orecchio montrent par rapport aux modèles précédents. À travers quelques exemples textuels, nous allons essayer de dégager ces aspects. Alliant le discours non fictionnel de la biographie (et de l'historiographie) à la fiction, ces biofictions montrent l'évolution du récit biographique contemporain : d'une pratique métahistorique – c'est-à-dire de ce que nous pourrions définir des fictions historico-biographiques, où le récit se concentre sur l'individu ainsi que sur la période historique qu'il vit (c'est le cas de Danilo Kiš) – à une pratique véritablement hybride, une typologie de narration purement biofictionnelle, dans laquelle toute l'attention est portée sur le dévoilement du destin d'une vie particulière, même en passant par soi-même, comme c'est le cas de Michon et, en partie, d'Orecchio. Cette intention est poursuivie en mélangeant systématiquement l'histoire réelle, avec ses documents et témoignages, et la fiction, avec ses inventions et son imagination, et donc en abordant en même temps l'histoire publique et l'histoire privée des individus. Si la relation entre *Città distrutte* et les récits de Kiš est évidente et reconnue à plusieurs reprises par le même écrivain italien, il est plus difficile de rapprocher un texte tel que les *Vies minuscules* de Michon : toutefois, bien qu'il représente nécessairement un *unicum* (pour

de nombreuses raisons que nous verrons par la suite), il apparaît indispensable pour saisir l'évolution de la biofiction contemporaine et en particulier le travail de Davide Orecchio. Dans un premier temps, nous étudierons les deux approches opposées que Kiš et Michon montrent face à la pratique de la biofiction (historico-documentaire pour le premier, littéraire-autobiographique pour le second), pour ensuite vérifier de quelle manière Orecchio synthétise ces deux modalités à travers une pratique biographique extrêmement personnelle. L'analyse se concentrera sur trois récits spécifiques, choisis pour leur exemplarité.

Le yougoslave Danilo Kiš, né en 1935 de mère monténégrine et de père hongrois de religion juive et mort à Paris en 1989, est l'un des écrivains centre-européens plus important du XX^e siècle. Entre les années soixante et soixante-dix, il a écrit une trilogie de romans familiaux, para-autobiographiques, autour des événements de la Seconde Guerre mondiale et de la Shoah : *Jardin, cendre* (1965) *Chagrins précoces* (1970) et *Sablier* (1972)³⁷. C'est avec le recueil de nouvelles *Un tombeau pour Boris Davidovitch* (1976)³⁸ qu'il devient célèbre, dans son pays et à l'étranger. Ensuite il publie surtout des nouvelles (en particulier *Encyclopédies des morts*, 1983)³⁹ et des essais historico-littéraires (*La Leçon d'anatomie* en 1978 et *Homo poeticus* en 1983)⁴⁰. La persécution subie par les juifs ainsi que celle subie par les opposants de l'Union Soviétique sont les sujets essentiels⁴¹ d'un écrivain qui s'est consacré à l'écriture des plus grands événements du

³⁷ Traduits en français respectivement en 1971, 1984 et 1982, ils ont été recueillis en 1989 sous le nom *Le Cirque de famille*. Sur cette trilogie voir en particulier les travaux d'Ivana Vuletic (*The prose fiction of Danilo Kiš, Serbian jewish writer: childhood and the Holocaust*, 2003) et d'Alexandre Prstojevic (*Le roman face à l'Histoire. Essai sur Claude Simon et Danilo Kiš*, 2005).

³⁸ Traduit en français chez Gallimard en 1979.

³⁹ Traduites en français chez Gallimard en 1985.

⁴⁰ Traduits en français chez Fayard en 1993.

⁴¹ Comme le dit l'auteur lors d'un entretien en 1984 : « [...] je pense [...] que l'on peut très clairement voir aujourd'hui un lien entre ce roman précoce, *Psaume 44*, et, par exemple, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* : l'un comme l'autre parlent de la violence, comme on dit, ou plutôt, pour être plus précis, des camps; l'un des camps nazis, l'autre des camps soviétiques (que l'on appelle, en un pudique euphémisme, les camps staliniens ou stalinistes) » (*Le résidu amer de l'expérience*, 1995, p. 121).

siècle⁴² et qui pour cette raison a fait l'objet d'une attention critique vivace à l'étranger⁴³, surtout aux Etats-Unis⁴⁴ et en France⁴⁵. La France est d'ailleurs le pays où Kiš a été accepté en tant qu'écrivain européen⁴⁶ : il y a vécu à plusieurs reprises à partir de 1962 et définitivement dans les dix dernières années de sa vie, et y a vu son œuvre traduite⁴⁷ et discutée.

Chez Kiš, la nouvelle représente le lieu où le biographique trouve sa place la plus convenable. Outre son premier recueil, qui sera au centre de notre réflexion, il est nécessaire de considérer deux autres nouvelles. D'abord la célèbre « L'Encyclopédie des morts (Toute une vie) » : contenue dans le recueil homonyme⁴⁸, il s'agit d'un récit à la fois biographique et méta-biographique, car il relate la recherche sur une vie particulière (et imaginaire), tout en montrant les caractéristiques et les effets propre à n'importe quel projet biographique. L'entreprise inquiétante d'enregistrement et de narration, à la fois minutieuse et exhaustive, de tout être humain⁴⁹ montre le paradoxe sur lequel se fonde cette « utopia della narrabilità universale » (Mazzoni 2012 : 246)

⁴² Sur l'œuvre de Danilo Kiš, voir les essais réunis par Alexandre Prstojevic dans *Temps de l'Histoire. Etudes sur Danilo Kiš*, 2003, qui mettent au point nombre des questions soulevées par la production de l'écrivain yougoslave (en particulier son caractère de frontière entre fiction et non-fiction, son engagement dans le récit historique, son utilisation des documents). En outre, dans l'avant-propos Prstojevic conteste une approche visant à lire l'œuvre de Kiš comme une simple autobiographie (ou comme une vulgarisation du Nouveau Roman et de Borges) et invite au contraire à une lecture « au ras du texte ».

⁴³ En ce qui concerne l'Italie, le premier livre de Kiš à être traduit est *Giardino, cenere*, qui paraît en 1986 chez Adelphi (dans la traduction de Lionello Costantini), tandis que *Una tomba per Boris Davidovič* verra le jour seulement en 2005 (encore chez Adelphi, dans la traduction de Ljiljana Avirovic).

⁴⁴ En 1994 la *Review of Contemporary Fiction* consacra un numéro (le 180) à Paul Auster et à Danilo Kiš.

⁴⁵ Il faut mentionner surtout les numéros consacrés à Danilo Kiš par la revue *Sud* (n. 66, 1986) et la revue *Est-Ouest* (n. 3, 1992), ainsi qu'un essai de Guy Scarpetta (« Introduction à Danilo Kiš », dans *L'Artifice*, 1988, p. 257-276).

⁴⁶ Comme l'affirme Milivoj Srebro dans son essai sur la réception de Kiš en France (« L'image et le miroir », dans Prstojevic 2003 : 123-151).

⁴⁷ Après *Jardin, cendre*, traduit comme nous l'avons dit en 1971 (par Jean Descat), la deuxième œuvre qui paraît en France est *Un tombeau pour Boris Davidovitch*, en 1979, sous la traduction de Pascale Delpech, qui traduira tous les autres textes de l'écrivain.

⁴⁸ Comme l'indique l'auteur dans le « Post-scriptum » (p. 181-190), cette nouvelle avait paru d'abord dans une revue de Belgrade en mai-juin 1981 et l'année suivante dans le *New Yorker* (12 juillet 1982, traduction d'Ammiel Alcalay).

⁴⁹ Ou mieux de tout être humain qui ne figure pas « dans aucune autre encyclopédie », p. 47.

mais surtout l'obsession humaine pour la collecte des traces qu'une vie laisse⁵⁰. La deuxième nouvelle où le biographique assume un rôle prépondérant est « L'apatride », contenue dans le recueil posthume *Le Luth et les cicatrices*⁵¹. Parvenue sous une forme inachevée⁵², elle avait été probablement écrite pour le « Post-scriptum » de *l'Encyclopédie des morts* (p. 130). Il s'agit d'une fiction biographique sur l'écrivain autrichien Odon von Horvath (1901-1938), qui dans le récit est pourtant nommé Egon von Németh. Structurée en vingt-six fragments narratifs numérotés, cette tentative de restituer une vie mystérieuse et à côté de l'Histoire montre un attachement poétique cohérent et durable pour le genre de la biographie littéraire de la part de Kiš.

Mais le texte le plus cohérent et homogène dans sa démarche proto-biofictionnelle, est *Un tombeau pour Boris Davidovitch*. Il s'agit d'un recueil de nouvelles qui se focalisent sur des événements réels de l'histoire du vingtième siècle, mais qui ont comme protagonistes des personnages quasi-imaginaires. Traduit en anglais en 1978⁵³, le livre a immédiatement suscité de nombreuses controverses en raison de l'utilisation peu scrupuleuse de sources historiques (primaires et secondaires)⁵⁴, mais également un fort intérêt de la critique. Joseph Brodsky en écrit immédiatement⁵⁵, Harold Bloom l'insérera dans son *The Western Canon* en 1994⁵⁶, et William Vollmann

⁵⁰ Obsession confirmée par l'impressionnante archive des mormons aux États-Unis, que Kiš déclare avoir découvert après la publication de la nouvelle (p. 183).

⁵¹ Comme l'indique une note de Mirjana Miočinović (publié dans l'édition française du recueil), « les nouvelles retrouvées dans les manuscrits de Kiš et qui figurent dans ce recueil ont été écrites entre 1980 et 1986, en liaison plus ou moins étroite avec le livre *Encyclopédie des morts* » (p. 127).

⁵² Comme l'indique Miočinović (p. 128).

⁵³ Par Duška Mikić-Mitchell pour l'éditeur américain Harcourt.

⁵⁴ Sur « L'affaire Tombeau » voir *La leçon d'anatomie* (1978, en particulier le premier chapitre) où Danilo Kiš raconte et explique la genèse et les phases du scandale que le livre fit en Yougoslavie, ainsi que le procédé littéraire qu'il avait mis en place : « l'utilisation en littérature des matériaux paralittéraires et documentaires, procédé qui depuis Flaubert est un de ceux qui dominant dans les lettres contemporaines » (p. 7). Sur la question voir l'article de Mihailovich, « Faction or Fiction in A Tomb for Boris Davidovitch: The Literary Affair », *Review of Contemporary Fiction*, 1994, p. 169-173.

⁵⁵ Une introduction à l'édition Penguin de 1980, ensuite reprise dans l'édition Dalkey Archive Press de 2001.

⁵⁶ À l'intérieur de l'Appendix D, celle consacrée à la « Chaotic Age » c'est-à-dire le vingtième siècle, avec deux autres auteurs de langue serbo-croate, Andrić et Popa (p. 557).

écrivira une postface pour l'édition américaine de 2001⁵⁷. Bien qu'immédiatement classé dans la « littérature des goulags » à cause des critiques portées au communisme soviétique, ce livre montre sa raison d'intérêt précisément à cause de la manière dont il construit littérairement son anti-stalinisme explicite et revendiqué⁵⁸.

Le titre fait immédiatement apparaître la valeur de l'acte d'écriture de Danilo Kiš : donner un tombeau, et donc la possibilité de la mémoire, à un homme précis qui a été oublié. Le fait que cet homme soit inventé ne diminue pas l'impact de cet acte mais le renforce plutôt. Parce que si le nom peut être fictif, les événements et donc la vie liée à ce nom s'est réellement produite. Le sous-titre, « Sept chapitres d'une même histoire » signale le caractère unitaire du projet : comme dans de nombreux recueils de nouvelles, la macrostructure est fondamentale pour donner de la cohésion et de la cohérence aux textes individuels. Dans le cas des biographies de fiction en particulier, le recueil accentue l'effet de biographie car il ressemble les différents biographiés dans la même catégorie, en dépit de leur diversité : les sept récits qui composent ce livre sont peuplés d'espions, assassins, héros et bourreaux de toutes nationalités (mais pas de Yougoslavie, de manière significative) et surtout de religion juive ; ils sont engagés dans la politique et dans la dissidence, dans la révolution comme dans la répression, ils sont soumis à la torture ou la pratiquent dans des camps de concentration. Tous (ou presque) sont appelés avec de nombreux pseudonymes, pour signifier une labilité constitutive de l'identité biographique. Le narrateur-biographe qui rapporte leurs vies est toujours très présent, et comme un biographe factuel déclare ses sources, organise ses informations et commente son travail.

Le *Tombeau* est donc un texte extrêmement ambigu et contradictoire, car il mêle de manière habile des choses vraies, d'autres inspirées (précisément ou vaguement)

⁵⁷ L'écrivain américain prendra Danilo Kiš et en particulier le *Tombeau* comme modèle primaire de son *Europe Central* (2005).

⁵⁸ En 1986 il affirme : « Je considérais en outre comme un devoir moral, après avoir parlé dans certains de mes livres de la terreur nazie, d'aborder, sous une forme littéraire, cet autre phénomène crucial de notre siècle qui a donné les camps de concentration soviétiques » (Kiš 1995 : 201).

d'événements attestés, d'autres encore complètement imaginées, sans qu'aucune marque textuelle puisse les différencier. Comme l'a expliqué l'écrivain dans *Leçon d'anatomie* :

Le procédé littéraire mis en œuvre dans *Un tombeau pour B.D.* [...] consiste ici à doter un texte de pure imagination des traits d'un texte documentaire, à faire d'une fiction une non-fiction, en donnant un aspect documentaire à un pur produit de l'imagination (et inversement), en faisant passer certaines données reconnaissables (p. 120)

Afin de comprendre le fonctionnement de la biofiction de Danilo Kiš, lisons quelques extraits du récit homonyme, « Un tombeau pour Boris Davidovitch ». Commençons par l'incipit :

L'histoire a conservé sa mémoire sous le nom de Novski, ce qui n'est sans aucun doute qu'un pseudonyme (ou plutôt un de ses pseudonymes). Mais une question suscite immédiatement le doute : l'histoire a-t-elle vraiment *conservé sa mémoire* ? Dans *l'Encyclopédie Granat* et son supplément, parmi deux cent quarante-six biographies et autobiographies autorisées des grands hommes et des acteurs de la révolution, son nom n'est pas mentionné [...] Ainsi, *de la façon la plus surprenante et la plus inexplicable*, cet homme, qui a donné à ses principes politiques le sens d'une morale rigoureuse, cet ardent internationaliste, reste mentionné dans les chroniques de la révolution comme une personnalité sans visage et sans voix. Par ce texte, aussi fragmentaire et incomplet qu'il soit, j'essaierai de faire revivre le souvenir de la personnalité prodigieuse et contradictoire de Novski. (p. 84-89)

Puisque le personnage n'apparaît pas dans l'encyclopédie (réelle) de la révolution, le narrateur, en tant que biographe et historien, doit y remédier. Son projet est donc clair : racheter de l'oubli le nom d'un homme qui devrait être illustre et qui ne l'est pas. Il commence la biographie par le récit de la rencontre des parents et ensuite de la naissance du biographié :

De cette rencontre romantique, dont l'authenticité ne paraît pas douteuse, naîtra Boris Davidovitch, qui entrera dans l'histoire sous le nom de Novski, B.D. Novski.
Dans les archives de l'Okhrana figurent trois dates de naissance : 1891, 1893, 1896. Cela ne tient pas uniquement aux faux papiers dont se servaient les révolutionnaires ; quelques sous au scribe ou au pope, et l'affaire était réglée : une preuve de plus de la corruption des fonctionnaires. (p. 92)

Dans ce passage, le narrateur explique les limites des sources à sa disposition⁵⁹, et énumère les divers pseudonymes⁶⁰ sous lesquels Boris Davidovitch poursuit ses exploits révolutionnaires. Le narrateur alterne donc les informations biographiques avec des considérations ouvertement méta-biographiques :

Après un vide évident dans les sources dont nous nous servons (et que nous épargnerons au lecteur, pour lui laisser le plaisir trompeur de penser qu'il s'agit d'une histoire que l'on identifie d'habitude, pour le plus grand bonheur de l'écrivain, au pouvoir de son imagination) [...]. (p. 98)

À partir de ce passage, qui discute de la possibilité de citer ou pas les sources utilisées, la volonté de jouer à la frontière entre la narration biographique traditionnelle et le récit d'invention est évidente. La nouvelle continue son entreprise biographique à travers le récit scrupuleusement détaillé de la vie du protagoniste (tant publique que privée) et l'exposition des opinions que les personnages qu'il rencontre ont de lui. C'est donc avec ce bagage d'informations que le lecteur atteint le moment où le biographié est arrêté (en 1930), et remis au juge d'instruction, appelé Fédioukine. À partir de ce moment la biographie change de ton et le récit se concentre exclusivement sur l'affrontement entre ces deux personnalités fortes et opposées : d'une part, Fédioukine, dont la mission est de briser la volonté et l'identité de Novski, c'est-à-dire – comme il l'avait fait avec tous les autres accusés – lui faire avouer quelque chose qu'il n'a jamais commis ; de l'autre Novski, qui doit résister. L'enjeu est moins la vie du prisonnier que sa biographie, au sens de sa réputation, car la confession qu'il sera obligé de signer sera la dernière trace qu'il laissera et donc le souvenir qui sera transmis à la postérité. Chacun restant fidèle à ses idéaux, les deux protagonistes négocient le texte de cette confession. Le plus important pour Novski est de ne pas ruiner sa propre biographie, de ne pas ternir les actions pour lesquelles il est devenu un héros de la révolution. Chacun agit pour une raison supérieure à son individualité : le prisonnier au nom de

⁵⁹ Ensuite, en se référant à Novski, il dira aussi que « Les faits ne manquent pas dans sa biographie ; ce qui déconcerte, c'est leur chronologie » (p. 93).

⁶⁰ En effet le protagoniste « avait des faux papiers au nom de M.V. Zémljanikov ; son vrai nom était Boris Davidovitch Mélamud, ou B.D. Novski. » (p. 98).

tous les révolutionnaires, le juge pour la justice (elle aussi révolutionnaire) en soi, qui est supérieure à la « vérité d'un seul homme » (p. 117). Mais en qualité de biographe, l'intérêt du narrateur (et de Kiš), est précisément la vérité de l'individu particulier, non celle de son rôle politique. Sans dire comment ce combat se termine, lisons la fin de la nouvelle :

Cet homme courageux mourut le 21 novembre 1937, à quatre heures de l'après-midi. Il laissa derrière lui quelques cigarettes et une brosse à dents. (p. 129)

Et puis, après un saut de ligne :

Fin juin 1956, le *Times* de Londres, qui visiblement, selon la bonne vieille tradition anglaise, croit toujours aux fantômes, annonça qu'on avait vu Novski à Moscou, près des murs du Kremlin [...]. Cette nouvelle fut reprise par toute la presse bourgeoise occidentale, avide d'intrigues et de sensation.

Nous trouvons donc, juxtaposées, une clôture littéraire, qui raconte la mort du protagoniste comme il convient à un personnage romanesque, et une clôture au contraire référentielle, qui, en rapportant comment la légende du héros persiste, montre un intérêt pour une suite possible de sa biographie.

Écrit sous une impulsion franchement polémique⁶¹, *Un tombeau pour Boris Davidovitch* représente aujourd'hui une étape fondamentale dans le développement de la pratique biofictionnelle. Et cela à cause de sa démarche à la fois historique et imaginative⁶², et du défi « avant tout littéraire »⁶³ que l'écrivain s'était donné. S'il a

⁶¹ L'auteur a déclaré avoir écrit ce texte pour protester contre le négationnisme existant en France, et en particulier à Bordeaux, de la réalité soviétique : « Comme il était impossible, donc, de discuter avec ces gens sur le plan des idées générales, car ils avaient des opinions a priori et agressives, je me suis vu contraint de développer mes arguments sous forme d'anecdotes et d'histoires, en me basant sur ce même Soljénitsyne, ainsi que sur Štajner, les Guinzbourg, Nadeja Mandelstam, Medvédev, etc. Ces anecdotes étaient la seule forme de discussion acceptable pour eux, c'est-à-dire qu'ils écoutaient, à défaut de comprendre » (Kiš 1995 : 123).

⁶² Comme dans la nouvelle « Les lions mécaniques », que Kiš déclare avoir écrit à partir de quelques anecdotes tirées de *7000 jours en Sibérie* de Karlo Štajner : « Štajner s'arrête là, mais moi, j'imagine les scènes, les images, et je les décris » (1995 : 211)

⁶³ « Le défi pour moi était, donc, avant tout littéraire. Ne pas ensevelir l'écriture, les détails, la littérature sous une avalanche de faits, de témoignages, tout en conservant au livre son caractère polémique. Sous le frisson des horreurs décrites, faire sentir au lecteur ce frisson esthétique que provoque la littérature » (1995 : 2002).

choisi (et, d'une certaine manière, inventé) la forme de la fiction biographique, c'était précisément parce que l'esthétique de la littérature « de témoignage » lui paraissait insuffisant pour son travail de mémoire et de tombeau⁶⁴. Seule la fiction peut problématiser et finalement soigner les traces d'un passé traumatisant⁶⁵.

Né en 1945, Pierre Michon a débuté à presque quarante ans avec un livre fulgurant, destiné à devenir un classique de la littérature française contemporaine, *Vies minuscules*⁶⁶. Dès lors, toute sa production a exploré le territoire du biographique littéraire et fictionnel⁶⁷, à trois exceptions près⁶⁸. À partir de documents factuels et d'archives (mais sur lesquels intervient de manière puissante le style de l'écrivain) et en utilisant la première personne autobiographique comme la troisième personne hétéro-biographique, le mode historiographique comme le romanesque, le fragment

⁶⁴ « En tout cas, ce qui est pour moi plus important, c'est que je n'ai pas cherché, en dépit du réflexe polémique qui a donné naissance à ce livre, ni à convaincre, ni à débattre, ni à transmettre un message idéologique. Sinon, j'aurais écrit des essais ou des articles dans la presse. L'essentiel pour moi était de trouver, dans le domaine qui est le mien, la fiction, l'imaginaire, l'aboutissement d'une obsession personnelle et d'une polémique sous-jacente avec le monde et la pensée totalitaire. » (1995 : 201).

⁶⁵ Sur ces questions voir les articles de Gefen (« La fiction thaumaturge », dans Prstojevic 2003 : 95-109) et Gorjup, (« Textualizing the Past: The Function of Memory and History in Kiš's Fiction », *Review of Contemporary Fiction*, 1994, p. 161-168).

⁶⁶ Publié en 1984 il a été traduit en plusieurs langues. La traduction italienne date seulement de 2016 (*Vite minuscole*, Adelphi, avec la traduction de Leopoldo Carra), après *Maîtres et serviteurs (Padroni e servitori)*, traduction de Roberto Carifi, Guanda, 1994) et *Rimbaud le fils (Rimbaud e il figlio)*, traduction de Maurizio Ferrara, Mavida, 2005).

⁶⁷ Nous avons mentionné et brièvement décrit les œuvres biographiques de Michon dans le chapitre 5. En 1997 l'auteur partageait ainsi sa production : « Il y a sans doute trois ou quatre moments « historique » dans mon fatras. D'abord, évidemment les *Vies minuscules* [...]. Le deuxième moment, c'est toute la série de peintres avec leur modèle, où il est question de façon flagrante de la représentation, de sa vanité et de la nécessité [...] Puis la série de demi-fictions sur des écrivains, *Rimbaud le fils* ou *Trois auteurs* [...] Et puis il y a une quatrième série, qui est en train d'apparaître, dont je publie le premier morceau avec ces *Mythologies d'hiver* [...]. Ce sont des récits très brefs, dans les trois ou quatre pages, où je dirais bien que j'essaye de brasser l'histoire, c'est-à-dire tout ce qui a été écrit, par des moines, des chroniqueurs ou des notaires, donc à des fins extralittéraires, et de faire passer tout ça ans le giron de la littérature. [...] J'ai ainsi en train tout un ensemble, sur Saint-Denis, l'ossuaire de l'histoire, l'image d'Epinal de cet ossuaire, les Rois etc. Et il y a encore une quatrième manière, où prendraient place mon « roman » en cours sur la Terreur, et *La Grande Beune*. » (« Pierre Michon, un auteur majuscule », propos recueillis par Therry Bayle, *Le Magazine littéraire*, n. 353, avril 1997. Ensuite dans « Cause toujours », *Le Roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, 2007, p. 135-136.

⁶⁸ Notamment *La Grande Beune* (1995), *Vermillon* (2012) et *Tablée* (2017).

comme l'essai, Pierre Michon a travaillé – de *Vie de Joseph Roulin* (1988) à *Les Onze* (2011)⁶⁹ – à la construction d'« une autobiographie du genre humain »⁷⁰. Qu'il parle de paysans ou de peintres, ce qui compte pour Michon c'est « la recherche du petit dénominateur commun d'humanité entre de grands esprits indiscutables, Van Gogh, Watteau, et un facteur niais ou un abbé de cour mélancolique ». En s'inscrivant dans l'histoire millénaire des récits de vie⁷¹, Michon a trouvé une route qui se projette bien plus en avant : comme la plupart des expérimentations biographiques et biofictionnelles contemporaines il s'agit moins de réécritures des genres traditionnels que d'inventions de modalités neuves. Il demeure l'écrivain le plus « littéraire » de sa génération, tout en étant le plus intéressant d'un point de vue formel⁷² ; l'attention qu'il a suscitée dès son début n'a fait qu'augmenter, s'ouvrant à tout type d'interprétation⁷³.

D'une manière tout à fait différente des fictions historiographiques de Danilo Kiš, *Vies minuscules* de Pierre Michon représente l'autre voie majeure de la biofiction

⁶⁹ Et passant par *L'Empereur d'Occident* (1989), *Maîtres et serviteurs* (1990), *Rimbaud le fils* (1991), *Le Roi du bois* (1992), *Mythologies d'hiver* (1997), *Trois auteurs* (1997), *Abbés* (2002), *Corps du roi* (2002).

⁷⁰ « Ça paraît très ambitieux dit comme ça, l'autobiographie du genre humain, etc., mais c'est très simple : je cherche des hommes dans l'archive, j'en trouve, et j'essaye de leur redonner vie » (*Le Roi vient quand il veut : propos sur la littérature*, 2007, p. 135-136).

⁷¹ Sur cet aspect voir Alexandre Bleau, « Pierre Michon dans l'histoire des vies », dans Biasi; Castiglione; Viart, *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, 2013, p. 403-421.

⁷² Pour la question de l'hybridation chez Michon, d'un « espace qui hésite entre récit factuel et recours à la fiction », voir l'article d'Ivan Farron (« La question des genres chez Pierre Michon », dans Farron; Kurtos, *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, 2003, p. 123-139).

⁷³ Dans la vaste et riche bibliographie sur Michon on pourrait mentionner le récent ouvrage dirigé par Castiglione et Viart (*Pierre Michon, cahier*, 2017), qui témoigne d'un intérêt durable pour l'écrivain. Nous avons discuté dans les chapitres précédents l'importance des travaux que Dominique Viart a consacré à Michon. En particulier pour sa monographie minutieuse et détaillée (« *Vies minuscules* » de Pierre Michon, 2004), mais aussi pour les catégories d'« essai-fiction » (2001b), de « fiction critique » (2002) et enfin de « fiction biographique » (2005) par lesquelles il a interprété l'originalité de la production de Michon. Enfin, pour l'hétérogénéité des approches que l'œuvre de Michon inspire on pourrait mentionner le très récent ouvrage d'Oana Panaité (*The Colonial Fortune in Contemporary Fiction in French*, 2017) qui analyse la première nouvelle de *Vies minuscules* sous une perspective post-coloniale.

contemporaine⁷⁴. Commencé vers 1980 et achevé une paire d'années plus tard⁷⁵, ce texte incarne à la fois l'aboutissement de la tradition de la vie imaginaire démarrée par Schwob⁷⁶, mais qui s'inscrit dans le sillon plutarquien,⁷⁷ et le début d'une pratique tout à fait contemporaine⁷⁸. À travers le récit de huit vies de personnages mineurs, ni illustres ni héroïques, le narrateur-auteur raconte aussi sa propre vie et notamment ses ambitions de devenir un écrivain et le parcours de frustration qu'il a dû traverser. C'est précisément l'élément autobiographique qui constitue la macrostructure du livre entier⁷⁹. À partir de l'exergue (qui cite André Saurès), « Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres », il est possible d'encadrer le projet général de l'œuvre : écrire une biographie des gens modestes, c'est-à-dire, selon le point de vue de l'auteur, ses propres gens, ses proches et habitants de la région de la Creuse. À travers un narrateur-auteur très présent dans la narration – c'est-à-dire qui, toujours sur scène, intervient fréquemment pour commenter ce qu'il raconte – le récit alterne des parties narratives avec d'autres lyriques ou essayistiques, oscillant constamment entre la biographie élégiaque et l'autobiographie confessionnelle. En racontant la vie d'enfants trouvés, paysans, analphabètes et prêtres, ainsi que de ses grands-parents, camarades de classe et amants, l'auteur-narrateur tente de reconstituer la biographie de son père, qui a fui quand il avait deux ans. À la menace de l'échec et de la mort, la biographie oppose la trace de la mémoire et explore en même temps la relation que les

⁷⁴ Il est possible de voir dans « Vie d'Élie Mougnaud (extrait) » une autre « vie minuscule ». Elle paraît d'abord dans le quotidien *Corbières matin* (n° 22, 16 août 1996, p. 28-33) et ensuite dans la revue *Liberté* (38(6), pp 73-81). Jamais recueillie par la suite, elle reparait dans une version remaniée et raccourcie dans le *Cahier 2017* (p. 30-32). D'un point de vue formel et poétique elle a beaucoup en commun avec les nouvelles du premier recueil : en effet elle raconte – à travers les souvenirs de l'auteur et de sa mère – la vie d'un homme modeste et malheureux, que l'ascension sociale ne sauve pas d'un échec existentiel.

⁷⁵ Selon ce que dit l'auteur en 2014 (et qu'on peut lire dans « Comment j'ai écrit certains de mes livres : *Vies minuscules* », Castiglione 2017 : 29).

⁷⁶ Comme le montrent les travaux de Dominique Rabaté (2002) et Alexandre Gefen (2014).

⁷⁷ Sur cet aspect, voir l'article de Demanze de 2007, déjà cité.

⁷⁸ Sur cette poétique, voir l'ouvrage de Aurélie Adler (*Eclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergonioux et François Bon*) publié en 2012.

⁷⁹ Comme l'affirme l'auteur, « le schéma directeur n'est pas sorcier à trouver, c'est celui de la *Recherche du temps perdu* : un type coincé devient écrivain » (Castiglione 2017 : 29).

personnes modestes ou illettrés entretiennent avec le monde de la culture : d'ailleurs cette dynamique de désir et de rejet investit en premier lieu l'auteur-narrateur, qui ne se sent pas à la hauteur de son ambition de devenir un grand écrivain.

Prenons comme exemple la première nouvelle, « Vie d'André Dufourneau ». C'est l'histoire d'un garçon qui vivait dans la maison des arrière-grands-parents du narrateur et qui un jour part en Afrique, d'où il ne reviendra jamais. Le narrateur ne le voit qu'une fois, quand il est très petit, et donc les informations qu'il possède proviennent de sa grand-mère. Voici l'incipit :

Avançons dans la genèse de mes prétentions.

Ai-je quelque ascendant qui fut beau capitaine, jeune enseigne insolent ou négrier farouchement taciturne ? [...] Un quelconque antécédent colonial ou marin ?

La province dont je parle est sans côtes, plages ni récifs ; ni Malouin exalté ni hautain Moco n'y entendit l'appel de la mer quand les vents d'ouest la déversent, purgée de sel et venue de loin, sur les châtaigniers. Deux hommes pourtant qui connurent ces châtaigniers, s'y abritèrent sans doute d'une averse, y aimèrent peut-être, y rêvèrent en tout cas, sont allés sous de bien différents arbres travailler et souffrir, ne pas assouvir leur rêve, aimer peut-être encore, ou simplement mourir. On m'a parlé de l'un de ces hommes ; je crois me souvenir de l'autre.

Un jour de l'été 1947, ma mère me porte dans ses bras, sous le grand marronnier des Cards, à l'endroit où l'on voit déboucher soudain le chemin communal, jusque-là caché par le mur de la porcherie, les coudriers, les ombres ; [...] sur le chemin, son ombre précède un homme inconnu de ma mère ; il s'arrête ; il regarde ; il est ému ; ma mère tremble un peu, l'inhabituel suspend son point d'orgue parmi les bruits frais du jour. Enfin l'homme fait un pas, se présente. C'était André Dufourneau. (p. 13-14)

Avec un énoncé à la première personne et autoréférentiel, le narrateur commence le récit en se questionnant à propos de ses ancêtres, car il voit là l'origine de ses prétentions, à savoir son désir d'écrire. Suivant un *topos* biographique moderne, l'histoire raconte la rencontre entre le biographe (qui n'a qu'un an) et le biographié, André, un enfant que les parents de la grand-mère maternelle du narrateur avaient demandé à l'orphelinat pour les aider dans le travail de la ferme et qui donc avait été accueilli dans leur maison. Imaginant ses actions et ses pensées, le narrateur raconte sa vie en se concentrant sur la relation qu'il établit avec les membres de sa nouvelle famille. Après avoir appris à lire, il commence à étudier, jusqu'à ce qu'il ressente le

besoin de connaître le monde et décide de partir en Afrique. C'est la grand-mère qui rapporte ses mots avant le départ : « là-bas il deviendrait riche, ou mourrait » (p. 20). Le narrateur écoute ces mots emphatiques pendant son enfance, il en reste fasciné et interprète ce charme ainsi :

il y avait la formulation, redondante, essentielle et sommairement burlesque – et, à ma connaissance, une des premières fois dans ma vie – d'une de ces destinées qui furent les sirènes de mon enfance et au chant desquelles pour finir je me livrai, pieds et poings liés, dès l'âge de raison ; ces mots m'étaient une Annonciation et comme une Annoncée, j'en frémissais sans en pénétrer le sens ; mon avenir s'incarnait, et je ne le reconnaissais pas ; je ne savais pas que l'écriture était un continent plus ténébreux, plus aguicheur et décevant que l'Afrique, l'écrivain une espèce plus avide de se perdre que l'explorateur ; et, quoiqu'il explorât la mémoire et les bibliothèques mémorieuses en lieu de dunes et forêts, qu'en revenir cousu de mots comme d'autres le sont d'or ou y mourir plus pauvre que devant – en mourir – était l'alternative offerte aussi au scribe. (p. 22)

Dans l'évocation de son futur que fait le narrateur, il y a un autre élément récurrent de la biofiction contemporaine, l'identification du biographe avec le personnage biographié. La biographie d'André continue avec la narration de son départ pour l'Afrique et la description des lettres qu'il envoyait. Lorsque celles-ci se terminent, le narrateur affirme : « Un définitif silence y succéda, que je ne peux et ne veux interpréter que par la mort » (p. 28). Par conséquent, en examinant les nombreuses hypothèses sur le type de mort qui peut s'être produit, il essaye d'en imaginer une qui soit cohérente avec le type de vie que le biographié avait vécu : voici un autre topos biographique, cette fois-ci très ancien mais décliné dans une allure bien moderne.

L'hypothèse la plus romanesque – et, j'aimerais le croire, la plus probable – m'a été soufflée par ma grand-mère. [...] ; puérilement sans doute, mais non sans quelque vraisemblance, Élise pensait en secret que Dufourneau avait succombé de la main d'ouvriers noirs, qu'elle se représentait sous les traits d'esclaves d'un autre siècle (p. 29)

La fin, très belle et emblématique, fait écho à celles déjà lu chez Kiš (et que nous lirons aussi chez Orecchio).

[...] et morte aussi Élise, qui se souvenait du premier sourire d'un petit garçon quand on lui tendit une pomme bien rouge, vernie sur le tablier ; une vie sans

conséquence a coulé entre pomme et machette, chaque jour davantage émoussant le goût de l'une et aiguisant le tranchant de l'autre ; qui, si je n'en prenais ici acte, se souviendrait d'André Dufourneau, faux noble et paysan perversi, qui fut un bon enfant, peut-être un homme cruel, eut de puissants désirs et ne laissa de trace que dans la fiction qu'élabora une vieille paysanne disparue ? (p. 31-32).

Les mêmes considérations, ainsi que la même posture énonciative et le même personnage qui sert d'intermédiaire (la grand-mère Élise), reviendront de manière très similaire dans les dernières lignes du livre, comme pour résumer et conclure tout le projet, fort unitaire, de ces « Vite » minuscules.

Qu'à Marsac une enfant toujours naisse. Que la mort de Dufourneau soit moins définitive parce qu'Élise s'en souvint ou l'inventa ; et que celle d'Élise soit allégée par ces lignes. Que dans mes étés fictifs, leur hiver hésite. Que dans le conclave ailé qui se tient aux Cards sur les ruines de ce qui aurait pu être, ils soient. (p. 248-249)

Voici explicité le pouvoir confié à la littérature : celui de ressusciter quelque chose par le biais de la mémoire, ou de faire exister quelque chose qui ne s'est jamais passé, par le biais de l'invention.

Construit autour de la quête du père⁸⁰ et de la vocation littéraire, donc autour d'un projet ouvertement autobiographique⁸¹, *Vies minuscules* trouve son équilibre dans la forme-biographie. C'est seulement à travers la narration des vies d'autres que la sienne que Pierre Michon peut esquisser son récit de vie. D'une manière similaire, seulement à travers la narration de vies imaginaires et pourtant exemplaires Kiš pouvait rendre compte d'une Histoire tragiquement réelle et pourtant effacée du discours public. Les deux écrivains se différencient surtout en ce qui concerne spécifiquement le style de leur écriture. Chez Michon, les innombrables références

⁸⁰ Sur la figure du père absent voir le chapitre 3, « Filiation », du livre d'Ivan Farron *La grâce par les œuvres* (2004) et l'essai de Véronique Léonard-Roques, « Spectre(s) du père et mélancolie du fils. Rayonnement du mythe de Hamlet dans *Vies minuscules* de Pierre Michon », dans Jean Kaempfer (dir.), *Michon lu et relu*, 2011, p. 175-202.

⁸¹ « C'est que j'avais entretemps trouvé autre chose, une sorte de roman de ma propre vie, d'autobiographie donc, genre fatigué aussi, mais que je truquais un peu pour lui donner une apparence de nouveauté : l'autobiographie s'y inscrivait en creux à travers d'autres figures instaurées au premier plan, d'autres vies, modèles ou repoussoirs du héros caché » (« Pithécantrophe », préface à Gefen 2015, p. 7-11, citation p. 8-9).

génériquement littéraires, et encore plus celles spécifiquement picturales⁸² ou religieuses (bibliques et évangéliques) construisent la trame d'une écriture insaisissable, d'une énonciation poétique et figurative qui alterne des longues périodes visionnaires à des phrases sèches et assertives. Une prose et un style hyper-littéraires qui amènent la matérialité des données biographiques vers une transcendance spirituelle : si l'écriture surveillée de Kiš relevait d'une métaphysique cérébrale, chez Michon nous assistons plutôt au contraire, à la naturalité d'un élan absolu. Et c'est par cet aspect qu'Orecchio rejoint Michon. Nous le verrons par la suite de ce chapitre.

9.3 Les biofictions de Davide Orecchio entre rigueur documentaire et exigence fictionnelle

Davide Orecchio, né à Rome en 1969 et historien de formation, est l'un des écrivains italiens les plus appréciés de la dernière décennie. Alors qu'il a débuté seulement en 2011, il s'est fait remarquer pour la nouveauté et l'audace de son expérimentation littéraire⁸³, bien qu'elle ne soit pas toujours correctement saisie⁸⁴. Les trois livres jusqu'à présent publiés sont aussi complexes qu'ambitieux et montrent à la fois une démarche innovante du point de vue de la forme (l'hybridation entre la fiction et la non-fiction) et de l'intention éthique et esthétique. Il s'agit de trois textes très composites : deux recueils de nouvelles – les biofictions de *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, paru en 2011 et republié en 2018, les « histoires » de *Mio padre la rivoluzione*,

⁸² Sur cette question voir l'essai de Cécile Guinaud, « Écriture et peinture : les références picturales dans *Vies Minuscules* de Pierre Michon », dans Kaempfer 2011 : 83-104.

⁸³ Andrea Cortellessa l'a inclus dans la deuxième édition de son anthologie sur la prose italienne du XXI^e siècle (2014), tout en saisissant l'originalité de son travail (voir p. 45 et puis p. 804-835).

⁸⁴ Comme Patrizia Farinelli (« Feconda infedeltà. L'innovativa prospettiva biografica di Davide Orecchio », *Soliloqui e tradimenti : narrativa italiana tra modernismo e postmoderno*, 2017, p. 135-158) qui situe Orecchio sous l'égide trop vague de Schwob, ou Marchesini (« La vita di sei personaggi non illustri che hanno trovato il loro autore, *Il Foglio*, 27 gennaio 2012) qui le rapproche d'un écrivain complètement différent quant à la manière de concevoir la biographie littéraire comme Pontiggia.

paru en 2017 – et le « *quasiroman* »⁸⁵ *Stati di grazia*, paru en 2014⁸⁶. Comme il est possible de noter par les péritextes respectifs (sous-titres ou indications en couverture), le premier recueil se compose de « biographie », le deuxième texte se qualifie « *romanzo* », tandis que le troisième contient des « *storie* ».

Città distrutte se situe à la croisée de plusieurs chemins – l’essai historique et le récit de vie, la rigueur documentaire et le pathos du drame, la spéculation philosophique et le lyrisme poétique – que la biographie structure de manière cohérente et unitaire. Les nouvelles racontent la vie de personnages qui ont vraiment existé, célèbres ou inconnus, mais elles le font – comme l’indique le sous-titre –, de manière « infidèle », au sens où elles reportent des données biographiques et des documents d’archives pour les manipuler, les falsifier et les transfigurer dans l’imagination littéraire. En revanche, *Stati di grazia* présente une structure narrative composée par différents régimes discursifs et se donne comme une reconstruction mémorielle d’une période historique, la dictature dans l’Argentine des années 1970, et d’un phénomène, les migrations d’exilés et de fuyards depuis ou vers l’Italie. Cette reconstruction est menée à travers l’invention d’histoires et de personnages vraisemblables (qui naissent de matériaux factuels – surtout documents écrits et photographies – présentés à la fin du livre) et l’usage d’une langue et d’un style hyperlittéraires. Les « histoires » dont ce texte se compose prennent la forme de la tranche de vie, et ce faisant font basculer la biographie du premier recueil⁸⁷ vers le *faction*, un objet hybride totipotent. Enfin, *Mio padre la rivoluzione* poursuit ce projet de fiction narrative historico-biographique. Composé de douze histoires qui sont autonomes tout en étant liées par un fil thématique (la Révolution russe et ses protagonistes), le

⁸⁵ L’étiquette de « *quasiromanzo* » est de Babsi Jones, qui l’utilise pour définir son objet hybride *Sappiano le mie parole di sangue*, publié en 2007 (p. 255).

⁸⁶ Le premier livre est paru d’abord chez Gaffi et ensuite chez Il Saggiatore, qui a publié le deuxième livre. Le troisième est paru chez minimum fax. Aucun de ces trois textes a été jusqu’à présent traduit en français.

⁸⁷ D’un point de vue formel, les récits de *Stati di grazia* poursuivent la démarche de la dernière nouvelle de *Città distrutte*, « Kauder a Roma (1803-1808) », qui se détachait des autres du même recueil précisément parce qu’elle est moins une biographie proprement dite qu’une tranche de vie.

texte présente une obsession explicite pour le passé et pour sa restitution. Même dans leur hétérogénéité, ces textes révèlent une cohérence et une cohésion très fortes : les nombreuses références internes (le retour de personnages, de situations ainsi que d'expressions et images) contribuent à créer un univers alternatif crédible et cohérent, dans lequel, parfois, les événements décrits réécrivent l'histoire du XX^e siècle.

Même en les feuilletant, les livres d'Orecchio apparaissent comme des objets textuels à la structure discursive complexe et compliquée : les nombreuses interruptions, indiquées par des astérisques ou des tirets, ainsi que les parenthèses et les passages en italique, signalent l'existence de plusieurs niveaux énonciatifs. De plus, la succession de courts paragraphes accentue le rythme lyrique du discours et atténue le rythme narratif. En général les citations extraites par les journaux, les mémoires et les essais constituent le discours non-fictionnel sur lequel se branche le récit hybride qui, mené par un narrateur ambigu et souvent non fiable, reste tout de même rigoureux du point de vue historiographique. De manière différente, les trois textes d'Orecchio font un usage particulier et saillant des documents d'archives ainsi que des témoignages et des discours bibliographiques. Bien qu'il ne soit pas le seul lieu de la production d'Orecchio spécifiquement biofictionnel⁸⁸, son premier recueil, *Città distrutte*, demeure le plus intéressant pour éclairer la façon dont Orecchio conçoit le rapport entre la biographie, le discours sur l'histoire et la fiction et pour saisir le but de ce choix poétique et esthétique.

Il s'agit d'un recueil de nouvelles assez hétérogènes en termes de longueur et de choix narratifs – certaines sont axées sur l'ensemble de la vie biographiée, d'autres sur un moment précis – mais unies par un style très reconnaissable, par une remarquable capacité immersive et par l'utilisation de notes bibliographiques. Le titre est une

⁸⁸ On pourrait identifier au moins deux autres nouvelles qui pourraient être qualifiées de biofictions. « Diego Wilchen non più », contenue dans *Stati di grazia* et « Zimmer Man », présente dans *Moi padre la rivoluzione*. Le premier récit raconte, sur un registre poétique et avec une énonciation tragique, l'histoire d'un homme inventé (ou qui n'a pas un simulacre réel évident) ; le deuxième réécrit l'histoire de Bob Dylan (de son vrai nom Robert Zimmerman) comme chanteur du trotskisme.

citation tirée du journal de l'un des six protagonistes, Betta Rauch – « Spesso dici che sono un rudere con un tono che mi fa impressione. Io spero di no. Certo, sono una città distrutta. Se Dio vuole, la storia è fatta di città distrutte e poi ricostruite. » (p. 185)⁸⁹ – qui restitue le sens global du livre : les villes détruites sont les personnes à raconter, la reconstruction celle de l'écrivain-biographe. Le sous-titre « six biographies infidèles » est tout aussi important, car il signale la présence de quelque chose à trahir (pour être fidèle à quoi, nous le verrons un peu plus bas) et indique l'oxymore apparent sur lequel le texte est construit. Ce faisant, cependant, il annonce la littérarité du texte, explicitée également par le paratexte. En effet, le rabat de couverture révèle que dans ce livre Davide Orecchio

rielabora il genere biografico mescolandolo alla finzione. I suoi racconti si basano su fonti edite, materiali d'archivio, fatti documentati, ma li rispettano fino a un limite preciso, varcato il quale il lettore è testimone di un tradimento: la ricostruzione saggistica cede il passo all'invenzione

Comme ce sera le cas dans ses œuvres successives, tout le récit est pris en charge par un biographe-narrateur très présent, qui, dans le texte, s'interroge sur le personnage dont il raconte l'histoire et sur sa propre opération de reconstruction biographique. Les personnages appartiennent tous au vingtième siècle (sauf un) et à différentes cultures. Ils sont unis par le fait d'être des vaincus, contrariés par l'Histoire dans leurs désirs personnels et politiques. L'élément le plus original réside dans le fait qu'à la fin de chaque histoire une note de l'auteur (qui représente l'émersion du narrateur dans sa fonction de guide et de commentaire) explique les sources de ces informations biographiques et la relation qui existe entre ces sources et le récit. Ces notes montrent clairement comment Orecchio confond de manière habile des personnages inventés avec d'autres ayant réellement existé, en modifiant le nom de certains d'entre eux et en brisant sensiblement la relation cardinale de la pensée biographique, celle entre le nom

⁸⁹ Nous lisons l'édition de 2011.

et l'expérience d'un individu. Mais de quel type sont les documents utilisés par Orecchio. Et comment fonctionne leur réagencement ?

Orecchio se sert de matériaux référentiels de différente nature : extraits et citations tirés de manuels d'histoire comme des écrits personnels (lettres, mémoires, témoignages), photographies, actes judiciaires, documents institutionnels etc. Tous ces pièces restituent la biographie d'un homme réel et donc d'une période précise de l'histoire contemporaine. Et pourtant, de nombreux documents et citations sont faux ou fausses, inventés ou fortement manipulés. Si pendant la lecture il est difficile (ou même impossible) de distinguer les références vraies des fausses, la note finale de l'auteur permet souvent de rompre l'indécision. Toutefois l'aspect le plus intéressant à détecter réside dans la manière dont le matériel non-fictionnel est imbriqué dans le récit d'Orecchio : un système très complexe de guillemets (simple, double, en chevron ou en apostrophe) et d'italiques, distinguent les diverses citations des dialogues (et donc de l'invention) et signalent ainsi la profonde hétérogénéité du texte. Cette texture si particulière entraîne une réception incertaine de la part du lecteur : dans ce cas également la note finale de l'auteur peut clarifier certains aspects mais ne peut pas résoudre complètement la nature problématique d'un pacte de lecture qui est autant documentaire que littéraire. Le véritable enjeu du montage d'Orecchio n'est intelligible qu'en se focalisant sur la démarche narrative de ses récits : c'est le narrateur qui gère les apparentes contradictions d'une narration qui se veut à la fois historiographique (le vingtième siècle de *Città distrutte* est le siècle des dictatures fascistes, des guerres coloniales et des luttes communistes), littéraire (au niveau de langue, style et figures) et fictionnelle (en ce qui concerne la manipulation et la falsification des données réelles). L'engagement biographique et historiographique est toujours très élevé, son interrogation du passé toujours au premier plan, urgente et douloureuse.

D'autres exemples illustrent concrètement ce que nous venons de décrire. La première nouvelle (intitulée « Éster Terracina 1951-1976 ») s'ouvre de la manière suivante :

Amo le parole dei filosofi. Ecco l'occasione per usarle. Patrice Vuillarde li chiama "lacci del coincidente" (*Dynamique des abandons*, Paris 1983, p. 54). Muovono ogni storia che meriti un posto nel ricordo. Un "invisibile collante" (Id., *Règles*, Paris 1992, p. 123) o anche una serie di "forze nascoste" simili a "germi" psicostorici (Jacob Daniel Wegelin, *Briefe über den Werth der Geschichte*, Himbürg, Berlin 1783, p. 127-128) consegnano alle azioni degli esseri umani, apparentemente intrecciate per opera della casualità, un significato che solo noi potremmo attribuire. Oppressa dalla disgrazia di essere accaduta, questa storia inizia così: nessuno pronuncia la parola "caso"! (p.5).

Malgré sa brièveté, cet extrait est très révélateur de la poétique d'Orecchio : en effet, dans le patchwork entre le récit personnel (avec l'usage très assertif de la première personne) et l'imitation des formes de l'essai (avec les citations bibliographiques⁹⁰), il est possible de remarquer la radicalisation d'une tendance présente dans tout discours hybride, et en particulier dans la biofiction contemporaine. La dernière phrase de la citation précédente est, d'ailleurs, une réécriture explicite de Danilo Kiš⁹¹, l'un des pionniers de la fiction biographique moderne et modèle littéraire privilégié d'Orecchio : il y a dans cette tentative de nier le hasard pour y voir plutôt la marque du destin, l'un des traits les plus saillants du genre.

Considérons la seconde nouvelle, intitulée « Eschilo Licursi (1899-1964) », dans laquelle les différents paragraphes sont appelés « Il primo intralcio », « Il secondo intralcio ». Ponctué de cette manière, le récit indique que la vie est constituée d'un ensemble d'obstacles à surmonter et que, par conséquent, afin de la raconter la biographie doit procéder par ruptures de l'ordre narratif ; cependant, elle le fait en respectant toujours la forme biographique, c'est-à-dire l'ordre chronologique des événements. Lisons l'incipit :

Nasce e muore d'autunno. In là con gli anni lo chiamano *zio* che spetta a chi è anziano ma non tragga in errore, lo deve al rispetto. Il *Catalogo dei molisani illustri* (Campobasso 1978, p. 154) lo mostra nelle vie del centro "sempre attorniato dalle

⁹⁰ Certaines vraies et d'autres fausses, comme celle de Patrice Vuillard, un personnage inventé de toute pièce (voir : <https://davideorecchio.it/2012/06/16/nota-sulla-vita-e-le-opere-di-patrice-vuillarde-1920-2007/>).

⁹¹ « Ce récit, né dans le doute et l'incertitude, a le seul malheur (que certains nomment chance) d'être vrai » est le célèbre incipit de la nouvelle qui ouvre le recueil *Un tombeau pour Boris Davidovitch. Sept chapitres d'une même histoire* (1976 : 7).

persone che chiedono o ringraziano". Poi lontano dal capoluogo la riconoscenza è meno pudica, l'omaggio dei cappelli fa posto all'assedio dei braccianti, quando viaggia per le campagne o sulle colline aspre "l'orda dei necessitanti ne colma l'ascolto" (G. Florio, *Ricordi della terra*, Isernia 1960, p. 182), come da "infissi in rovina" le suppliche "scivolano tra i denti" sul tragitto di labbra stinte quanto intonaci (ibidem, p. 61), gli stringono l'abito unghie che sembrano fossili e indignate al che lui prende appunti e giura che risolverà, altrimenti lo lascerebbero andare? È famoso. Questo lo porterà a Roma, dove non fece nulla se non morire. Il più tragico degli atti mancati, la morte invece del compimento. Proverò a raccontarlo ma voglio ricordare, con Blake, che "la biografia di un uomo destinato a grandi imprese che non realizzò farà emergere, in nove casi su dieci, la narrazione di un rimpianto; e non dissiperà il mistero" (*What if? Essays on counterfactual history*, Oxford 1993, p. 355). Dovrò scriverne la nascita e i creatori, forse la catena dei fatti produrrà una spiegazione ma prima, come un bambino che pianta i pali nella sabbia al momento d'iniziare la partita, conficco nel racconto un giudizio e una descrizione rilasciati da due che lo conobbero bene: "Aveva un concetto socratico della legge. Tutto ciò che era fuori delle regole, che bisognava ancora conquistare con la lotta, gl'incuteva un certo timore"; "quando discutevamo se fare uno sciopero ammoniva: *ma è l'ultima arma. Si dialoga fino alle estreme conseguenze*". Il primo ricordo è di Curzio Palangio che l'appoggiò nel partito, il secondo è di Antonio Viafora che l'accompagnava nei viaggi. Ne desumo che negli anni maturi fu prudente. Ma c'è dell'altro. (p. 25-26)

Dans cet extrait, il est possible de saisir la démarche biofictionnelle spécifique d'Orecchio. Avant de commencer le récit biographique proprement dit, le narrateur résume en quelques phrases la parabole du personnage (de sa naissance à sa mort), donnant les sources de sa narration, c'est-à-dire les livres et les témoignages qui lui permettent de nous raconter cette vie. De la même manière, le narrateur apparaît de façon explicite sur la page et explique ce qu'il est censé faire. Continuons :

Il padre Alfredo non legge né scrive eppure ha deciso che ama il Tragico e provarlo spetta al figlio: così Eschilo che nasce a Consume villaggio a sud di Melanico in una casa di pietra, fieno, legno di rimessa, nel mezzo della terra che dà lavoro al padre e alla madre Donata, trapezio chiuso a oriente dal Fortore che era un fiume malarico e a nord dal Tona, poi a occidente c'è l'agro di Benefro mentre Santa Croce inizia a settentrione. Terreni mansueti e selvaggi insieme, non mi stupisce il contrasto, dove il leccio s'accompagna al lentisco, il farnetto all'acero, il gladiolo all'orchidea e alla cicoria. È il latifondo, termine che suscita timore e disprezzo. (p. 26)

Li immagino incamminarsi assieme verso Larino per un comizio domenicale, arringare gli sterratori di Colle Torto, incoraggiare i mezzadri di Crisello, rincuorare gli artigiani di Bonefro, consolare le vedove a Piano della Cantara,

ingiuriare gli agrari di Melanico, di pietra per il ghiaccio di gennaio o liquidi nella canicola di luglio tra pianori di colchici secchi, uomini da spazi aperti e fionde sempre tese alla lotta, veri urlatori e reclamatori di diritti. (p. 32)

La biographie commence donc par les parents du personnage (comme le prescrit la tradition), pour enchaîner sur des descriptions de paysages plus appropriées à un texte littéraire qu'à un récit biographique. Au milieu, nous assistons à une incursion soudaine et brusque du narrateur (« non mi stupisce il contrasto »), ainsi qu'à son émergence imposante, par laquelle il met en évidence sa propre méthode imaginative (« Li immagino incamminarsi ») :

Torna a Consume un anno dopo quando chi è al potere non cerca più vendette, vive di lavori saltuari, non visto riprende la battaglia, s'iscrive al partito comunista, nell'avventura di avere un'opinione commette alcune imprudenze al che il prefetto di Campobasso nel ventiquattro descrive ai romani un uomo «di statura media e corporatura snella, dai capelli di forma liscia e foltezza scarsa, dal viso lungo e abbronzato, la fronte convessa, il naso piccolo e leggermente concavo, la mandibola sporgente così come il mento, le gambe dritte, le mani lunghe, l'andatura dondolante, l'espressione fisionomica irrimediabilmente truce, nullatenente, di professione meccanico, che riscuote pessima fama in pubblico, di carattere violento, di scarsa educazione, d'intelligenza e coltura media, dedito poco al lavoro, che frequenta le compagnie di sovversivi e nei suoi doveri verso la famiglia si comporta male facendole mancare i mezzi di sostentamento. E riceve giornali sovversivi, fa propaganda fra le classi operaie e contadine, è capace di tenere conferenze e ne ha tenute a Santa Croce di Magliano, Bonefro, San Giuliano di Puglia, Isernia e Agnone, e tiene contegno ostile verso le autorità». (p. 35-36)

Ce document d'archive insultant et clairement mensonger du préfet représente une des sources factuelles imbriquées dans le texte et dont le lecteur peut découvrir la vraie nature seulement à la fin. L'histoire continue dans la narration de la vie de plus en plus difficile et solitaire d'Eschilo. Lisons la fin :

A settembre del sessantaquattro non può più respirare, lo ricoverano, gli ultimi anni così veloci e furiosi si frenano nell'inerzia delle giornate d'ospedale, supino non gli restano che soffitti e suore incumbenti che osserva con l'ingenuità degli inermi, emette un fiato che ha il suono di un argano e se avesse odore sarebbe di ruggine. Muore il primo ottobre, testimoni Osvaldo Pensieri (alla destra del letto) e Antonio Viafora (sulla sinistra). (p. 50)

À l'instar du tout début de la nouvelle (où la première impression sur le biographié avait été donnée par les mots de deux personnes qui l'avaient connu), la mort d'Eschilo est décrite également avec la mention de deux témoins. Dans la note finale, le narrateur-auteur explique que :

La descrizione di Eschilo dettata a Roma dai prefetti fascisti di Cambobasso e Teramo ricalca con la fedeltà di una foto il ritratto che quegli stessi fecero di Nicola Crapsi, il sindacalista molisano che ora vive in un quadro (si veda il Casellario politico centrale del Ministero dell'Interno, Archivio Centrale dello Stato, b. 1524, f. 49530). Del resto la vendetta sul prefetto di Teramo se la prese lo stesso Crapsi, descrivendo il funzionario pubblico come fascistissimo reduce di Spagna (Istituto Gramsci, Roma, Apc, b. 062, ff. 1695-1697, lettera a Roma dell'agosto 1944). Per la "caduta" di Crapsi nel Pci si veda il carteggio tra la direzione romana del partito e Campobasso tra gennaio e settembre del 1949 (Istituto Gramsci, Apc, b. 302m ff. 2823-37). Riguardo agli eventi che portarono Crapsi in Parlamento si vedano ancora le carte presso l'Istituto Gramsci, Apc, b. 472, ff. 2179-2252; e b, 491, ff. 2263-2300: fatti e personaggi sono come li ho riportati, cambiano i nomi. Questo per quanto riguarda la vita pubblica. Mentre la privata, coi suoi sogni e gli incubi, è priva di fonti. Come al solito è nuda. (p. 50)

Après avoir mis le point final sur l'histoire, dans cette note l'auteur nous informe que le syndicaliste du Molise présent dans le récit sous le nom d'Eschilo Licursi, s'appelait dans la réalité historique Nicola Crapsi. Et donc que la biographie et les événements racontés, ainsi que la majorité des documents et des lettres utilisés comme preuve doivent être référés à ce nom. C'est une infidélité, bien sûr, mais Orecchio démontre qu'il croit que c'est seulement à travers la rupture du lien biographique et en ayant recours à l'imagination de ce qu'on ne connaît pas, qu'il est possible d'atteindre une vérité biographique et, donc, d'être plus fidèle au vrai Eschilo.

En outre, dans cet extrait nous avons vu que la non-fiction peut se textualiser également au dehors de la diégèse : en effet, dans les ouvrages d'Orecchio le périphrase et le paratexte montrent une force performative tout aussi important que le texte proprement dit. C'est notamment le cas de *Stati di grazia*. À la fin du roman le lecteur trouve une section de « Matériaux » qui recueille sous forme de notices encyclopédiques les informations sur les personnages du roman. Ensuite, après un avertissement de l'auteur qui, de fait, marque le passage du territoire de la fiction à

celui du documentaire, il y a une sorte de bibliographie discursive des thèmes et des évènements racontés ou mentionnés dans le livre. Ainsi, d'une part Orecchio structure la fiction comme s'il s'agissait d'un essai, de l'autre il montre le substrat factuel sur lequel intervient l'invention. Le tout dernier livre, *Mio padre la rivoluzione*, bien que moins biographique et plus historiographique, hérite de la démarche d'hybridation de *Città distrutte* : en effet, il présente des notes explicatives ainsi que tout l'échantillon de citations, extraits et références factuels caractéristique d'Orecchio. Ce que les trois livres ont en commun, c'est l'attention rigoureuse consacrée aux faits historiques ainsi qu'à leurs documents et à leurs protagonistes : la manipulation biographico-historique menée par Orecchio ne relève nullement du jeu faussaire postmoderniste mais plutôt d'une intention vériditative. Comme nous l'avons déjà mentionné, selon Samoyault, « inscrit dans une temporalité changeante, le document porte une pensée de la mémoire, de la transmission et de la bibliothèque plus vague que l'archive mais dont l'intérêt spécifique est de conserver avec évidence le point de vue du présent » (Samoyault 2012 : 3). Or, Davide Orecchio, démontrant un attachement tant pour l'archive que pour le document, adopte précisément ce « point de vue du présent » lorsqu'il se livre à une démarche consciemment manipulateur sans être cependant mensongère.

Ma attenzione: io in Città distrutte non ho scritto bugie. Ho camuffato documenti e testi. Ho inventato documenti e testi. Ho cambiato i connotati di persone e personaggi. Ma ho voluto dire sempre la verità: o la verità che io conosco o la verità secondo me, sul conto delle epoche e delle storie che provavo a raccontare.⁹²

En se situant à la croisée des chemins entre interpolation, pastiche, mystification et pure fiction, l'usage des documents référentiels d'Orecchio est innovant et original par rapport au contexte contemporain, italien ou non. Sa conception de la littérature prévoit nécessairement l'usage de sources historiques et dans le même temps sa conception du discours historique prévoit l'usage de l'invention. Contre un usage

⁹² Giuseppe Giglio, « Davide Orecchio, *Città distrutte. Sei biografie infedeli* », *Narrazioni*, 3, 2013, p. 139-142. Citation p. 141.

passif ou doctrinal de l'Histoire, le sens profond de l'opération littéraire d'Orecchio réside dans la réflexion sur l'utilité et les usages de la mémoire historique : à travers une manipulation consciente du passé, l'œuvre d'Orecchio l'interroge à partir de notre présent.

Nous avons vu comment Orecchio reprend plusieurs modalités narratives et énonciatives de Danilo Kiš. Cependant, même à partir de ces brefs extraits, il résulte évident que, par rapport à la prose de l'écrivain yougoslave, celle d'Orecchio montre une richesse différente. Pour encadrer cette diversité, à notre avis il est nécessaire de considérer le modèle de Pierre Michon. En effet, le trait le plus significatif de l'écriture de Davide Orecchio – dense et riche dans sa parataxe, difficile mais jamais obscur – est l'utilisation d'un langage très figuratif mais en même temps extrêmement exact, qui travaille à travers des images immédiates et au grand impact visuel. Un style particulier qui permet à ses textes de s'appuyer aux pôles de son vaste spectre rhétorique : l'essayisme et le littéraire.

En résumé : les trois recueils de biofictions présentent trois caractéristiques communes. La première est celle d'être traversé par une tension entre la narration historico-biographique et l'invention romanesque ; la seconde, qui est conséquente, est celle d'être racontée par un narrateur à la fois biographique et fictionnel ; la troisième, enfin, consiste à présenter des effets de biographies qui équilibrent le style littéraire et la prose hautement figurative. Nous pensons tout d'abord à la structure macro-textuelle, mais aussi aux citations internes, à l'utilisation de documents et de matériaux factuels, aux notes bibliographiques, etc. Ces caractéristiques de base se déclinent de manière diverse dans les fictions historico-biographiques de Kiš par rapport aux biofictions d'Orecchio et l'intersection se trouve précisément dans la manière par laquelle Michon utilise son style dans un récit qui devrait être factuel. Nous avons constaté qu'Orecchio d'un côté apprend de Kiš la manipulation des archives historiques et de l'autre puise chez Michon (outre l'aspect familial et la source

autobiographique⁹³) précisément cette fonction du style littéraire : le ton théâtral, assertif et tragique qui perturbe et transfigure le récit biographique. Ce que les trois recueils dont nous nous sommes occupés montrent de manière significative est surtout l'intention de racheter les existences de personnes oubliées, et de le faire avec une méthode typique des textes hybrides contemporains : en augmentant le poids et la rigueur des deux éléments, la fiction et la non-fiction, et ainsi radicaliser les effets de cette opposition. C'est pourquoi les trois textes, si différents entre eux, aboutissent pourtant au même résultat : témoigner et documenter les histoires privées dans l'Histoire collective.

Toutes les biofictions dont nous nous sommes occupés dans ce chapitre montre un usage des documents factuels (historiographiques ou personnels) qui révèle une esthétique particulière. Ayant une fonction moins d'information que de création, ils instaurent ce que Zenetti a appelé un « pacte documentaire problématique » (2012 : 28).

le document déplacé dans l'œuvre se voit doté d'une structure intentionnelle ; il est donc transfiguré, il accède à une nouvelle identité et le comportement du lecteur à son égard est modifié. (p. 37)

Les biofictions contemporaines se servent donc moins de « prélèvements » que d'« insertions »⁹⁴ : cela signifie que le document n'est presque jamais exhibé en tant que tel, mais il est toujours modifié, imbriqué, réécrit, manipulé. De plus, la création de faux documents entraîne la multiplication de points de vue différents (et concurrents) : si la « fiction ne se réduit pas à la contrefaçon » (Zenetti 2012 : 35) on n'est plus dans le territoire du ludique mais dans celui d'une véritable esthétique de l'enquête qui, même si c'est une enquête particulière, recherche ses sources et en même

⁹³ Orecchio a mené sa quête du père d'abord à travers le personnage fictif de Pietro Migliorisi (dans la nouvelle de *Città distrutte* « Episodi della vita di Pietro Migliorisi (1915-2000) ») et puis de manière directe dans *Mio padre la rivoluzione* (« Il mondo è un'arancia coi vermi dentro »).

⁹⁴ D'après la terminologie de Dinoi que nous avons discutée dans le chapitre 7.

temps les invente. C'est à travers une démarche que, d'après Foucault, nous avons appelé de véridiction (ou aléthurgique) que des écrivains comme Kiš et Orecchio mènent leurs projets biographiques. L'écrivain yougoslave a à plusieurs reprises expliqué sa poétique documentaire. En 1986, en décrivant le *Tombeau* il affirme que :

Il y a des vrais et des faux documents, et l'on ne sait jamais quels sont les vrais et quels sont les faux. [...] Tout cela, c'est ma propre vérité, la façon dont moi, je vois les événements dans les livres et les documents, dont j'ai fait mien ce monde, dont je l'ai restitué (1995 : 210)

Trois ans plus tard, revenant sur le rôle que les matériaux documentaires ont dans sa prose, il réaffirme sa conception, qui s'éloigne autant de la factualité stricte que de l'imagination « romantique » de certains écrivains historico-biographiques qui lui sont contemporains.

Je suis d'avis que l'écrivain n'a pas le droit de donner libre cours à son imagination. Moi, en tout cas, je ne crois pas à l'imagination de l'écrivain [...] L'histoire moderne a produit des aspects si authentiques de la réalité que l'écrivain d'aujourd'hui ne peut que leur donner une forme artistique, les « imaginer », s'il le faut, c'est-à-dire utiliser les faits authentiques, comme un matériau brut et leur donner grâce à l'imagination une nouvelle forme. (1995 : 297)

En définitive, pour Kiš falsifier ou inventer un document historique n'entraîne pas l'invention de l'histoire, mais au contraire à « identifier de nouveau, grâce à l'imagination, la réalité historique ». Un objectif qui n'est pas atteignable par l'usage de vrais documents, et qui, de manière encore plus radicale sera poursuivi par Orecchio, qui dans son dernier livre affirme que « la storia dobbiamo riscriverla, sennò la dimentichiamo » (p. 204). Comme nous l'avons vu cette esthétique particulière est possible surtout grâce à la forme de la nouvelle, donc d'un récit bref qui déploie et épuise en quelques pages tout son potentiel biographique. Dans le prochain chapitre nous verrons comment une forme complètement opposée, celle du récit long et discursivement hétérogène qu'on appelle « faction », entraîne une esthétique biofictionnelle spécifique.

Chapitre 10.

Le *faction* d'enquête historique

Ce dernier chapitre sera consacré à l'analyse du *faction* d'enquête historique, une forme de narration hybride qui engage de manière saillante la biofiction, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce travail. Ces textes sont d'habitude extrêmement longs et articulés, s'opposant ainsi à la *shortness* des biofictions du chapitre précédent : cette caractéristique formelle entraîne évidemment une différence esthétique remarquable et donc digne d'intérêt. Le caractère composite de tout *faction* à la fois historiographique et personnel contemporain relève du fait qu'il utilise de nombreuses typologies discursives et qu'il se charge de poursuivre plusieurs objectifs. Si le récit bref de biofiction montrait une densité biographique très élevée, dans ce long récit à plusieurs niveaux la biographie est au contraire dispersée et fonctionne de manière locale et intermittente : d'où la difficulté à la localiser et à l'analyser. Beaucoup d'écrivains se sont penchés dans les deux dernières décennies sur ce type de *faction* total (mais à dominante biographique)¹, mais les représentants les plus significatifs sont Norman Mailer² pour le contexte anglo-saxon, Emmanuel Carrère pour le contexte français et Andrea Tarabba pour celui italien.

Nous nous concentrerons sur la production biofictionnelle de Carrère et de Tarabba, deux écrivains qui ont développé une idée de biographie complexe, bien que non fondée sur des manipulations stylistiques particulièrement hasardeuses. En revanche, les deux font un usage massif de l'énonciation à la première personne : cependant, si l'auteur français s'est livré dans son œuvre à un véritable projet

¹ Nous pourrions citer de nouveau notamment les travaux de Serena Vitale et de Wu Ming (1 et 2), ainsi qu'*Avenue des Géants* (2012) de Marc Dugain, mais en particulier, à cause de leurs originalité, *Blonde : A Novel* (2000) de Joyce Carol Oates et *Il re di Girgenti* (2001) d'Andrea Camilleri.

² En particulier pour *The Executioner's Song* (1979) et *Oswald's Tale : An American Mystery* (1995).

autobiographique³, l'Italien a plutôt produit des « fausses » autobiographies, c'est-à-dire des textes où le personnage biographié n'est pas l'auteur et donc où la première personne est soit celle du biographié soit celle d'un autre personnage. Par conséquent, le narrateur chez Carrère est toujours reconnaissable comme l'auteur réel, tandis que le narrateur des biofiction de Tarabbia, bien que fortement personnalisé, ne coïncide pas avec la personne qui a écrit le livre. De l'auteur français nous analyserons trois textes : *Je suis vivant et vous êtes morts* (1993), *Limonov* (2011) et *Le Royaume* (2014), alors que nous nous pencherons surtout sur un récit de Tarabbia, *Il giardino delle mosche* (2015).

10.1 Exercice du doute et pari interprétatif : la pratique biographique d'Emmanuel Carrère

Emmanuel Carrère (1957) est l'un des romanciers français et européens le plus lus dans le monde entier. Il fréquente le monde des lettres, comme celui du cinéma et de la télévision : avant tout écrivain⁴, il exerce (ou a exercé) également le métier de journaliste, critique cinématographique⁵, essayiste, scénariste⁶, réalisateur⁷ ; ses

³ Si en France c'est une pratique assez répandue (voir par exemple la collection « L'un et l'autre » mentionnée à plusieurs reprises), en Italie nous ne trouvons pas d'auteurs qui réalisent en même temps une reconnaissance de leur propre vie tout en racontant celle d'un autre.

⁴ Pas seulement de romans ou de récits, mais aussi d'essais : en particulier la monographie sur le réalisateur Werner Herzog (*Werner Herzog*, 1982) et l'essai sur le concept d'uchronie (*Le Déroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, 1986).

⁵ En effet, Carrère a débuté à la fin des années 1970 comme critique de cinéma pour *Positif* et *Télérama*. Sur cette partie de sa carrière, voir le livre de Carlo Chatrian et Daniela Persico, *Emmanuel Carrère. Tra cinema e letteratura* (2015). Il est aussi l'auteur d'une traduction de l'Évangile de Marc, publiée en 2004 (*Évangiles ; Lettres de Jean ; Actes des apôtres*, Gallimard) mais commencée dans les années 1990, et qu'il a déclaré l'avoir « aidé à trouver le ton de *L'Adversaire* », p. 548.

⁶ Il a adapté pour le cinéma trois de ses romans : *La Classe de neige* en 1998, *L'Adversaire* en 2002 et *La Moustache* en 2005.

⁷ Notamment d'un reportage pour la télévision (*Le soldat perdu*, 2003) devenu un documentaire dans la même année (*Retour à Kotelnich*), et du film *La Moustache* (2005).

œuvres ont été republiées à plusieurs reprises⁸, ainsi que traduites dans plusieurs langues. À la différence d'Echenoz ou de Michon, et en dépit d'une carrière plus que trentenaire il a été longtemps plus célèbre qu'apprécié et n'a reçu une véritable attention critique – du moins d'un point de vue académique – que dans la dernière décennie⁹. *L'Adversaire*, publié en 2000, est unanimement considéré, y compris par Carrère lui-même¹⁰, comme le tournant de sa production littéraire. Ce récit marque deux phases nettement distinctes de sa carrière : à partir de *L'Amie du jaguar* (1983), en continuant par *Bravoure* (1984)¹¹, *La Moustache* (1986) et *Hors d'atteinte ?* (1988) jusqu'à *La classe de neige* (1995)¹², il a écrit des romans à part entière, tandis qu'après il produit

⁸ À l'exception du premier roman, *L'amie du jaguar*, publié chez Flammarion en 1983, tous ses livres sont parus chez POL.

⁹ Il faut signaler en particulier les monographies consacrées à *L'Adversaire* (Annie Oliver, "L'adversaire", 2000, Emmanuel Carrère, 2003 ; *L'adversaire / Emmanuel Carrère ; lecture accompagnée par Martine Cécillon*, 2003 ; *L'adversaire / Emmanuel Carrère ; dossier par Marianne Hubac*, 2010), à *La Moustache* (Guillaume Bardet et Dominique Caron, *Étude sur Emmanuel Carrère, "La moustache"*, 2007 ; *La moustache / Emmanuel Carrère ; dossier réalisé par Olivier Vanghent ; lecture d'image par Sophie Barthélémy*, 2014) et à *La Classe de neige* (*La classe de neige / Emmanuel Carrère ; présentation, notes, dossier et cahier photos par Fanny Taillandier*, 2015), ainsi qu'un livre d'entretien avec Angie David (*Emmanuel Carrère*, 2007) et deux volumes collectifs dirigés respectivement par Laurent Demanze (« Emmanuel Carrère, *Un roman russe, D'autres vies que la sienne et Limonov* », *Roman 20-50*, n°5, juin 2014, <http://www.septentrion.com/fr/livre/?GCOI=27574100854550>) et par Reig, Romestaing et Schaffner (*Emmanuel Carrère, le point de vue de l'adversaire*, 2016). Le très récent ouvrage dirigé par Demanze et Dominique Rabaté (*Faire effraction du réel*, 2018) signale la consécration académique de Carrère. Enfin, digne d'intérêt est aussi l'étude en langue anglaise que Daisy Connon a consacré au caractère de *Unheimliche* présent dans l'œuvre de Carrère, et en particulier dans *La Moustache*, *La Classe de neige* et *L'Adversaire* (*Subjects not-at-home: forms of the uncanny in the contemporary french novel : Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, 2010).

¹⁰ « Distinguez-vous nettement des phases dans votre œuvre ? Vous parlez souvent de *L'Adversaire* comme d'un tournant. » - « Oui, c'est un pivot. Il y a eu deux moments pour moi. Celui où j'écrivais des romans et où j'allais vers la fiction la plus « fictionnante ». Puis la phase documentaire dans laquelle je suis encore actuellement, à partir de *L'Adversaire* en effet [...] qui est un mixte de travail documentaire et de récit autobiographique. » (« La tentation des vies multiples – entretien avec Emmanuel Carrère, par Alain Schaffner », dans Reig ; Romestaing ; Schaffner 2016 : 139-145, citation p. 140.)

¹¹ Curieusement exclus de l'édition qui recueille tous ses romans parus dans les années 1980 et 1990 (*L'amie du jaguar [Texte imprimé] ; La moustache ; Hors d'atteinte ? ; La classe de neige*, France Loisirs, 2012).

¹² Un livre étroitement lié à *L'Adversaire*, comme l'a déclaré Carrère dans une interview : « J'ai la conviction que ce livre met fin à un cycle. Ma fascination pour la folie, la perte de l'identité, le mensonge, c'est fini. *L'adversaire* est à la fois une espèce de pré- et de post-scriptum à *La classe de neige*. Pour moi, ce sont des livres jumeaux. L'un exploite l'imagination littéraire, l'autre l'exactitude du document » (« Emmanuel Carrère", (interview par Tisson, Jean-Pierre), *L'express*, 01/02/2000 https://www.lexpress.fr/culture/livre/emmanuel-carrere_803526.html).

des récits plus difficiles à classer¹³. *L'Adversaire* représente également la raison de son entrée dans le canon contemporain de la littérature française¹⁴ : d'ailleurs, en ce qui concerne l'histoire des formes littéraires, il peut être considéré comme l'archétype de tout récit hybride de notre extrême contemporain. La première partie de l'œuvre de Carrère reste donc franchement détachée de la deuxième, à part quelques éléments d'anticipation d'ordre thématique¹⁵ ou stylistique¹⁶.

C'est précisément par le biais du prisme biographique qu'Emmanuel Carrère a orienté la fascination pour les manifestations violentes et douloureuses du réel et a su traverser, manipuler et renverser tant des faits divers publics que des événements privés. Avant de nous concentrer sur les travaux spécifiquement biographiques ou biofictionnels, il est nécessaire de remarquer la place que le récit de vie – qu'il s'agisse de brefs portraits (littéraires¹⁷, journalistiques¹⁸, et même filmographiques¹⁹) ou de

¹³ Jusqu'à *La Classe de neige* (défini comme « récit », tandis que les œuvres précédentes étaient classées comme « roman ») le péritexte signalait l'appartenance générique du livre, tandis que pour les œuvres successives (à partir de *L'Adversaire* et y compris les rééditions en Folio des ouvrages précédents) manque cette indication.

¹⁴ Le nom de Carrère est présent (pour *L'Adversaire*) dans *La littérature française au présent* de Vercier et Viart (2005), dans le chapitre consacré au croisement de la fiction avec le fait divers (p. 228-244). Dominique Viart inclura le même ouvrage dans son *Anthologie de la littérature contemporaine française : romans et récits depuis 1980*, paru en 2014.

¹⁵ L'exergue à la deuxième partie de *L'Amie du jaguar* est une citation de Philip K. Dick, tirée d'*Ubik* : « Mon père me racontait ce qu'autrefois, au vingtième siècle, on ressentait dans le salon d'attente d'un dentiste. Chaque fois que l'assistante ouvrait la porte, on pensait 'Ça y est, voilà de quoi j'ai eu peur toute ma vie' » (1983 : 173).

¹⁶ Comme l'emphase portée par le saut de ligne qui précède la toute dernière phrase de *L'Amie du jaguar* (« Le bouton tournait. Il y était / Il y est ») et qui retourne dans *Limonov* et *Le Royaume*.

¹⁷ Comme « Vie abrégée d'Alan Turing », publié dans la *Revue de littérature générale* en 1995 et ensuite republié dans *Il est avantageux d'avoir où aller*, 2016.

¹⁸ Par exemple « La vie de Julie » (*Six mois*, mars 2011 et puis *Il est avantageux d'avoir où aller*, 2016), publié aussi sous le nom de « Julie & Darcy » (dans le livre de photos *Family Love* de Darcy Pardilla, 2014) et « À la recherche de l'homme-dé » (XXI, automne 2015, et puis *Il est avantageux d'avoir où aller*, 2016), un portrait de l'écrivain américain Luke Rhinehart (de son vrai nom George Powers Cockcroft).

¹⁹ Le reportage « Le soldat perdue » et le documentaire « Retour à Kotelnitch », parus en 2003, enquêtent sur une figure mystérieuse présente aussi dans *roman russe*. Sur ce projet, voir l'article « Le Hongrois perdu » (*Télérama*, mars 2001, et puis *Il est avantageux d'avoir où aller*, 2016). « Cet article, paru dans *Télérama*, accompagnait un reportage de 52 minutes que j'ai réalisé pour le magazine télévisé « Envoyé spécial ». [...] À peine bouclé ce double récit, en mots et en images, j'ai commencé à avoir envie de retourner à Kotelnitch – de façon insistante, mystérieuse, sans savoir ce qui m'attirait dans cette petite ville russe peu attirante. J'y suis bel et bien retourné, j'y ai tourné, au long cours, un film documentaire qui n'avait au début pas de sujet et en a trouvé un en chemin : une effroyable tragédie. *Retour à Kotelnitch*

narrations plus longues – occupe dans la production de Carrère, ainsi que sa valeur. En effet, ses œuvres majeures datant la première décennie du XXI^e siècle peuvent être lues comme des textes aux marges du champ biographique, qui utilisent le dispositif du récit de vie pour aborder, de manière oblique et transversale, la chronique et l’Histoire contemporaine. D’un point de vue des modalités narratives, *L’Adversaire* (2000) se configure comme, entre autres, une tranche de vie d’un homme réel, le fameux Jean-Claude Romand, *Un roman russe* (2007) comme une double enquête biographique (sur le grand-père maternel de l’auteur et sur un autre homme réel, l’ancien prisonnier de guerre hongrois András Toma) et *D’autres vie que la mienne* (2009) comme la description de l’impact que des événements tragiques, ordinaires ou hors du commun, ont eu sur la vie d’hommes et de femmes réels. Ces trois textes constituent donc la base, en matière de choix formels et d’approche épistémologique de la réalité, pour l’entreprise biofictionnelle des années 2010 (anticipée, comme nous le verrons, par la biographie de Dick parue en 1993). Il est indubitable que si *L’Adversaire* représente un changement de paradigme si important (pour son auteur mais plus généralement pour la conception de la non-fiction littéraire) c’est à cause de l’usage de la première personne autobiographique de Carrère, qui entraîne corrélativement une intention méta-biographique constante. En imposant sa propre vie dans ses livres, Carrère a compliqué le dispositif narratif de ses romans. Passant du roman au récit, il entremêle habilement de différents noyaux narratifs, raconte des histoires vraies et se confesse, s’identifie aux autres personnages, lit sa propre vie à travers les autres et vice versa. Cette ingérence du « je » est encore plus frappante lorsque les histoires et les vies racontées ne sont pas celles de l’auteur. C’est pourquoi, loin d’être une manifestation purement narcissique, le projet littéraire de Carrère

est sorti en 2003 mais je n’en avais pas fini avec Kotelnitch. J’ai passé les quatre années suivantes à ne pas pouvoir écrire, puis, finalement, à écrire *Un roman russe*. Ce livre est à la fois une novélisation de mon documentaire, une psychanalyse à ciel ouvert et la dernière étape de ce cycle qui a pris forme sans préméditation, dans une fidélité tâtonnante aux embardées de la vie et aux sollicitations de l’inconscient. » (2016 : 172-173).

aspire à avoir une véritable prise sur le réel, comme le déclare l'écrivain-même en présentant *Un roman russe* : « C'est de cela qu'il est question ici : des scénarios que nous élaborons pour maîtriser le réel et de la façon terrible dont le réel s'y prend pour nous répondre » (quatrième de couverture²⁰).

Bien que leur poids varie d'un texte à l'autre, à partir du récit sur l'affaire Romand et dans tous les récits successifs, chez Carrère l'élément biographique et celui autobiographique²¹ s'enchevêtrent de manière de plus en plus problématique. En présentant *Il est avantageux d'avoir où aller* (2016), le recueil d'articles et de récits écrits et publiés entre 1990 et 2015, Carrère affirme que « le tout peut se lire aussi comme une sorte d'autographie » : et ce parce que ces textes, de différente nature, abordent les thèmes et les obsessions présents dans sa production primaire.

On peut dire que les axes sur lesquels se base la poétique de Carrère sont au nombre trois : la production de « vies romanesques »²² (toujours en tension avec leur contreparties référentiels), la projection identitaire que l'auteur entreprend sur ces

²⁰ Le paratexte des livres de Carrère (à partir de *L'Adversaire*) est toujours significatif, car au lieu de citer les passages les plus suggestifs du texte, ou de faire des considérations générales, il en résume de manière synthétique et efficace les axes principaux et identifie les points saillants, orientant ainsi la lecture. Par exemple : « Le 9 janvier 1993, Jean-Claude Romand a tué sa femme, ses enfants, ses parents, puis tenté, mais en vain, de se tuer lui-même. L'enquête a révélé qu'il n'était pas médecin comme il le prétendait et, chose plus difficile encore à croire, qu'il n'était rien d'autre. Il mentait depuis dix-huit ans, et ce mensonge ne recouvrait rien. Près d'être découvert, il a préféré supprimer ceux dont il ne pouvait supporter le regard. Il a été condamné à la réclusion criminelle à perpétuité. Je suis entré en relation avec lui, j'ai assisté à son procès. J'ai essayé de raconter précisément, jour après jour, cette vie de solitude, d'imposture et d'absence. D'imaginer ce qui tournait dans sa tête au long des heures vides, sans projet ni témoin, qu'il était supposé passer à son travail et passait en réalité sur des parkings d'autoroute ou dans les forêts du Jura. De comprendre, enfin, ce qui dans une expérience humaine aussi extrême m'a touché de si près et touche, je crois, chacun d'entre nous ».

²¹ Certaines références autobiographiques se trouvent aussi dans ces romans (à partir de *L'Amie du jaguar*), mais elles sont complètement retravaillées, tandis que dans ces récits elles se font de plus en plus explicites.

²² Selon l'expression de Laurent Demanze (« Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère, dans Demanze 2014 : 5-13) : « Surtout, le romanesque constitue dans les récits d'Emmanuel Carrère une voie d'accès privilégiée pour l'invention de soi et l'accès au sentiment de réalité. « Une vie romanesque » : c'est donc construire son existence à la manière d'un héros de roman, maître de son destin et protagoniste de multiples aventures, mais c'est aussi intensifier la vie vécue par un surcroît de passions et d'événements qui manquent cruellement à la vie ordinaire » (p. 9).

vies²³, et la réflexion sur les manifestations et les conditions de possibilités du mal²⁴. Ces caractéristiques ont sur le texte une double conséquence : d'une part elles structurent de manière particulière la relation entre le biographié et son biographe, de l'autre elles posent au narrateur un problème essentiel de nature narrative et surtout éthique, sur lequel il est nécessaire de se pencher. La place qu'il doit occuper en tant que narrateur d'une histoire vraie est une question qui trouble Carrère à partir, encore une fois, de *L'Adversaire*, où ne trouvant pas d'autres fonctions convenables, il avait décidé de se faire personnage de l'histoire et de la raconter à la première personne. Ce problème reviendra plusieurs fois dans l'écriture de Carrère – nous aurons l'occasion de le voir par la suite : pour l'instant il suffit de noter de quelle manière l'auteur français conçoit l'écriture de la non-fiction littéraire :

I do not believe that literature gives you the right to immorality. [...] I don't think you can put yourself in other people's positions. Nor should you. All you can do is occupy your own, as fully as possible, and say that you are trying to imagine what it's like to be someone else, but say it's you who's imagining it, and that's all »²⁵

Différemment de Truman Capote²⁶, Emmanuel Carrère croit que la responsabilité d'un écrivain qui se penche sur des personnes et des faits réels consiste à reconnaître

²³ À ce propos, voir en particulier l'article de Louise Lourdou (« L'auteur et son double : *Je suis vivant et vous êtes morts*, *L'Adversaire*, *Limonov*, dans Reig ; Romestaing ; Schaffner 2016 : 87-98), mais aussi l'entretien présent dans le même volume et déjà cité : « La question du double revient souvent dans votre œuvre. Peut-on considérer ces personnages auxquels vous consacrez un livre (*Romand*, *Limonov*, *Philip K. Dick* ou *Saint Luc*) comme des doubles déformés de vous-même ? – C'est comme s'il y avait un mouvement qui vous poussait vers des gens qui sont très éloignés de vous avec malgré tout quelque chose qui laisse entendre qu'ils sont une virtualité de vous-même. Il faut à la fois cet écho – et en même temps que ça ne vous ressemble pas » (p. 143).

²⁴ Une réflexion évidemment commencée dans *L'Adversaire*, mais qui ne cesse de traverser les livres de Carrère. Sur ce sujet voir en particulier un article d'Etienne Rabaté (« Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », dans Matteo Majorano, a cura di, *Le goût du roman. La prose française : lire le présent*, 2002, p. 120-133) et un autre de Dominique Rabaté (« Comprendre le pire : réflexions sur les limites de l'empathie », dans Gefen et Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, 2013, p. 267-278.

²⁵ Mason Wyatt, « How Emmanuel Carrère Reinvented Nonfiction », *The New York Times*, 2 mars 2017, <https://www.nytimes.com/2017/03/02/magazine/how-emmanuel-carrere-reinvented-nonfiction.html>.

²⁶ D'après Carrère, *In Cold Blood* « which is a masterpiece, rests on a lie by omission that seems to me morally hideous. The whole last part of the book is about the years the two criminals spent in prison, and during those years, the one main person in their lives was Capote. Nevertheless, he erased himself

ouvertement son rôle de témoin engagé dans l'histoire qu'il raconte, et donc à n'être pas impartial. Seulement à travers cet aveu il est possible de reconstruire une véracité dans son propre récit :

C'est tout un travail, c'est même le travail essentiel et le plus difficile dans de telles entreprises, d'établir une relation qui soit honnête, non seulement avec le sujet du livre, mais aussi avec son lecteur [...] Ce qui est grave, c'est de raconter la scène sans le dire. C'est de se draper dans ce rôle de témoin impartial et navré. C'est de n'avoir pas conscience qu'en racontant l'histoire on devient soi-même un personnage de l'histoire, aussi faillible que les autres. [...] Qu'il y a une frontière, et que cette frontière ne passe pas, comme certains voudraient le croire, entre le statut de journaliste – hâtif, superficiel, sans scrupules – et celui d'écrivain – noble, profond, bourrelé de scrupules moraux –, mais entre les auteurs qui se croient au-dessus de ce qu'ils racontent et ceux qui acceptent l'idée inconfortable d'en être partie prenante.²⁷

C'est sur cette base que Carrère fait son choix énonciatif : une fois rejetée l'illusion d'une objectivité impossible, l'adoption de son propre « je » pour narrer une histoire qui a de nombreux rebondissements dans le monde réel représente pour l'écrivain la seule solution possible²⁸. À partir de ses déclarations de poétique, nous pouvons vérifier concrètement les pratiques textuelles hybrides que Carrère utilise dans ses récits. Son opération peut être considérée, de manière diachronique, comme un exemple de l'émergence d'un problème narratif et compositionnel dont le texte rend compte : comment faut-il traiter des existences réellement vécues, des actions vraiment réalisées, ainsi que le matériel factuel qui en témoigne ? De quelle manière et dans quelle mesure l'imagination et l'invention peuvent-elles intervenir ? Nous allons donc finalement analyser comment l'ensemble des thèmes et des questions récurrents chez Carrère que nous avons mentionnés se façonnent dans sa biofiction.

from the book. » (« The Art of Nonfiction No. 5 – Emmanuel Carrère » (par Susan Hunnewell), *The Paris Review*, n. 206, fall 2013, p. 99-129. Citation p. 114).

²⁷ « Le journaliste et l'assassin de Janet Malcolm » (*Feuilleton*, « 5 ans : pour la littérature du réel », n. 18, automne 2016, (Bosc, Adrien dir.), p. 32-35, mais déjà paru dans *Le Monde des livres* en juin 2013 et puis dans *Il est avantageux d'avoir où aller*, 2016).

²⁸ D'ailleurs, comme il le disait à Jean-Claude Romand dans une lettre rapportée dans *L'Adversaire*, un point de vue externe lui serait impossible sur un plan à la fois technique et moral, car « les deux vont de pair » (p. 205-206).

Les trois textes dont nous allons nous occuper dans le détail constituent une autre partition²⁹ interne à la production de Carrère. Si *L'Adversaire* représente le tournant majeur (le passage du roman au récit hybride), *Je suis vivant et vous êtes morts. Philip K. Dick 1928-1982*, publié en 1993, représente le déclenchement du potentiel biographique de Carrère. En effet, il est possible de voir dans cette biographie romanesque une première étape d'un parcours d'évolution qui arrivera à la biofiction avec *Limonov* (2011) et *Le Royaume* (2014). En dépit de leurs différences évidentes, certaines solutions textuelles adoptées par les deux textes plus récents ne sont compréhensibles qu'à la lumière de la biographie de Philip K. Dick. En général, ces trois livres contiennent des idées et des motifs communs, ainsi que de nombreux renvois textuels précis³⁰. En particulier, la biographie de Dick, passée presque inaperçue à sa publication et redécouverte il y a peu d'années, a été écrite dans le même temps que la crise religieuse racontée dans *Le Royaume* et certains matériaux narratifs sont utilisés de la même manière pour les deux récits³¹. Les interférences entre *Je suis vivant* et *Le Royaume* sont nombreuses : nous voyons Philip Dick lire les lettres de Saint Paul³², lui être rapproché

²⁹ Pas la seule, évidemment. Par exemple Laurent Demanze en propose une autre : « Si j'ai retenu pour ce volume *Un Roman russe, D'autres vies que la mienne* et *Limonov*, c'est que ces trois récits délimitent une séquence dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère, en travaillant à la charnière entre la vie ordinaire et le romanesque, entre la banalité assumée et l'évènement extraordinaire » (Demanze 2014 : 12).

³⁰ Par exemple dans *Limonov* nous pouvons trouver une anticipation significative du *Royaume*, et notamment l'une de ses considérations les plus centrales, ensuite reprise et recontextualisée : « L'idée que, dans le Royaume, qui n'est certainement pas l'au-delà mais la réalité de la réalité, le plus petit est le plus grand » (p. 227).

³¹ En particulier les réflexions autour du christianisme présentes dans le chapitre 12 de *Je suis vivant* et puis reprises dans *Le Royaume*.

³² « Sur son conseil, il se mit à lire les épîtres de saint Paul, en particulier les passages concernant la charité, où il reconnut ce qu'il appelait jusqu'alors l'empathie et tenait, comme l'apôtre, pour la plus haute des vertus. Il se voyait bien, tout compte fait, en époux d'une grande malade, la soignant avec un admirable dévouement, lui sacrifiant la vie brillante et les flatteuses amours qui, sans nul doute, auraient été son partage autrement » (p. 118) ; « Si on prend au sérieux ce que raconte le Nouveau Testament, on est obligé de croire que depuis un peu plus de dix-neuf siècles, depuis le départ du Christ qui nous a laissé le Paraclet, l'humanité subit une sorte de mutation. Ça ne se voit peut-être pas, mais c'est comme ça ; si tu ne me crois pas, tu n'es pas chrétienne, voilà tout. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est saint Paul » (p. 126).

pour sa conversion³³, ainsi que précipiter dans une hallucination qui l'amène dans l'empire romain en l'an 70 apr. J.-C.³⁴. Étudions maintenant ce texte de plus près.

Publiée au Seuil en 1993, *Je suis vivant et vous êtes morts. Philip K. Dick 1928-1982* se compose de vingt-quatre chapitres ordonnés chronologiquement (plus une note finale de l'auteur) et relate la vie et l'œuvre de l'auteur de science-fiction américain le plus connu du XX^e siècle : en ce sens, il s'agit donc d'une biographie à part entière, et plus précisément d'une « biographie d'écrivain », modalité majeure et traditionnelle du genre. Pourtant, ce livre a vécu une histoire éditoriale intéressante : en effet, si l'on regarde de près le paratexte des différentes éditions qui se sont succédé au fil des années, on peut remarquer un changement subtil mais pas anodin. Dans sa première édition ce livre est présenté ouvertement comme une biographie, le sous-titre indiquant les données de base du personnage dont il est question et la quatrième de couverture signalant les questions relevant de l'identité de Dick³⁵. Cependant, dans les éditions successives le sous-titre va d'abord disparaître dans le frontispice (Seuil, 1996), et ensuite aussi dans la couverture (Seuil, 2015) : de cette manière le livre, intitulé désormais seulement « Je suis vivant et vous êtes morts », perd son immédiateté de biographie. C'est un changement³⁶ qui dépend sans doute du fait que

³³ « Voici deux exemples de conversion. Saül, jeune juif pieux et, à ce titre, persécuteur passionné de la secte chrétienne, subit sur le chemin de Damas une étrange expérience, au sortir de laquelle il devient l'apôtre Paul et s'en va répétant, avec la contagieuse ferveur que l'on sait : « Ce n'est plus moi qui vis, mais le Christ qui vit en moi. » » (p. 275).

³⁴ « Nous sommes en 70 après Jésus-Christ. [...] Dieu soit loué, nous t'avons retrouvé. Te voici revenu parmi nous » (p. 253).

³⁵ « Pour vous, Philip K. Dick n'est peut-être que le nom d'un auteur de science-fiction, inspirateur des films *Blade Runner* et *Total Recall*. Pour beaucoup de ses lecteurs, c'est un des écrivains essentiels de ce siècle. Et, pour quelques-uns, l'agent d'une authentique Révélation. [...] Il passa pour un apôtre du LSD, un gourou de la contre-culture. Le *Maître du haut château*, *Ubik*, *La Vérité avant-dernière*, ces romans qui rendent fous, furent pour toute une génération la Bible psychédélique ».

³⁶ Le même procès, encore plus accentué, a eu lieu en Italie. La première traduction, parue chez un petit éditeur, ajoutait le mot « biographie » au sous-titre (*Io sono vivo e voi siete morti. Philip Dick 1928/1982. Una biografia*, Theoria, 1995) ; la deuxième mettait une virgule au lieu de la conjonction dans le titre, mais gardait dans le sous-titre une référence biographique (*Io sono vivo, voi siete morti. Un viaggio nella mente di Philip K. Dick*, Hobby & Work Publishing, 2006). Enfin, la troisième, parue chez Adelphi après le

Carrère est devenu bien plus célèbre dans la vingtaine d'années qui s'est écoulée depuis l'édition 1996 (est donc l'étiquette d'écrivain de genre est trop restrictive) mais signale également le fait que au XXI^e siècle un texte qui est seulement une biographie n'a plus d'intérêt en soi : la prolifération éditoriale de biographie de toute sorte rend nécessaire un surplus d'intention littéraire et d'ambition esthétique pour être pris au sérieux. Nous allons voir comment *Je suis vivant et vous êtes morts* était de quelque manière prêt à faciliter ce changement de l'horizon d'attente.

Je suis vivant et vous êtes morts doit être lu d'abord comme une biographie romanesque car sur une structure biographique canonique (le récit commence par la naissance et la formation du protagoniste et se termine par sa mort) elle insère des modalités narratives propre au roman. De plus, le récit relate les événements de la vie rocambolesque de Philip Dick (les différentes femmes eu et les changements de ville et style de vie, ainsi que sa carrière littéraire, l'assomption de médicaments et de drogues, la paranoïa et la folie terminale) et en même temps met en relief sa démarche biographique, en signalant les différentes versions d'un même fait (p. 23³⁷), en tirant d'un trait de son caractère un court portrait (p. 68³⁸), ou en interrompant la narration pour un résumé biographique (p. 196, 198-199). Le texte signale son éloignement du récit strictement référentiel d'abord incluant les citations explicites dans le texte³⁹ et

grand succès de *Limonov* et du *Royaume*, supprimait toute référence explicite au genre biographie (*Io sono vivo, voi siete morti*, Adelphi, 2016).

³⁷ « Sur son départ de chez sa mère, les témoignages divergent ». Je cite la première édition, 1993.

³⁸ « c'était un causeur unique [...] Ce n'était pas seulement une affaire de culture [...] Non, c'était autre chose : une façon à la fois chaleureuse et perfide de miner le terrain en défendant avec une égale conviction des opinions radicalement opposées. Du coup, quelle que fût celle à laquelle on se ralliait, on avait l'impression d'y avoir été conduit par lui, en pensant ce qu'on pensait de s'être fait avoir. Jamais rien n'était fixe, définitif, acquis. L'argument le plus solide, qu'on tenait en réserve pour le confondre, se retournait et venait se mettre à son service. Comme d'autres charment les serpents, il charmait les idées, leur faisait dire ce qu'il voulait, puis, quand elles l'avaient dit, exigeait qu'elles disent le contraire, et elles lui obéissaient de nouveau. Une conversation avec lui ne ressemblait pas à un échange d'arguments, mais à un tour de montagnes russes où l'interlocuteur jouait le rôle du passager et lui celui du wagon, des rails, des lois de la physique. Ou encore à son jeu favori, le jeu du Rat ».

³⁹ C'est-à-dire sans aucun saut de section : « Dick écrivit alors à Pike une lettre où figure ce passage : [...] » (p. 173-174).

ensuite par l'usage de dialogues directs, car impossibles à reproduire *verbatim*⁴⁰. En même temps, le caractère romanesque émerge par l'usage de procédures typiques de la mise en intrigue : transitions soudaines d'un événement à l'autre⁴¹, incipit brusques dont le sens ne peut se comprendre immédiatement (p. 141⁴²) et anaphores narratives⁴³, ainsi que de longs passages descriptifs (p. 230-234), ou d'affirmations assertives telles que : « il n'y avait pas de place en lui pour la jouissance, seulement pour le sens, et déjà il cherchait à saisir celui de ses visions » (p. 260-261). Le narrateur oscille entre sa fonction de biographe référentiel (et donc identifiable neutralement avec l'auteur⁴⁴) qui organise le récit⁴⁵ et une attitude de romancier⁴⁶. De manière intéressante, l'énonciation narrative peut parfois se transformer, en passant de la troisième personne à la

⁴⁰ « personne au monde ne connaît la ligne de dialogue qui devrait figurer à cet endroit précis de cette biographie » (p. 252).

⁴¹ Surtout entre deux chapitres, par exemple entre le 15 et le 16 (p. 234-235).

⁴² « Il s'enfuit au printemps et retourna en ville, à Berkeley d'abord ».

⁴³ Par exemple le chapitre 14, composé par des paragraphes commençants tous par « Un jour [...] », et qui relatent les « freaks » qui fréquentaient la maison de Dick.

⁴⁴ « À l'heure où j'écris, mai 1992, on a envoyé un type à la chaise électrique sur cette présomption-là », p. 158.

⁴⁵ Par exemple : « (il devait s'en plaindre toute sa vie) », p. 13 ; « [on était en 1956, il s'agissait d'anticipation à très court terme] », p. 46 ; « Je n'espère susciter qu'une approbation distraite en jugeant prémonitoires le titre de ce journal – *The Truth* –, la pétition de principe ouvrant son unique numéro [...] », p. 15 ; « Ce chapitre mettant fin aux années d'apprentissage de mon héros, je suggère une pause et un jeu pour l'agrémenter », p. 60 ; « Le résultat du test est révélé à la fin de ce chapitre », p. 128 ; « Il ne savait pas qu'il y passerait les dix ans qui lui restaient à vivre », p. 237 ; « Quand je dis qu'il n'arrêta plus, il faut l'entendre littéralement. Cette tâche l'absorba pendant les huit années qui lui restaient à vivre », p. 289.

⁴⁶ Par exemple lorsqu'il affirme une chose que personne ne peut savoir, « sa mère ne sut jamais qu'il joua tout un hiver, seul, sans le dire à personne, à être un des premiers chrétiens terrés dans les catacombes », p. 14).

deuxième⁴⁷ ou à la première⁴⁸, s'adresser directement aux lecteurs⁴⁹. Les émergences du narrateur servent parfois à commenter les limites de sa propre connaissance biographique⁵⁰, mais plus souvent à établir une relation personnelle avec le biographié, pratique qui comme on sait sera centrale dans la production successive de Carrère. Cette démarche entraîne le passage d'une simple personnalisation du narrateur (qui manifeste sa présence à travers l'énonciation) à une reconnaissabilité précise en tant qu'auteur du texte⁵¹, mais reste en tout cas assez faible. En effet, contrairement aux

⁴⁷ « lorsqu'il se mettait à écrire un vrai roman, il suivait à la lettre, aussi buté qu'une poule devant qui on a tracé une ligne à la craie, les conseils de tante Flo, son premier éditeur : Bornez-vous à ce que vous connaissez ; si vous habitez Point Reyes, décrivez Point Reyes et ses habitants; si vous avez commis l'erreur, alors que vous aviez une femme aimante et droite, de tomber amoureux d'une garce castratrice, faites l'historique de cette erreur. N'omettez aucun détail. Racontez comment vous vous êtes laissé charmer par son chant de sirène, bluffer par sa belle maison blanche, abuser par une illusion d'intimité qui vous a poussé à lui confier vos pensées les plus secrètes – et vous n'aurez pas assez de votre vie pour vous mordre les doigts de lui avoir donné ces armes contre vous. Ne vous épargnez pas non plus : dites votre humiliation quotidienne parce qu'elle a de l'argent et que, même en vous tuant à la tâche, vous n'êtes pas fichu d'en gagner assez pour faire vivre sa famille selon les standards bourgeois dont elle a l'habitude ; dites votre amertume de perdant, vos rancœurs inavouables ; votre envie de la tuer quand elle vous envoie au village lui acheter ses Tampax... » (p. 71).

⁴⁸ « Étonnant, songea-t-il, comme l'oracle tombe presque toujours à pic. Ses détracteurs font valoir qu'il ne donne que des conseils de bon sens, assez généraux pour convenir en toute occasion : patience, modération, persévérance – et, dans une certaine mesure, c'est vrai. C'est vrai que normalement je n'ai pas besoin de lui pour penser qu'un roman exige un cadre précis ; mais parce qu'il me l'a dit, et parce que je me posais précisément le problème, je vois mieux tout à coup l'importance de ce cadre. Je comprends par exemple que la première chose à faire, c'est de tracer des frontières », p. 81.

⁴⁹ « Ce pourrait être un test à l'usage du lecteur de ce livre, pour s'assurer qu'il a bien suivi », p. 158. À ce propos, voir l'article de Estelle Mouton-Rovira (« Figures de lecteurs et programmes de lecture », dans Demanze 2014, p. 59-70), qui étudie la dimension performative des textes de Carrère : « La représentation de lecteurs permet de faire du texte un espace expérimental de réflexion sur les effets et les conséquences de la lecture. En attirant l'attention sur l'acte même de la lecture, ces dispositifs intensifient les enjeux de la réception pour le lecteur réel » (p. 59).

⁵⁰ « Tessa dormait à son côté – nue ou en chemise de nuit, je ne sais pas », p. 260 ; « Je ne sais pas si son droit à un troisième souhait lui fut rappelé. Je ne sais pas si, durant son agonie, ou après, il a vu face à face ce qu'il avait entrevu, dans un miroir obscurément, et poursuivi au long de son séjour terrestre. Je ne sais pas si Dieu existe ou, pour être plus exact, j'estime que la question n'est pas du ressort d'un biographe. », p. 355.

⁵¹ Voici quelques exemples : « Enfant, et déjà myope, je me rappelle avoir déconcerté un oculiste en récitant par cœur les lettres du tableau permettant de mesurer ma vue : puisque je pouvais tout lire, plaidais-je, même les petits caractères du bas, pas question de me coller des lunettes (ça ne marcha pas) », p. 19 ; « À mi-chemin du fantastique traditionnel et de la science-fiction, cette école est mal connue en France – je l'ai vérifié quand j'ai publié un roman, *La Moustache*, qui était presque un pastiche de Matheson, dont aucun critique n'a évoqué le nom, alors que celui de Kafka revenait dans la plupart des comptes rendus », p. 34 ; « Dans les récits de Lovecraft, qu'il dévorait dans son enfance et dont j'aime à penser qu'ils ont déterminé sa vocation pour la raison qu'ils ont déterminé la mienne, il est sans

récits hybrides successifs (surtout les biofictions), dans *Je suis vivant et vous êtes morts* cette intrusion de Carrère n'aboutit jamais à une identification avec le biographié : la vie de Dick n'est pas systématiquement mise en parallèle avec la sienne, comme ce sera le cas pour Limonov et Saint Luc.

L'interprétation globale de Philip K. Dick passe à travers quelques données fondamentales de son existence. Tout d'abord, son obsession pour la « vérité » ultime de toute chose, qui l'accompagne depuis ses treize ans (p. 15-16) et qui se développera jusqu'à ce qu'il écrive *L'Exégèse*. Cette interrogation⁵² obstinée et constante de Dick sur la possibilité de distinguer la réalité⁵³ de ses simulacres trompeurs est nourrie dans le récit de différentes manières : par l'acceptation que toute vision de l'univers ne peut qu'être singulière (« *idios kosmos* ») et jamais objective (« *koinos kosmos* », p. 46) ou par une symbolisation de la figure de la sœur jumelle morte peu après sa naissance⁵⁴. En ce sens le discours fait à Metz le 24 septembre 1977, évoqué en exergue et décrit dans le récit⁵⁵, demeure central :

cesse question de choses tellement horribles que l'auteur renonce à les décrire », p. 131 ; « À nous qui, devenus vertueusement démocrates, rougissons d'avoir dans notre adolescence traité les CRS de SS et le pauvre Pompidou de dictateur ce discours paraît absurde aussi », p. 224 ; « Je n'exclus pas qu'elle ait dit ce que moi-même, adolescent à petites lunettes rondes et Clarks pourries aux pieds, j'allais à cette époque répétant : que Dick était notre Dostoïevski, l'homme qui avait tout compris », p. 330.

⁵² Qui est l'élément qui cause la fascination de Carrère : « Chez Philip K. Dick c'est l'interrogation constante et vertigineuse sur le réel qui me retient. Ça a vraiment été la question de sa vie. Ce qui est fascinant chez Dick, c'est à quel point cette question philosophique a été un enjeu vital, s'est incarnée et a constitué chez lui une sorte d'odyssée mentale, d'aventure psychique et spirituelle absolument démente. Dick était extrêmement déroutant. Les psychiatres qui ont examiné Romand ne savaient non plus dans quelle case le mettre. » (« La tentation des vies multiples – entretien avec Emmanuel Carrère », par Alain Schaffner, dans Reig ; Romestaing ; Schaffner 2016 : 139-145. Citation p. 143)

⁵³ « Ce que tous les êtres raisonnables, par-delà leurs différences de perception et de jugement, s'accordent à considérer comme la réalité n'est qu'une illusion, un simulacre ourdi soit par une minorité pour abuser la majorité, soit par une puissance extérieure pour abuser tout le monde. Ce que nous appelons la réalité n'est pas la réalité », p. 95 ; « Voir la réalité ultime, ce que saint Paul assure qu'on voit quand on est mort, sans pouvoir être sûr qu'on n'est pas le jouet d'une illusion », p. 185.

⁵⁴ « De ce côté-ci, qu'on lui disait être le réel, Jane était morte et pas lui. Mais de l'autre, c'était le contraire. Il était mort et Jane se penchait anxieusement sur le miroir où habitait son pauvre petit frère », p. 87 ; « Il avait bel et bien rencontré quelque chose, senti quelque chose tout au long de sa vie, mais ce n'était ni Dieu ni le diable. C'était Jane. Il n'avait jamais eu d'autre partenaire, d'autre adversaire que la moitié morte de lui-même », p. 315.

⁵⁵ Dans le chapitre 22, intitulé « Celle qu'il attendait ».

« Je suis certain que vous ne me croyez pas, et ne croyez même pas que je crois ce que je dis. Pourtant, c'est vrai. Vous êtes libres de me croire ou de ne pas me croire, mais croyez au moins ceci : je ne plaisante pas. C'est très sérieux, très important. Vous devez comprendre que, pour moi, le fait de déclarer une chose pareille est sidérant aussi. Un tas de gens prétendent se rappeler des vies antérieures ; je prétends, moi, me rappeler une autre vie présente. Je n'ai pas connaissance de déclarations semblables, mais je soupçonne que mon expérience n'est pas unique. Ce qui l'est peut-être, c'est le désir d'en parler. »

Et pourtant cette « autre vie présente » dans laquelle « ALL OF YOU ARE DEAD. I AM ALIVE. »⁵⁶, bien que puissante dans l'esprit de l'écrivain américain n'est jamais acquise pour toujours, mais reste à tout moment soumise à une réévaluation possible : « jusqu'à son dernier souffle, dans la mesure où cela dépendait de lui, s'acharna à ne pas conclure, à se contredire, à ne livrer que des vérités avant-dernières. » (p. 352). Carrère prend donc le concept de vérité avant-dernière – qu'il tire évidemment d'un livre de Dick⁵⁷ – pour dépeindre un homme torturé dans l'impossibilité de savoir si ses visions, ses affirmations étaient vraies ou l'énième illusion. Mais de quelle manière Carrère construit cette biographie ? Et dans quel sens peut-elle être considérée une biofiction ?

La scène centrale du *Je suis vivant et vous êtes morts*, celle qui met Dick sur la route de la quête de cette réalité ultérieure, concerne un cordon de lampe :

Sur le seuil, il chercha à tâtons le cordon de la lampe. « Ça va ? » lança Kleo de la salle à manger. – Ça va », répondit-il. Mais il ne trouvait pas le cordon. Il savait pourtant qu'il pendait à sa gauche, le long de la porte. C'était absurde. Bras tendus, doigts écartés, il se mit à faire des moulinets dans le noir. Une sorte de panique le gagnait, comme si tout avait disparu autour de lui. À force de s'agiter, il se cogna la tête contre le coin de l'armoire à pharmacie. Les flacons de verre posés sur la tablette s'entrechoquèrent. Il poussa un juron. La voix étonnamment lointaine de Kleo répéta : « Ça va ? » Puis : « Qu'est-ce qui se passe ? » Il grogna, sans doute pas assez fort pour qu'elle l'entende, qu'il n'arrivait pas à trouver ce foutu cordon de lampe... et brusquement il lui vint à l'esprit que le cordon de lampe n'existait pas. Il y avait, il y avait toujours eu un interrupteur, du côté droit de la porte. Il le trouva sans peine, l'actionna d'un coup sec. L'ampoule qui descendait du plafond s'alluma. Il regarda la salle de bains avec méfiance. Tout paraissait normal, pas très

⁵⁶ C'est la phrase tirée d'*Ubik* qui donne le titre au livre et qui est rementionnée, en français, dans le texte (p. 192).

⁵⁷ *The Penultimate Truth*, 1964.

propre mais normal. Du linge séchait au-dessus de la baignoire. Un cafard traversait le carrelage. Il se retint de l'écraser (p. 51-52)

C'est un moment décisif, raconté d'une façon complètement romanesque (le détail final du cafard est emblématique), mais d'où vient-il ? Il s'agit en effet de la réécriture d'une scène présente dans *Time out of joint* (1959)⁵⁸, un roman de Philip Dick. Carrère attribue donc à Dick un événement dont le protagoniste était Ragle Gumm, un personnage de Dick. Cette méthode biographique très bizarre – utiliser les intrigues des œuvres d'un écrivain comme source pour écrire son récit de vie – est d'ailleurs suggérée par Carrère lui-même, d'abord dans le texte (p. 342)⁵⁹ et puis dans la note finale (p. 358)⁶⁰. Dans une interview datant de 2013, l'écrivain est plus explicite, signalant qu'il n'a pas fait de véritables recherches pour écrire cette biographie, et décrivant sa méthode dans le détail :

- Did you do a lot of research?

- To be honest, no. I reread all his books in order. I read an excellent biography that already existed, by Lawrence Sutin. From that, I drew up a list of facts — when he got married, when he moved, et cetera. Then I threw the biography in the garbage so I wouldn't be tempted to go back to it. Then I put the events of his life and his works side by side, betting that his stories, which appear to come from the most unbridled imagination, were, in fact, a form of autobiography. And it worked out pretty well. I went as far as using a conversation between two robots from one of the novels as dialogue between Dick and one of his wives. The result is a kind of journey through his brain. For the Anglo-Saxon reader who is used to very factual biographies, it must be bizarre. But it's a book I'm fond of. Its fault may be that there's too much information, making it exhausting for the reader. I believe in placing demands on one's readers, but at the same time, you have to take care of them. (Hunnewell 2013 : 109-110)

⁵⁸ « He groped above him for the light cord. [...] "Are you okay?" Margo called. "What happened?" "I can't find the light cord," he said, furious now, wanting to get his pill and get back to play his hand. The innate propensity of objects to be evasive... and then suddenly it came to him that there was no light cord. There was a switch on the wall, at shoulder level, by the door. At once he found it, snapped it on, and got his bottle of pills from the cabinet. A second later he had filled a tumbler with water, taken the pill, and come hurrying out of the bathroom. ». Cette scène est racontée par Carrère dans l'avant-propos à l'édition française des nouvelles de Dick (*Nouvelles*. Tome 1, 1947-1953, 2000).

⁵⁹ « Je n'ai plus grand-chose à dire de Siva, qui m'a servi de source principale pour les chapitres qu'on vient de lire ».

⁶⁰ « Ma source principale, cependant, a été l'œuvre de Dick, d'où provient tout ce qui n'est pas attesté par des témoins ou imaginé par moi ».

Il serait possible de localiser tous les lieux de la biographie où ce rapprochement a été effectué⁶¹, mais l'important est de saisir la place que Carrère accorde à l'imagination⁶² et à l'invention. Malgré quelques déclarations prudentes ou ambiguës quant aux libertés qu'il croit ne pas pouvoir se permettre⁶³, le narrateur de *Je suis vivant et vous êtes morts* se comporte souvent moins comme un biographe que comme un romancier. Son objectif est de véhiculer une image précise de Philip Dick : un homme qui a toujours cru avoir à la fois raison et tort, d'être destiné à révéler au monde entier la vérité sur le réel comme à échouer continuellement, dans une spirale de salut et de condamnation incessante et donc tragique.

Récapitulons : *Je suis vivant et vous êtes morts* reste moins une biofiction contemporaine qu'une biographie romanesque moderne. Elle combine une intention traditionnellement biographique (comme celle de discuter et corriger certains clichés sur le biographié), à une démarche ouvertement romanesque, tout en se faisant également un livre de critique littéraire. Toutefois, comme nous l'avons vu ce texte représente un accès à la biofiction de Carrère : et cela tant pour ses procédures fictionnalisantes que pour une attitude énonciative qui sera centrale dans *Limonov* et

⁶¹ Par exemple la réécriture du début de *A Scanner Darkly* (1977) : « Un jour, celui que dans son livre, plus tard, il appela Jerry se mit à secouer ses cheveux pour faire tomber les poux. Il n'avait pas de poux mais il ne servait à rien de le lui dire. Il restait des heures sous le jet brûlant de la douche et quand il en sortait trouvait encore des poux dans ses cheveux. Bientôt, ils se mirent à grouiller sur tout son corps et à l'intérieur de son corps. Leurs morsures le faisaient souffrir abominablement. Il achetait des bombes de tous les insecticides existant, et en vaporisait partout dans la maison, asphyxiant les autres. Il passait ses journées à hurler sous la douche. Il fallut appeler les urgences psychiatriques. On l'emmena sans qu'il cesse de hurler. Il se suicida quelques mois plus tard » (p. 211).

⁶² « et j'aime, pour ma part, imaginer », p. 203.

⁶³ Comme dans ce passage méta-biographique très moderne : « Je ne veux pas ici extrapoler. Je ne m'en ferais pas faute si j'écrivais un roman : j'aurais été tenté, je l'ai été, d'en situer le déroulement au cours des deux semaines dont prendra soin ce seul paragraphe. Ces deux semaines sont un trou dans la biographie de mon héros, et je ne crois pas qu'on puisse être romancier sans rêver de faire son nid dans un tel trou : suivre Agatha Christie dans sa mystérieuse fugue, Robespierre à Ermenonville, où il se retira, dit-on, à la veille de Thermidor, ou le Christ au désert. Une magie puissamment romanesque s'attache au temps écoulé sans témoins », p. 227.

Le Royaume. Ici elle est dite entre parenthèse, plus tard elle sera mise au centre du discours biographique :

(Je sais ce que vous pensez. Je pense la même chose, forcément. Mais je voudrais suspendre notre jugement, ne pas fausser le procès. C'est pour cela que j'écris ce livre : pour m'imposer, et à vous aussi, le temps de la lecture, cette discipline mentale) (p. 295)

Passons maintenant à l'analyse la deuxième œuvre spécifiquement biographique de Carrère : *Limonov*. Publié en 2011, ce livre devient rapidement un cas éditorial et littéraire à échelle mondiale. Il s'agit d'une longue biographie de l'écrivain et homme politique soviétique (d'origine ukrainienne) et puis russe Édouard Veniaminovitch Savenko (1943), dit Limonov, à mi-chemin entre le roman et l'essai. Ce texte naît d'une rencontre entre Limonov de Carrère, au cours de laquelle ce dernier a eu l'occasion d'interviewer et d'observer son biographié. Le résultat consiste d'abord en un reportage pour une revue⁶⁴, et ensuite dans le livre paru chez P.O.L. La vie extraordinairement romanesque d'Eduard Limonov est racontée par Carrère dans l'ordre chronologique : les neuf parties qui composent ce texte représentent chacune un moment précis, historiquement et géographiquement déterminé, de l'existence de Limonov. Un prologue (daté 2006-2007) et un épilogue (daté 2009) se déroulant à

⁶⁴ « Le dernier des possédés » (XXI, janvier 2008, ensuite dans Carrère 2016 : 281-308). Mais aussi un court portrait pour *Le Figaro* (« Limonov, l'agité des lettres », Mis à jour le 29/01/2009 à 11:20: <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/01/29/03005-20090129ARTFIG00435-limonov-l-agite-des-lettres-.php>). Carrère a raconté le moment où il a décidé d'écrire le livre (« I remember the exact moment I decided to go from reporting to writing a book. [...] So these trajectories of the little boy in the African village who becomes the UN secretary-general or the little girl from east bumfuck in Russia who becomes an international supermodel fill me with wonder. I have to admire that amplitude of experience, the ability to integrate completely different values and ways of thinking. Limonov's story, from that point of view, is fabulous. It's a picaresque novel that also allowed me to cover fifty years of history, the end of the Soviet era, and the mess that followed », dans Hunnewell 2013 : 128-129) et a expliqué la relation existant entre le reportage et le livre (« Entre le reportage que j'ai fait sur Limonov et le livre que j'ai écrit ensuite il ya une différence de longueur, celle qu'il y a entre un cent mètres et un marathon, mais le ton est resté le même », dans « La tentation des vies multiples – entretien avec Emmanuel Carrère », par Alain Schaffner, dans Reig ; Romestaing ; Schaffner 2016 : 139-145, citation p. 141).

Moscou relatent le début et la fin de l'entreprise biographique de Carrère et encadrent le récit proprement dit. Celui-ci commence par la naissance de Limonov en Ukraine en 1943 et se termine par sa mise en liberté du camp de travail d'Engels en 2003, en passant par les différentes étapes de sa vie (Moscou, New York, Paris, Sarajevo, et enfin la Russie) et donc des différents rôles et identités assumés. Il s'agit donc d'une biographie qui couvre soixante ans de vie mais qui reste ouverte – le biographié étant encore vivant. Comme d'habitude, la présentation de l'auteur mise en quatrième de couverture (et qui reprend et remanie une description fournie dans le texte, p. 35) nous aide à comprendre les prémisses de cette biographie très simple du point de vue formel, mais tout autant riche et problématique :

Limonov n'est pas un personnage de fiction. Il existe. Je le connais. Il a été voyou en Ukraine ; idole de *l'underground* soviétique sous Brejnev ; clochard, puis valet de chambre d'un milliardaire à Manhattan ; écrivain branché à Paris ; soldat perdu dans les guerres des Balkans ; et maintenant, dans l'immense bordel de l'après-communisme en Russie, vieux chef charismatique d'un parti de jeunes desperados. Lui-même se voit comme un héros, on peut le considérer comme un salaud : je suspends pour ma part mon jugement.

C'est une vie dangereuse, ambiguë : un vrai roman d'aventures. C'est aussi, je crois, une vie qui raconte quelque chose. Pas seulement sur lui, Limonov, pas seulement sur la Russie, mais sur notre histoire à tous depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale⁶⁵

Il est donc possible noter, d'une part, que la réalité historique du biographié est authentifiée par le biographe (« Je le connais »), de l'autre, qu'une suspension programmatique du jugement⁶⁶ (qui reprend celle formulée sur Dick) suit la liste de tout ce que Limonov a été pendant sa vie. C'est-à-dire que le récit de vie – accompagné toujours par une réflexion méta-biographique – sera mené à partir d'une relation personnelle qui avait commencé dans les années 1980 (lors du séjour parisien de

⁶⁵ Je cite l'édition 2011.

⁶⁶ « Ce nouveau récit est [...] la poursuite, sur un autre plan, des questionnements qui travaillaient depuis le début l'œuvre de l'écrivain français : sur la possibilité de juger moralement autrui, sur les pouvoirs de la littérature, sur les frontières mouvantes et dangereuses entre réalité et fiction, sur ce qui fait tenir une vie, pour le meilleur comme pour le pire » (Dominique Rabaté, « Un héros de notre temps ? Limonov et les pouvoirs de la littérature », dans Demanze 2014 : 93-101, citation p. 93.

Limonov) et qui reprend quand, une vingtaine d'années après, il est devenu le chef du parti national-bolchevique, parti adversaire de Poutine et pour cela interdit par la loi. De manière encore plus significative, l'auteur annonce l'intérêt pour une perspective historique plus large et générale, qui serait déclenchée par la vie de Limonov.

À l'instar de *Je suis vivant et vous êtes morts*, *Limonov* aussi possède une structure assez simple qui construit la forme-biographie et favorise une réception dans ce sens. Ses éléments sont un niveau de littérarité peu élevé, un ton discursif et souvent journalistique, ainsi qu'un style peu recherché, mais pas banal. Au sens strict, rien n'est inventé et la fiction, plus que dans les mécanismes évidents de narrativisation que la mise en intrigue d'un récit doit nécessairement envisager, se révèle dans la subjectivation du regard du biographié et dans les nombreux « j'imagine » que le narrateur ⁶⁷ utilise pour combler des lacunes ou pour souligner des scènes particulièrement significatives. Encore une fois, de manière plus explicite mais non moins ambiguë par rapport au récit sur Dick, une partie des sources biographiques de base proviennent des livres (romans, journaux et mémoires⁶⁸) écrits par Limonov même⁶⁹. Toutefois, le point de départ de ce projet biographique est la volonté de comprendre qui est ce personnage si étrange, s'il s'agit d'une « une petite frappe » (p. 21) ou plutôt un résistant :

J'ai du mal à faire coïncider ces images : l'écrivain-voyou que j'ai connu autrefois, le guérillero traqué, l'homme politique responsable, la vedette à qui les pages people des magazines consacrent des articles enamorés. (p. 30)

Cet indécidabilité force le narrateur à recomposer une identité qui échappe de partout, car basée sur des expériences qui normalement ne sont pas vécues par la même

⁶⁷ « et comme tout ce qu'il a rêvé de faire enfant, il le fera », p. 58 ; « il en connaîtra beaucoup d'autres », p. 63 ; « Il faut maintenant que je parle des pantalons », p. 85.

⁶⁸ D'ailleurs, comme le dit le narrateur il « n'était pas un auteur de fiction, il ne savait raconter que sa vie » (p. 19.)

⁶⁹ « et quand on lit *L'Adolescent Savenko*, le livre dont je tire les informations de ce chapitre », p. 67 ; « Je suis tombé sur son nom en lisant *Le Livre des morts*, un livre où Limonov a rassemblé des portraits de gens célèbres ou obscurs qu'il a connus au cours de sa vie et qui ont en commun d'être morts », p. 110.

personne⁷⁰. Après le prologue, la biographie commence par le récit de la naissance de Limonov : elle est racontée de manière presque mythique⁷¹, comme un indice de son futur, et donc suit en ce sens la tradition du genre biographique. Toutefois, ce caractère quasi épique est atténué par une formation turbulente et criminelle, dont des comportements aberrants tels qu'un viol (p. 71) ne sont pas cachés. Ses diverses transformations sont racontées à travers le récit direct de quelques moments décisifs (par exemple quand il quitte l'usine et va travailler dans une librairie, où quand il prend le nom de Limonov), ainsi que par des résumés qui font avancer plus vite l'histoire. Une autre méthode biographique utilisée par Carrère dans ce livre – elle aussi héritée de la tradition⁷² – consiste à mettre en parallèle la vie de Limonov avec celle d'autres personnages historiquement et géographiquement connexes, en particulier Alexandre Soljenitsyne⁷³, Joseph Brodsky, Vladimir Poutine. Or, ces portraits servent à construire, en filigrane ou par opposition, non seulement la biographie de Limonov mais aussi l'histoire de l'Urss et en particulier sa chute et la transition à la Fédération de Russie.

La figure de Poutine joue un rôle essentiel dans la construction biofictionnelle de Limonov. L'ex-officier du KGB, tombé en disgrâce et puis devenu président « pense

⁷⁰ « Il s'est demandé s'il existait au monde beaucoup d'autres hommes que lui, Édouard Limonov, dont l'expérience incluait des univers aussi variés que celui du prisonnier de droit commun dans un camp de travaux forcés sur la Volga et celui de l'écrivain branché évoluant dans un décor de Philippe Starck. Non, a-t-il conclu, sans doute pas, et il en a retiré une fierté que je comprends, qui est même ce qui m'a donné l'envie d'écrire ce livre » (p. 36).

⁷¹ « La grossesse de Raïa coïncide presque jour pour jour avec le siège de Stalingrad. Conçu lors du terrible mois de mai 1942, au temps des plus cuisantes défaites, Édouard naît le 2 février 1943, vingt jours avant que capitule la sixième armée du Reich et que le sort des armes se renverse. On lui répétera qu'il est un enfant de la victoire et qu'il serait né dans un monde d'esclaves si les hommes et les femmes de son peuple n'avaient sacrifié leurs vies pour ne pas laisser à l'ennemi la ville qui portait le nom de Staline », p. 44.

⁷² Deux chapitres (le cinquième de la deuxième partie et le premier de la huitième) commencent précisément par les phrases « Vies parallèles des hommes illustres » (p. 129) et « Vies parallèles des hommes illustres, suite » (p. 377).

⁷³ « Alexandre Soljenitsyne et Édouard Limonov ont tous deux quitté leur pays au printemps 1974, mais le départ du premier a fait plus de bruit dans le monde que celui du second. » (p. 130) ; « Édouard et Soljenitsyne ont quitté leur pays en même temps, au printemps 1974, ils y retournent en même temps, vingt ans plus tard exactement » (p. 377).

comme Limonov que la fin de l'Empire soviétique est la plus grande catastrophe du XXe siècle » (p. 338). De plus, le rapprochement du biographié avec Poutine aide à montrer le mensonge intrinsèque de son opposition : une mystification qui cache de la jalousie bien plus qu'elle ne montre un amour pour la démocratie, d'ailleurs toujours méprisée :

Si on examine sa vie, on a la troublante impression d'être devant un double d'Édouard. Il est né, dix ans plus tard que lui, dans le même genre de famille : père sous-officier, mère femme de ménage, tout ce monde s'entassant dans une chambre de *kommunalka*. [...] La différence avec Édouard, c'est que lui a réussi. Il est le patron. (p. 477-478)

Mais Poutine comme Limonov, dans leur autoritarisme inacceptable, disent quelque chose de profond sur le peuple russe d'aujourd'hui, qui regarde son passé soviétique non de manière nostalgique mais comme une partie indissociable de lui-même et surtout comme une chose juste. Le discours direct⁷⁴ que le narrateur-auteur fait prononcer à Poutine se lie à l'exergue (« Celui qui veut restaurer le communisme n'a pas de tête. Celui qui ne le regrette pas n'a pas de cœur ») et montre la cohésion de cette biofiction. Cette attitude d'historien constitue une autre facette⁷⁵ que Carrère ajoute à sa biofiction. Si dans la biographie de Dick son intérêt pour la société américaine traversée par son biographié était plus limité, ici il se fait plus important et

⁷⁴ « On n'a pas le droit de dire à 150 millions de personnes que soixante-dix ans de leur vie, de la vie de leurs parents et de leurs grands-parents, que ce à quoi ils ont cru, ce pour quoi ils se sont battus et sacrifiés, l'air même qu'ils respiraient, tout cela était de la merde. Le communisme a fait des choses affreuses, d'accord, mais ce n'était pas la même chose que le nazisme. Cette équivalence que les intellectuels occidentaux présentent désormais comme allant de soi est une ignominie. Le communisme était quelque chose de grand, d'héroïque, de beau, quelque chose qui avait confiance et qui donnait confiance en l'homme. Il y avait en lui de l'innocence et, dans le monde sans merci qui lui a succédé, chacun confusément l'associe à son enfance et à ce qui fait pleurer quand vous reviennent des bouffées d'enfance. » (p. 479).

⁷⁵ Sur cet aspect en particulier voir l'essai de Donato Bevilacqua (« Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère », *Heteroglossia*, 14, 2016, p. 441-462), où il est question de la capacité de Carrère d'utiliser le témoignage pour aller au-delà du document et ainsi raconter un conflit bien réel, et l'article de Luca Bevilacqua (« Limonov D'Emmanuel Carrère, la biographie et l'Histoire », dans Rubino ; Viart, *Le roman français contemporain face à l'histoire : thèmes et formes*, 2014, p. 437-444, où il est question de la manière par laquelle *Limonov* conçoit la relation biséculaire entre biographie et Histoire.

rend *Limonov* un *faction* global. Carrère se livre donc à des considérations (à l'aide des historiens⁷⁶ de profession et souvent pas banaux), sur le rapport des Russes avec la Shoah (p. 88), sur le fonctionnement des *apparatchik* (p. 89) ou sur le procès de déstalinisation (p. 91), sur la pérestroïka (p. 243) et sur le passage à l'économie de marché (p. 334) : bref, sur tout ce qui a amené des jeunes qui n'ont jamais vécu la période soviétique à rejoindre le parti national-bolchevique⁷⁷ – une contradiction incompréhensible pour les occidentaux. Bien que l'allure dominante du livre soit celle historico-biographique, il ne faut pas négliger l'apport romanesque par lequel, surtout dans la première partie du récit, le narrateur-auteur raconte la vie de Limonov⁷⁸. La triple tension qui s'instaure entre la biographie, le récit historique et le roman est régie par une stratégie narrative précise, qui consiste à superposer continuellement la biographie de l'auteur-narrateur avec celle du personnage décrit. Carrère inclue sa personne dans l'histoire pas seulement sous la forme de commentaires ou de réflexions mais également d'expériences vécues. La présence du narrateur-auteur est affirmée dès la première apparition du biographié dans le texte (dans le prologue) : il est à Moscou, lors d'une manifestation publique, et entrevoit Limonov. Voilà comment il le raconte :

Tout en haut des marches, devant les portes fermées du théâtre, une silhouette me semblait vaguement familière, mais je ne parvenais pas à l'identifier. C'était un homme vêtu d'un manteau noir, tenant comme les autres une bougie, entouré de plusieurs personnes avec qui il parlait à mi-voix. Au centre d'un cercle, dominant la foule, en retrait mais attirant le regard, il donnait une impression d'importance

⁷⁶ Entre autres « Robert Conquest, Alec Nove, ma mère », p. 98.

⁷⁷ Voilà comment il décrit un *nasbol* : « Il avait l'âge d'être leur père mais il ne ressemblait à aucun de leurs pères. Il n'avait peur de rien, il avait mené la vie aventureuse qui fait rêver tous les garçons de vingt ans et il leur disait, je cite : « Tu es jeune. Ça ne te plaît pas de vivre dans ce pays de merde. Tu n'as envie de devenir ni un *popov* ordinaire, ni un enculé qui ne pense qu'au fric, ni un tchékiste. Tu as l'esprit de révolte. Tes héros sont Jim Morrisson, Lénine, Mishima, Baader. Eh bien voilà : tu es déjà un *nasbol*. », p. 384.

⁷⁸ Par exemple lorsqu'il cite un personnage qui n'avait pas mentionné auparavant (« Et puis, au cinéma Pobiéda, la victoire, il y a le concours de poésie où Édouard, sous ses airs bravaches, espère de tout son cœur que Svéta va venir l'écouter. », p. 68), ou lorsqu'il considère sa biographie comme une suite de scènes (« La scène suivante se déroule cinq ans plus tard, dans la chambre qu'habite la famille Savenko », p. 73), ou fait des hypothèses (« Je suppose qu'il l'a accompagnée faire ses adieux à sa famille », p. 135).

et j'ai bizarrement pensé à un chef de gang assistant avec sa garde rapprochée à l'enterrement d'un de ses hommes. Je ne le voyais qu'en profil perdu, du col relevé de son manteau dépassait une barbiche. Une femme qui, à côté de moi, l'avait repéré aussi a dit à sa voisine : « Édouard est là, c'est bien. » Il a tourné la tête, comme si malgré la distance il l'avait entendue. La flamme de la bougie a creusé les traits de son visage.

J'ai reconnu Limonov. (p. 15-16)

Le narrateur de ce qui était censé être un reportage⁷⁹, devient donc biographe et se fait identifier comme l'auteur Carrère, en rappelant le moment où il avait connu Limonov⁸⁰. Tout ce qu'il va dire sur son biographié, autrement que par ses livres, il l'obtient par sa voix, ou du moins il fait croire qu'il en est ainsi. Sur ces sources se base la connaissance biographique et par conséquent l'opinion subjective que l'auteur-narrateur se fait du personnage qu'il doit raconter. Le narrateur adopte donc une perspective multiple (la sienne, celle du biographe même et celle d'autres personnes), mais il ne se limite pas à donner son avis sur la véracité de ce que raconte Limonov⁸¹. En effet, comme dans tous ses récits (mais ici c'est encore plus significatif, étant une biographie), Carrère construit subrepticement un parallélisme continu avec le protagoniste. Cela se produit dans de nombreuses situations narratives, et même celles qui apparaissent gratuites sont en réalité fonctionnelles pour raconter l'autre, pour faire entrer le lecteur dans un univers dont personne ne connaît la véracité. Cette interaction contient un autre paradoxe apparent : en effet le livre semble concrétiser la volonté bien romanesque de Limonov de se faire connaître et reconnaître, car plus que dans sa vie telle qu'elle est vécue et puis racontée dans ses écrits parautobiographiques), c'est dans la biographie écrite par un tiers que la dimension « héroïque » émerge. Le résultat est qu'encore une fois la vie des autres ressort par la

⁷⁹ « Ma mission n'était pas d'enquêter sur le meurtre de Politkovskaïa, plutôt de faire parler des gens qui l'avaient connue et aimée » (p. 13)

⁸⁰ « Depuis combien de temps n'avais-je pas pensé à lui ? Je l'avais connu au début des années quatre-vingt, quand il s'était installé à Paris, auréolé par le succès de son roman à scandale, *Le poète russe préfère les grands nègre* » (p. 18).

⁸¹ « je le crois » p. 108 ; p. 234 ; p. 373.

vie de Carrère, et vice versa. Les exemples de cette démarche sont innombrables⁸² et fonctionnent tant au niveau personnel (Carrère et Limonov) qu'à un niveau plus culturel (la France et la Russie, l'Occident et l'Urss⁸³), et donc servent à comprendre un autre système de valeur ainsi qu'à relativiser le sien⁸⁴ : c'est pour cette raison qu'il est possible de définir *Limonov* comme « le récit de l'ambivalence morale de l'Occident et celui de la quête d'identité d'Emmanuel Carrère »⁸⁵, une quête d'identité qui parfois prend la forme d'une autobiographie souterraine⁸⁶. Cela dit, *Limonov* reste d'abord et

⁸² Voici quelques exemples : « Je vis dans un pays tranquille et déclinant, où la mobilité sociale est réduite. Né dans une famille bourgeoise du XVI^e arrondissement, je suis devenu un bobo du Xe. Fils d'un cadre supérieur et d'une historienne de renom, j'écris des livres, des scénarios, et ma femme est journaliste. Mes parents ont une maison de vacances dans l'île de Ré, j'aimerais en acheter une dans le Gard. Je ne pense pas que ce soit mal, ni que cela préjuge de la richesse d'une expérience humaine, mais enfin du point de vue tant géographique que socioculturel on ne peut pas dire que la vie m'a entraîné très loin de mes bases, et ce constat vaut pour la plupart de mes amis. Limonov, lui, a été voyou en Ukraine [...] » (p. 36-37). ; « Par ce trait, nos enfances si différentes se ressemblent [...] (p. 52) ; je souffrais d'une forte myopie [...] J'ai dû en porter dès l'âge de huit ans. Édouard aussi, mais il en a souffert plus que moi » (p. 53) ; « À cette époque, ma mère a publié son premier livre, *Le Marxisme et l'Asie*. [...] Cela se passait en 1968, j'avais dix ans. Édouard et Anna, quant à eux, venaient de s'installer à Moscou » (p. 107-108). ; « Peut-être qu'il a envie de poser enfin sa valise. De s'installer ici, à la campagne, dans cette belle maison, comme un propriétaire terrien de l'ancien régime. J'en aurais envie, à sa place. J'en ai envie » (p. 488).

⁸³ « On a faim, en ce temps, on ne mange que du pain, des pommes de terre et surtout de la kacha, cette bouillie de sarrasin qui figure à tous les repas sur la table des Russes pauvres et quelquefois sur celle de Parisiens aisés, comme moi qui me flatte de bien la préparer » (p. 36-37) ; « Édouard et ses amis qui, contrairement à nous, ne portent aucun respect aux prisonniers politiques » (p. 62) ; « À nous qui allons, venons et prenons des avions à notre guise, il est difficile de comprendre que le mot « émigrer », pour un citoyen soviétique, désignait un voyage sans retour. Il nous est difficile de comprendre ces mots, simples comme un coup de hache : « pour toujours ». » (p. 135)

⁸⁴ « J'ai peut-être trop tendance aussi à me demander si, parmi les valeurs qui vont de soi dans mon milieu, celles que les gens de mon époque, de mon pays, de ma classe sociale, croient indépassables, éternelles et universelles, il ne s'en trouverait pas qui paraîtraient un jour grotesques, scandaleuses ou tout simplement erronées. Quand des gens peu recommandables comme Limonov ou ses pareils disent que l'idéologie des droits de l'homme et de la démocratie, c'est exactement aujourd'hui l'équivalent du colonialisme catholique – les mêmes bonnes intentions, la même bonne foi, la même certitude absolue d'apporter aux sauvages le vrai, le beau, le bien –, cet argument relativiste ne m'enchanté pas, mais je n'ai rien de bien solide à lui opposer » (p. 310).

⁸⁵ Alexandre Gefen 2012 : 572. Dans cet article, Gefen propose une analyse comparée de deux ouvrages opposés dans le champ contemporain de la biographie littéraire, *Limonov* et *Une biographie autorisée* (2010) de Yves Savigny (alias de Jean-Benoît Puech).

⁸⁶ Sur le projet autobiographique de *Limonov*, voir l'article de Martine Boyer-Weinmann (« *Limonov* : (auto)portrait de l'artiste en mauvais garçon », dans Demanze 2014 : 81-92) ; pour une analyse détaillée de la construction autobiographique de Carrère par rapport à Limonov, voir l'essai de Marco Puleri (« 'Sospendo il giudizio'. Il 'ritratto' dell'ego limonoviano di Emmanuel Carrère », *Studi slavistici : rivista dell'associazione italiana degli Slavisti*, X, 2013, p. 219-236).

surtout une biographie et donc son objectif principal est de donner une interprétation le plus informée et globale possible de Eduard Limonov. Toute la vie de Limonov est racontée par ce livre comme la tentative, réussie, de se détacher du destin que ses origines socio-culturelles et géographiques avaient établi pour lui⁸⁷. Son projet est donc principalement de prendre les distances de son père, trop modeste et insignifiant à ses yeux⁸⁸, et passe donc essentiellement par la criminalité⁸⁹ ou par la poésie⁹⁰, mais surtout par l'abandon de son village natal. Si « personne au monde ne sait qu'[il] existe » (p. 103), il faut aller à Moscou : c'est précisément ce vagabondage perpétuel qui « fait » la biographie de Limonov. Et pourtant, où l'a amené ce vagabondage ? Cela en valait-il vraiment la peine ? La vie de Limonov a été la poursuite constante d'une place qui lui était refusée, mais finalement

il ne lui reste plus à occuper que celle, si incongrue pour lui, d'opposant vertueux, défendant des valeurs auxquelles il ne croit pas (démocratie, droits de l'homme, toutes ces conneries) aux côtés d'honnêtes gens qui incarnent tout ce qu'il a toujours méprisé. Pas tout à fait échec et mat, mais tout de même, difficile dans ces conditions de savoir où on est. (p. 480)

Carrère est attentif à révéler les aveuglements de Limonov, tant ceux auto-exaltants⁹¹, que ceux auto-dénigrants⁹². En effet, la biographie ne se termine pas sur une

⁸⁷ « Pauvre Édouard. Même pas vingt ans et déjà cuit. Bandit raté, poète raté, voué à une vie de merde dans le trou du cul du monde » (p. 76).

⁸⁸ « Il ne veut plus ressembler à son père quand il sera grand. Il ne veut pas d'une vie honnête et un peu conne, mais d'une vie libre et dangereuse : une vie d'homme [...] il sera un homme qu'on ne frappe pas parce qu'on sait qu'il peut tuer » (p. 55).

⁸⁹ « Cette humilité, cette candeur, ce n'est pas pour Édouard, qui pense que c'est bien d'être un criminel, qu'il n'y a même rien de mieux, mais qu'il faut viser haut : être un roi du crime, pas un second couteau », p. 65 ; « Aucun doute, ce qu'il faut, c'est devenir des bandits », p. 66.

⁹⁰ « Édouard s'inscrit à un concours de poésie qui a lieu le 7 novembre 1957, jour de la fête nationale soviétique et jour, comme on va le voir, décisif dans sa vie », p. 69.

⁹¹ « C'était comme s'il avait toujours le micro-cravate, comme s'il jouait toujours son propre rôle devant une caméra de télé-réalité. Il était devenu dans son pays la star qu'il rêvait d'être : écrivain adulé, guérillero mondain, bon client pour la presse people. » (p. 409).

⁹² « C'est bizarre, quand même. Pourquoi est-ce que vous voulez écrire un livre sur moi ? Je suis pris de court mais je réponds, sincèrement : parce qu'il a – ou parce qu'il a eu, je ne me rappelle plus le temps que j'ai employé – une vie passionnante. Une vie romanesque, dangereuse, une vie qui a pris le risque de se mêler à l'histoire. Et là, il dit quelque chose qui me scie. Avec son petit rire sec, sans me regarder : 'Une vie de merde, oui.' » (p. 484).

considération moralisante et trop facile, mais sur une identité (la sienne comme de ses *nasbols*) constitutivement contradictoire mais désormais acceptée : « Ce sont des loques. Ce sont des rois » (p. 489). Pourtant, ce qui reste avec une évidence puissante sont moins les assertions directes qu'une image complète et apparemment arbitraire, dépourvue de référence immédiate et pour cela capable de restituer avec précision la mentalité d'un homme aussi complexe que Limonov : une image plus que romanesque, véritablement biofictionnelle :

Il n'a pas aimé, trouvant dans une boutique de surplus un manteau de soldat de l'Armée rouge, s'apercevoir que les boutons en laiton de son enfance avaient été remplacés par des boutons en plastique. Un détail, mais ce détail, selon lui, disait tout. Quelle idée pouvait bien se faire de lui-même un soldat réduit à porter des boutons d'uniforme en plastique ? Comment pouvait-il se battre ? À qui pouvait-il faire peur ? Qui avait eu l'idée de remplacer le laiton brillant par de la merde moulée à la louche ? Certainement pas le haut commandement, plutôt un connard de pékin chargé de réduire les coûts, au fond de son bureau, mais c'est ainsi que les batailles se perdent et que les empires s'effondrent. Un peuple dont les soldats sont fagotés dans des uniformes au rabais est un peuple qui n'a plus confiance en soi et n'inspire plus de respect à ses voisins. Il est déjà vaincu. (p. 248)

Ce type de notations, avec toutes les autres procédures qu'on a décrit, rendent le Limonov un personnage possible, crédible, voire réaliste. Si au tout début du texte, lorsqu'il apparaît pour la première fois, Limonov demeure inexplicable, au narrateur-biographe et davantage aux lecteurs, à la fin, il est devenu plus proche. Bien que restant tout à fait irréductible à quelque catégorie préétablie, surtout si occidentale, son histoire personnelle est capable de montrer une logique supra-personnelle, historique et politique, et cela précisément à cause de la démarche poétique de la biofiction qui l'a racontée : un « étrange objet biographique, à la croisée du témoignage, de la réflexion psychologique et de la politique » (Gefen 2012 : 70) qui, de manière bien contemporaine, accepte le pari de donner un sens à une vie encore en cours.

Analysons maintenant *Le Royaume*, le plus récent et le plus complexe des textes (non seulement biographiques) écrits par Emmanuel Carrère. Publié en 2014, ce *faction*

très long mêle de manière encore plus étroite le récit historique et biographique avec d'une part l'expérience personnelle de l'auteur, et de l'autre son imagination, dans une démarche très audacieuse mais toujours consciente. Dans ce livre il est essentiellement question de religion, dans le sens d'interrogation sur la foi, et d'enquête sur les origines du christianisme : les vies de l'apôtre Paul et de l'évangéliste Luc, ainsi que la lecture et l'interprétation des livres du Nouveau Testament, servent donc à dégager ces deux questionnements et à évaluer l'impact que la religion chrétienne (ou mieux catholique), exerce sur la société d'aujourd'hui. Lisons la quatrième de couverture pour aborder cet entremêlement si particulier :

À un moment de ma vie, j'ai été chrétien. Cela a duré trois ans. C'est passé. Affaire classée, alors ? Il faut qu'elle ne le soit pas tout à fait pour que, vingt ans plus tard, j'aie éprouvé le besoin d'y revenir. Ces chemins du Nouveau Testament que j'ai autrefois parcourus en croyant, je les parcours aujourd'hui – en romancier ? en historien ?
Disons en enquêteur.⁹³

Ce livre trouve donc son origine dans la confession de cette conversion soudaine, aussi embarrassante que radicale. Jamais raconté auparavant, cet événement bouleversant mais encore opaque détermine, beaucoup de temps après, une interrogation radicale sur soi, ainsi qu'une investigation de type historique. Le récit s'étend sur un arc temporel et géographique très vaste, oscillant entre le I siècle après J.-C des premières communautés chrétiennes (à Rome, en Grèce, en Judée et en Asie Mineure) et la France des trente dernières années. Un prologue ouvertement autobiographique, donne le ton de la première partie (« Une crise. Paris 1990-1993 »), qui relate la période de fervent

⁹³ Comme d'habitude, il s'agit d'une réécriture d'un passage textuel : « Je suis devenu celui que j'avais si peur de devenir. Un sceptique. Un agnostique – même pas assez croyant pour être athée. Un homme qui pense que le contraire de la vérité n'est pas le mensonge mais la certitude. Et le pire, du point de vue de celui que j'ai été, c'est que je m'en porte plutôt bien. Affaire classée, alors ? Il faut qu'elle ne le soit pas tout à fait pour que, quinze ans après avoir rangé dans un carton mes cahiers de commentaire évangélique, le désir me soit venu de rôder à nouveau autour de ce point central et mystérieux de notre histoire à tous, de mon histoire à moi. De revenir aux textes, c'est-à-dire au Nouveau Testament. Ce chemin que j'ai suivi autrefois en croyant, vais-je le suivre aujourd'hui en romancier ? En historien ? Je ne sais pas encore, je ne veux pas trancher, je ne pense pas que la casquette ait tellement d'importance. Disons en enquêteur. » (p. 145-146).

christianisme de l'auteur. Les trois parties qui suivent concernent pour la plupart respectivement la mission d'évangélisation de Paul dans le monde grec (de l'année 50 à 55), la rencontre et les problèmes entre Paul et l'Église de Jérusalem (58-60), qui amènent à son arrestation, et la période où Luc, médecin et ensuite auteur aussi des *Actes des Apôtres*, est supposé avoir écrit son évangile à Rome (60-90). Enfin, dans l'épilogue (« Rome, 90 – Paris, 2014 ») l'auteur reprend tous les fils pour tenter une conclusion de cette entreprise. La structure de ce récit ne suit plus un ordre biographique, et donc chronologique, mais entrelace la narration des faits et l'exposition essayistique d'une manière essentiellement personnelle, liée à l'enquête réalisée par l'auteur. En effet, ce livre constitue une sorte de *summa* de Carrère, qui le considère comme l'achèvement d'une phase précise de son parcours littéraire⁹⁴ ; c'est pourquoi dans *Le Royaume* il est possible de retrouver toute une série de réflexions, histoires et anecdotes déjà parus, souvent sous des formes esquissées, dans ses livres, articles ou textes d'autre nature.

Plongeons-nous maintenant dans cette œuvre.

Comme dans *Limonov*, dès le début le narrateur se manifeste comme Emmanuel Carrère. La question initiale qu'il se pose est comment il est possible « que des gens normaux, intelligents, puissent croire à un truc aussi insensé que la religion chrétienne, un truc exactement du même genre que la mythologie grecque ou les contes de fées » (p. 13). Pour le comprendre il décide d'abord de faire un reportage sur l'une des nombreuses croisières religieuses qui s'organisent encore de nos jours, mais il y renonce car il lui semble manquer de respect à ces gens : afin de comprendre ce mystère qu'est la foi à la fin du XX^e siècle, il est nécessaire d'interroger son propre passé, lorsque pendant trois ans de remuements intérieurs il avait commenté, verset

⁹⁴ « Carrère told me that “The Kingdom” was a book he loved working on, a book he didn't want to stop writing, a book that, he hoped, would mark the end of that second part of his creative life and usher in a third. » (Wyatt 2017).

après verset, tout l'Évangile de Saint-Jean : le résultat de cette activité, une vingtaine de cahiers, représentent donc la base du *Royaume*.

Soulignant sa valeur d'auto-encyclopédie, le dernier livre de Carrère contient de nombreuses références à ses œuvres précédentes, mais le livre avec lequel s'instaure un véritable dialogue est *Je suis vivant et vous êtes morts*. Déjà dans le prologue la prédication de Saint-Paul est décrite comme une histoire de science-fiction qu'aurait pu imaginer Dick (p. 12), comme l'annonce d'une transformation décisive qui transformerait les croyants en des mutants invisibles. En effet selon Carrère « les débuts du christianisme sont un typique nœud de bifurcation uchronique. Et si le Christ n'avait pas existé ? », et son livre peut être lu aussi comme la tentative de répondre à cette question, ou mieux d'établir les conditions précises et contingentes qui ont permis la naissance et le développement extraordinaire d'un tel culte. La figure de Philip K. Dick, revient à plusieurs reprises dans le livre, avec des fonctions différentes : Carrère rappelle la période où il écrivait sa biographie⁹⁵ (en reraconte quelques morceaux), et réinstaure un parallèle avec sa propre vie⁹⁶. De plus, l'expérience de glossolalie de Dick est projetée non seulement sur le biographe mais aussi sur un nouveau biographié, Saint-Paul⁹⁷, ou en général sur l'histoire qu'il est en train de raconter⁹⁸. Cela ne veut pas dire que Carrère ne cherche pas à se rapprocher

⁹⁵ « je charge François de trouver un éditeur intéressé par une vie de Philip K. Dick. », p. 133 ; « J'arrive à la fin de ces cahiers. Mon livre sur Dick est paru. Il n'a pas eu le succès que j'espérais. », p. 140.

⁹⁶ « À un moment de la sienne, assez comparable – il avait le même âge, était marié à une femme qui portait le même prénom, ne pouvait plus écrire et craignait de devenir fou –, Philip K. Dick s'est lui aussi tourné vers la foi chrétienne, et lui aussi de façon maximaliste », p. 76.

⁹⁷ « (À la suite de son expérience mystique, Philip K. Dick s'est mis lui aussi à penser et rêver dans une langue inconnue. Il en notait ce qu'il pouvait. À partir de ses notes il a fait des recherches, et il l'a finalement identifiée. Devinez ce que c'était, cette langue ? Je vous le donne en mille : c'était le grec koiné, celui que parlait Paul.) », p. 206 ; « Cet homme, Paul n'a pas le temps de le nommer car le jugement du monde et la résurrection des morts suffisent à l'auditoire pour classer l'affaire. Les sceptiques Athéniens ne sont même pas choqués, comme l'ont été les Juifs à la synagogue ou les science-fictionneux à Metz. Ils sourient, haussent les épaules, disent d'accord, d'accord, on en reparlera une autre fois. Puis ils s'en vont, laissant l'orateur seul, encore plus offensé par cette tolérance amusée qu'il ne l'aurait été par un scandale suivi de lapidation. » (p. 218-219).

⁹⁸ « « Personne ne peut savoir ce qu'a rencontré Horselover Fat, disait Philip K. Dick à propos de son alter ego, mais une chose est certaine, c'est qu'il a rencontré quelque chose. » Personne ne sait ce qui s'est passé le jour de Pâques, mais une chose est certaine, c'est qu'il s'est passé quelque chose" (p. 353).

d'autres personnes : au contraire, dans *Le Royaume* il intensifie ce propos tout en diversifiant les comparaisons. On retrouve des personnages des Évangiles, mais surtout Luc, le vrai protagoniste du livre :

J'imagine la nuit qu'a passée Luc après cette conversation. L'insomnie, l'exaltation, les heures passées à marcher dans les rues blanches et tracées au cordeau de Césarée. Ce qui me permet de l'imaginer, ce sont les moments où un livre m'a été donné. Je pense à la nuit suivant la mort de ma belle-sœur Juliette et notre visite à son ami Étienne, d'où est sorti *D'autres vies que la mienne*. Impression d'évidence absolue. J'avais été témoin de quelque chose qui devait être raconté, c'est à moi et à personne d'autre qu'il incombait de le raconter. Ensuite, cette évidence se ternit, souvent on la perd, mais si elle n'a pas été là, au moins à un moment, rien ne se fait. Je sais qu'il faut se méfier des projections et des anachronismes, je suis certain pourtant qu'il y a eu un moment où Luc s'est dit que cette histoire devait être racontée et qu'il allait le faire. Que le sort l'avait mis à la bonne place pour recueillir les paroles des témoins : Philippe d'abord, puis d'autres que lui ferait connaître Philippe, qu'il allait rechercher lui-même (p. 343-344)

Pour réussir à décrire le moment où Luc décide d'écrire son évangile Carrère peut seulement recourir à sa propre expérience d'écrivain, et de cette manière dépasser les scrupules de « projections » et d'« anachronismes ». Comme on le verra par la suite, cet extrait n'est pas le seul exemple d'une telle stratégie⁹⁹. Pour l'instant il suffit de noter comment, à l'instar des récits précédents, mais de manière encore plus désinvolte, le ton du narrateur-Carrère est ouvertement imaginatif¹⁰⁰, avec un souci de vulgarisation et d'immédiateté, parfois faussement nonchalant¹⁰¹. En relatant des événements d'il y a plusieurs siècles, il se préoccupe d'actualiser, tout en restant dans

⁹⁹ « Imaginer le Luc que j'imagine devant ce texte, c'est justifier ma propre inappétence, car je pense qu'une grande partie de cet austère exposé doctrinal a dû lui passer – comme à moi – au-dessus de la tête. », p. 283 ; « J'imagine aussi bien van der Weyden que Luc avec ce visage allongé, sérieux, méditatif. Que le premier se soit peint sous les traits du second, cela me plaît d'autant plus que, moi-même, je fais la même chose. J'aime la peinture de paysage, les natures mortes, la peinture non figurative, mais par-dessus tout j'aime les portraits, et je me considère dans mon domaine comme une sorte de portraitiste », p. 388 ; « D'accord pour me projeter en Luc, à condition de savoir que je me projette », p. 417 ; J'ai conscience, disant cela, de ne faire aux yeux de beaucoup qu'avouer mon étanchéité navrante au mystère et à la poésie. Tant pis, ce n'est pas ma came, et je suis convaincu que ce n'était pas davantage celle de Luc [...] je ne sais pas ce qu'il a fait mais, à sa place, je serais retourné chez moi, à Philippes, pour souffler. », p. 515.

¹⁰⁰ « Il m'arrange d'imaginer que Luc a fait le voyage aussi », p. 333.

¹⁰¹ « Je ne me rappelle plus les détails » (p. 147).

notre présent : c'est-à-dire que sa perspective demeure presque toujours rétrospective, donc plus référentielle que romanesque.

Cette constatation nous amène à considérer les modalités narratives et discursives à l'œuvre dans *Le Royaume*. La forme de l'enquête est la procédure privilégiée dans tout le récit, mais elle se manifeste de diverses manières, et surtout s'oppose à d'autres modes du discours, tels que d'une part la spéculation parafilosophique et de l'autre le roman. Le centre du récit est constitué par la vie de Luc¹⁰², et si le narrateur décide de retracer son existence c'est à cause d'une question d'énonciation : lors du chapitre XVI des *Actes des apôtres*, la chronique jusque-là impersonnelle (c'est-à-dire à la troisième personne) devient un récit raconté par quelqu'un qui adopte un « nous », et que Carrère croit être Luc, l'auteur de la chronique et qui maintenant devient aussi personnage.

J'aime, quand on me raconte une histoire, savoir qui me la raconte. C'est pour cela que j'aime les récits à la première personne, c'est pour cela que j'en écris et que je serais même incapable d'écrire quoi que ce soit autrement. Dès que quelqu'un dit « je » (mais « nous », à la rigueur, fait l'affaire), j'ai envie de le suivre, et de découvrir qui se cache derrière ce « je ». J'ai compris que j'allais suivre Luc, que ce que j'allais écrire serait en grande partie une biographie de Luc, et que ces quelques lignes des Actes des apôtres étaient la porte que je cherchais pour entrer dans le Nouveau Testament. Pas la grande porte, pas celle qui ouvre sur la nef, face à l'autel, mais une petite porte, latérale, dérobée : exactement ce qu'il me fallait. (p. 147-148)

Cette enquête dans le Nouveau Testament est donc de type biographique, mais possède un double volet. Comme les *Actes* composent en quelque sorte la biographie de Paul¹⁰³, ce livre va dessiner une biographie de Luc, à partir tout d'abord de ses livres (et donc les *Actes* mais surtout son évangile) : c'est la même méthode qu'il avait adoptée pour biographier Dick et Limonov. Et à l'instar de *Limonov*, la biographie ne peut commencer qu'avec la description de la première rencontre entre le biographe et

¹⁰² « J'ai passé [...] sept [ans] à écrire ce livre sur Luc », p. 604.

¹⁰³ « Son projet est celui d'un historien – ou d'un reporter. Il dit s'être « très précisément informé de toute l'affaire depuis l'origine ». Il dit avoir mené une véritable enquête. Je ne vois aucune raison de ne pas le croire, et mon projet à moi, c'est d'enquêter sur ce qu'a pu être cette enquête. », p. 328.

le biographié, donc entre Luc et Paul, qu'il imagine avoir eu lieu en Troas, en l'an 50 (p. 148). Mais puisque Carrère veut faire la biographie du biographe, c'est-à-dire de Luc, c'est sur lui qu'il se focalise. D'abord il fournit ses généralités :

Résumons : nous avons affaire à un médecin lettré, de langue et de culture grecques, pas à un pêcheur juif. Ce Grec, pourtant, devait être attiré par la religion des Juifs. Sans cela, il ne se serait pas trouvé en contact avec Paul. Il n'aurait rien compris à ce que Paul disait. (p. 150)

Ensuite, il imagine et raconte la vie de Luc non de manière continue, mais en disséminant ses hypothèses¹⁰⁴, ainsi que ces convictions¹⁰⁵, tout au long du texte, et donc détournant à la fois la structure biographique (qui prévoit un enchaînement du moins logiquement consécutif, si non strictement chronologique) et la structure romanesque (qui prévoit que le focus reste sur le protagoniste pour la plupart du temps). L'enquête peut prendre un élan nettement narratif, sinon romanesque – lorsqu'elle décrit des « scènes » décisives pour la formation (p. 160) de Luc ou pour l'écriture de l'évangile (p. 424) – ou, plus souvent, une allure essayistique. En effet, le narrateur se livre constamment à de longs bilans sur l'histoire, la culture¹⁰⁶ ou la politique, surtout de façon comparée. L'histoire du christianisme est abordée de manière sans doute désinvolte, mais pas pour autant moins scrupuleuse : les sources et les autres textes sur la question¹⁰⁷ sont examinés et commentés longuement. Le

¹⁰⁴ « Je ne sais rien de son enfance ni de son adolescence, mais j'imagine qu'il a rêvé d'être un héros comme Achille – brave jusqu'à la folie, préférant une mort glorieuse à une vie ordinaire – ou un homme accompli comme Ulysse – se tirant de toutes les situations, séduisant les femmes et se conciliant les hommes, merveilleusement acclimaté à la vie », p. 294.

¹⁰⁵ « C'est cela qu'a choisi Luc, c'est là-dedans qu'il s'est, très littéralement, embarqué, et je me demande si une fois à bord il n'est pas traversé par le soupçon qu'il fait une énorme connerie. Qu'il voue sa vie entière à quelque chose qui tout simplement n'existe pas et tourne le dos à ce qui existe vraiment : la chaleur des corps, la saveur douce-amère de la vie, l'imperfection merveilleuse du réel », 296 ; « Je crois, parce que c'est simple et plausible, que la rédaction des Actes a commencé ainsi, bien avant celle de l'Évangile, et je crois aussi – cela n'engage que moi – que Luc était intarissable sur Paul, sur Pierre, sur Jacques, sur Philippe, sur la première communauté de Jérusalem, mais qu'il ne disait rien, ou presque rien, de Jésus », p. 519.

¹⁰⁶ Par exemple deux œuvres de Sénèque telles que le traité *Sur la vie heureuse* et les lettres à Lucilius.

¹⁰⁷ Par exemple la *Vie de Jésus* (1863) d'Ernest Renan ou la « contre-histoire » de Saint Paul écrite par Hyam Maccoby dans *The Mythmaker: Paul and the Invention of Christianity* (1987).

mérite incontestable de cette composante essayistique du *Royaume* est qu'elle a mis en lumière des aspects connus seulement des experts, en premier lieu la lutte entre l'église chrétienne d'obédience juive et les chrétiens hellénisés, c'est-à-dire le conflit entre l'héritage juif et l'innovation paulinienne.

Repoussés par les Juifs comme par les chrétiens, les judéo-chrétiens sont devenus hérétiques dans la maison qu'ils avaient fondée. Hérétiques peu gênants : personne ne s'intéressait plus à eux, personne ne savait plus qu'ils existaient, seuls dans leur coin de désert avec leurs généalogies. Si, quatre cents ans plus tard, Mahomet ne s'était fait son idée sur Jésus auprès de ce qui restait de leurs sectes, on pourrait dire que leur trace s'est perdue dans le sable. Jusqu'en 70, un chrétien était une sorte de Juif. Il avait intérêt à l'amalgame car les Juifs étaient identifiés et, en gros, acceptés par l'Empire. La première fois où on a fait la distinction, elle n'a pas tourné à l'avantage des chrétiens : c'est eux qu'on a brûlés pour venger l'incendie de Rome, pas les Juifs. Mais quand les Juifs, après l'écrasement de leur révolte, se sont retrouvés en position de proscrits, considérés comme des terroristes potentiels, privés de toutes les agréables dérogations dont ils avaient bénéficié, l'intérêt des chrétiens est devenu de se démarquer d'eux. Jusqu'en 70, les colonnes de leur église, c'étaient Jacques, Pierre, Jean, de bons Juifs bien judaïsants. Paul n'était qu'un trublion déviationniste dont personne depuis sa mort ne parlait plus. Après 70, tout change : l'église de Jacques se perd dans les sables, celle de Jean se transforme en une secte d'ésotéristes paranoïaques, les temps sont mûrs pour Paul et son église dé-judaïsée. Paul lui-même n'est plus là, mais il lui reste des partisans dispersés de par le monde. Luc est un de ces cadres du paulinisme. Revenu au pays natal, il pensait y avoir pris une retraite définitive. Il pensait que l'histoire était terminée, la partie perdue, mais voici que d'anciens camarades de cellule lui disent que non, tout repart, et qu'on a besoin de lui (p. 534-535)

Voilà comment Carrère résume les événements qui ont permis au christianisme de se répandre dans le monde entier, et en même temps relance la biographie de Luc, qui après l'an 70 fait son retour à Rome.

Le caractère hybride entre reconstruction biographique et histoire culturelle que nous venons de signaler, d'ailleurs déjà présent dans *Limonov*, est ici amplifié et accompagné par une spéculation d'ordre strictement philosophico-théologique, et qui s'implante autour des deux concepts qui fondent la religion du Christ : la résurrection et l'eucharistie. À travers une attitude radicale, loin du relativisme comme de toute simplification, Carrère choisit de prendre au sérieux ces deux mystères impensables

pour l'être humain et de restaurer ainsi tout le scandale d'un culte désormais sécularisé, inoffensif ou folklorique¹⁰⁸. Il est donc maintenant nécessaire d'analyser de plus près la méthode compositionnelle utilisée par Carrère dans *Le Royaume*. Comme nous l'avons dit, Carrère relate le récit que Luc fait sur Paul, ainsi que les lettres de Paul, mais se charge aussi de raconter l'histoire directement : il la commente à l'aide des livres et des sources, il imagine là où il ne peut rien faire d'autre, il propose des parallélismes avec la contemporanéité, etc. : une modalité d'écrire des faits réels mais obscurs, et qu'il dit avoir repris par Renan, « non pas *ad probandum* [...] mais *ad narrandum* : pas pour prouver quelque chose, mais simplement pour raconter ce qui s'est passé » (p. 182). Il donne beaucoup d'exemples de stratégies mises en place pour reconstituer les discours que Paul aurait pu faire¹⁰⁹, ou pour combler des vides dans les informations à notre disposition¹¹⁰. Le narrateur-Carrère est bien conscient¹¹¹ des

¹⁰⁸ « De fait, Renan et nous, les modernes, aimons mieux oublier les miracles, les cacher sous le tapis. Nous trouvons très bien maître Eckhart, les deux Thérèse, les grands mystiques, mais préférons détourner nos regards de Lourdes ou de Medjugordjé, [...]. Notre seule ressource, à « nous », les auditoires non grossiers, pour ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain, c'est de donner à ce qui ne nous plaît pas un sens plus raffiné. », p. 415-416.

¹⁰⁹ « J'ai essayé de reconstituer ce que disait Paul : le discours type qu'ont entendu, dans des synagogues de Grèce et d'Asie, vers l'an 50 de notre ère, les gens qui se sont convertis à quelque chose qu'on n'appelait pas encore le christianisme. J'ai compilé et paraphrasé les sources les plus anciennes. Pour ceux que cette cuisine intéresse, il y a un peu de la grande profession de foi qu'on trouve dans la première lettre de Paul aux Corinthiens, beaucoup d'une longue tirade que Luc, quarante ans plus tard, a placée dans la bouche de Paul au chapitre XIII des Actes des apôtres. Sans garantir que cette reconstitution soit exacte au mot près, je la crois très proche de la vérité. Paul commençait en terrain connu, récapitulait l'histoire juive, rappelait la promesse vers quoi elle tend, et tout à coup assenait que cette promesse avait été tenue. Le Messie, le Christ, était venu sous le nom de Jésus. Il était mort ignominieusement, puis ressuscité, et ceux qui croyaient cela ressusciteraient aussi. D'un discours familier et même un peu routinier, on passait sans crier gare à quelque chose dont il est difficile, habitués que nous sommes à son extravagance, de mesurer l'effet scandaleux » (p. 165).

¹¹⁰ « La chronique des aventures de Paul entre son départ de Philippes et son retour, sept ans plus tard, est dans les Actes passablement embrouillée. Et pour cause : Luc n'y était pas. Mais on dispose pour compléter son récit d'un autre document, d'une valeur absolument exceptionnelle puisqu'il émane de Paul lui-même : ce sont les lettres qu'il écrivait à ses églises », p. 213 ; « Pour les deux ans passés par Paul à Césarée, je n'ai rien. Plus aucune source. Je suis à la fois libre et contraint d'inventer », p. 326.

¹¹¹ « Tout cela est confus, mais je trouve cette confusion réaliste. Si on interroge les témoins d'un fait divers, cela donne toujours ce genre de récits, criblés d'incohérences, de contradictions, d'exagérations qui ne font que s'amplifier à mesure qu'on s'éloigne de la source. Exemple type du témoin éloigné de la source : Paul, qui dans sa première lettre aux Corinthiens dresse des apparitions de Jésus après sa mort une liste pour le moins personnelle [...] Luc n'était pas un enquêteur moderne. Même s'il assure s'être « très précisément informé de tout depuis l'origine », je dois résister à la tentation de lui prêter les

risques des transpositions, c'est-à-dire des actualisations qui décontextualisent un fait culturel, et pourtant il ne s'en prive pas¹¹². Au contraire, il expose une poétique littéraire et esthétique qu'on pourrait définir *factionnelle*. En effet, face aux événements et aux hommes et femmes historiques, Carrère ne se veut pas neutre, et donc renonce à la fois au récit factuel et au réalisme romanesque. En commentant des considérations de Marguerite Yourcenar à propos de ses *Mémoires d'Hadrien*, où l'écrivaine exprimait sa méthode de travail¹¹³, il affirme :

Là où je me sépare de Marguerite Yourcenar, c'est à propos de l'ombre portée, de l'haleine sur le tain du miroir. Moi, je crois que c'est quelque chose qu'on ne peut pas éviter. Je crois que l'ombre portée, on la verra toujours, qu'on verra toujours les astuces par lesquelles on essaye de l'effacer et qu'il vaut mieux dès lors l'accepter et la mettre en scène [...] Ce sont deux écoles, et tout ce qu'on peut dire en faveur de la mienne, c'est qu'elle est plus accordée à la sensibilité moderne, amie du soupçon, de l'envers des décors et des *making of*, que la prétention à la fois hautaine et ingénue de Marguerite Yourcenar à s'effacer pour montrer les choses telles qu'elles sont dans leur essence et leur vérité (p. 384-385)

Cette volonté de montrer l'artifice sans pour autant renoncer à se confronter aux données historiques et biographiques est au fond ce qui fait la différence entre une pratique biofictionnelle ou génériquement *factionnelle* et les fictions historico-biographiques d'il y a quelques décennies. C'est seulement par cette approche qu'il est possible d'être crédible et convaincant lorsqu'on identifie le Macédonien des Actes comme Luc¹¹⁴, qu'on juge fausse la deuxième épître aux Thessaloniens¹¹⁵, qu'on

questions que je me poserais, moi, et que j'essaierais de poser autour de moi si je me trouvais sur les lieux où se sont déroulés des faits aussi étranges, vingt-cinq ans après ces faits et alors qu'une bonne partie des témoins sont encore vivants », p. 351-352.

¹¹² « Transposons », p. 250 ; « Transposons, scénarisons, n'ayons pas peur d'enfoncer le clou », p. 292.

¹¹³ Citée à p. 383-384.

¹¹⁴ « Dans le passage des Actes qui m'a servi de brèche pour entrer dans ce récit, il est question d'un Macédonien qui apparaît à Paul pour l'inviter au nom de ses compatriotes à passer sur l'autre rive. Ce mystérieux Macédonien, ne serait-ce pas Luc lui-même ? L'histoire ne perd rien, je trouve, à être racontée comme cela. », p. 179.

¹¹⁵ « Le piquant de l'affaire – et je demande ici un peu d'attention –, c'est que cette seconde lettre aux Thessaloniens qui revendique si haut son authenticité n'est justement pas authentique. Mieux encore : comme beaucoup d'exégètes finissent par le reconnaître, même s'ils le font avec beaucoup de tortillements et d'embarras, elle vise à discréditer la première – dont l'authenticité est au contraire certaine. », p. 262.

polémise avec la TOB¹¹⁶, qu'on attribue à Luc la lettre que la tradition affirme avoir été écrite par Jacques¹¹⁷, ainsi que la deuxième lettre à Timothée, supposée avoir été écrite par Paul¹¹⁸), et surtout qu'on reconstruit de manière exhaustive le contexte historique où est né l'Évangile de Luc : en l'analysant philologiquement comme n'importe quelle autre œuvre littéraire de l'antiquité, le narrateur le définit « un pur roman » (p. 561). C'est en tant que romancier que Carrère analyse et commente toute une série d'extraits de l'évangile de Luc : il tient en particulier à démontrer que le *sondergut* de Luc, c'est-à-dire tout ce qu'il ne prend pas d'autres sources sur la vie et les œuvres de Jésus, dérive de sa fantaisie et de sa créativité de véritable romancier¹¹⁹.

Luc parfois se contente de recopier Marc, mais la plupart du temps il fait ce que je viens de montrer. Il dramatise, il scénarise, il romance. Il ajoute des « il leva les yeux », « il s'assit », pour rendre les scènes plus vivantes. Et quand quelque chose ne lui plaît pas, il n'hésite pas à le corriger. (p. 575)

Cette façon de travailler représente sans doute également une projection de la façon de travailler de Carrère, qui tout de même fonde l'éthique de son travail dans l'honnêteté face aux lecteurs :

si je suis libre d'inventer c'est à la condition de dire que j'invente, en marquant aussi scrupuleusement que Renan les degrés du certain, du probable, du possible et, juste avant le carrément exclu, du pas impossible, territoire où se déploie une grande partie de ce livre¹²⁰. (p. 485)

¹¹⁶ C'est-à-dire de la Traduction œcuménique de la Bible.

¹¹⁷ « Cette hypothèse est hardie, elle n'engage que moi. Jugeons sur pièces. Lisons quelques lignes. », p. 461.

¹¹⁸ « Paul était un génie, planant très loin au-dessus du commun des mortels, Luc un simple chroniqueur qui n'a jamais cherché à s'exempter du lot. Qui je préfère, la question n'est pas là, mais cela ne nuit à personne si je lui attribue cette lettre. », p. 486.

¹¹⁹ « c'est le *Magnificat*, c'est le bon Samaritain, c'est la sublime histoire du fils prodigue. J'apprécie en homme du bâtiment, j'ai envie de féliciter mon collègue », p. 405.

¹²⁰ Qui se lie à ce qu'il avait déjà affirmé auparavant : « Tout ce que j'ai écrit jusqu'ici est connu, à peu près avéré. J'ai refait pour mon compte ce que font depuis bientôt deux mille ans tous les historiens du christianisme : lire les lettres de Paul et les Actes, les croiser, recouper ce qu'on peut recouper avec de maigres sources non chrétiennes. Je pense avoir accompli honnêtement ce travail et ne pas tromper le lecteur sur le degré de probabilité de ce que je lui raconte. », p. 326.

D'ailleurs, les résultats de l'imagination n'ont pas tous la même valeur référentielle : raconter des événements dont on ne sait pas comment ils se sont produits, mais dont on sait qu'ils se sont nécessairement produits (comme la première rencontre entre Luc et Paul, ou entre Luc et un témoin de la vie de Jésus), n'est pas la même chose que raconter un fait totalement arbitraire, qui n'a aucune base historique, et donc aucune certitude d'avoir réellement eu lieu.

Récapitulons : *Le Royaume* est un livre composite où tout se lie de manière cohérente et intelligente : il est à la fois un récit passionnant, une biographie fictionnelle, une autobiographie confessionnelle, un essai historiographique et philosophique ; il contient la discussion de livres, sources, traditions, idéologies, faite à travers une pratique énonciative constamment méta-biographique.

L'attitude de Carrère est celle du biographe, du philologue, de l'exégète, du fidèle pénitent et, bien sûr, de l'écrivain. Cependant, ainsi que le rôle du journaliste ou de l'historien, il prend en particulier ceux de l'enquêteur et du scénariste, avec une idée claire de ce qu'un romancier doit faire lorsqu'il se trouve face à des incohérences, des interprétations erronées ou des lacunes dans le récit factuel : inventer et en même temps réfléchir sur cette invention en discutant sa propre manière de faire de la littérature, toujours en équilibre entre le pari ingénieux et le risque de falsification. Par conséquent, la réflexion incessante de l'intellectuel et la mise en scène exhibitionniste du « je » de l'auteur s'alternent pendant tout le livre. Le caractère romanesque est donné par la façon dont Carrère imagine les pensées et les émotions des gens qui ont vécu il y a deux mille ans, et dont il tente de restituer l'univers mental, culturel et idéologique. *Le Royaume* représente donc le point d'arrivée extrême du parcours d'un auteur qui utilise dialectiquement sa personne afin de questionner notre temps. La raison de la réussite du livre réside dans la tension interrogative qui l'innerve : une interrogation sur la spiritualité et la transcendance (une illusion consolante, mais aussi un besoin profond) et sur le péché (« ce mélange de peur, d'ignorance, de préférence

étroite pour soi, d'inclination au mal quand on voudrait le bien », p. 102). Carrère réussit à éviter toute naïveté ou velléité, parce qu'il maintient un caractère d'urgence et de nécessité dans un récit soigneusement construit, et aussi parce qu'il parvient à mélanger les spéculations philosophiques sur les religions, les peuples et le destin de notre civilisation avec l'exercice du doute : « je ne sais pas » (p. 630) est, significativement, la dernière phrase du livre.

L'incessante recherche d'une vérité passe par la conviction « qu'elle est hors de notre portée », mais « qu'il faut malgré tout la chercher, à tâtons » (p. 370) et se lie à la question sur la véritable nature du « royaume » : parmi les nombreuses définitions que le narrateur parvient à fournir, la plus pertinente semble être celle qui lie le Royaume céleste à la réalité terrestre :

Ce n'est pas un au-delà, plutôt une dimension de la réalité qui le plus souvent nous demeure invisible mais quelquefois, mystérieusement, affleure, et dans cette dimension il y a peut-être un sens à croire, contre toute évidence, que les derniers sont les premiers et vice-versa (p. 427)

En reprenant une définition déjà donnée dans *Limonov*, Carrère semble s'arrêter sur le fait que le Royaume « n'est certainement pas l'au-delà mais la réalité de la réalité » (p. 617).

Concluons par quelques réflexions générales sur l'œuvre de Carrère. Comme on l'a vu *Le Royaume* se situe en continuité et en évolution par rapport à ses travaux précédents : l'ambition des thématiques et des questions envisagées entraîne aussi l'usage d'une autre forme, particulière et originale, de narration hybride. La trajectoire du biographique chez Carrère est exemplaire : de la biographie romanesque (*Je suis vivant*) il est passé à une biographie isolée de manière locale (*Un roman russe*), puis à une biofiction presque canonique (*Limonov*) jusqu'à un texte où le *bios* est disséminé partout (*Le Royaume*). De même, cette dominante biographique a été combinée à une mise en scène totale et inconditionnelle du « je » qui raconte, à une attitude à l'enquête et au reportage, et à un essayisme de plus en plus envahissant : ce sont les modalités par lesquelles Carrère a essayé de comprendre une altérité, à la recherche constante de

ses contextes, liens et implications. Ce faisant, le *faction* de Carrère montre donc une modalité de véridiction des faits et des hommes et femmes réels plus complexe que les autres biofictions dont nous nous sommes occupés dans ce travail. Voyons maintenant de quelle manière le *faction* d'enquête historique a été conçu et pratiqué par un écrivain italien de la génération successive à celle de Carrère.

10.2 Les raisons du mal et l'ambiguïté de la confession chez Andrea Tarabbia

Né en 1978, Andrea Tarabbia est un romancier et essayiste très éclectique et très contemporain dans son approche de l'écriture : tout en puisant dans des sources historiographiques et en général des documents référentiels, il utilise son imagination de manière radicale, en expérimentant ainsi une hybridation intéressante et significative. Il a débuté en 2010 avec le roman *La calligrafia come arte della guerra* (2010) et comme beaucoup d'autres écrivains de sa génération, il a un blog personnel, où il discute ses choix poétiques ou continue le travail créatif de ses romans¹²¹. Son intérêt pour la biographie et l'écriture de l'histoire s'est manifesté d'abord par le récit *Il cimitero degli anarchici* (Franco Angeli¹²², 2012), une reconstruction de la vie d'un anarchiste italien du début du vingtième siècle, faite à l'aide des documents¹²³ mais aussi de l'imagination¹²⁴ : ce texte montre une conception développée de la relation qui

¹²¹ Voir « Il Demone a Beslan – spin off », 13 octobre 2011 (<https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/10/13/il-demone-a-beslan-spin-off/>) ; « Il Demone a Beslan – scena inedita », 17 octobre 2011 (<https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/10/17/il-demone-a-beslan-scena-inedita/>) ; « Ultima scena inedita del Demone a Beslan, 21 décembre 2011 (<https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/12/21/ultima-scena-inedita-del-demone-a-beslan/>).

¹²² Dans la collection « I documenti raccontano », dont nous avons parlé dans sixième chapitre.

¹²³ Sur son blog il appelle ce récit « Documento ».

¹²⁴ « Ho cercato di scrivere una storia che non fosse una semplice ricomposizione dei documenti: ho mandato un tizio a visitare l'ex manicomio di Mombello – che è un posto dove oggi ci sono bar, scuole, centri medici e dove da giovane ho pure suonato; soprattutto, è il posto dove morì, abbandonato e dimenticato a forza, Benito Albino Mussolini. E lì ho ricostruito la storia. » (« Una specie di libro nuovo », 10 mai 2012, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2012/05/10/una-specie-di-libro-nuovo/>).

s’instaure entre les témoignages factuels, les histoires qu’elles relatent, et le processus de réécriture.

Bien que plutôt diversifiée, l’œuvre de Tarabbia constitue un système cohérent¹²⁵ où les livres dialoguent entre eux¹²⁶, surtout autour d’une question fondamentale : la possibilité de comprendre et de restituer les événements les plus brutaux et tragiques de l’Histoire. Les textes de Tarabbia qui nous intéressent le plus sont d’une part *Il demone a Beslan* (2011) et de l’autre *Il giardino delle mosche* (2015) : dans ces livres, et suivant le sillon tracé par *L’Adversaire* et par *Limonov*, Tarabbia a raconté les vies de deux criminels extraordinaires – respectivement Marat Bazarev et Andreï Tchikatilo – dont le mal accompli est hors de toute mesure mais bien ancré dans un temps et un lieu historique. La démarche de Tarabbia est profondément consciente d’une part de la nécessité, pour un écrivain qui se livre à une « littérature du réel », de choisir ses objectifs et donc ses outils, de l’autre que la question décisive concerne les « voix » narratives :

Generalmente comincio a scrivere qualcosa quando ho individuato una o più voci, quando mi sembra di essere finalmente riuscito a rispondere alla domanda che mi assilla: «Chi narra?» È stato così per la *Calligrafia* e lo è stato ancora di più per gli altri due libri che ho fatto: *Marialuce* [...] e, soprattutto, *Il demone a Beslan*, dove la voce del narratore è continuamente “disturbata” e contraddetta da altre due voci¹²⁷

¹²⁵ « ogni mio libro, in qualche modo, è una sorta di testimonianza, la ricostruzione – senza giudizi di sorta – di qualcosa che è accaduto » (« Il giardino delle mosche », 23 août 2015 <https://andreatarabbia.wordpress.com/2015/08/23/il-giardino-delle-mosche/>).

¹²⁶ « mentre cominciavo a studiare per quello che oggi è il *Giardino*, mi chiamarono proponendomi libro sull’eutanasia che fosse un ibrido tra il saggio, l’autobiografia e il *reportage*: *La buona morte* è così un libro gemello del *Giardino*. In esso ho scritto quello che non ho scritto nel romanzo: la storia del nonno, la mia e anche qualche considerazione teorica che è alla base del lavoro su Čikatilo. *La buona morte* e *Il giardino delle mosche* sono pertanto due libri parenti che in qualche modo, nella mia testa, si fanno il controcanto: è come se l’uno fosse il contrappunto saggistico dell’altro. È una grande forma di libertà poter scrivere, mentre si studia per un romanzo, un libro in cui far convogliare le note e le riflessioni che lo studio e gli appunti fanno via via emergere. Oltre che una libertà, è anche una liberazione: avendo sfogato almeno in parte l’autobiografismo in *La buona morte*, il *Giardino* ha potuto diventare il libro che, in fondo, ha sempre dovuto essere. » (« Il Giardino delle mosche. Genesi del testo, 28 août 2015, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2015/08/28/il-giardino-delle-mosche-genesi-del-testo/>).

¹²⁷ Luigi Matt, « Angela Bubba, Viola Di Grado, Giuseppe Schillaci, Andrea Tarabbia : interviste », dans *Lid’O: lingua italiana d’oggi* : VIII, 2011, p. 85-91. Citation p. 89-90.

En ce qui concerne « la voix du narrateur », l'œuvre de Tarabbia représente une anomalie par rapport à toutes les biofictions (et les *factions*) que nous avons traités jusqu'ici, car pour la plupart de la narration ses protagonistes (Bazarev comme Tchikatilo) se racontent directement à la première personne. Le défi de Tarabbia n'est pas seulement de raconter la vie de criminels abjects, mais celle, délicate d'un point de vue éthique mais potentiellement incisive sur le plan littéraire, de leur donner une voix. Voyons donc quelles solutions Tarabbia adopte dans ses deux *factions*.

Il demone a Beslan raconte l'histoire de Marat Bazarev, le seul survivant des trente-deux terroristes tchéchènes qui en septembre 2004 prirent en otage une école entière de Beslan, en Russie, et causèrent la mort de plus de trois-cents personnes. L'histoire est racontée de son point de vue et le récit se configure ainsi comme une confession imaginaire : la biographie se manifeste donc sous la forme d'une fausse autobiographie. Le paratexte initial fournit les coordonnées pour aborder la lecture de cette œuvre : le rabat de couverture présente le contexte de la narration, mais surtout une possible explication pour le geste du terroriste :

[...] Marat è l'unico fra gli attentatori a essere uscito vivo dalla scuola, catturato dalla polizia russa e imprigionato in un carcere di massima sicurezza a Mosca. E qui, chiuso in una cella gelida e isolata, scrive la sua ultima confessione. È pronto ad assumersi la responsabilità che gli spetta, ma ha anche un'urgenza più forte: raccontare la sua storia. È così che comincia: con Marat e il suo migliore amico Shamil seduti sull'erba di un anfiteatro in un pomeriggio di pace, con Shamil che ridendo si allontana nella boscaglia e dopo pochi passi lancia un urlo terrificante. Nascosti sotto un mucchio di pietre e frasche trovano sette corpi straziati: è il primo segnale. A casa li attende un villaggio saccheggiato e deserto, le porte delle case spalancate e nessuno dei familiari e degli amici. E così che comincia: Marat in quel pomeriggio terribile capisce che non esiste più una legge e nemmeno le regole, che non c'è onore né coraggio, ma solo paura. E allora si unisce ai guerriglieri in montagna, e con loro si prepara a un'azione in grado di rimbombare da un capo all'altro del mondo.

Ensuite, une espèce d'avertissement annonce le caractère fictionnel du livre (« La trama e i personaggi di questo romanzo sono frutto di invenzione. Gli eventi di cronaca sono trasfigurati dallo sguardo del narratore ») tandis que les exergues annoncent les

deux enjeux, philosophiquement très denses, du livre : la révolte contre l'état¹²⁸, et la souffrance des enfants¹²⁹. Tous ces éléments aux marges du textes contribuent à construire l'horizon d'attente voulu pour un livre qui se veut à la fois romanesque et documentaire : sur la couverture nous lisons « roman » sous le titre, mais aussi une citation de la journaliste Anna Politkovskaïa¹³⁰. Comme tout *faction* contemporain, cette nature hybride et essentiellement contradictoire, loin d'être cachée elle est au contraire exhibée.

Le livre commence de manière autobiographique, mais aussi ouvertement romanesque :

Sono l'uomo che cammina con la forza e la tiene attaccata alla cintura. Sono quello che è sopravvissuto e sopravviverà. Sono l'uomo che, con i suoi compagni, è entrato nella scuola n. 1 una mattina di sole di settembre – il sole umido che illumina le strade dopo la pioggia – per mostrare al mondo la persistenza del male. Questa è una storia di vento e di fango, di sangue e di vendetta. Io sono un cavaliere e un soldato delle montagne, sono la furia che si scatena per riprendersi la terra. A Beslan non tornerò, quello che doveva essere fatto è stato fatto. Io sono la morte che arriva sul furgone e non se ne va più. Non si incolpi nessuno, sono io. Dobbiamo avere una fine, e dobbiamo sempre avere un inizio. Questo è il mio (p. 11)

La voix du protagoniste sera intercalée par d'autres sujets d'énonciations, tant impersonnels que personnalisés, mais demeure pendant tout le récit la source principale de l'histoire. En outre, bien qu'il soit un personnage responsable d'actions historiquement avérées, il a un autre nom et une autre biographie par rapport au vrai terroriste. C'est pourquoi *Il demone a Beslan* est moins une biofiction qu'un roman historique assez particulier, où le protagoniste-narrateur s'inspire d'un homme réel et s'interroge sur le mal à partir d'un événement réel. En outre, la modalité discursive prédominante est celle philosophique-spéculative et n'adopte pas une perspective

¹²⁸ « Non ho pudore di rompere il patto, rivoltarmi allo Stato » (Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*).

¹²⁹ À travers un extrait du célèbre passage des Frères Karamazov et une citation tirée d'un livre qui recueille des témoignages d'enfants et jeunes sur la guerre en Tchétchénie (« Adulti! Vi supplico: tornate in voi, fermatevi! Abbiate pietà di noi, dei vostri figli »).

¹³⁰ « Nessuno può essere restituito. Nessuno può essere dimenticato. Nessuno può essere accusato. Come continuare a vivere ? ».

véritablement historique : le croisement de voix et de regards reste toujours focalisé sur le même objet : l'horreur du massacre. Cependant, *Il demone a Beslan* représente pour diverses raisons – le travail de documentation historique et de transfiguration littéraire, ainsi que le questionnement à la fois éthique et narratif – le prodrome à *Il giardino delle mosche*, que nous allons maintenant analyser dans le détail, aussi pour en montrer la continuité et l'évolution.

Publié en 2015 chez Ponte alle Grazie, *Il giardino delle mosche* raconte, de manière principalement autobiographique, l'histoire d'Andreï Tchikatilo (1936-1994), connu aussi sous le nom de « Le monstre de Rostov », un tueur en série ukrainien qui entre 1978 et 1990 a tué et mutilé plus de cinquante personnes, dont des femmes, des enfants et des adolescents. Dans ce livre également il y a un usage exclusif de la première personne : pendant les deux premières parties le « je-narrateur » est en effet le même Tchikatilo, qui avoue et raconte son histoire à Kostoev, « l'ispettore capo dell'Agenzia di Sicurezza Nazionale », chargé de l'investigation ; dans la troisième (et dernière) partie ce sera en revanche le même Kostoev qui racontera la fin de l'histoire du criminel. La forme autobiographique reste donc prépondérante mais non exclusive. Le sous-titre présent dans le frontispice (« Vita di Andrej Čikatilo ») signale la nature biographique du texte, tandis que la mention « roman » sur la couverture confirme la nature imaginative déjà indiquée par le titre. Tout en présentant l'histoire qui sera racontée, le rabat de couverture ajoute un autre élément important du livre.

Tra il 1978 e il 1990, mentre in Unione Sovietica il potere si scopriva fragile e una certa visione del mondo si avviava al tramonto, Andrej Čikatilo, marito e padre di famiglia, comunista convinto e lavoratore, mutilava e uccideva nei modi più orrendi almeno cinquantasei persone. Le sue vittime – bambini e ragazzi di entrambi i sessi, ma anche donne – avevano tutte una caratteristica comune: vivevano ai margini della società o non si sapevano adattare alle sue regole. Erano insomma simboli del fallimento dell'Idea comunista, sintomi dell'imminente crollo del Socialismo reale. Questo libro, sospeso tra romanzo e biografia, narra la storia di uno dei più feroci assassini del Novecento attraverso la visionaria, a tratti metafisica ricostruzione della confessione che egli rese in seguito all'arresto. E fa di più. Osa raccontare l'orrore e il fallimento in prima persona: Čikatilo, infatti, in questo libro dice "io". È lui stesso a farci entrare nella propria vita e nella propria testa, a svelarci le sue pulsioni più segrete, le sue umiliazioni e ossessioni. "Il

giardino delle mosche" è un libro lirico e crudele allo stesso tempo: la storia di un'anima sbagliata, una meditazione sul potere e la sconfitta e, soprattutto, una discesa impietosa fino alle radici del Male.

La dimension historique est maintenant aussi forte que celle spéculative et les actions du protagoniste sont tout d'abord encadrées dans un contexte d'affaiblissement idéologique et de résistance fanatique. Une déclaration, réelle, du biographié citée en exergue – « La mia vita è collegata alla vita del Paese »¹³¹ – renforce ce double aspect du roman, qui se fait biographie d'un homme et d'une phase politique précise. Le roman est divisé en trois parties essentiellement chronologiques : la première, intitulée « La morte per fame » en référence à la famine ukrainienne (le Holodomor), va de la naissance de Tchikatilo jusqu'en 1978, année du premier meurtre ; la seconde, intitulée « Dissoluzione » en référence au début du processus de dissolution du caractère soviétique national, va de 1978 à 1990, et raconte toute la période des meurtres jusqu'à la première arrestation du biographié ; la troisième partie, enfin, plus courte, s'intitule « Il supplizio e la festa » et raconte le dernier homicide et l'arrestation définitive, ainsi que le procès et la condamnation à mort. Comme le met en évidence cette structure, *Il giardino delle mosche* est un récit pleinement biographique et tout autant historiographique.

Lisons l'incipit afin de comprendre à quel point la modalité énonciative de Tarabbia est particulière :

Per molto tempo, non so più nemmeno quanto, io ho vissuto in luoghi astratti. Stavo qui, nella mia casa o sul posto di lavoro, eppure non c'ero, disse, ero altrove. Io mi svegliavo – perché senza dubbio la mattina mi svegliavo – e avevo la sensazione di non esserci, come se il sonno mi avesse rubato o continuasse a esistere durante la veglia. Facevo ogni cosa come se al posto mio ci fosse qualcun altro. Lei deve credermi: era come se non sapessi chi ero. Questo le chiedo, di ascoltarmi e credermi, ma non mi domandi, non ancora, perché io mi sia deciso a raccontare. (p. 11)

¹³¹ Tirée de la demande de grâce envoyée au président Eltsine le 18 juillet 1992.

Dans cette autoprésentation, nous assistons à un usage alterné de la première et de la troisième personne, et cela parce que le discours commencé ici par Tchikatilo est adressé à quelqu'un de précis et c'est ce destinataire qui le relate à son tour. Ce « disse » surgit donc pour apprendre au lecteur que dans le texte il y aura une double instance narrative : l'une, de matrice autobiographique et confessionnelle, sera troublée par l'autre de nature hétéro-biographique. Cachée pendant tout le récit, le même « disse » retournera à la fin de la deuxième partie (« E questo, disse, è tutto quello che ho da dire », p. 286) et au début de la troisième (« Così disse [...] », p. 289) lorsque la confession de Tchikatilo sera terminée et la perspective du récit passe à Kostoev.

Cette alternance de perspective concerne principalement le moyen de convoier les informations biographiques de base. La vie du biographié est racontée presque exclusivement par sa propre voix : après le récit de sa naissance, Tchikatilo raconte le moment où il a commencé à tuer : les informations à ce propos sont fragmentaires, le biographié disséminant ses indices progressivement. Cette modalité réticente laisse pourtant assez vite la place à une autobiographie ouverte par laquelle le lecteur apprend toute l'histoire de Tchikatilo. En revanche, sa mort (causée par un coup de pistolet à la nuque) est racontée à la troisième personne : « Poi gli ha tastato di nuovo il polso e i tratti del suo volto si sono rilassati poiché, ecco, non batteva più. » (p. 326). L'histoire de l'individu Tchikatilo se lie immédiatement à l'histoire de sa famille, et par là à l'Histoire collective d'un peuple. À travers des flashbacks le biographié raconte l'histoire de son père (qui, revenu de la guerre en 1949 après avoir été prisonnier des nazis, est considéré comme un déserteur) ainsi que celle de sa mère (violée par les allemands lors du massacre de son village) et de sa sœur (probablement née de ce viol). La narration de ces événements est faite à partir de la mémoire du biographié qui les a vécus lors de son enfance : *Il giardino delle mosche* manifeste de cette manière qu'il est également un texte historique, bien que très particulier, car l'Histoire est relatée à travers les souvenirs d'un individu singulier réel mais évidemment fictionnalisé.

Ce livre demeure donc essentiellement un roman, et les modalités narratives sont presque toujours de nature romanesque : des long dialogues (p. 103) ainsi que des scènes qui ne peuvent qu'être complètement inventées (p. 289) constituent le spectre fondamental sur lequel s'implante un récit précisément documenté : bien que les matériaux factuels ne soient inclus dans le récit que deux fois (p. 243 et 252), le roman restitue la chronique avec tous ses détails. Ce qui perturbe la surface du texte est surtout le système énonciatif complexe : comme nous l'avons mentionné le biographié raconte en s'adressant à une autre personne, et par conséquent dans le texte surgissent souvent des marqueurs¹³² qui signalent la nature dialogique de sa confession. En effet, il devient de plus en plus clair que le récit rétrospectif du biographié, fait pendant son emprisonnement, s'adresse précisément à l'inspecteur Kostoev, celui qui se chargera de la narration dans la troisième partie du roman.

Cependant, même dans les deux premières parties, ce n'est pas toujours Tchikatilo qui voit la scène qui est décrite : la forme romanesque, avec ses nombreux dialogues, fait en sorte que certaines scènes contredisent l'instance autobiographique, par exemple celles que le protagoniste ne peut pas avoir vu, et qui pourtant donnent des informations à son égard. Comme dans beaucoup de biofictions contemporaines, les informations sur le biographié, ainsi que ses opinions ne sont pas données seulement directement par un narrateur-biographe, mais également de manière oblique, à travers des points de vue différents, neutres, personnalisés ou simplement impossibles. De cette manière, le livre peut mieux connaître l'homme dont il est en train de raconter la vie. En se situant à mi-chemin entre le roman réaliste et

¹³² Comme par exemple : « Lei se lo deve figurare il caldo che fa sugli autobus di Šachty in pieno inverno », p. 67 ; « Negli ultimi giorni, faccio questo sogno tutte le notti. Non è pigrizia, forse è soltanto la mia disperazione, che è ciclica e implacabile. In questo sogno, ora, rimane sempre vuota una sedia. Credo sia per lei, dottor Kostoev. », p. 95 ; « Ma vedete, figli miei, io non ci sono riuscito, gli direi, ci ho provato e non ci sono riuscito. Io vagavo, e c'era una forza, una forza terribile che mi teneva lontano da casa e da voi e mi rendeva, senza che me rendessi conto, qualcosa che nessun uomo dovrebbe diventare », p. 135 ; « L'altra mattina, dottor Kostoev, lei mi ha detto: «Andrej Romanovič, abbiamo la possibilità, se lo desidera, di organizzarle un breve incontro con sua moglie» », p. 137 ; « Mi sono alzato e, come succede anche in questi giorni – sei anni dopo i fatti che le sto raccontando –, ho messo in avanti i polsi e ho atteso che mi fossero agganciate le manette » (p. 274).

l'(auto)biographie imaginaire, *Il Giardino delle mosche* représente une tentative ambitieuse d'immersion dans le vaste univers intellectuel et émotif d'un homme réel. Cette superposition de voix et de perspectives sur la même vie et les mêmes événements entraîne forcément une diversité et un conflit d'opinions, ou plutôt de vérités. Les deux titulaires principaux d'une vérité précisément construite sont évidemment d'un côté le biographié, de l'autre l'inspecteur Kostoev. Entre les deux s'instaure donc un rapport qui rappelle, en le renversant¹³³, celui entre Novski et Fédioukine dans le *Tombeau* de Danilo Kiš. Analysons donc maintenant sur quelles bases ces deux conceptions se fondent et surtout de quelle manière le texte les oppose et les résout.

Revenons à l'incipit : immédiatement après l'extrait cité plus haut, Tchikatilo continue ainsi :

Ci saranno cose, da qui in avanti, se avrò pazienza e se avrò la forza di continuare, a cui non vorrò credere (fatico io stesso!), ma le assicuro che è tutto vero. Tutto è successo e succede, e voglio che sia chiaro da subito che ogni cosa che ho fatto, ciò che sono diventato, mi fa tremare. Io poi ho sempre fatto fatica a ricordare: sul lavoro, per esempio, mi appuntavo ogni cosa e poi dimenticavo dove avevo lasciato il biglietto. Anche quello è un luogo astratto. È stato così per anni: a volte per via di questa mia sbadataggine perdevo le commesse, o non ero pronto a ricevere le consegne. Per questo molti si lamentavano di me, i colleghi e i dirigenti scrivevano delle lettere al soviet in cui dicevano che il compagno Čikatilo era uno sfaticato, un sabotatore, uno che lavorava poco e male per rallentare la produzione e per questo bisognava sollevarlo dall'incarico. Io invece sono sempre stato un comunista, fin dalla prima infanzia ho vissuto e lavorato e lottato per la nostra Grande Causa Comune. Ho dato tutto a questo Paese, tutto, fin dal momento della mia nascita. In cambio ho ricevuto... no, non è ancora il momento per questo: ci sarà tempo per ogni cosa. (p. 11)

Dès le début le personnage Tchikatilo essaie de réfuter les accusations des autres à travers une déclaration de foi communiste, de dévouement total à la « Cause ». La confession de Tchikatilo se configure comme une explication de ses gestes, dont il donne sa propre version. Cette « stratégie défensive » s'articule autour de trois

¹³³ Dans ce cas le biographié n'est pas une victime même si le biographe peut être considéré comme son bourreau.

argumentations récurrentes : la première est de type surnaturel et se base sur la conviction que ses actions étaient guidées par une autre personne, à savoir son frère mort pendant la guerre, qui lui apparaissait pour encourager sa volonté homicide¹³⁴ ; la deuxième concerne sa « mutilation », c'est-à-dire l'impotence qui l'empêchait d'avoir des rapports sexuels (mais non de procréer), et qui l'incitait à démontrer sa virilité à travers l'agression meurtrière¹³⁵ ; le troisième et principal argument de Tchikatilo est sa nature de vrai et fidèle communiste, qui ne se résigne pas à la dissolution de l'esprit soviétique et qui se charge par conséquent d'éliminer tous les « parasites »¹³⁶ du pays, à savoir toute personne qui manifeste sa propre marginalité

¹³⁴ « Ero lì, sulla soglia, solo e al buio, e per un istante sono rimasto immobile e mi sono imposto di non pensare a nulla, mentre in realtà avevo la sensazione precisa e terribile di non essermi fermato per mia volontà ma perché qualcuno mi aveva posato una mano sulla spalla. Sentivo (avevo sentito) un peso umano sul corpo, un tocco veloce, lungo appena un secondo o forse meno, eppure risoluto, schietto », p. 18-19 ; « Da sempre, mentre cammino o mentre dormo, ho la sensazione di non essere solo. Non parlo di Fenja o delle persone, poche, che occasionalmente nel corso della mia vita si sono trovate a condividere un tratto di strada insieme a me. Parlo della sensazione precisa di essere accompagnato che ho provato e provo in certi momenti e che mi porto dietro fin dai tempi della Guerra. Io la notte mi sveglio, nel buio, e sento vicino a me il corpo caldo e il fiato di Fenja che mi tiene compagnia e mi rincuora, ma allo stesso tempo so che nella stanza, nonostante la porta sia chiusa dall'interno perché i bambini non ci sorprendano, c'è qualcun altro. Io mi giro e so che vicino alla sponda del letto c'è qualcuno: se ne sta in piedi o seduto sulla sedia dove appoggio i pantaloni e mi guarda, mi veglia. Non sento il suo respiro, non vedo la sua sagoma. Se allungo una mano – ma per paura, per avarizia di sentimenti io quella mano non l'ho quasi mai allungata – non riesco a raggiungerlo, eppure, sono sicuro, lui mi guarda mentre dormo. Così avviene quando sono per strada, o in qualsiasi altro luogo: avviene a volte, non sempre, e nemmeno tutte le notti. Sono al semaforo che attendo il verde, e siamo in due. Guardo la gente alla fermata dell'autobus, e la guardiamo in due. È così da sempre, è una cosa sciocca ma non c'è nulla che io possa fare. » (p. 31).

¹³⁵ « Lei ha imparato presto ad avere a che fare con questa che è la più grande delle mie mutilazioni », p. 36 ; « Per tutta la vita io ho rincorso i sentimenti degli altri. Questo sono stato: un inseguitore di sentimenti che mi fuggivano, che si davano soltanto agli altri. Naturalmente, verrò ricordato per i miei atti, eppure io non sono stato altro che qualcuno che cercava di essere riconosciuto, che cercava un proprio posto nel mondo e che se lo vedeva ogni volta rifiutato. Questo è stato Andrej Čikatilo: un incompreso, un reietto. Quando ero ancora giovane, alcuni anni dopo la fine della guerra, i ragazzi e le ragazze del villaggio stavano seduti per strada. Parlavano, ridevano tra loro, e si capiva che molti avevano una vita sessuale piena, normale. », p. 142-143 ; « Le fui addosso con un balzo, mentre cercavo nella borsa il coltello e le urlavo che solo ora, solo adesso avrebbe capito che io, Andrej Čikatilo, ero un uomo », p. 213.

¹³⁶ « Sarebbe così facile, adesso che siamo soli ed è notte, liberare il Paese da questo parassita », p. 128 ; « Così, sulle mie spalle è caduta la colpa e la catarsi di tutti gli omicidi rimasti incompiuti nell'epoca della dissoluzione. Io me le sono prese, mi sono fatto carico di questo compito finale, e attraverso di me tutte le vendette invendicate si sono realizzate. Io giravo, e il Paese crollava: sono un contemporaneo della fine del mondo e ho provato, per fedeltà, per amore, a fare in modo che sopravvivesse [...] Ecco

sociale. Dans son système de valeurs malsain un vol est beaucoup plus grave qu'un homicide¹³⁷ car il détruit la grande communauté des citoyens soviétiques : c'est dans la volonté de sauvegarder cette grande famille que, selon Tchikatilo, se trouve le sens profond, la vérité, de sa propre vie. Une vérité qu'il criera jusqu'aux derniers instants de sa vie¹³⁸ et qui lui fait croire d'être, en bonne foi, « un uomo buono »¹³⁹.

Or, cette vision auto-justificative est évidemment contrée par Kostoev, qui, déconcerté par le manque de douleur ou de vrai regret de Tchikatilo veut comprendre ce mystère¹⁴⁰ ainsi que les faits précis qui concernent ses crimes. Ce que cherche Kostoev c'est une autre vérité et pour réussir à la saisir il a besoin de prendre en charge le récit de la vie de Tchikatilo, de changer la perspective. En tant que narrateur¹⁴¹, dans

chi sono io, Andrej Čikatilo: un pesce pulitore, un sanatore delle vergogne di questo luogo che i nostri padri avevano voluto pulito, felice. Per anni ho adescato questi morti-in-vita, li ho attirati a me e ho liberato loro e il nostro mondo dall'orribile condanna che rappresentavano. Questo ho fatto », p. 167.

¹³⁷ « Io sono un uomo onesto, non ho mai rubato nulla che appartenesse allo Stato, con l'eccezione di un unico, lungo filo di rame che per anni è stato il mio passatempo e la mia perizia. So bene che il furto è uno dei peggiori delitti che un cittadino possa commettere, e io non l'ho commesso », p. 173.

¹³⁸ « Čikatilo si è alzato dalla sedia e si è buttato contro le sbarre della gabbia. Teneva gli occhi in fuori per via della rabbia e della magrezza: «Traditori!» ha ruggito. «Io ho combattuto per una Russia e un'Ucraina libere! [...] «Tua figlia era una parassita!» ha sputato, e un rivolo di bava adesso gli colava lungo il mento. «Il governo mi dovrebbe ringraziare per quello che le ho fatto!» [...] «Non finisce qui!» diceva intanto Čikatilo puntando le sue mani feroci contro la Corte. «Io sono un cittadino di questo Paese, per anni l'ho servito come il più fedele degli uomini!» », p. 316-317.

¹³⁹ « Io sono un uomo mite, un uomo buono, loro lo sapevano allora e lo sanno, sono sicuro, anche adesso. », p. 38 ; « Ho portato Jurij e Ljudmila a scuola e per loro è stato il più grande dei regali. Io sono un buon padre, lo sono sempre stato: non ho mai fatto nessun tipo di male ai miei figli, mai », p. 135.

¹⁴⁰ « «Io non la capisco, sa? Per quanto mi sforzi non la capisco. Lei racconta tutto questo come se fosse una cosa normale. Non c'è sofferenza, in lei». «Sofferenza?» «Dolore, Andrej Romanovič. Pentimento». Ho sorriso: «E che cosa c'è? Che cosa ci vede?» «Vuole che glielo dica? Candore, ecco cosa c'è. Uno stupido, testardo e incosciente candore. Lei racconta le sue macellazioni come un bambino racconta il dispetto che ha appena fatto al fratello minore. È questo ciò che io non comprendo di lei, ed è questo che mi rende la sua faccia più spaventosa persino dei suoi atti. La sua tranquillità. Alcuni giorni fa, quando l'abbiamo arrestata e condotta qui, su di lei pendeva l'accusa di essere l'esecutore materiale di trentacinque omicidi nei territori dell'URSS nel periodo compreso tra il 1981 e il 1990. Non appena si è lasciato convincere a raccontare la sua storia, lei si è accusato – con candore! – dell'omicidio di Elena Zakotnova, avvenuto nel 1978, e per il quale era già stato trovato un colpevole... » », p. 149-150.

¹⁴¹ « Čikatilo aveva trascorso a Mosca sette giorni nell'agosto del 1991 e non so che cosa gli fu chiesto e che cosa rispose. Non so a quali test lo sottoposero, né come si comportò con gli psichiatri di Stato dell'Istituto Serbskij: del resto, non ho seguito tutto il processo; possiedo una copia dell'enorme plico degli atti che ho ottenuto grazie all'amicizia che mi lega al giudice Akubžanov. Tuttavia, essa giace da anni in fondo a un armadio nella mia casa, e non c'è motivo per cui io debba occuparmene. So però che

la troisième partie, il raconte le procès (ainsi que les phases précédentes), et peut démentir la narration mythomane de Tchikatilo, en affirmant que tout en étant un serial killer, il était aussi « un uomo noioso », que « ogni cosa in Čikatilo sapeva di ordinario, di grigio » (p. 292). En s'attribuant le dernier mot¹⁴², le narrateur-Kostoev relate la fin de l'histoire, le verdict et la condamnation à mort : « Così lo abbiamo ucciso e questa mia memoria, finalmente, giunge al termine » (p. 321).

Comme nous l'avons constaté, le récit oscille entre plusieurs représentations de Tchikatilo, plus le récit s'enrichit de détail, plus son image échappe à une compréhension globale : comme Carrère dans *L'Adversaire* se proposait de résoudre la contradiction de l'existence de Jean-Claude Romand, « un faux médecin mais un vrai mari et un vrai père » (p. 90), *Il giardino delle mosche* se propose de démêler, bien que moins explicitement, le même nœud¹⁴³. Il le fait d'abord à travers le système métaphorique des « mosche », par lequel, à partir du titre, il construit une idée précise du biographié, un homme qui se construit une mouche avec des fils de cuivre pour chaque meurtre commis. De manière bien plus que romanesque, et donc véritablement biofictionnelle, Tchikatilo devient « l'indice e il pollice che schiacciano la mosca » (p. 191), un justicier absurde et atroce. D'une part la biofiction confirme certaines projections autobiographiques du protagoniste – à savoir l'idée qu'il y a une régie surnaturelle (p. 151 et puis 276) pour ses actions, ainsi que ses nombreuses

il giorno in cui Čikatilo arrivò nella capitale, accompagnato soltanto da una scorta e da Chabibulin, Boris El'cin ballava sopra un carro armato fuori dalla Casa Bianca. », p. 317.

¹⁴² « Mi sono preso il finale, l'ho tenuto per me. Il 14 ottobre del 1992, dopo quasi due anni di processo, la figura stanca di freddo del giudice Akubžanov ha aperto la porta che conduce dalla camera di consiglio all'aula del tribunale di Rostov sul Don e, senza sollevare gli occhi, si è seduta sullo scranno e si è pulita gli occhiali. Alle sue spalle, l'antica scritta « Attraverso i suoi atti, la corte educa i cittadini dell'Unione Sovietica alla devozione alla patria e alla causa del comunismo al fine di un'adeguata e corretta osservanza delle leggi sovietiche. » non era stata modificata, e ancora ci osservava e ci ammoniva », p. 309

¹⁴³ Comme l'a affirmé Tarabbia : « [guardando la sua immagine] mi chiedevo come un uomo dall'aspetto così ordinario e trasandato, così mediocre, potesse essere il responsabile di una violenza così inaudita, di un tale furore animale » (« Il Giardino delle mosche. Genesis del testo, 28 août 2015, <https://andreatarabbia.wordpress.com/2015/08/28/il-giardino-delle-mosche-genesi-del-testo>).

« mutilations » pourraient expliquer son destin¹⁴⁴ – de l'autre elle construit un personnage cohérent et crédible qui est à la fois une « victime totale »¹⁴⁵ et un homme avec une vision du monde non banale et digne d'être comprise :

Fenja, la questione non è se io sia o meno d'accordo con i giudici. Io sono soltanto un cittadino, un individuo: sono un ingranaggio – una piccola, infinitesimale parte della grande macchina sovietica. Solo fino a un paio di anni fa, nessuno si sarebbe permesso di contestare – e pubblicamente! – una sentenza d'appello, nessuno! Adesso invece si permettono di formare addirittura dei comitati!» [...] c'è qualcosa, in questo Paese, c'è sempre stato qualcosa che ci sta sopra, che ci regge e ci governa, e a cui noi dobbiamo guardare con rispetto e sottomissione... sì, sottomissione! Che cosa ne sarà dell'Unione sovietica se tutto ciò che viene deciso nei suoi Palazzi può essere liberamente contestato dai suoi cittadini? Che cosa ne sarà di Lenin e della sua memoria? Non è la Polonia, questa!» (p. 131)

En outre, le texte met en discussion également le système de valeurs qui guide les actions de Kostoev et en général de la justice : lorsque Tchikatilo essaie d'obtenir un jugement d'irresponsabilité en raison de troubles psychiques afin d'éviter la peine capitale, l'inspecteur s'y oppose car il y voit une ruse inacceptable : toutefois, comme le dit le psychiatre censé rédiger le rapport (dans un dialogue très romanesque), il est nécessaire d'enquêter le hiatus qui pourrait exister entre la personne et ses actions, même si ces actions consistent en cinquante-six meurtres. En outre, en problématisant la relation étroite qui s'instaure entre le biographié et celui qui en quelque sorte devient

¹⁴⁴ « Eccolo qui, il bambino, è un maschio: si chiamerà Andrej (che significa «uomo forte», «uomo virile»), e quello impresso nel mio nome non è che uno sberleffo crudele, la seconda mutilazione che dovetti sopportare non appena fui messo al mondo. », p. 13 ; « ma senza occhiali io, da sempre, non vedo quasi niente. Questa è un'altra delle mie mutilazioni, anzi: per un certo numero di anni, la cecità è stata la mia mutilazione più grande », p. 32-33 ; « «Noi non abbiamo niente da temere, Fenja. Niente: siamo una parte attiva di questo Paese, gli siamo fedeli e lavoriamo e viviamo in suo nome. Nessuno ci farà del male» », p. 41 ; « Io ho imparato questo: il mio sangue appartiene al gruppo A; il mio sperma appartiene al gruppo AB, e così la mia saliva. È una combinazione rarissima, ma è quello che succede nel mio corpo. Anche questa, forse, è una mia mutilazione: una deviazione del sangue, un impazzimento dei miei antigeni. », p. 279-280.

¹⁴⁵ Selon l'expression de Daniele Giglioli : « Il male di Tchikatilo non è giustificabile né spiegabile [...] ma comprensibile sì, ed è questo che lo rende tanto più infame quanto meno è assurdo » (« Ferocia spietata, non insensata. L'etica mostruosa del mostro di Rostov », *La lettura del Corriere della sera*, 6 dicembre 2015, p. 19.

aussi son biographe, Kostoev¹⁴⁶, le texte propose dans les dernières pages du roman un rapprochement troublant entre les deux, précisément sur la base du fait que tous les deux se sont servi du pouvoir de mettre à mort un autre être humain¹⁴⁷. C'est pour souligner cette idée que Tarabbia fait commencer l'émoi de Kostoev précisément le jour de la condamnation de Tchikatilo :

Da allora io sento una voce. Dapprima indistinta, poi sempre più chiara, a volte oltraggiosa, questa voce mi segue quando sto per cadere nel sonno o quando, per la stanchezza, sento che le mie difese vengono meno. «Così anche lei», mi dice questa voce, «sa che cosa significa essere un dio della carne». Solo questo, mi dice solo questo: io mi lavo la faccia, al mattino, e qualcuno deposita nel mio orecchio questa sentenza lugubre e assurda. È una voce che non ha niente di simile a quella di Andrej Romanovič: viene da molto più lontano, o forse viene da troppo vicino perché io la possa davvero distinguere e percepire come mia. L'ho sentita per la prima volta in quell'alba del 14 febbraio mentre guardavo la cella ormai vuota di Čikatilo. A volte tace per settimane, mesi, altre volte invece si fa sentire di frequente nel corso di una stessa giornata (p. 323)

À la différence du *faction* précédent, *Il giardino delle mosche* résulte plus précis d'un point de vue historico-biographique, Andreï Tchikatilo étant un personnage fictionnalisé mais non totalement imaginaire (comme l'était Marat Bazarev), et plus équilibré d'un point de vue narratif et stylistique, son écriture étant plus surveillée. La fiction se trouve moins dans l'écart par rapport à une réalité établie par la justice que dans la modalité discursive essentiellement romanesque, qui ne permet pas de distinguer le discours d'invention de celui factuel. Pour la même raison, l'apport des documents référentiels (tels que la vraie confession rendue par Tchikatilo), clairement

¹⁴⁶ « «Quelli del Serbskij non sanno chi sono io e come sto» aveva risposto Čikatilo. «Io lo so, e lo sa anche la persona che più di tutte mi ha ascoltato, l'ispettore capo dell'Agenzia di Sicurezza Nazionale dottor Kostoev: lui conosce ogni mia debolezza, ogni mia vergogna e mutilazione. È lui più di ogni altro che vi può parlare di me» », p. 320.

¹⁴⁷ « «Mi creda, glielo dico sinceramente: lei si trova di fronte un uomo onesto, che tuttavia lavora per un organismo che commette errori e solo a volte li sa riconoscere e che, soprattutto, quando non può correggere uccide. Io, all'occorrenza, sono stato un giudice clemente e un boia». Ha preso fiato per un istante, poi si è indicato il centro del petto e ha detto: «Mi creda, Andrej Romanovič: nessuno la può comprendere meglio di me». », p. 165.

important, n'est pas évaluable avec exactitude. *Il giardino delle mosche* est donc un *faction* à part entière, dont l'importance esthétique se lie à l'innovation formelle¹⁴⁸.

Nous avons vu que le narrateur chez Andrea Tarabbia change au cours du texte en assumant plusieurs et diverses perspectives : cependant, il ne prend jamais la voix de l'auteur, comme c'était au contraire le cas pour tout récit hybride d'Emmanuel Carrère. De l'écrivain français, Tarabbia emprunte sans doute l'intérêt pour une narration des faits réels (liés en particulier au monde soviétique) qu'il soit à la fois biographique et historique, ainsi qu'un usage massif de la première personne : toutefois, ce « je » n'est jamais le sien, la personne réelle de l'écrivain ne se mêlant pas au récit. La différence entre un projet autobiographique réel (de Carrère) et une fausse autobiographie (attribuée par Tarabbia à ces biographiés) entraîne certes une différence du point de vu de ce que le *faction* met en place. Cependant, dans les deux cas la biographie trouve un espace d'énonciation puissant, bien qu'oblique, de sorte que cette typologie d'hybridation totale représente la forme esthétique la plus en syntonie avec l'esprit culturel du XXI^e siècle.

¹⁴⁸ Comme le remarque à juste titre Raffaello Palumbo Mosca dans son compte rendu au livre (« Il giardino delle mosche di Andrea Tarabbia », *L'Immaginazione*, 292, 2016, p. 60-61.

Conclusions

Au terme de la présente étude, nous tenterons de reprendre les différentes questions et d'en récapituler les résultats, afin de proposer ainsi une réflexion plus générale sur les sujets tantôt pris en examen tantôt simplement mentionnés avant de relancer certains questionnements qui méritent réflexion.

Ce que nous avons essayé de faire, c'est une vérification textuelle d'un phénomène répandu et remarqué, à savoir l'écriture de biographie de fiction : comme toutes les écritures hybrides des trois dernières décennies, en distinguant le faux du feint et du fictif, ainsi que le vraisemblable du vrai, elles ont atteint un degré de complexité irréductible aux catégories dichotomiques habituelles de « fiction » vs « fait » ou de « création » vs « documentation ». De même, ils ont poussé la critique littéraire à remettre en question les notions de vrai et de faux en littérature, ainsi que les concepts de « réel » et de « réalisme. Cette recherche est née du constat que depuis la fin des années 1980, les écritures discursivement hybrides – à la frontière entre le domaine de la fiction et celui de la non-fiction – ont connu un succès éditorial, et ensuite critique, qui les a placées au milieu du champ littéraire occidental. Avec les grandes architectures romanesques « maximalistes » (de type postmoderniste ou hyper-contemporain), les *factions* sont devenues des objets textuels privilégiés pour étudier les changements profonds qui traversent notre extrême-contemporain, des leviers heuristiques susceptibles de miner l'opacité présumée du réel et de ses individus.

En ce sens, la fiction et la non-fiction sont « deux épistèmes aussi antinomiques qu'indispensables l'un à l'autre dans une littéarité au sens le plus large¹, littéarité dont nous avons essayé de « comprendre le mécanisme de l'interpénétration et de la

¹ Patrick Bégrand (dir.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel* / 3, 2007, p. 10.

complémentarité ». Dans chacune des intersections potentielles, il est possible de retrouver un écart historique, un saut de niveau, d'une narrativisation générique à une véritable fictionnalisation d'un événement ou d'un personnage historique : cela s'opère à travers un usage massif de l'invention et de la première personne narrative qui se mêle dans l'histoire ; des matériaux factuels qui s'alternent subrepticement aux matériaux fictifs, ou qui sont simulés comme tels. Parmi tous les genres factuels qui ont été investis par les lois de la fiction – autobiographie, essai, reportage journalistique ou historiographique –, celui qui a subi les transformations majeures, et qui est donc le plus utile pour étudier ce changement de paradigme, c'est bien le récit biographique.

En croisant les perspectives synchronique et diachronique nous nous sommes aperçus que l'évolution du récit biographique, sur la longue durée, a été non seulement très lente, mais tout aussi imparfaite, et que des caractères progressifs coexistent donc avec des caractères d'arrière-garde. Le genre biographique a traversé les siècles en se façonnant au gré des différentes cultures littéraires, tout en demeurant substantiellement inchangé dans sa structure et dans sa grammaire profonde. À partir de la biographie classique de Plutarque et de Suétone, le concept d'« homme illustre » s'est développé au Moyen Âge et à la Renaissance, sous la forme du genre hagiographique et de la « Vie », jusqu'à arriver au XVIII^e siècle dans l'Angleterre de Samuel Johnson, dont la biographie célèbre écrite par James Boswell illustre magistralement le caractère monumental, la rigueur et l'exhaustivité désormais requise pour ce genre. Bien que les portraits de John Aubrey constituent un précédent important, en termes d'excentricité et de subversion, typiquement baroque, du genre biographique, pour saisir une rupture décisive il est sans doute nécessaire d'attendre la fin du XIX^e siècle et les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob. Là, pour la première fois, les vies des personnages historiques sont racontées sans circonspection, avec l'invention et la créativité propres au régime littéraire. Cela marque le point de départ

d'une pratique fructueuse qui se radicalisera tout au long du le XX^e siècle (à partir de quelques nouvelles de Borges) dans le sens de la manipulation et de la falsification.

Comme le disait Gefen en 2002 :

Comme tout phénomène de redistribution générique, ce tournant biographique de la fiction contemporaine a des conséquences rétroactives : il permet de proposer des reclassements rétrospectifs, d'inventorier des textes « préfigurant » le genre, de la *Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert à la *Vie de Rancé* rêvée par Chateaubriand, des *Illuminés* de Gérard de Nerval à *l'Héliogabale* satirique d'Antonin Artaud. (p. 3)

Nous avons entrepris le même projet de reclassement à propos du genre de la biofiction, pour lequel nous avons identifié trois textes précurseurs – *Brief Lives* (1669-1696) de John Aubrey, *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* de William Beckford (1780) et *Imaginary Portraits* (1887) de Walter Pater –, un texte-pivot, les *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob, et un texte-passerelle, *l'Histoire Universelle de l'Infamie* (1936) de Jorge Luis Borges.

À travers ces biographies, nous avons pu enregistrer les changements décisifs qui rompent le paradigme de la « Vie ». En premier lieu, le récit biographique contemporain resignifie son rapport à l'historiographie : bien qu'il s'attache aux traces et aux archives relatives à ses biographiés, et donc à la capacité mémorielle et mythopoïétique de sa narration, il n'est plus trop intéressé à une reconstitution fidèle de la réalité des événements, mais plutôt à combler les lacunes, à imaginer et à inventer, ou à interpréter certains événements qui pourraient éclairer toute la vie racontée : en somme, à faire d'une personne réelle un personnage vraisemblable. Dans un second temps, parmi les sujets supposés d'une biographié, il inclut aussi les gens non illustres, ou mieux les gens qui sont illustres selon des paramètres qui ne relèvent pas de la tradition littéraire, puisque ce concept, comme l'explique clairement Lotman, est culturellement défini. Ces vies anonymes et quelconques deviennent exemplaires précisément parce qu'elles sont communes et non illustres, bouleversant ainsi la tradition biographico-hagiographique. Enfin, le récit biographique contemporain

inclut explicitement dans son domaine la fiction, c'est-à-dire, l'imagination, la distorsion, la manipulation, voire la pure invention. Ces trois aspects en font un objet plus compliqué et plus ambigu d'un point de vue structurel, si bien que, souvent, nous assistons dans ces textes à l'intrusion autoritaire du biographe sur la vie racontée. Cela arrivé déjà chez Boswell, mais il était une sorte de licence qui se faisait passer sous silence, tandis que maintenant elle est déclarée et revendiquée : comme le rappelle encore Lotman, en fait, même le droit d'être le biographe de quelqu'un varie selon les cultures. C'est seulement après (et à travers) ces changements de paradigme au niveau poétique qu'il est possible de définir la biofiction.

D'un point de vue formel, pour qu'il y ait biofiction, il est nécessaire que les deux termes de l'hybridation, la biographie et le récit de fiction, soient reconnaissables clairement et donc que le texte propose soit une fictionnalisation de la biographie d'une personne réelle, soit un déguisement en biographie de la vie d'un personnage de fiction : ce n'est qu'alors que le texte acquerra le statut de texte hybride. L'autre condition est que ces textes montrent une intention particulière et ambitieuse par rapport au récit de la vie choisie, une ambition qu'ils ne pouvaient poursuivre sans utiliser la fiction. Comme nous l'avons vu, la révolution schwobienne consiste essentiellement dans la prise de conscience que l'imagination est l'ingrédient nécessaire à toute biographie qui se veut différente de la biographie positiviste, exclusivement basée sur la rigueur factuelle. Conçues et utilisées de manière disparate, l'imagination et l'invention de la biofiction contemporaine répondent à un objectif commun : dépouiller et reconstruire une identité dans l'ambition de réussir à en dire plus, et mieux. Entendue en général comme une « representation portraying an imaginary/invented universe or world » (Schaeffer) et donc génératrice d'un « literary nonreferential narrative text » (Cohn), d'un point de vue textuel, la fiction peut se manifester selon une double modalité : de manière forte, par l'accès direct à l'intériorité du biographié ou de manière plus souple, en imaginant simplement ce qu'il aurait pu faire ou penser. Ainsi défini selon des caractéristiques importantes et invariables

transcendant les productions individuelles, nous avons pu reconnaître et analyser ce nouveau dispositif biofictionnel dans les innombrables écritures contemporaines à caractère biographique.

Pour les classer, différentes taxinomies sont possibles, et plusieurs ont été proposées, par élargissement ou restriction du domaine : à partir de notre analyse théorique et formelle nous avons exclu du domaine biofictionnel proprement dit les biographies littéraires simples, à savoir les biographies des écrivains qui n'aspirent pas à être une œuvre littéraire autonome, mais se contentent de réfléchir sur la relation entre la vie de l'auteur et ses œuvres – et donc entre son expérience et son imagination. De même, les biographies romancées qui font figurer dans leurs récits un personnage connu, plus ou moins reconnaissable, sans en faire une véritable biographie, ne sont pas centrales sur le plan typologique. En adoptant une approche discontinuiste il nous a été possible d'apprécier les différences entre les formes biographiques pratiquées dans la seconde moitié du vingtième siècle, et de cette manière retracer le chemin parcouru par les fictions biographiques.

À l'instar de tout récit hybride contemporain, les biofictions – outre leur usage original de l'imagination – utilisent et surtout dévoilent dans le texte des morceaux de la réalité référentielle : dans le cas des récits biographiques, ces morceaux sont constitués par les données personnelles que chaque lecteur connaît ou est susceptible de connaître. Dans de nombreux cas, alors, ces textes peuvent imiter le discours biographique, à travers l'utilisation de notes, de listes de sources, de bibliographies. Grâce à un mécanisme appelé par Glowinski « mimesis formelle » (c'est-à-dire imitation au niveau de la forme), le discours de la fiction peut emprunter tous les traits du discours factuel et ainsi générer des effets de non-fiction, dont le plus évident est l'invention de documents ou de citations. Les biofictions illustrent de manière évidente cet échange réciproque : d'une part la fiction imite les formes factuelles (en l'occurrence la biographie) ; de l'autre, ces formes de non-fiction adoptent des procédures de fictionnalisation. Comme l'affirmait Arslan, « la verità di un

personaggio si raggiunge anche attraverso pochi dati, ben collegati però da accurate menzogne e aggiustate invenzioni » (1996 : 73) : cette thèse a essayé de montrer de quelle manière les différentes typologies de biofictions conçoivent ce lien entre ce qui est déjà donné et ce qui est censé être découvert. L'emprise de véridiction que ces œuvres poursuivent a été envisagée sur la base d'une distinction simple mais subtil entre la vérité d'un fait biographique et la vérité d'un discours sur ce même fait. Cela signifie que la valeur de vérité d'un énoncé ne coïncide pas forcément avec la valeur de vérité de l'énonciation : en effet, les biofictions parient sur le fait qu'il peut même y avoir de la vérité dans un mensonge bien construit, arbitraire mais certainement pas gratuit, à propos d'une vie réelle, car c'est l'énonciation globale de cette vie qui contient le procédé de véridiction. Les écritures de biofictions sont fascinées par ces vies réelles et essaient d'en découvrir le sens sous le déguisement et la manipulation des documents, des mots et des faits : ils font paraître artificiel le vrai et vrai le faux, et donc accomplissent une tâche qu'aucun autre discours ne pourrait accomplir. En se configurant comme le récit d'une vie et comme le discours sur l'époque dans laquelle cette vie a été vécue, les biofictions interviennent dans la renégociation du passé et de sa mémoire et s'engagent dans un discours risqué sur le présent tout en le prenant très au sérieux.

Ce travail peut représenter le point de départ d'une analyse encore plus globale des œuvres biofictionnelles de l'hyper-contemporain. L'élargissement et le prolongement du discours amorcé dans la quatrième partie pourrait montrer dans le détail les différences fondamentales qui subsistent entre les biofictions italienne et française, dont nous avons fourni une description exhaustive, et la biofiction anglo-saxonne, dont nous n'avons pu qu'esquisser un panorama général. De même, l'effort théorique et de systématisation des formes biographiques écrites pourrait être utiles pour étudier d'autres formes artistiques contemporaines qui se sont penchées de manière radicale sur la biographie, à savoir la bande dessinée et le *biopic*.

Les résultats de cette recherche démontrent que la biofiction, dans ses différentes modalités, représente la version contemporaine de la biographie, sa forme « absolument moderne ». Elle serait à la fois une sorte de quatrième phase de la longue histoire du genre (à la suite des trois précédentes décrites par Madelénat) et l’emblème de l’hybridisme contemporain : en définitive, l’une des formes symboliques du contemporain. Sur la base de cette constatation, il convient à présent de s’interroger sur la place qu’occupe la biofiction dans l’espace plus général des écritures contemporaines, en prenant également en compte les travaux les plus récents et les plus exhaustifs sur les littératures italienne² et française³.

Bien qu’il ne soit pas possible d’approfondir cette question dans ces conclusions, nous pouvons remarquer que tous les textes dont nous nous sommes occupés témoignent d’un éloignement par rapport à la sensibilité postmoderniste⁴ : entendu comme l’ensemble des solutions littéraires et artistiques qui reflètent une intention principalement ludique, digressive et citationniste, elle ne croit pas que la réécriture du passé, biographique et historique, puisse en définitive « faire sens ». Comme l’a remarqué Middeke le postmodernisme adopte une attitude « post-historique »⁵, car il remet en question la valeur de connaissance biographique, tout en emphasiant son indétermination constitutive. Cet argument se base sur la conviction que toute fiction est un mensonge incontournable et indépassable : toutefois, « fiction and historiographic/biographical discourse are not mutually exclusive », mais au contraire « have affinities which are based upon the narrative nature of both genres » (p. 3). Conscients des incertitudes épistémologiques de leur travail, les écrivains de

² Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 2014 ; Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, 2018.

³ Alexandre Gefen, *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, 2017.

⁴ Nous appellerons « postmoderne » l’époque culturelle, l’épistème, « postmoderniste » les diverses solutions littéraires et artistiques. Dans le premier chapitre de son ouvrage déjà cité, Donnarumma pose une distinction tripartite entre les concepts de « postmodernità », « postmodernismo » et « postmoderno ».

⁵ « post-historical ». Martin Middeke, « Introduction », dans Martin Middeke et Werner Huber (edited by), *Biofictions : The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, 1999, p. 1-25.

biofictions demeurent toutefois convaincus de leur valeur heuristique et donc de leur capacité à donner du sens à l'histoire d'une vie particulière.

Comme le relevaient déjà Monluçon et Salha, les biofictions se configurent donc comme une pratique sérieuse et non comme un jeu postmoderne (2007 : 30-32) : par conséquence, nous pourrions définir la biofiction comme la forme de la biographie à l'époque de l'« hypermodernité », mais nous restons convaincus que les catégories de modernisme, postmodernisme et hypermodernité ne sont pas les plus efficaces pour décrire et rendre compte des différentes intentions et modalités présentes au sein de la biofiction contemporaine, et cela vaut pour toute écriture hybride. En revanche, il est sans doute plus utile de réfléchir sur le rapport synchronique entre ces écritures hybrides et le roman contemporain en général. Comme le remarquait Federico Pellizzi en 2006 :

Queste scritture a ridosso del reale degli ultimi anni [...] sembrano essere giunte ora a una forma di maturità, perché affermano e certificano, senza più remore, la propria valenza estetica. E ciò induce indubbiamente a ripensare il sistema letterario nel suo insieme, più che a interrogarsi sulla collocazione di queste opere in un quadro già dato. (p. 68)

En effet, parmi les écritures en prose des trois dernières décennies, la biographie littéraire ou fictionnelle semble souvent se substituer au roman dans sa fonction de connaissance du monde réel et de ses transformations. Pour décrire ce phénomène de superposition et de substitution, Alexandre Gefen a parlé de « biographisation de la littérature » (2012 : 567), et il est intéressant de noter comment le biographe contemporain, c'est-à-dire le narrateur de biofictions, ne ressemble pas au biographe traditionnel mais rappelle plutôt, et avec force, le romancier tel qu'il était conçu par E. M. Forster dans les années 1920 : Maurois reprend d'ailleurs cette conception afin de distinguer le romancier du biographe. Le romancier est capable de « nous apporter tout le dossier » (p. 161) sur l'homme qu'il décrit, car il « nous donne à la fois l'opinion de l'acteur sur lui-même, l'opinion du spectateur sur l'acteur et 'une troisième opinion composée des deux autres, qui n'est point du tout un jugement surajouté, mais l'acte

même de création [...] » (p. 161). Selon Maurois, donc « c'est dans cette impossibilité de réaliser la synthèse de la vie intérieure et de la vie apparente qu'est l'infériorité du biographe sur le romancier » (p. 161), car, en dépit des innombrables documents, il ne saurait pleinement reproduire les pensées de son biographié.

Toutefois, nous avons vu que le biographe contemporain est toujours en mesure de restituer le biographié dans son intégralité, en enquêtant tant sur sa vie publique que sur sa vie intime, par le biais de documents et de l'imagination. Ces procédés relèvent d'une conception de la biographie comme forme de résistance au chaos et à l'oubli, comme « l'ultimo baluardo del realismo letterario », selon une expression de Joseph Brodsky en 1991⁶. Davide Orecchio s'avère à cet égard exemplaire, en considérant la biographie en ces termes :

un genere che esercita un fascino particolare per coloro che iniziano a sentire che la vita si fa seria, e che abbiamo bisogno di ordine e di consolazione in mezzo al rumore e alla furia di una vita che galoppa e ci sfugge». [...] La biografia è una forma di risposta al bisogno di orientarsi nel tempo umano, soprattutto nel passato; alla necessità di dare senso al proprio vissuto attraverso la lettura delle vite altrui. La biografia è terapeutica. Ci aiuta a trovare la nostra collocazione nell'orizzonte dell'umanità.⁷

Si le roman contemporain semble de plus en plus enfermé dans sa représentation faussement réaliste, c'est dans les écritures hybrides, et en particulier, dans la biofiction, que son ambition primordiale trouve le lieu pour s'exprimer.

Si l'on s'intéresse avant tout à la réécriture du passé, récente ou non, ce qu'il faut examiner, c'est avant tout la manière dont les événements du passé s'intègrent dans le texte, ensuite la manière dont ils se stratifient et dont ils déploient leur portée éthique,

⁶ « Un contributo al simposio di Danilo Kiš », dans *Una tomba per Boris Davidović*, Adelphi, 2005, p. 165-168. Citation p. 168.

⁷ Luciano Funetta, « Davide Orecchio "Città distrutte" » : <http://www.terrannullius.it/terrannullius/narrazioni/51-recensioni-e-interviste/libreria/457-davide-orecchio-qcitta-distrutteq-luciano-funetta>

enfin le sens qu'ils véhiculent. Si la mise en forme d'un événement passé n'est jamais neutre, il importe d'en saisir la signification spécifique plutôt que d'attester la présence d'un thème ou d'un document : les faits du « monde réel » sont retissés dans l'intrigue selon une hiérarchie qui produit du sens, à travers une conception de la littérature comme re-signification, plutôt que comme simple reflet du monde extérieur. Le travail de mémoire accompli par ces textes devient éminemment politique car il engage de manière active les archives d'images et de documents factuels. Les moyens de la non-fiction offrent un instrument au dispositif littéraire pour déconstruire le réel, à travers une pratique d'attestation référentielle ou de transfiguration fictionnelle de l'expérience empirique, dans laquelle, de manière apparemment paradoxale, la fonction de témoignage devient plus puissante à mesure qu'augmente le degré de fictionnalisation. Le raisonnement sur la façon dont la frontière entre les genres du discours produit des effets de réel dans le texte active un concept de réalité non pas comme une donnée initiale, mais comme un processus continu de textualisation et de conversion esthétique des données référentielles.

La biofiction se positionne donc au-delà du roman, dans ce qui a été défini comme la « terre de la prose ». En effet, entre la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e, le système générique dans sa globalité (pas seulement littéraire et pas seulement en prose) s'est sensiblement transformé : les définitions et les classifications peuvent toutes devenir obsolètes au fur et à mesure que les expérimentations redessinent la géographie du champ des écritures possibles, rendant marginal ce qui était central et vice-versa. Par conséquent, il est nécessaire de porter un regard toujours attentif et le plus global possible sur ce qu'il est au fil du temps publié et ensuite valorisé : ainsi, il sera possible d'une part d'enregistrer l'évolution progressive des biofictions, de l'autre d'évaluer de manière rétrospective leur dans la description et dans la représentation de notre époque.

Bibliographie

Bibliographie primaire

1. Corpus d'étude

AUBREY, John, *Brief Lives*, 1669-1696

BECKFORD, William, *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters*, 1780

BOLAÑO, Roberto, *La literatura nazi en América*, 1996

BORGES, Jorge Luis, *Historia Universal de la Infamia*, 1935

CARRÈRE, Emmanuel, *Je suis vivant et vous êtes morts : Philip K. Dick, 1928-1982*, 1993

CARRÈRE, Emmanuel, *Limonov*, 2011

CARRÈRE, Emmanuel, *Le Royaume*, 2014

ECHENOZ, Jean, *Ravel*, 2006

ECHENOZ, Jean, *Courir*, 2008

ECHENOZ, Jean, *Des éclairs*, 2010

FRANZOSINI, Edgardo, *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi*, 1984

FRANZOSINI, Edgardo, *Il mangiatore di carta*, 1989

FRANZOSINI, Edgardo, *Raymond Isidore e la sua cattedrale*, 1995

FRANZOSINI, Edgardo, *Sotto il nome del cardinale*, 2013

FRANZOSINI, Edgardo, *Questa vita tuttavia mi pesa molto*, 2015

KIŠ, Danilo, *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedam poglavlja jedne zajedničke povesti* [*Un tombeau pour Boris Davidovitch : sept chapitres d'une même histoire*], 1976

MICHON, Pierre, *Vies minuscules*, 1984

ORECCHIO, Davide, *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, 2012

PATER, Walter, *Imaginary Portraits*, 1887

SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, 1896

TARABBIA, Andrea, *Il giardino delle mosche. Vita di Andrej Čikatilo*, 2015

WILCOCK, Juan Rodolfo, *La sinagoga degli iconoclasti*, 1972

2. Liste des principaux textes biofictionnels et biographiques contemporains cités

ACKROYD, Peter, *The Last Testament of Oscar Wilde*, 1983

ACKROYD, Peter, *Chatterton*, 1987

AFFINATI, Eraldo, *Un teologo contro Hitler*, 2002

AFFINATI, Eraldo, *L'uomo del futuro*, 2016

AGASSI, Andre, *Open: An Autobiography*, 2010

ALAJMO, Roberto, *Repertorio dei pazzi della città di Palermo*, 1994

ALAJMO, Roberto, *Almanacco siciliano delle morti presunte*, 1997

ALAJMO, Roberto, *Nuovo repertorio dei pazzi della città di Palermo*, 2004

ALAJMO, Roberto, *Repertorio dei pazzi d'Italia: lunatici, giullari e matti che vagano per le nostre città*, 2012:

ALVI, Geminello, *Uomini del Novecento*, 1995

ALVI, Geminello, *Vite fuori del mondo*, 2001

AMIS, Martin, « The Last Days of Muhammad Atta », 2006

ARPAIA, Bruno, *Tempo perso*, 1997

ARPAIA, Bruno, *L'angelo della storia*, 2001

ARTAUD, Antonin, *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, 1934

ARTIÈRES, Philippe ; KALIFA, Dominique, *Vidal, le tueur de femmes. Une biographie sociale*, 2001

ARTIÈRES, Philippe, *La vie écrite. Thérèse de Lisieux*, 2011

ARTIÈRES, Philippe, *Vie et Mort de Paul Gény*, 2013

ASSOULINE, Pierre, *Monsieur Dassault*, 1983

ASSOULINE, Pierre, *Rosebud : éclats de biographies*, 2006

AUB, Max, *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*, 1934

AUB, Max, *Jusep Torres Campalans*, 1958

AUDEGUY, Stéphane, *In Memoriam*, 2009

BALDI, Dino, *Morti favolose degli antichi*, 2010

BALDI, Dino, *Vite efferate di papi*, 2015

BANTI, Anna, *Artemisia*, 1947

BANVILLE, John, *Doctor Copernicus: A Novel*, 1976

BANVILLE, John, *Kepler: A Novel*, 1981

BANVILLE, John, *The Newton Letter: An Interlude*, 1982

BARNES, Julian, *Flaubert's Parrot*, 1984

BARNES, Julian, *Staring at the Sun*, 1986

BARNES, Julian, *Arthur and George*, 2005

BARNES, Julian, *The Noise of Time*, 2016

BARONCELLI, Eugenio, *Libro di candele. 267 vite in due o tre pose*, 2008

BARONCELLI, Eugenio, *Mosche d'inverno. 271 morti in due o tre pose*, 2010

BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, 1971

BARONCELLI, Eugenio, *Falene. 237 vite quasi perfette*, 2012

BEAUSSANT, Philippe, *Le Biographe*, 1978

BEAUSSANT, Philippe, *Stradella*, 1999

BECHTEL, Guy ; CARRIERE, Jean-Claude, *Le livre des bizarres*, 1981

BÉGAUDEAU, François, *Un démocrate. Mick Jagger 1960-1969*, 2005

BELLONCI, Maria, *Lucrezia Borgia: la sua vita e i suoi tempi*, 1939

BELLONCI, Mario, *Tu vipera gentile*, 1972

BELLONCI, Maria, *Rinascimento privato*, 1985

BERBEROVA, Nina, *Čajkovskij istoria odinokoi zisni [Tchaïkovski]*, 1936

BERBEROVA, Nina, *Borodin [Borodine]*, 1937

BERNHARD, Thomas, *Der Untergeher* [*Le Naufragé*], 1983

BERTINA, Arno, *Ma solitude s'appelle Brando*, 2008

BINET, Laurent, *HHhH*, 2010

BLOY, Leon, « Une vie édifiante », 1913

BORGES, Jorge Luis, « Torres Villaroel (1693-1770) », 1924

BORGES, Jorge Luis « Sir Thomas Browne », 1925

BORGES, Jorge Luis, « Eduardo Wilde », 1928

BORGES, Jorge Luis *Evaristo Carriego*, 1930

BORGES, Jorge Luis, « Biografias sintéticas », 1936-1939

BORGES, Jorge Luis, « Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874) », 1944

BOYD, William, « N is for... », 1991

BOYD, William, *Nat Tate: An American Artist, 1928-1960*, 1998

BRAUDEAU, Michel, *Six excentriques*, 2003

BRETON, André ; PÉRET, Benjamin, « La Vie imagée de Pablo Picasso », 1951

BROCH, Hermann, *Der Tod des Vergil* [*La mort de Virgile*], 1945

BURGESS, Anthony, *Nothing like the sun*, 1964

BURGESS, Anthony, *Napoleon Symphony*, 1974

BURGESS, Anthony, *A Dead Man in Deptford*, 1993

CAMILLERI, Andrea, *Biografia del figlio cambiato*, 2000

CAMILLERI, Andrea, *Il re di Girgenti*, 2001

CAMPANILE, Achille, *Vite degli uomini illustri*, 1975

CANALI, Luca, *Diario segreto di Giulio Cesare*, 1994

CANALI, Luca, *Nei pleniluni sereni. Autobiografia immaginaria di Tito Lucrezio Caro*, 1995

CARRÈRE, Emmanuel, *L'adversaire*, 2000

CARRÈRE, Emmanuel, *Un roman russe*, 2007

CARRERE, Emmanuel, *D'autres vies que la mienne*, 2009

CAVALLARI, Alberto, *La fuga di Tolstoj*, 1986

CAVAZZONI, Ermanno, *Le leggende dei santi*, 1993

CAVAZZONI, Ermanno, *Vite brevi di idioti*, 1994

CAVAZZONI, Ermanno, *Gli eremiti del deserto*, 2016

CAVEZZALI, Matteo, *Icarus. Ascesa e caduta di Raul Gardini*, 2018

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *La Vie et l'Œuvre de Philippe Ignace Semmelweis*, 1924

CENDRARS, « Le nouveau patron de l'aviation », 1949

CENDRARS, Blaise, *L'Or. La merveilleuse histoire du général Johann August Suter*, 1925,

CENDRARS, Blaise, *Moravagine*, 1926

CENDRARS, Blaise, *John Paul Jones ou l'Ambition*, 1926 [1989]

CENDRARS, Blaise, *Rhum : l'aventure de Jean Galmot*, 1930

CENDRARS, Blaise, « Le saint inconnu », 1937

CHAILLOU, Michel, *La Rue du capitaine Olchansky, roman russe*, 1991

CHALANDON, Sorj, *La Légende de nos pères*, 2009

CHEVILLARD, Éric, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, 1999

CITATI, Pietro, *Goethe*, 1970

CITATI, Pietro, *Vita breve di Katherine Mansfield*, 1980

CITATI, Pietro, *Storia prima felice, poi dolentissima e funesta*, 1989

CITATI, Pietro, *La morte della farfalla. Zelda e Francis Scott Fitzgerald*, 2006

COETZEE, J. M., *The Master of Petersburg*, 1994

[COLLECTIF], *Vies épinglées*, 2004

COLLINS, Paul, *Banvard's Folly: Thirteen Tales of Renowned Obscurity, Famous Anonymity, and Rotten Luck*, 2001

CORNEAU, Patrick, *Vies épinglées*, 2015

CORNIA, Ugo, *Sono socievole fino all'eccesso. Vita di Montaigne*, 2015

CORRIAS, Pino, *Vita agra di un anarchico*, 1993

CORRIAS, Pino, *Ghiaccio blu. L'assassino sepolto nel computer*, 1997

COVACICH, Mauro, *Storia di pazzi e di normali. La follia in una città di provincia*, 1993

CRAVERI, Benedetta, *Madame du Deffand e il suo mondo*, 1982

CROCE, Benedetto, *Vite di avventure, di fede e di passione*, 1936

CUNNINGHAM, Michael, *The Hours*, 1999

D'ANNUNZIO, Gabriele, *La vita di Cola di Rienzo. Vite di uomini illustri e di uomini oscuri*, 1913

DEL GIUDICE, Daniele, *Lo stadio di Wimbledon*, 1983

DeLILLO, Don, *Libra*, 1988

DELTEIL, Joseph, *Jeanne d'Arc*, 1925

DELTEIL, Joseph, *Saint Don Juan*, 1930

DEVILLE, Patrick, *Pura Vida. Vie & mort de William Walker*, 2004

DEVILLE, Patrick, *Peste & Choléra*, 2012

DI STEFANO, Paolo, *Ogni altra vita. Storie di italiani non illustri*, 2015

DOS PASSOS, John, *USA. Trilogy*, 1930-1936

DUGAIN, Marc, *Avenue des Géants*, 2012

ECHENOZ, Jean, « Nelson », 2011

ENZENSBERGER, Hans-Magnus, *Der kurze Sommer der Anarchie: Buenaventura Durrutis Leben und Tod: Roman*, 1972

ENZENSBERGER, Hans Magnus, *Hammerstein oder der Eigensinn. Eine deutsche Geschichte*, 2008

ERNAUX, Annie, *La place*, 1983

ERNAUX, Annie, *Une femme*, 1988

FAST, Howard, *Citizen Tom Paine*, 1943

FERNANDEZ, Dominique, *Dans la main de l'ange*, 1982

FERNANDEZ, Dominique, *La Course à l'abîme*, 2002

FRANCHINI, Antonio, *L'abusivo*, 2001

FRANZOSINI, Edgardo, « Outsider. Storie di personaggi fuori dagli schemi, poco conosciuti o dimenticati », 2017

FRANZOSINI, Edgardo, *Rimbaud e la vedova*, 2018

FRISCH, Max, *Mein Name sei Gantenbein*, 1964

FRISCH, Max, *Biographie. Ein Spiel*, 1967

GAILLARD, Yann, *Vies des morts illustres*, 1968

GAILLARD, Yann, *Mémoires des morts illustres : pastiches*, 1973

GAILLARD, Yann, *Buffon, biographie imaginaire et réelle*, 1977

GAILLARD, Yann, *Gloire des morts illustres : journal*, 1977

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El general en su laberinto*, 1989

GARCIN, Christian, *Vidas*, 1993

GARCIN, Christian, *Vies volées*, 1999

GARCIN, CRISTIAN, *L'Encre et la couleur*, 1997

GENNA, Giuseppe, *Hitler*, 2008

GEZZI, Massimo, *Uno di nessuno. Storia di Giovanni Antonelli, poeta*, 2016

GIANOLIO, Alfredo, *Vite sbobinate: primitivi estrosi e trasognati in Valpadana*, 2002

GINZBURG, Natalia, *La famiglia Manzoni*, 1983

GOLDING, William, *The Paper Men*, 1984

GRAVES, Robert, *I, Claudius*, 1934

GRAVES, Robert, *Claudius the God and his Wife Messalina*, 1935

GRAVES, Robert, *Count Belisarius*, 1938

GRILLANDI, Massimo, *La contessa di Castiglione*, 1978

HAENEL, Yannick, *Jan Karski*, 2008

HILDESHEIMER, Wolfgang, *Marbot. Eine Biographie*, 1981

INCULTE [Collectif], *Une chic fille*, 2008

JACOB, Max, *Saint Matorel*, 1911

JAEGGY, Fleur, *Vite congetturali*, 2009

JANECZEK, Helena, *La ragazza con la Leica*, 2017

JARRY, Alfred, *Gestes et opinions du docteur Faustroll : roman néo-scientifique*, 1911

JAUFFRET, Régis, *Claustria*, 2012

JOHNSON, Uwe, *Das dritte Buch über Achim [L'impossible biographie]*, 1961

JOURDE, Pierre, *L'Œuvre du Propriétaire : fiction*, 2006

KAST, Pierre, *Le Bonheur ou le pouvoir, ou Quelques vies imaginaires du prince de Ligne, du cardinal de Bernis, du roi Louis XV et de l'architecte Claude-Nicolas Ledoux : roman*, 1980

KING, Lily, *Euphoria*, 2014

KIŠ, Danilo, *Enciklopedija mrtvih* [Encyclopédie des morts], 1983

KRISTEVA, Julia, *Thérèse mon amour*, 2008

LAFITTE, Philippe, *Vies d'Andy*, 2010

LAFON, Michel, *Une vie de Pierre Ménard*, 2008

LAJOLO, Davide, *Fenoglio. Un guerriero di Cromwell sulle colline delle Langhe*, 1978

LAJOLO, Davide, *Il "vizio assurdo". Storia di Cesare Pavese*, 1960

LANDOLFI, Tommaso, « La moglie di Gogol », 1954

LARBAUD, Valery, « Biographie de M. Barnabooth par X. M. Tournier de Zamble », 1913

LAVEDAN, Henri, *Monsieur Vincent, aumônier des galères*, 1928

LE CLEZIO, J. M. G., *Diego et Frida*, 1993

Le TELLIER, Hervé, *Encyclopædia inutilis*, 2002

LEFRANC, Alban, *Le ring invisible*, 2013

LÉGER, Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, 2012

LÉVY, Bernard-Henri, *Les derniers jours de Baudelaire*, 1988

LIBERATI, Simon, *Eva*, 2015

LODGE, David, *Author, Author*, 2004

LODGE, DAVID, *A Man of Parts*, 2011

LOUIS-COMBET, Claude, *Marinus et Marina*, 1979

LOUIS-COMBET, Claude, *Blesse, ronce noire*, 2004

LUDWIG, Emil, *Bismarck. Ein psychologischer Versuch* [Bismarck], 1911

LUDWIG, Emil, *Der Nil. Lebenslauf eines Stromes* [Le Nil. Vie d'un fleuve], 1935-1937

LUDWIG, Emil, *Der entzauberte Freud*, 1946

LURIE, Alison, *The Truth About Lorin Jones*, 1988

MACÉ, Gérard, *Vies antérieures*, 1991

MAGRIS, Claudio, *La mostra*, 2001

MAGRIS, Claudio, *Alla cieca*, 2005

MAILER, Norman, *Marilyn: A Biography*, 1973

MAILER, Norman, *The Executioner's Song*, 1979

MAILER, Norman, *Of women and their elegance*, 1980

MAILER, Norman, *Oswald's Tale: An American Mystery*, 1995

MAILER, Norman, *Portrait of Picasso as a Young Man: An Interpretive Biography*, 1995

MALERBA, Luigi, *Biografie immaginarie*, 2008 [2014]

MANGANELLI, Giorgio, *Vita di Samuel Johnson* 1961

MANN, Thomas, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* [*Le Docteur Faustus*], 1947

MARI, Michele, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, 1990

MARI, Michele, *Tutto il Ferro della Torre Eiffel*, 2002

MARLOWE, Stephen, *The Memoirs of Christopher Columbus with Stephen Marlowe*, 1987

MASCIANI, Grytzko, *Saffo*, 1981

MAUGHAM, William Somerset, *The Moon and Sixpence*, 1919

MAURENSIG, Paolo, *L'arcangelo degli scacchi. Vita segreta di Paul Morphy*, 2013

MAURIÈS, Patrick, *Le Méchant Comte (Vie de John Wilmot, comte de Rochester)*, 1992

MAURIÈS, Patrick, *Vies oubliées*, 1988

MAUROIS, André, *Ni ange ni bête*, 1919

MAUROIS, André, *Ariel ou la Vie de Shelley*, 1923

MENDEHLSON, Daniel, *The Lost. A Search for Six of Six million*, 2006

MERTENS, Pierre, *Les Éblouissements*, 1987

MERTENS, Pierre, *Lettres clandestines*, 1990

MICHON, Pierre, *Vie de Joseph Roulin*, 1988

MICHON, Pierre, *L'Empereur d'Occident*, 1989

MICHON, Pierre, *Maîtres et serviteurs*, 1990

MICHON, Pierre, *Rimbaud le fils*, 1991

MICHON, Pierre, *Le Roi du bois*, 1996

MICHON, Pierre, *Mythologies d'hiver*, 1997

MICHON, Pierre, *Abbès*, 2002

MICHON, Pierre, *Les Onze*, 2009

MILLHAUSER, Steven, *Edwin Mullhouse: The Life and Death of an American Writer 1943-1954*, by Jeffrey Cartwright , 1972

MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, 1997

MORAND, Paul, *Fouquet ou le Soleil offusqué*, 1961

MORESCO, Antonio, *Zio Demostene. Vita di randagi*, 2005

MORIN, Pascal, *Biographie de Pavel Munch*, 2009

NABOKOV, Vladimir, *The Real Life of Sebastian Knight*, 1941

NICOLSON, Harold, *Some People* 1927

NOGUEZ, Dominique, *Les Trois Rimbaud*, 1986

NOHANT, Gaëlle, *Légende d'un dormeur éveillé*, 2017

NORI, Paolo, *Repertorio dei matti della città di Bologna*, 2015

NOVE, Aldo, *Tutta la luce del mondo. Il romanzo di San Francesco*, 2014

NYE, Robert, *Falstaff*, 1976

NYE, Robert, *Faust*, 1980

OATES, Joyce Carol, *Blonde: A Novel*, 2000

ORECCHIO, Davide, « Diego Wilchen non più », 2014:

ORECCHIO, Davide, « Zimmer Man », 2017:

OSTER, Daniel, *Dans l'intervalle*, 1987

PAGNIER, Dominique, *La Diane prussienne*, 2009

PALAHNIUK, Chuck, *Rant: An Oral Biography of Buster Casey*, 2007

PARINI, Jay, *The Last Station: A Novel of Tolstoy's Final Year*, 1990

PARINI, Jay, *Benjamin's crossing*, 1997

PARINI, Jay, *The Passages of H.M.*, 2011

PLIMPTON, George, *American Journey: the Times of Robert Kennedy*, 1971

PLIMPTON, George, *Edie: An American Biography*, 1982

PLIMPTON, George, *Truman Capote: In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances, and Detractors Recall His Turbulent Career*, 1997

POMILIO, Mario, *Il Natale del 1833*, 1983

PONTIGGIA, Giuseppe, *Vite di uomini non illustri*, 1993

POZNER, Vladimir, *Tolstoï est mort*, 1935

POZNER, Vladimir, *Le Mors aux dents*, 1937

PUECH, Jean-Benoît, *Présence de Jordane*, 2002

PUECH, Jean-Benoît, *Jordane revisité*, 2004

PUECH, Jean-Benoît, *Une biographie autorisée*, 2010

PUECH, Jean-Benoît, *Jordane et son temps 1947-1994*, 2017

QUENEAU, Raymond, *Encyclopédie des sciences inexactes*, 1934

QUIGNARD, Pascal, *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, 1984

QUIGNARD, Pascal, *Albucius*, 1990

QUIGNARD, Pascal, *La Raison*, 1990

QUIGNARD, Pascal, *Tous les matins du monde*, 1991

REA, Ermanno, *Mistero napoletano. Vita e passione di una comunista negli anni della guerra fredda* 1995

REYES, Alfonso, *Retratos reales e imaginarios*, 1920

RICHAUD, André de, *Vie de saint Delteil*, 1928

ROLIN, Jean, *La Clôture*, 2002

ROLIN, Olivier, *Le météorologue*, 2014

ROUBAUD, Jacques, *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres Vies plus ou moins brèves*, 1997

ROVELLI, Marco, *La guerriera dagli occhi verdi*, 2016

ROVELLI, Marco, *La meravigliosa vita di Jovica Jovic*, 2013

RUSHDIE, Salman, *Shame*, 1983

SALON, Olivier, *Le disparate. François Le Lionnais. Tentative de recollement d'un puzzle biographique*, 2016

SANTONI, Vanni, *Personaggi precari*, 2007

SAVINIO, Alberto, *Narrate, uomini, la vostra storia*, 1942

SAVINIO, Alberto, *Vita di Enrico Ibsen*, 1943

SAVINIO, Alberto, *Maupassant e "l'Altro"*, 1944

SCHNEIDER, Michel, *Morts imaginaires*, 2003

SCURATI, Antonio, *Il tempo migliore della nostra vita*, 2015

SEBALD, W. G, *Die Ausgewanderten [Les émigrants]*, 1992

SITWELL, Edith, *the English Eccentrics*, 1933

SORTINO, Paolo, *Elisabeth*, 2011

STACH, Reiner, *Ist das Kafka? 99 Fundstücke*, 2012

STAJANO, Corrado, *Il sovversivo. Vita e morte dell'anarchico Serantini*, 1975

STEIN, Getrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933

STONE, Irving, *Lust for Life : A Novel of Vincent van Gogh*, 1934

STONE, Irving, *Sailor on Horseback. A biography of Jack London*, 1938

STRACHEY, Lytton, *Eminent Victorians : Cardinal Manning, Florence Nightingale, Dr Arnold, General Gordon*, 1918

STRACHEY, Lytton, *Queen Victoria*, 1921

STYRON, William, *Confessions of Nat Turner*, 1967

TARABBIA, Andrea, *Il demone a Beslan*, 2011

TARABBIA, Andrea, *Il cimitero degli anarchici*, 2012

TARDIEU, Jean, « Au chiffre des grands hommes », 1978

TOBINO, Mario, *Biondo era e bello*, 1974

TÓIBÍN, Colm, *The Master*, 2004

TOMIZZA, *Il male viene dal Nord. Il romanzo del vescovo Vergerio*, 1984

TONON, Emanuele, *I circuiti celesti: Marco Simoncelli, la breve vita di un angelo centauro*, 2013

TUENA, Filippo, *Le variazioni Reinach*, 2005

TUENA, Filippo, *Memoriali sul caso Schumann*, 2015

VALERIO, Chiara, *Storia umana della matematica*, 2016

VAN LOON, Hendrik Willem, *Van Loon's lives*, 1942

VASSALLI, Sebastiano, *La notte della cometa*, 1984

VITALE, Serena, *Il bottone di Puškin*, 1995

WELLS, H. G., *Ann Veronica*, 1909

WEST, Paul, *Lord's Byron Doctor*, 1989

WILCOCK, Juan Rodolfo, *Il libro dei mostri*, 1978

WOOLF, Virginia, *Orlando : A Biography*, 1928

WOOLF, Virginia, *Flush : A Biography*, 1933

WOOLF, Virginia, *Roger Fry : A Biography*, 1940

WU MING 2 ; Antar Mohamed, *Timira*, 2012

WU MING 1, *Point Lenana*, 2013

YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, 1951

ZWEIG, Stefan, *Drei Meister: Balzac, Dickens, Dostojewski* [*Trois Maîtres : Balzac, Dickens, Dostoïevski*], 1921

ZWEIG, Stefan, *Sternstunden der Menschheit* [*Les Très Riches Heures de l'humanité*], 1927

ZWEIG, Stefan, *Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen* [*Joseph Fouché*], 1929

ZWEIG, Stefan, *Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt* [*Conscience contre violence ou Castellion contre Calvin*], 1936

ZWEIG, Stefan, *Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums* [*Amerigo, Récit d'une erreur historique*], 1941 [1944]

3. Autres textes à caractère biographique cités

[ANON.], *Conte di Sinouhé*, XXe siècle av. J.-C.

[ANON.], *Vie de saint Alexis*, XI^e siècle

[ANON.], *La vida de Lazarillo de Tormes*, 1554

ACKROYD, Peter, *London: The Biography*, 2000

AGEE, James ; EVANS, Walker, *Let us now praise famous men*, 1941

BERGER, John ; MOHR, Jean, *A Seventh man : migrant workers in Europe*, 1975

BLOCH-DANO, Evelyne, *Madame Zola*, 1997

BLOCH-DANO, Evelyne, *Flora Tristan la Femme-Messie*, 2001

BLOCH-DANO, Evelyne, *Madame Proust*, 2004

BLOCH-DANO, Evelyne, *La Biographe*, 2007

BOCCACCIO, *De mulieribus claris*, 1361-1362

BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, 1362

BON, François, *Vie de Myriam C.*, 1998

BORGESE, Giuseppe Antonio, *Rubé*, 1921

BOSWELL, James, *Life of Johnson*, 1791

BRECHT, Bertolt, *Leben des Galilei [La Vie de Galilée]*, 1938

BÜCHNER, Georg, *Lenz*, 1839

BULWER-LYTTON, Edward, *Rienzi, the last of the Roman tribunes*, 1835

BUNYANM John, *The Life and Death of Mr. Badman. Presented to the World in a Familiar Dialogue Between Mr. Wiseman and Mr. Attentive*, 1680

CAILLEUX, Roland, *Saint-Genès ou la Vie brève*, 1933

CALLE, Sophie, *Les Dormeurs*, 1979

CAMUS, Renaud, *Vie du chien Horla*, 2003

CARLYLE, Thomas, *Life of Schiller*, 1825

CARLYLE, Thomas, *Sartor Resartus*, 1833-1834

CARLYLE, Thomas, *Life of John Sterling*, 1851

CARLYLE, Thomas, *Life of Frederick the Great*, 1858–1865

CHATEAUBRIAND, François-René de, *Vie de Rancé*, 1844

COETZEE, J. M., *Life & Times of Michael K*, 1983

COSTANTINI, Angelo, *La Vie de Scaramouche*, 1695

CRAVERI, Benedetta, *Madame du Deffand e il suo mondo*, 2012

DALBY, Andrew, *Venus. A Biography*, 2005

DE QUINCEY, Thomas, *The Last Days of Immanuel Kant*, 1827

DESCAMPS, Jean-Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 1753-1765,

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine Nicolas, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 1745-52

DÍAZ, Junot, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, 2007

DU GARD, Roger Martin, *Jean Barois*, 1913

DUBY, Georges, *Guillaume le Maréchal ou le meilleur chevalier du monde*, 1986

DUHAMEL, Georges, *Vie et aventures de Salavin*, 1920-1932

FABRE, Lucien, *Rabevel ou le Mal des ardents*, 1923

FARRELL, James Thomas, *Studs Lonigan*, 1932-1935

FELIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666

FISHER, M. F. K., *Consider the Oyster*, 1941

FLAUBERT, Gustave, *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, 1877

FULLER, Thomas, *Worthies of England*, 1662

GATTI, Armand, *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.*, 1968

GIANOLIO, Alfredo, *Vite sbobinate: primitivi estrosi e trasognati in Valpadana*, 2002

GINZBURG, Carlo, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del Cinquecento*, 1976

GIONO, Jean, *Pour saluer Melville*, 1941

GREEN, Julien, *Adrienne Mesurat*, 1927

GUENIFFEY, Patrick, *Bonaparte (1769-1802)*, 2013

HOLROYD, Michael, *Lytton Strachey: A Critical Biography*, 1967

HOUBRAKEN, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen [Le Grand Théâtre des peintres néerlandais]*, 1718-1721

INGLESE, Giorgio, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, 2015

JAMES, Henry, *The Aspern Papers*, 1888

JOHNSON, Samuel, *Life of Mr. Richard Savage*, 1744

JOHNSON, Samuel, *Life of Browne*, 1756

JOHNSON, Samuel, *The Lives of the Most Eminent English Poets, with Critical Observations on their Work*, 1779-1781

JOUVE, Pierre Jean, *Paulina 1880*, 1925

KRISTEVA, Julia, *Hannah Arendt*, 1999

KRISTEVA, Julia, *Melanie Klein*, 2000

KRISTEVA, Julia, *Colette*, 2002

LE GOFF, Jacques, *Saint-Louis*, 2006

LOUÏS, Pierre, *Les Chansons de Bilitis*, 1894

MACHIAVELLI, Niccolò, *Vita di Castruccio Castracani*, 1520

MANN, Thomas, *Lotte in Weimar [Lotte à Weimar]*, 1939

MARANI, Diego, *Vita di Nullo*, 2017

MAUGHAM, William Somerset, *The Moon and Sixpence*, 1919

MERTENS, Pierre, *Flammes*, 1993

MONTALDI, Danilo, *Autobiografie della Leggèra*, 1961

MÜLLER, Heiner, *Leben Gundlings [Vie de Gundling]*, 1976

NABOKOV, Vladimir, *Dar [Le Don]*, 1937

NABOKOV, Vladimir, *Nikolai Gogol*, 1944

NIZAN, Paul, *Antoine Bloyé*, 1933

NOTHOMB, Amélie, *Biographie de la faim*, 2004

ORHUN, Emre, *Les Vies Imaginaires*, 2013

PAPADIMITRIOU, Doxiadis, *Logicomix: An Epic Search for Truth*, 2008

PERICOLI, Tullio, *I ritratti*, 2002

PERICOLI, Tullio, *Otto scrittori*, 2003

PINDEMONTÉ, Ippolito, *Elogi dei letterati italiani*, 1826

PLUTARQUE, *Vies parallèles*, I^{er} siècle

RAMUZ, Charles-Ferdinand, *Vie de Samuel Belet*, 1913

REBATET, Lucien, *Les Épis mûrs*, 1953

REVELLI, Nuto, *Il mondo dei vinti*, 1977

ROLLAND, Romain, *Jean-Christophe*, 1904-1912

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, 1829

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Portraits littéraires*, 1837

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Portraits de femmes*, 1844

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Portraits contemporains*, 1846

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *P.-J. Proudhon*, 1872

SANDRART, Joachimus von, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, 1683

SANTAGATA, Marco, *Dante. Il romanzo della sua vita*, 2012

SCHWALLER de LUBICZ, Isha, *Her-Bak "Pois chiche", visage vivant de l'ancienne Égypte*, 1955

SCHWALLER de LUBICZ, Isha, *Her-Bak, Disciple de la sagesse égyptienne*, 1956

SHOLEM, Gershom, *Du frankisme au jacobinisme. La vie de Moses Dobruska alias Franz Thomas von Schönfeld alias Junius Frey*, 1977

SMOLLETT, Tobias, *The Adventures of Roderick Random*, 1748

SPENCE, Jonathan, *Ts'ao Yin and the K'ang-hsi Emperor; bondservant and master*, 1966

SPENCE, Jonathan, *Return to Dragon Mountain: Memories of a Late Ming Man*, 2007

STENDHAL, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, 1814

STENDHAL, *Vie de Napoléon*, 1818

STENDHAL, *Vie de Rossini*, 1824

TANDLER, Nicolas, *L'Impossible biographie de Georges Marchais*, 1980

THARAUD, Jean et Jérôme, *Dingley, l'illustre écrivain*, 1902

TOMIZZA, Fulvio, *Il male viene dal Nord. Il romanzo del vescovo Vergerio*, 1984

VAJDA, Sarah, *Jean-Edern Hallier : l'impossible biographie*, 2003

VASARI, Giorgio, *Le Vite*, 1550

VICAIRE, Gabriel ; BEAUCLAIR, Henri, *Les Délinquances d'Adoré Floupette : poèmes décadents avec sa vie par Marius Tabora*, 1885

WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883–1912*, 1958

- WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka, in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 1968
- WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka. Bilder aus seinem Leben*, 1983
- WALK, Ines, *Leni Riefenstahl : Five Lives. A Biography in Pictures*, 2000
- WELLS, H.G., *Ann Veronica*, 1909
- WILSON, Perry, *Italiane. Biografia del Novecento*, 2010
- XÉNOPHON, *Cyropédie*, IV^e siècle av. J-C.
- YOURCENAR, Marguerite, *Anna, soror...*, 1925
- YOURCENAR, Marguerite, *L'œuvre au noir*, 1968

Bibliographie secondaire

A) Ouvrages sur la biographie et sur la biofiction

Périodiques

- « Biography and autobiography », *The Sewanee Review*, vol. 85, n. 2, spring 1977
- « La folie des grands hommes », *Le nouvel observateur*, n. 1011, du 23 au 29 mars 1984, p. 79-98
- « Vendere le vite. La biografia letteraria », *Sigma*, XVII, 1-2, 1984
- « Les récits de vie », *Pratiques*, n. 45, mars 1985
- « Le biographique », *Poétique*, 63, 1985
- « Récits de vie. Modèles et écarts » *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 4, 1985
- « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, juin 1986
- « Biographie : les vies modes d'emplois », *Le nouvel observateur*, 19 septembre 1986, p. 115-129
- « La biographie », *Diogène*, 139, juillet-septembre 1987
- « Des biographies » *Revue française de psychanalyse*, t. 52, n. 1, janvier-février 1988

- « Le travail du biographique », *La licorne*, 14, 1988
- « Le désir biographique », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 16, 1989
- « Le biographique », *Revue de sciences humaines*, 224, 1991
- « Opere e vite. Biografia, testi e interpretazione letteraria », *Inchiesta letteratura*, n. 130, octobre-décembre 2000
- « Paradoxes du biographiques », *Revue des sciences humaine*, 263, 2001
- « Vies imaginaires », *Otrante*, n. 16, 2004
- « Biographies, modes d'emploi", *Critique*, n° 781-782, 2012

Articles et ouvrages

- AARON, Daniel, *Studies in biography*, 1978
- APTER, Emily, « Campus et média : lutte à mort pour le marché des « vies » », *Critique*, n. 781-782, 2012, p. 540-552
- BAKHTINE, Mikhaïl, « Biographie et autobiographie antiques », *Esthétique et théorie du roman*, 1978 [1975], p. 278-292
- BARON, Samuel H. et PLETSCHE, Carl, *Introspection in Biography. The biographer's quest for self-awareness*, 1985
- BARTHES, Roland, « Le vies parallèles », *La quinzaine littéraire*, 15 mars 1966 [puis dans *Œuvres complètes*, vol. III, 1995 p. 60-62, et dans *Œuvres complètes*, vol. II, 2002, p. 811-813.]
- BARTHES, Roland, « Préface », *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, p. 7-18
- BATCHELOR, John, *The art of literary biography*, 1995
- BATTISTINI, Andrea, « Dalla biografia encomiastica alla biografia informativa », dans Brioschi et Di Girolamo (dir.), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. II, 1994, p. 455-463
- BATTISTINI, Andrea, *Lo specchio di Dedalo*, 1990
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, « Vies d'objets. Sur quelques usages de la biographie pour comprendre les technosciences », *Critique*, 2012, p. 588-598
- BENTON, Michael, *Literary Biography: An Introduction*, 2009
- BENTON, Michael, *Towards a Poetics of Literary Biography*, 2015

- BERTAUX, Daniel, *Histoire de vies ou récits de pratiques ? : méthodologie de l'approche biographique en sociologie*, 1976
- BERTAUX, Daniel, *Biography and Society. The Life History Approach in the Social Sciences*, 1981
- BERTAUX, Daniel, *Les récits de vie : perspective ethnosociologique*, 1997 (Ile édition 2005)
- BERTAUX, Daniel, *L'enquête et ses méthodes*, 2010 (4e édition 2016)
- BINGHAM Dennis, *Whose lives are they anyway? The biopic as Contemporary Film Genre*, 2010
- BLAZINA, Sergio « La retorica del concreto », *Sigma*, XVII, n. 1-2, 1984, p. 85-95
- BOLDRINI, Lucia, *Biografie fittizie e personaggi storici : (auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*, 1998
- BOLDRINI, Lucia et NOVAK, Julia, *Experiments in Life-Writing: Intersections of Auto/Biography and Fiction*, 2017
- BONNAT, Jean-Louis, « Ecriture... biographique et/ou autobiographique. Problématique des genres : figures textuelles du destin pulsionnel », dans *L'Autobiographie en Espagne : actes / du 2e Colloque international de La Baume-lès-Aix, 23-24-25 mai 1981, 1982*, p. 27-60
- BONORD, Aude, « Des saints pour la fiction, des saints face à l'Histoire (Joseph Delteil, Blaise Cendrars, Christian Bobin, Sylvie Germain, Claude Louis-Combet) », *Cahiers de narratologie*, n. 15, 2008 mis en ligne le 14 décembre 2008, URL : <https://narratologie.revues.org/721>.
- BONORD, Aude, *Les « Hagiographes de la main gauche ». Variations de la vie de saints au XXe siècle*, 2011
- BOUJU, Emmanuel, « Auctor in fabula / opus a fabula : le double-fond de la fiction biographique, dans Monluçon et Salha (dir.), *Fictions biographiques*, 2007, p. 305-316
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62-63, 1986, p. 69-72
- BOYER-WEINMANN, Martine, « La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats », *Poétique*, n. 139, 2004, p. 299-314
- BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique : enjeux contemporains*, 2005
- BRAMANTI, Vanni et PENSA, Maria Grazia, *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, 1996

- BRICCO, Elisa, « Biografie finzionali tra racconto e fumetto: Arno Bertina e Stéphane Levallois », *Nuova Corrente*, 56, n. 144, 2009, p. 243-263.
- BROQUA Vincent et MARCHE Guillaume, *L'épuisement du biographique ?*, 2010
- BROWN, Tom et VIDAL, Belén, *The Biopic in Contemporary Film Culture*, 2014
- BUISINE, Alain, « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, n. 224, 1991, p. 7-13
- BUISINE, Alain, « Écrire des biographies », *Revue des sciences humaines*, 263, 2001, p. 149-159
- CALLE-GRUBER, Mireille et ROTHE, Arnold, *Autobiographie et biographie*, 1989
- CAPUTO, Rino et MONACO, Matteo, *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, 1997
- CARLYLE, Thomas, « Biography », *English and other critical essays*, 1915, p. 65-79
- CASTELLANA, Riccardo « La biofiction. Teoria, storia, problemi », *Allegoria*, n. 71-72, 2015, p. 67-97.
- CHAMBERLAYNE, Prue ; BORNAT, Joanna et WENGRAF, Tom, *The turn to biographical methods in social science. Comparative issues and examples*, 2000
- CHESHIRE, Ellen, *Bio-Pics: A Life in Pictures*, 2015
- CHOTARD, Loïc, « La Biographie au XIXe siècle », *Approches du XIXe siècle*, 2000, p. 7-70.
- CIORAN, Emil (textes choisis et présentés par), *Anthologie du portrait. De Saint-Simon à Tocqueville*, 1996 [posthume]
- CITATI, Pietro, « L'arte del ritratto », *L'armonia del mondo*, 1998
- CLEMENT, Anne-Marie et DUPONT, Caroline, « Les formes brèves du biographique : statut et fonction du détail dans les actualisations contemporaines du recueil des vies brèves », dans Dion, Fortier, Havercroft, Lusebrink (dir.), *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, 2007, p. 373-399.
- CLIFFORD, James L., *Biography as an art. Selected criticism, 1560-1960*, 1962
- COCKSHUT, Anthony Oliver John, *Truth to life: the art of biography in the Nineteenth Century*, 1974
- COLLECTIF Maurice Florence, *Archives de l'infamie*, 2009
- CORTELLESSA, Andrea, « Generi 'contigui' all'autobiografia. Bibliografia selezionata di studi » dans Caputo et Monaco 1997 : 351-366

- CROCE, Benedetto, « Delle biografie. Variazioni intorno a Svetonio », *Varietà di storia letteraria e civile. Serie seconda*, 1949, p. 34-44
- CRUSAT, Cristian, « La tradición de la "vida imaginaria". Schwob y Roberto Bolaño », *Revista de Occidente*, n° 332, Paris, janvier 2009, p. 87-114.
- CRUSAT, Cristian, *Vidas de vidas: una historia no académica de la biografía : entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, 2015
- DANIEL, Mano « Biography as a Cultural Discipline » dans Daniel et Embree (dir.), *Phenomenology of the Cultural Disciplines*, 1994, p. 297-317
- DASTON, Lorraine, *Biographies of Scientific Objects*, 2000
- DAVID, Michel, « Mangiare il cuore dei leoni », *Sigma*, XVII, n. 1-2, 1984, p. 46-55.
- DE CAROLIS, Chetro, *La biografía*, 2008
- DE CERTEAU, Michel, « Une variante : l'édification hagio-graphique », *L'écriture de l'histoire*, 1975, p. 274-288.
- DESAN, Philippe et DESORMEAUX, Daniel, *Les biographies littéraires. Théories, pratiques et perspectives nouvelles*, 2018
- DIANA, Rosario, *Scritture della vita fra biografia e autobiografia: un excursus bibliografico*, 2003
- D'INTINO, Franco, « Ottica biografica e ottica autobiografica », *Studi latini e italiani*, III, 1989, p. 185-209
- D'INTINO, Franco, *L'autobiografia moderna. Storia, forme, problemi*, 1998
- DION, Robert ; FORTIER, Frances ; HAVERCROFT, Barbara et LUSEBRINK, Hans-Jürgen (dir.), *Vies en récits : formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, 2007
- DION, Robert et REGARD, Frédéric, *Les nouvelles écritures biographique. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines*, 2013
- DION, Robert et FORTIER, Frances, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, 2010
- DOSSE, François, *Le pari biographique. Ecrire une vie*, 2005
- DUBEL, Sandrine et RABAU, Sophie, *Fictions d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, 2001
- DUNN, Waldo H, *English Biography*, 1916

- EDEL, Leon, *Literary Biography*, 1957
- ELLMAN, Richard, « Freud and Literary Biography », *American Scholar*, 53, 4, p. 465-78, 1984
- EPSTEIN, Helen, *Ecrire la vie. Non-fiction, vérité et psychanalyse*, 2009
- EPSTEIN, William H, *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, 1991
- FENSTER, Mark, « The Folklore of Legal Biography », *Michigan Law Review*, vol. 105, n. 6, p. 1265-1282, 2007
- FERRAROTTI, Franco, *Storia e storie di vita*, 1981
- FERRATO-Combe, Brigitte et SALHA, Agathe, « Fictions biographiques et arts visuels, XIXe-XXIe siècles », *Recherches & Travaux*, n. 68, 2006. [URL : <https://recherchestravaux.revues.org/73>]
- FINGER, Matthias, *Biographie et herméneutique : les aspects épistémologiques et méthodologiques de la méthode biographique*, 1984
- FLETCHER, Hanink, *Creative lives in classical antiquity poets, artists and biography*, 2016
- FOUCAULT, Michel, « « La vie des hommes infâmes », *Les cahiers du chemin*, n. 29, 15 janvier 1977, p. 12-29 [puis dans *Dits et Écrits*, 1994, III, p. 237-253]
- FOURNIER, Simon, « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours », *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique*, vol. 11, 2005 [URL : http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm]
- FUMAROLI, Marc, « Des « Vies » à la biographie : le crépuscule du Parnasse », *Diogène*, 139, 1987, p. 3-30
- GALLERANI, Guido Mattia, « Studio sulle note biografiche : posture d'autore e antologie di letteratura italiana contemporanea », *Enthymema*, XVII, 2017, p. 92-108
- GALLO, Italo, « Nascita e sviluppo della biografia greca: aspetti e problemi », dans Gallo et Nicastri, *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, 1995
- GEFEN, Alexandre, « Le chat jaune de l'abbé Séguin », dans Gefen et Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, 2001, p. 77-109
- GEFEN, Alexandre « Le Jardin d'Hiver, les « biographèmes » de Roland Barthes », dans Macé et Gefen (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, 2002, p. 159-171 [2002a]

- GEFEN, Alexandre, « Vie imaginaire et poétique du roman au XIXe siècle : la Notice biographique de Louis Lambert », *Littérature*, n. 128, 2002, p. 3-25 [2002b]
- GEFEN, Alexandre, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Dambre, Mura-Brunel et Blanckeman (dir.), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, 2004, p. 305-319 [2004a]
- GEFEN, Alexandre, « La fiction biographique, essai de définition et de typologie », *Otrante*, n. 16, 2004, p. 7-23 [2004b]
- GEFEN, Alexandre, « « Soi-même comme un autre ». Présupposés et significations du recours à la fictions biographique dans la littérature française contemporaine », dans Monluçon et Salha (dir.), *Fictions biographiques*, 2007, p. 55-75
- GEFEN, Alexandre, « Parlant de lui, c'est de moi que je parle. Privatisation identitaire et empathie mémorielle dans la fiction biographique contemporaine, dans Madelénat (dir.), *Biographie et intimité des Lumières à nos jours*, 2008, p. 231-240
- GEFEN, Alexandre, « Au pluriel du singulier : la fiction biographique », *Critique*, 2012/6, n° 781-782, p. 565-575
- GEFEN, Alexandre, *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon. Anthologie de la biographie littéraire*, 2014
- GEFEN, Alexandre, *Inventer une vie. La Fabrique littéraire l'individu*, 2015
- GEHRMANN, Susanne et GRONEMANN, Claudia, *Les enjeux de l'autobiographique dans les littératures de langue française : du genre à l'espace, l'autobiographie postcoloniale, l'hybridité*, 2006
- GENTILI, Bruno et CERRI, Giovanni, *Storia e biografia nel pensiero antico*, 1978 [1983]
- GERVASI, Laurène et JOHANSSON, Franz, *Le biographique*, 2003
- GITTINGS, Robert, *The nature of biography*, 1978
- GOUIFFES, Nathalie, *Le biographique*, 2002
- GOULD, Warwick et STALEY, Thomas F., *Writing the lives of writers*, 1998
- GOYETTE, Julien, « Biographie, narration et philosophie de l'histoire », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 54, n° 1, 2000, p. 81-88.
- GROUPE μ , « Les biographies de Paris Match », *Communications*, 16, 1970, p. 110-124
- GUGLIELMINETTI, Marziano, « Vendere le vite », *Sigma*, XVII, n. 1-2, 1984, p. 5-22.

- GUGLIELMINETTI, Marziano, « Biografia e autobiografia », dans Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana*, V, 1986, p. 829-886.
- IOVINELLI, Alessandro, *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, 2004
- JEFFERSON, Ann, « « Vie romancée » et créativité littéraire dans les années 1920 », *Le défi biographique*, 2012, p. 247-254
- JOHNSON, Samuel, « Biography », *The Rambler*, n. 60, 1750 [dans Holmes (dir.), *Johnson on Savage*, 2005, p. 109-115]
- JOHNSON, Samuel, « Literary Biography », *The Idler*, n. 102, 1760 [dans Holmes (dir.), *Johnson on Savage*, 2005, p. 123-127)
- JUNOD, Karen, *'Writing the lives of painters'. Biography and Artistic Identity in Britain 1760-1810*, 2011
- KENDALL, Paul Murray, *The Art of Biography*, 1965
- KLOCK, Geoff, *Imaginary Biographies. Misreading the Lives of the Poets*, 2007
- KOCH, Ludovica, « Esemplari, parallele, inimitabili, immaginarie », *Strumenti critici*, 1986, I, 2, p. 247-260
- KOPYTOFF, Igor, « The Cultural Biography of Things : commoditization as process », dans Arjun Appadurai, *The Social Life of Things*, 1986, p. 64-91
- LA BRETEQUE, François de, « Biographies et cinéma », dans Touati et Trebitsch 1985 : 237-240
- LACKEY, Michael, *Truthful Fictions: Conversations with American Biographical Novelists*, 2014
- LACKEY, Michael, *The American biographical novel*, 2016
- LACKEY, Michael, *Biographical Fiction: A Reader*, 2017
- LACKEY, Michael, « Biofiction, defined as literature that names its protagonist after an actual historical figure », dans *Biofictional Histories, Mutations and Forms*, 2017
- LAVAGETTO, Mario, « 'Cosa ce ne faremmo di un Friedrich Nietzsche immaginario ?' », *Sigma*, XVII, n. 1-2, 1984, p. 116-132.
- LE GOFF, Jacques, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, n. 54, 1989, p. 48-53

- LEFKOWITZ, Mary R., « Patterns of Fiction in Ancient Biography », *American Scholar* 52, 2, 1983, p. 205-18
- LEGRAND, Michel, *L'approche biographique. Théorie, clinique*, 1993
- LEJEUNE, Philippe, « Moi, La Clairon », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 16, 1989, p. 177-196
- LEJEUNE, Philippe, « Biographie, témoignage, autobiographie : le cas de *Victor Hugo raconté* », *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux médias*, 1980
- LEO, Friedrich, *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, 1901
- LEVI, Giovanni, « Les usages de la biographie », *Annales*, n. 6, 1989, p. 1325-1336
- LONG, Judy, *Telling women's lives*, 1999
- LORIGA, Sabina, *Le petit x: de la biographie à l'histoire*, 2010
- LOTMAN, Youri, « Il diritto alla biografia », dans J. M. Lotman, S. Salvestroni (dir.), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, 1985, p. 181-199 [« Pravo na biografiju », 1984, inédit]
- LOUICHON, Brigitte et ROGER, Jérôme, « L'auteur entre biographie et mythographie », *Modernités*, n. 18, 2002
- LUKACS, György, « La forme biographique et sa problématique » [1954], *Le roman historique*, 1965
- MACIOTI, Maria, *Biografia, storia e società. L'uso delle storie di vita nelle scienze sociali*, 1985
- MADELENAT, Daniel, *La Biographie*, 1984
- MADELENAT, Daniel, « Situation et signification de la biographie en 1985 », dans Touati et Trebitsch 1985 : 129-139
- MADELENAT, Daniel, « La biographie aujourd'hui » *Mesure*, n. 1, 1989, p. 47-58 [1989a]
- MADELENAT, Daniel, « La biographie en 1987 », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 16, 1989, p. 9-21 [1989b]
- MADELENAT, Daniel, « Biographie et roman, je t'aime, je te hais », *Revue des Sciences Humaines*, n. 224, 1991, p. 235-247
- MADELENAT, Daniel, « 1918-1998 : deux âges d'or de la biographie ? » dans Kopp, Robert (dir.), *La biographie, modes et méthodes*, 2001, p. 89-104

- MAGNE, Bernard, « La textualisation du biographique dans *W* ou le souvenir d'enfance de Georges Perec » dans Calle-Gruber et Rothe (dir), *Autobiographie et biographie*, 1989, p. 163-184
- MANGANYI, Noel Chabani, « Psychobiography and the Truth of the Subject », *Biography*, 6, 1, 1983, p. 34-52
- MATTIODA, Enrico, « Biografia come storia. Una conquista cinquecentesca ? », *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, 2010
- MAUROIS, André, *Aspects de la biographie*, 1928
- MIDDEKE Martin and HUBER, Werner, *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, 1999
- MOMIGLIANO, Arnaldo, *The development of greek biography*, 1993 [1971]
- MOORE-GILBERT, Bart, *Postcolonial life-writing: culture, politics and self-representation*, 2011
- MONLUÇON, Anne-Marie et SALHA, Agathe, *Fictions biographiques : XIXe-XXIe siècles*, 2007
- MORAITIS George et POLLOCK George, *Psychoanalytic Studies of Biography*, 1987
- MOULIN, Joanny, « The Life Effect: Literature Studies and the Biographical Perspective », dans Renders; Haan et Harmsma, *The Biographical Turn : Lives in History*, 2017, p. 68-78
- MOULIN, Joanny ; GOUCHAN, Yannick et NGUYEN, Phuong Ngoc, *Etudes biographiques : la biographie au carrefour des humanités*, 2018
- NADEL, Ira Bruce, « Biography & Four Masters Tropes », *Biography*, vol. 6, n. 4, 1983, p. 307-315
- NADEL, Ira Buce, *Biography : fiction, fact and form*, 1984
- NICOLSON, Harold, *The development of english biography*, 1927
- NOVARR, David, *The Lines of Life. Theories of biography, 1880-1970*, 1986
- OLIVER, Annie, *Le biographique*, 2001
- OLSEN, Stein Haugom, « La biografia nella critica letteraria », *Inchiesta letteratura*, n. 130, 2000, p. 8-14
- OPPENHEIMER, Agnès, « La « solution » narrative », *Revue française de psychanalyse*, t. 52, n. 1, 1988, p. 17-35

- ORLANDO, Francesco, « Il rapporto uomo-opera e la questione del giudizio di valore », *Allegoria*, 32, 1999, p. 134-137
- OSTER, Daniel, « La fiction biographique », *Encyclopædia Universalis*, 1992, p. 403-404
- PENEFF, Jean, *La méthode biographique*, 1990
- PINEAU, Gaston et LE GRAND, Jean-Louis, *Les histoires de vie*, 1993
- PINTO, Vivian de Sola, *English Biography in the Seventeenth Century*, 1951
- PLUVINET, Charline, *Fictions en quête d'auteur*, 2012
- POIRIER, Jean ; CLAPIER-VALLADON, Simon et RAYBAUT, Paul, *Les récits de vie. Théorie et pratique*, 1983
- POSNER, Richard, « Judicial Biography », *New York University Law Review*, 502, 1995
- POZNER, Vladimir, « À l'ombre des grands hommes » [1931], *Europe*, n. 1017-1018, 2014, p. 60-65
- RANIERI, Concetta, « Descriptio et imago vitae. Vittoria Colonna nei biografii, letterati e poeti del Cinquecento », dans Sarnelli et Acquaro Graziosi 2003 : 123-153
- REBESCHINI, Monica, « La biografia genere storiografico. Tra storia politica e storia sociale. Questioni e prospettive di metodo », *Acta Historiae*, n. 14, 2006, p. 427-446
- RENDERS, Hans et De HAAN, Binne, *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory*, 2013
- RENDERS, Hans ; De HAAN, Binne et HARMSMA, Jonne, *The Biographical Turn : Lives in History*, 2017
- RICUPERATI, Giuseppe, « Pietro Verri e i progressi della ragione », *Società e storia*, n. 96, 2002, p. 377-390
- RIOSI, Alceo, *Biografia e storiografia*, 1983
- ROMANI, Massimo, « La maschera e il vampiro », *Sigma*, XVII, n. 1-2, 1984, p. 36-45
- SALHA, Agathe, « Presentation », *Recherches & Travaux*, n. 68, 2006, p. 5-14
- SALWAK, Dale, *The literary biography: problems and solutions*, 1996
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « La biographie comme combat », dans Desan et Desormeaux (dir.), *Les Biographies littéraires : théories, pratiques et perspectives nouvelles*, 2018, p. 279-289

- SARNELLI, Mauro et ACQUARO GRAZIOSI, M. Teresa, *Biografia: genesi e strutture*, 2003
- SAUDAN, Guy, « Biographie médicale fossiles vivants et retour du sujet », *Gesnerus*, n. 50, 1993, p. 242-263
- SCHABERT, Ina, « Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations », *Biography*, vol. 5, n. 1, 1982, p. 1-16
- SCHABERT, Ina, *In quest of other person. Fiction as biography*, 1990
- SCHWALM, David E., « Locating Belief in Biography », *Biography*, vol. 3, n. 1, p. 16-26
- SCHWOB, Marcel, « L'Art de la biographie », dans *Spicilège*, 1896
- SMITH, Robert F. W. et WATSON, Gemma L., *Writing the Lives of People and Things, AD 500 – 1700. A Multi-disciplinary Future for Biography*, 2016
- SORBIER, Françoise du, « Le paradoxe du criminel », dans *Poétique*, 63, 1985, p. 365-382
- SORBIER, Françoise du, « La biographie criminelle anglaise. Formes narratives et circuits de diffusion », *Dix-huitième Siècle*, vol. 18, n. 1, 1986, p. 155-168
- SPAGNOLO, Maddalena, « La biografia d'artista. Racconto, storia, leggenda », dans *Enciclopedia della cultura italiana*, 2010, vol. X, p. 375-393
- STAUFFER, Donald A., *The Art of biography in eighteenth century England*, 1941
- STUART, Duane Reed, *Epochs of greek and roman biography*, 1928
- THIBAUDET, Albert, « Au pays de la biographie romancée » [1927], dans *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 1212-1221
- THIBAUDET, Albert, « La ligne de vie » [1923], dans *Réflexions sur la littérature*, 2007, p. 822-834
- THYRRIARD, Maryam, « Harold Nicolson the New Biographer », *Les Grandes Figures historiques dans les lettres et les arts* [en ligne], n° 6bis, 2017 [URL : <http://figures-historiques.revue.univ-lille3.fr/6bis-2017-issn-2261-0871/>]
- TOMASEVSKIJ, Boris, « Literatura i biografija », *Kniga i revoljucija*, n. 4, 28, 1923, p. 6-9 [édition italienne « Letteratura e biografia », dans *Opere e vite*, p. 67-70]
- TORRES, Félix, « Du champ des Annales à la biographie : réflexions sur le retour d'un genre », dans Touati et Trebitsch 1985 : 141-148

- TOTI, Anna Maria Paola, *Biografia Visualità e Memoria. Per una sociologia dell'intersoggettività*, 2009
- TOUATI, François-Olivier, « Quand un biographe peut en cacher un autre. Réécrire la vie des saints (une nouvelle collection chez Beauchênes) », dans Touati et Trebitsch 1985 : 248-250
- TOUATI, François-Olivier et TREBITSCH, Michel, « Problèmes et méthodes de la biographie », dans *Sources, Travaux historiques*, 1985
- TREBITSCH, Michel, « Les folies de Byron », dans Touati et Trebitsch 1985 : 199-214
- VANNUCCI, Valentina, « La riscrittura dell'identità nelle biofictions », dans de Zordo (dir.), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, 2009, p. 255-289
- VANNUCCI, Valentina, « Canone e biofiction », dans de Zordo et Fantaccini (dir.), *Altri canoni / canoni altri. Pluralismo e studi letterari*, 2011, p. 125-151
- VANNUCCI, Valentina, *Lecture anticanoniche della biofiction dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014
- VIART, Dominique, « Dis-moi qui te hante : paradoxes du biographique », *Revue des Sciences humaines*, n. 263, 2001, p. 7-33 [2001a]
- VIART, Dominique, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées » dans Dambre et Gosselin (dir.), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, 2001, p. 331-345 [2001b]
- VIART, Dominique, « Fictions biographiques », dans Viart et Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, 2005, p. 99-124
- VIART, Dominique, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Monluçon et Salha (dir.), *Fictions biographiques*, 2007, p. 35-54.
- WAGNER-MARTIN, Linda, *Telling Women's Lives: The New Biography*, 1994
- WELLEK, René et WARREN, Austin, « Literature and Biography », *Theory of Literature*, 1942
- WINSLOW, Donald J., « Glossary of Terms in Life-Writing Part I », *Biography*, vol. 1, n. 1, 1978, p. 61-78
- WINSLOW, Donald J., « Glossary of Terms in Life-Writing, Part II », *Biography*, Vol. 1, n. 2, 1978, p. 61-85
- WINSLOW, Donald J., *Life-writing: a glossary of terms in biography, autobiography, and related forms*, 1980 [Ile 1995]

WITTMANN, Jean-Michel, *Biographie et roman*, 2012

WOOLF, Virginia, « The New Biography », *New York Herald Tribune*, October 30, 1927
[Puis dans *Granite and Rainbow*, 1958, p. 149-155]

WOOLF, Virginia, « The Art of Biography » *Atlantic Monthly*, n. 163, April 1939, p. 506-10
[Puis dans *Death of a Moth and Other Essays*, 1942, p. 119-126]

B) Travaux sur œuvres et auteurs spécifiques

Périodiques

DEMANZE, Laurent, « Emmanuel Carrère, *Un roman russe, D'autres vies que la sienne et Limonov* », *Roman 20-50*, n°5, juin 2014

« Danilo Kiš », *Sud*, n. 66, 1986

« Danilo Kiš », *Est-Ouest*, n. 3, 1992

« Paul Auster/Danilo Kiš, *Review of Contemporary Fiction*, 180, 1994

« Pascal Quignard », *Europe*, n. 976-977, août-septembre 2010

« Marcel Schwob », *Europe*, mai 2006

Articles et ouvrages

ADLER, Aurélie, *Eclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergonioux et François Bon*, 2012

ÁLVAREZ, Eliseo, « Roberto Bolaño : Todo escritor que escribe en español debería tener influencia cervantina », *Revista Cultural TURIA*, n° 75, June 2005, p. 254-265

ARLAUD, Sylvie ; COVINDASSAMY, Mandana et TEINTURIER, Frédéric, W. G. Sebald : récit, histoire et biographie dans "Die Ausgewanderten" et "Austerlitz", 2015

ARSLAN, Antonia, « Alberto Savinio : il sogno di un biografo », dans Bramanti et Pensa (dir.), *Scrivere le vite. Aspetti della biografia letteraria*, 1996, p. 71-81.

BARDET, Guillaume et CARON, Dominique, *Étude sur Emmanuel Carrère, "La moustache"*, 2007

- BARTHELEMEY, Lambert, « Les bons, les brutes et les truands (Sebald, Bolaño) », *Otrante*, n. 16, 2004, p. 92-109
- BARTUSCHAT, Johannes, « La Vita di Cola di Rienzo de Gabriele d'Annunzio et son modèle médiéval », *Arzanà*, 10, p. 71-86
- BAYLE, Thierry, « Pierre Michon, un auteur majuscule », *Le Magazine littéraire*, n. 353, avril 1997.
- BERNARDINI NAPOLETANO, Francesca, « L'assurdo fantastico », dans Deidier et Roberto (dir.), *Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, 2002, p. 97-103
- BESSARD-BANQUY, Olivier, *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, 2003
- BEVILACQUA, Donato, « Da Limonov a Srebrenica. Il conflitto nei Balcani attraverso la non-fiction di Marco Magini ed Emmanuel Carrère », *Heteroglossia*, 14, 2016, p. 441-462
- BEVILACQUA, Luca, « Limonov D'Emmanuel Carrère, la biographie et l'Histoire », dans Rubino et Viart (dir.), *Le roman français contemporain face à l'histoire : thèmes et formes*, 2014, p. 437-444
- BLEAU, Alexandre, « Pierre Michon dans l'histoire des vies », dans Biasi, Castiglione et Viart, *Pierre Michon. La lettre et son ombre*, 2013, p. 403-421
- BOLAÑO, Roberto, *Entre paréntesis*, 2004
- BOYER-WEINMANN, Martine, « *Limonov* : (auto)portrait de l'artiste en mauvais garçon », dans Demanze 2014 : 81-92
- CAMPORA et GONZALEZ, *Borges – Francia*, 2011
- CASTIGLIONE et VIART, *Pierre Michon, cahier*, 2017
- CESARETTI, Daniela, *Introduzione all'opera di Juan Rodolfo Wilcock*, 1994
- CHUPIN, Yannicke, « 'Jouons à la biographie !' Un traitement parodique du genre biographique : *La Vie trop brève d'Edwin Mullhouse* de Steven Millhauser », dans Broqua et Marche (dir.), *L'épuisement du biographique*, 2010, p. 332-344
- CLANCIER, Anne, « Vladimir Nabokov et les affres du biographe », *Revue des Sciences Humaines*, n. 224, 1991, p. 127-137
- CONNON, Daisy, *Subjects not-at-home: forms of the uncanny in the contemporary french novel : Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, 2010

- DAVID, Angie, *Emmanuel Carrère*, 2007
- DEBENEDETTI, Antonio, « Bela Lugosi: Dracula sono io », *Corriere della Sera*, 7 giugno 1998
- DEIDIER, Roberto, *Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, 2002
- DEMANZE, Laurent, « Les illustres et les minuscules : Pierre Michon, lecteur de Plutarque », dans Monluçon et Salha (dir.), *Fictions biographiques*, 2007, p. 235-246
- DEMANZE, Laurent, « Les vies romanesques d'Emmanuel Carrère », dans Demanze 2014 : 5-13
- DEMANZE, Laurent et RABATÉ, Dominique, *Faire effraction du réel*, 2018
- EISSEN, Ariane, « Deux épigones de Marcel Schwob dans la littérature italienne : Juan Rodolfo Wilcock et Antonio Tabucchi », dans Berg, Gefen, Jutrin et Lhermitte (dir.), *Retours à Marcel Schwob : d'un siècle à l'autre, 1905-2005*, 2007, p. 279-290
- FABRE, Bruno, « Borges, un "devoto" de Marcel Schwob », dans Campora et Gonzalez (dir.), *Borges – Francia*, 2011, p. 79-85
- FABRE, Bruno, *L'art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*, 2010
- FARINELLI, Patrizia, « Feconda infedeltà. L'innovativa prospettiva biografica di Davide Orecchio », *Soliloqui e tradimenti : narrativa italiana tra modernismo e postmoderno*, 2017, p. 135-158
- FARINELLI, Patrizia, « Le bio-bibliografie immaginarie di Bolaño e le biografie infedeli di Orecchio come approcci letterari alle verità della storia, della vita », *Ars et Humanitas*, n. 11, 2017, p. 127-138
- FAROUK, May, *Le retour du roman d'aventures. Formes et enjeux contemporains. À partir de Jean Echenoz*, 2017
- FARRON, Ivan, « La question des genres chez Pierre Michon », dans Farron et Kurtos (dir.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, 2003, p. 123-139
- FARRON, Ivan, « Filiation », *La grâce par les œuvres*, 2004
- FORTIER, Frances et DUPONT, Caroline, « Erudition et fantaisies biographiques. Le recueil de vies chez Tabucchi, Savinio, Tremblay et Zweig », dans Langlet (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, 2003, p. 61-82
- FUSILLO, Massimo, « Collezionismi patologici », *Feticci*, 2012, p. 156-157

- GARCÍA, Mariano, « Schwob y Borges, entre la biografía y el plagio », dans Campora et Gonzalez (dir.), *Borges – Francia*, 2011, p. 87-95
- GEFEN, Alexandre, « Echenoz biographe du vide », colloque international « Jean Echenoz : la fiction, la langue » organisé par Gérard Berthomieu et Françoise Rullier-Theuret, Université Paris-Sorbonne, 24 et 25 mai 2013
- GIALLORETO, Andrea, « Vite (poco) esemplari di uomini d'ingegno. *La Sinagoga degli iconoclasti* », *I cantieri dello sperimentalismo : Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, 2013, p. 49-64
- GIGLIO, Giuseppe, « Davide Orecchio, *Città distrutte. Sei biografie infedeli* », *Narrazioni*, 3, 2013, p. 139-142.
- GIGLIOLI, Daniele, « Ferocia spietata, non insensata. L'etica mostruosa del mostro di Rostov », *La lettura del Corriere della sera*, 6 dicembre 2015
- GORJUP, Branko, « Textualizing the Past: The Function of Memory and History in Kiš's Fiction », *Review of Contemporary Fiction*, 1994, p. 161-168
- GRABES, Herbert, *Fictitious Biographies. Vladimir Nabokov's English novels*, 1977 [1975]
- GUINAUD, Cécile, « Ecriture et peinture : les références picturales dans *Vies Minuscules* de Pierre Michon », dans Kaempfer (dir.), *Michon lu et relu*, 2011, p. 83-104
- HOUPPERMANS, Sjeff, *Jean Echenoz. Etude de l'œuvre*, 2008
- HUNNEWELL, Susan, « The Art of Nonfiction No. 5 – Emmanuel Carrère », *The Paris Review*, n. 206, fall 2013, p. 99-129
- JÉRUSALEM, Christine, *Jean Echenoz : géographies du vide*, 2005
- JÉRUSALEM, Christine et VRAY, Jean-Bernard, *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, 2006
- JÉRUSALEM, Christine, « Les sortilèges de Jean Echenoz », dans « Marcel Schwob », *Europe*, mai 2006, p. 191-197
- JÉRUSALEM, Christine, « Stevenson, Schwob, Renard, Echenoz : des œuvres filiales ? », dans Berg, Gefen et Lhermitte (dir.), *Retours à Marcel Schwob. D'un siècle à l'autre (1905-2005)*, 2007, p. 261-270.
- KEMP, Simon, « Jean Echenoz and Uses of Digression », *French fiction into the Twenty-first century. The return to the story*, p. 196-130
- KIŠ, Danilo, *Le résidu amer de l'expérience*, 1995

- LAFON, Michel, « Histoires infâmes, biographies synthétiques, fictions : vies de Jorge Luis Borges », dans Monluçon et Salha (dir.), *Fictions Biographiques*, 2007, p. 191-202
- LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Spectre(s) du père et mélancolie du fils. Rayonnement du mythe de Hamlet dans *Vies minuscules* de Pierre Michon », dans Jean Kaempfer (dir.), *Michon lu et relu*, 2011, p. 175-202
- LÉVI, Clément, *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon, Ransmayr*, 2014
- LEZOWSKI, Marie, « Il potere del romanzo e la forza del documento : storia di un letterato perseguitato », *Historia Magistra : rivista di storia critica*, n. 19, 2015, p. 109-117
- LOISEL, Yves, « Jean Echenoz. Courir », *Le Télégramme*, 26 avril 2009 [URL : <http://www.letelegramme.fr/ig/dossiers/prix-des-lecteurs/jean-echenoz-courir-26-04-2009-275499.php>]
- LÓPEZ-CALVO, Ignacio, « Deconstructing Heaven », *Roberto Bolaño, a Less Distant Star. Critical Essays*, 2005, p. 176-181
- LOURDOU, Louise, « L'auteur et son double : *Je suis vivant et vous êtes morts*, *L'Adversaire*, *Limonov*, dans Reig ; Romestaing et Schaffner 2016 : 87-98
- MADELENAT, Daniel, « Un roman de la biographie. Les hommes de papier de William Golding », *La Licorne*, n. 14, 1988, p. 15-25
- MADELENAT, Daniel, « Borges biographe », dans Brunel (dir.), *Borges, souvenirs d'avenir*, 2006, p. 355-374
- MANZONI, Celina, « Biografías minimas/infimas y el equivoco del mal », *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, 2002, p. 17-35
- MARCHESINI, « La vita di sei personaggi non illustri che hanno trovato il loro autore, *Il Foglio*, 27 gennaio 2012
- MATT, Luigi, « Angela Bubba, Viola Di Grado, Giuseppe Schillaci, Andrea Tarabbia : interviste », *Lid'O: lingua italiana d'oggi : VIII*, 2011, p. 85-91
- MENEGHELLI, Donata, « Vita quasi immaginaria di uomini illustri (Henry James e la biografia) », dans *Opere e vite*, 2000, p. 29-37
- MIHAILOVICH, Vasa D., « Faction or Fiction in A Tomb for Boris Davidovitch: The Literary Affair », *Review of Contemporary Fiction*, 1994, p. 169-173
- MONLUÇON, Anne-Marie, « Les vies de criminels dans trois recueils de fictions biographiques », *Otrante*, n. 16, 2004, p. 111-125

- MURA-BRUNEL, Aline, *Chevillard, Échenoz : filiations insolites*, 2008
- OLIVER, Annie, "*L'adversaire*", 2000, Emmanuel Carrère, 2003
- ORSANIC, Lucia, « De Borges a Foucault una galería de la infamia. Análisis de "El asesino desinteresado Bill Harrigan" », dans Campora et Gonzalez (dir.), *Borges – Francia*, 2011.
- PAINT, Estelle, « Biographie et roman dans *Hitler* de Giuseppe Genna » dans Broqua et Marche (dir.), *L'épuisement du biographique*, 2010, p. 190-202
- PALUMBO MOSCA, Raffaello, « Il giardino delle mosche di Andrea Tarabbia », *L'Immaginazione*, 292, 2016, p. 60-61
- PANAITÉ, Oana, *The Colonial Fortune in Contemporary Fiction in French*, 2017
- PAPPALARDO, Dario, « Edgardo Franzosini: "Racconto vite di seconda e terza mano" », *La Repubblica*, 30 novembre 2015
- PASOLINI, Pier Paolo, *Descrizioni di descrizioni 1979 [1973]*
- PEÑATE RIVERO, Julio, « Roberto Bolaño : fiction d'essai, essai de fiction », dans Kohler (dir.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel / 1*, 2004, p. 93-110
- PREMAT, Julio, « Monstruos, infames y criminales. Ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad », *Lecciones Doctorales n° 7*, juillet-décembre 2010
- PRSTOJEVIC, Alexandre, *Temps de l'Histoire. Etudes sur Danilo Kiš*, 2003
- PULERI, Marco, « 'Sospendo il giudizio'. Il 'ritratto' dell'ego limonoviano di Emmanuel Carrère », *Studi slavistici : rivista dell'associazione italiana degli Slavisti*, X, 2013, p. 219-236
- RABATÉ, Dominique, « Vies imaginaires et vies minuscules : Marcel Schwob et le romanesque sans roman », dans Berg, Christian ; Vadé, Yves (dir.), *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*, 2002, p. 177-191
- RABATÉ, Dominique, « Comprendre le pire : réflexions sur les limites de l'empathie », dans Gefen et Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, 2013, p. 267-278.
- RABATÉ, Dominique, « Un héros de notre temps ? Limonov et les pouvoirs de la littérature », dans Demanze 2014 : 93-101
- RABATÉ, Etienne, « Lecture de *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère : le réel en mal de fiction », dans Majorano (dir.), *Le goût du roman. La prose française : lire le présent*, 2002, p. 120-133

- REIG, Christophe ; ROMESTAING, Alain et SCHAFFNER, Alain, *Emmanuel Carrère, le point de vue de l'adversaire*, 2016.
- RUBINO, Gianfranco, « L'évidence du narrateur », dans Jérusalem et Vray 2006 : 221-229
- RUIZ, Luc, « Les Vies authentiques de peintres imaginaires de Beckford. L'imagination pittoresque à l'œuvre », dans Ferrato-Combe et Salha 2006 : 15-27
- SALHA, Agathe, « Discours critique et fiction biographique dans les *Portraits imaginaires* de Pater et les *Vies imaginaires* de Schwob », dans Ferrato-Combe et Salha 2006 : 29-39
- SALHA, Agathe, « Entre histoire et fiction : les vies imaginaires dans les œuvres de Walter Pater, Marcel Schwob et Jorge Luis Borges », dans Acher (dir.), *Les réécritures de l'histoire*, 2003, p. 47-56
- SCARPETTA, Guy, « Introduction à Danilo Kiš », *L'Artifice*, 1988, p. 257-276
- SCHAFFNER, Alain, « La tentation des vies multiples – entretien avec Emmanuel Carrère », dans Reig ; Romestaing et Schaffner 2016 : 139-145
- SCHMUKLER, Enrique, « La littérature nazie en Amérique, de Roberto Bolaño : parodier l'auteur et le système littéraire à l'aide du détournement du mode biographique », dans Broqua et Marche 2010 : 407-417
- SEMSCH, Klaus, « Anatopies du moi. Essai sur la biofiction dans *Au piano*, *Ravel* et *Courir* de Jean Echenoz », dans Asholt ; Dambre, *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, 2010, p. 243-260
- SERMIER, Emilien, *Variations sur un standard. Jeux et métamorphoses dans les trois romans biographiques de Jean Echenoz*, 2013
- SHIOTSUKA, Shuichiro, *Recherches de Raymond Queneau sur les fous littéraires, "L'encyclopédie des sciences inexactes"*, 2003
- SREBRO, Milivoj, « L'image et le miroir », dans Prstojevic 2003 : 123-151
- TABUCCHI, Antonio, « L'altra cattedrale di Chartres metafora della letteratura », *Corriere della Sera*, 28 dicembre 1995
- TARABBIA, Andrea, « Il Demone a Beslan – scena inedita », 17 octobre 2011 [URL : <https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/10/17/il-demone-a-beslan-scena-inedita/>]
- TARABBIA, Andrea, « Il Demone a Beslan – spin off », 13 octobre 2011 [URL : <https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/10/13/il-demone-a-beslan-spin-off/>]

- TARABBIA, Andrea, « Il giardino delle mosche », 23 août 2015, [URL : <https://andreatarabbia.wordpress.com/2015/08/23/il-giardino-delle-mosche>]
- TARABBIA, Andrea, « Il Giardino delle mosche. Genesi del testo, 28 août 2015 [URL : <https://andreatarabbia.wordpress.com/2015/08/28/il-giardino-delle-mosche-genesi-del-testo>]
- TARABBIA, Andrea, « Ultima scena inedita del Demone a Beslan, 21 décembre 2011 [URL : <https://andreatarabbia.wordpress.com/2011/12/21/ultima-scena-inedita-del-demone-a-beslan/>]
- TARABBIA, Andrea, « Una specie di libro nuovo », 10 mai 2012 [URL : <https://andreatarabbia.wordpress.com/2012/05/10/una-specie-di-libro-nuovo/>]
- TISSON, Jean-Pierre, « Emmanuel Carrère », *L'express*, 01/02/2000
- VAN WESEMAEL, Sabine, « Ravel de Jean Echenoz : un autoportrait en creux de l'auteur », dans Wittmann (dir.), *Biographie et roman : actes du colloque international de Metz, septembre-octobre 2010*, 2012, p. 95-106
- VIART, « Les fictions critiques de Pierre Michon », dans Castiglione (dir.), *Pierre Michon : l'écriture absolue*, 2002, p. 203-219
- VIART, « *Vies minuscules* » de Pierre Michon, 2004
- VIART, Dominique, « Le divertissement romanesque. Jean Echenoz et l'esthétique du dégageant », dans Jérusalem et Vray 2006 : 243-253
- VIART, *Anthologie de la littérature contemporaine française, Romans et récits depuis 1980*, 2013
- WITTHAUS, Jan-Henrik, « Biografía negativa en "La parte de los crímenes" de Roberto Bolaño », dans Hennigfeld (dir.), *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, 2015, p. 65-81
- WYATT, Mason, « How Emmanuel Carrère Reinvented Nonfiction », *The New York Times*, 2 mars 2017 [URL : <https://www.nytimes.com/2017/03/02/magazine/how-emmanuel-carrere-reinvented-nonfiction.html>]
- ZACCURI, Alessandro, « Hollywood non è sul Tevere : avventure e sventure del romanzo cinematografico », *Studi novecenteschi*, volume 61, 2001/1, p. 171-185
- ZHAO, Jia, *L'ironie dans le roman français depuis 1980. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly*, 2012

ZONANA, Victor Gustavo, « De viris pessimis : biografias imaginarias de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock », *Revista de Filología Hispánica*, XVI, n° 3, 2000, p. 673-690

C) Ouvrages critiques et théoriques

Périodiques

« On Narrative », *Critical Inquiry*, 1, 7, 1980

« Les enseignements de la fiction », dirigé par Braud, Laville et Louichon, *Modernités*, Vol. 23, 2006

« Scritture ibridate », dirigé par Elisa Bricco, *Nuova Corrente*, 156, 2015

Articles et ouvrages

ABBOTT, H. Porter, « Narrativity », dans Hühn et al. (dir), *the living handbook of narratology* [URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>, 2011-2014]

ANDERSON, Chris, *Literary nonfiction: theory, criticism, pedagogy*, 1989

ARISTOTE, *La Poétique* [édition Dupont-Roc], 1980

ARTIERES, Philippe et LAE, Jean-François, *Archives personnelles. Histoire, anthropologie et sociologie*, 2011

AUSTIN, John, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, 1962

BANFIELD, Ann, *Unspeakable sentences*, 1982

BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », *Méditations*, 1962 [Puis dans *Essais Critiques*, 1964, p. 188-197]

BARTHES, Roland, « Le discours de l'histoire », *Information sur les Sciences sociales*, vol. VI, n. 4, 1967 [Puis dans *Le bruissement de la langue*, 1984, p. 153-166]

BERNS, Ute, « Performativity », dans Hühn et al. (dir.), *the living handbook of narratology*, 2012-2014 [URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/performativity>]

BERTONI, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, 2009

- BIRKE, Dorothee et KÖPPE, Tilmann, *Author and Narrator*, 2015
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières. Études sur le roman français contemporain*, 2002
- BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, 2000
- BLOOM, Harold, *The Western Canon*, 1994
- BOWKER, Geoffrey C. et STAR, Susan Leigh, *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*, 1999
- BREY, Gérard, *Figures du récit fictionnel et du récit factuel / 2*, 2007
- BRUNER, Jerome, « The Narrative Construction of Reality », *Critical Inquiry*, XVIII, 1991, p. 1-21
- CAILLET, Aline et POUILLAUDE, Frédéric, « L'hypothèse d'un art documentaire », *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, 2017, p. 7-25
- CHIMENTI, Dimitri, « Il doppio binario del racconto storico in *Gomorra* di Roberto Saviano », *EC. Rivista dell'Associazione italiana studi semiotici*, 2009
- CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, 2007
- COHN, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, 1999
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978
- CORTELLESSA, Andrea, *La terra della prosa: narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, 2014
- DAVIS, Lennard J., *Factual fictions : the origin of the English novel*, 1983
- DINOI, Marco, « Inserti, prelievi, innesti », *Lo sguardo e l'evento*, 2008, p. 176-192
- DOLEZEL, Lubomir, « Truth and authenticity in Narrative », *Poetics Today*, 1, 3, 1980, p. 7-25
- DULONG, Renaud, « Les opérateurs de factualité. Les ingrédients matériels et affectuels de l'évidence historique », *Politix*, vol. 10, n°39, 1997, p. 65-85
- EDEL, Leon, « Biography: A Manifesto », *Biography*, Volume 1, Number 1, Winter 1978, p. 1-3

- HANSEN, Per Krogh ; PIER, John ; ROUSSIN, Philippe et SCHMID, Wolf, *Emerging Vectors of Narratology*, 2017
- BARONI, Raphael, « The Garden of Forking Paths: Virtualities and Challenges for Contemporary Narratology », dans Hansen et al. (dir.), *Emerging Vectors of Narratology*, 2017, p. 247-263
- FLUDERNIK, Monika et ALBER, Jan, *Postclassical narratology: approaches and analyses*, 2010
- FLUDERNIK, Monika, *Towards a 'Natural' Narratology*, 1996
- FREY, John R. « Author-intrusion in the narrative : german theory and some modern examples », *Germanic review*, vol. XXIII, n. 4, 1948, p. 274-289
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXIe siècle*, 2017
- GENETTE, Gérard, *Bardadrac*, 2006
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, 1972
- GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, 1991
- GENETTE, Gérard, *Figures IV*, 1999
- GERVAIS, David, « Stories of Real Life", *Cambridge Quarterly*, Vol. 9, No. 1 (1979), p. 56-64
- GLOWINSKI, Michal, « On the first person novel » [1967], *New Literary History*, IX, 1977, p. 103-114
- GREIMAS, Algirdas Julien et COURTÉS, Joseph, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 1979
- HALL, Kira, « Performativity », *Journal of Linguistic Anthropology*, Vol. 9, No. 1/2, June 1999, p. 184-187
- HERMAN, David, *Narratologies. New perspectives on Narrative analysis*, 1999
- HUHN, Peter et al., *Handbook of Narratology*, 2009 [II^e édition 2014 ; URL : <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>]
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, 1988
- ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 1991
- JABLONKA, Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, 2014

- JAMES, Alison et REIG, Christophe, « Non-fiction : l'esthétique documentaire et ses objets », *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*, 2013, p. 7-21
- KLIGER, Ilva, *The narrative shape of truth. Veridiction in Modern European Literature*, 2011
- KOHLER, Héliane, « Présentation », *Figures du récit fictionnel et du récit factuel / 1*, 2003, p. 9-17
- LAKOFF, George, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, 1987
- LAMARQUE, Peter et OLSEN, Stein Haugom, *Truth, fiction and Literature. A philosophical Perspective*, 1994
- LAVOCAT, Françoise, *Usages et théories de la fiction*, 2004
- LAVOCAT, Françoise, *Fait et Fiction*, 2016
- LODGE, David, *The Art of Fiction*, 1992
- MAZZONI, Guido, *Teoria del romanzo*, 2011
- MENEGHELLI, Donata, *Teorie del punto di vista*, 1998
- MERETOJA, Hanna, *The narrative turn in fiction and theory : the crisis and return of storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*, 2014
- MIDDEKE, Martin, « Introduction », dans Middeke et Huber (dir.), *Biofictions : The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, 1999, p. 1-25
- MOLINO, Jean, « Histoire, roman, formes intermédiaires », *Mesure*, 1, juin 1989, p. 59-75
- MONGELLI, Marco, « Il reale in finzione : l'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea », *Ticontre*, n. 4, 2015, p. 165-184
- MONGELLI, Marco, « Alle origini della non-fiction : le strade di Truman Capote e Norman Mailer », *Heteroglossia*, n. 14, décembre 2016, p. 53-81
- NORRIS, Christopher, *The Contest of Faculties*, 1985
- PATRON, Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, 2009 [Puis réédité sous le titre de *Le narrateur, un problème de théorie narrative*, 2016]
- PATRON, Sylvie, *La mort du narrateur et autres essais*, 2015
- PATRON, Sylvie, *Introduction à la narratologie postclassique. Les nouvelles directions de la recherche sur le récit*, 2018

- PAULS, Alan, *El factor Borges*, 2004
- PAVEL, Thomas, *Fictional Worlds*, 1986
- PAVEL, Thomas, « Comment définir la fiction », dans Gefen et Audet (dir.), *Frontières de la fiction*, 2001, p. 3-13
- PELLIZZI, Federico, « In scrittura la materia della vita ». Antonio Franchini e Edoardo Albinati tra nonfiction e racconto, *Testo*, n. 51, 2006, p. 57-68
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, « Fiction et érudition », *Modernités*, Vol. 23, 2006, p. 39-51
- POUILLAUDE, Frédéric, « Représentations factuelles : trace, témoignage, document », dans Caillet et Pouillade 2017 : 33-45
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, 1946
- RABATÉ, Dominique, *Le roman français depuis 1900*, 1998
- RICCIARDI, Stefania, *Gli artifici della non-fiction*, 2011
- ROSCH, Eleanor, « Natural categories », *Cognitive Psychology*, 4, 1973, p. 328-50
- SAINSBURY, Richard M., *Fiction and Fictionalism*, 2009
- SAMOYAUULT, Tiphaine, « Du goût de l'archive au souci du document », *Littérature*, vol. 166, n. 2, 2012, p. 3-6
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, 1999
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Fictional vs. Factual Narration », dans Hühn et al. (dir.) *Handbook of Narratology*, 2009, p. 98-114
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Le récit entre fait et fiction : perspectives cognitives », dans Grall et Macé (dir.), *Devant la fiction, dans le monde*, 2010, p. 15-32
- SCHOLES, Robert, « Towards a structuralist poetics of fiction », *Structuralism in Literature. An Introduction*, 1974, p. 129-138
- SCHOLES, Robert, « Language, narrative and Anti-Narrative », *Critical Inquiry*, 1, 7, 1980, p. 204-12
- SCHWANCK, *La petite aventure dont le lecteur se souvient peut-être: Analyse linguistique des intrusions du narrateur dans huit romans*, 1994
- SEARLE, John, « The logical status of fictional discourse », *New Literary History*, Vol. VI, 1974-5, p. 319-32

- SERKOWSKA, Hanna, *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, 2011
- SITI, Walter, « Il romanzo sotto accusa », dans Moretti (dir.), *Il Romanzo*, vol. I, 2001, p. 129-192
- STRAWSON, Galen, « Against Narrativity », *Ratio*, XVII 4, December 2004
- STRAWSON, Galen, « Narrativity and non-Narrativity », *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, Volume 1, November/December 2010
- TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », dans « L'analyse structurale du récit », *Communications*, n. 8, 1966, p. 131-157.
- VIART, Dominique « Filiations Littéraires », dans Baetens, Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du romain contemporain*, 1999, p. 115-140
- VIART, Dominique, *Le roman français au XXe siècle*, 1999
- WEBER, Ronald, *The Literature of Fact*, 1980
- WHITE, Hayden, « The Historical text as a Literary artifact », *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, 1978, p. 81-100
- WOLFE, Tom et JOHNSON, E. W., *The New Journalism*, 1973
- YACOBI, Tamar, « Fictional reliability as a communicative problem », *Poetics Today*, Vol. 2, No. 2, Winter, 1981, p. 113-126
- ZENETTI, Marie-Jeanne, « Prélèvement/déplacement : le document au lieu de l'œuvre », dans « Usages des documents en littérature », *Littérature*, 2012/2 (n°166), p. 26-39
- ZENETTI, Marie-Jeanne, « Factographies : « l'autre » littérature factuelle », dans James et Reig (dir.), *Frontières de la non-fiction*, 2013, p. 25-34
- ZENETTI, Marie-Jeanne, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, 2014
- ZENETTI, Marie-Jeanne, « L'effet de document : diffraction d'un réalisme contemporain », dans Caillet et Pouillade 2017 : 59-68
- ZINATO, *Letteratura come storiografia ? Mappa e figure della mutazione italiana*, 2015

Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine

Cette thèse propose d'analyser un phénomène littéraire contemporain et transnational : la biofiction. La recherche associe une étude historique et littéraire de la pratique de la biographie, une analyse théorique dont elle est investie par la fiction, et une réflexion critique et comparative pour les textes spécifiques contemporains.

Une taxinomie des nombreuses et différentes formes du biographique littéraire s'accompagne d'une description des poétiques spécifiques de la biofiction et d'une analyse de ses enjeux littéraires comme de ses implications extra-littéraires (historiques, sociologiques, philosophiques et même politiques) afin d'évaluer sa teneur épistémologique en tant que catégorie interprétative du réel.

D'un point de vue méthodologique, le travail croise l'étude de l'évolution historique du genre biographique avec celle de la naissance et du développement de formes hybrides dans la seconde moitié du XX^e siècle, en Occident : la combinaison de ces deux recherches (biographie et fiction) vise à retracer une généalogie spécifique pour ce nouveau genre (ou sous-genre) qu'est la biofiction, et ainsi à identifier des textes pionniers, qui anticipent une certaine poétique ou tension esthétique dominante dans la production contemporaine. De plus, cette recherche met en place une analyse comparative de ces textes selon différents critères textuels, à la lumière des instruments, en devenir constant, de la narratologie. En particulier, la thèse se concentre sur le concept de narrateur afin de pouvoir reconnaître et étudier les différentes typologies de narrateur-biographe présents dans le texte. En interrogeant sa place et ses fonctions dans le texte, il est possible d'identifier les raisons de l'usage du biographique dans les récits contemporains et de vérifier de quelle manière il tente de dire une vérité précise sur un homme particulier.

Comme en témoigne le titre de cette thèse, le nœud spécifique qui lie la narration d'une vie et l'énonciation d'une vérité à propos de cette vie représente le cœur de notre chantier de recherche, la clé avec laquelle analyser les œuvres dans leur spécificité et évaluer la façon de concevoir la reconstruction d'une identité et d'une mémoire individuelle et collective, publique et privée.

Mots clés : Biofiction, Narrateur, Biographie, Narratologie, Littérature comparée, Littérature contemporaine

Narrating a life, telling the truth: the contemporary biofiction

This thesis aims to analyse a contemporary and transnational literary phenomenon: biofiction. The dissertation combines a historical interest in the practice of biography, with a theoretical and analytical perspective for the way in which biographical accounts were invested by fiction, and a critical and comparative attention for specific contemporary texts. A taxonomy proposal of the many different forms of literary biographies is accompanied by the desire to describe the poetics of contemporary biofiction, its literary challenges and its extra-literary implications (historiographical, sociological, philosophical, political): the aim is to evaluate the epistemological and heuristic consistency of biofiction as an interpretative category of reality.

From a methodological point of view, the analyses of the millennial evolution of the biographical is followed by the study of the birth and development of hybrid forms in the second half of the twentieth century, in the West, with the purpose of tracing a specific genealogy of the biofictional genre, taking into account the pioneering texts, those that anticipate a certain poetic or dominant aesthetic tension. Subsequently, the work proposes a comparative analysis of some contemporary texts, above all Italian and French, based on different textual criteria and through the tools of narratology. Firstly, the hybrid character, between document and invention, of biofiction (and therefore the coexistence of referential materials and fictional techniques) is evaluated; at the same time, special attention is given to the narrative voice: by questioning the place that it occupies within the story and analysing its function, it is possible to grasp the reasons for the use of biographical discourse in contemporary *récits*, and at the same time to verify how these kind of narratives try to say a precise and original truth about a particular man.

As underlined by the title of the thesis, the specific connection that links the life narrative and the expression of a truth about that life is the heart of this research, the key to analysing biofictional works in their specificity and its ways of conceiving the reconstruction of a particular identity and of individual and collective, public and private memory.

Mots clés : Biofiction, Narrator, Biography, Narratology, Comparative literature, Contemporary literature

Narrare una vita, dire la verità: la biofiction contemporanea

Questa tesi intende analizzare un fenomeno letterario contemporaneo e transnazionale: la *biofiction*. Il lavoro combina un interesse storico per la pratica della biografia, uno teorico e analitico per la maniera con cui essa è stata investita dalla *fiction*, e uno critico e comparativo per i testi specifici contemporanei. Uno sforzo di tassonomia delle molte e diverse forme del biografico letterario si accompagna alla volontà di descrivere le poetiche particolari della *biofiction* contemporanea, le sue sfide letterarie e le sue implicazioni extra-letterarie (storiografiche, sociologiche, filosofiche, politiche): il fine è di valutare la consistenza epistemologica ed euristica della *biofiction* in quanto categoria interpretativa del reale.

Da un punto di vista metodologico il lavoro incrocia lo studio dell'evoluzione millenaria del genere biografico con quello sulla nascita e lo sviluppo delle forme ibride nella seconda metà del XX secolo, in Occidente, con l'obiettivo di rintracciare una genealogia specifica del genere biofinzionale e di identificarne i testi pionieri, quelli che anticipano una determinata poetica o tensione estetica oggi dominante. In seguito, il lavoro propone un'analisi comparativa di alcuni testi contemporanei, soprattutto italiani e francesi, sulla base di criteri testuali diversi e attraverso gli strumenti della narratologia. In primo luogo, si è valutato il carattere ibrido, tra documento e invenzione, della *biofiction* (e quindi la coesistenza di materiali referenziali e di tecniche finzionali); allo stesso tempo, particolare rilevanza ha assunto il concetto di narratore: interrogando il posto che occupa nel racconto e analizzando la sua funzione è infatti possibile cogliere le ragioni dell'uso del biografico nei *récits* contemporanei, e insieme verificare in quale maniera essi cercano di dire una verità precisa e originale su un uomo particolare.

Come testimonia il titolo della tesi, il nodo specifico che lega la narrazione di una vita e l'enunciazione di una verità a proposito di quella vita rappresenta il cuore della ricerca, la chiave con la quale analizzare le opere nella loro specificità e valutarne il modo di concepire la ricostruzione di un'identità particolare e di una memoria individuale e collettiva, pubblica e privata.

Mots clés : Biofiction, Narratore, Biografia, Narratologia, Letterature comparate, Letteratura contemporanea.