

L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90¹

Dominique Viart

Université Charles de Gaulle - Lille 3

Les récentes et maintenant nombreuses études consacrées à l'autofiction ont montré que le "retour du sujet" sur l'avant-scène littéraire ne se concevait pas sans la prise en compte voire l'élaboration de "fictions constituantes". La critique portée au cours des années 60-70 sur les notions de représentation, d'authenticité référentielle, de cohérence biographique et, plus encore, sur la notion même de sujet n'ont pas été invalidées et tout récit de soi cherche, dans la période contemporaine, à composer avec les aléas de la mémoire, l'incertitude des faits, les parasitages culturels, l'imagination rétrospective et les modes fictifs de la conscience de soi. Si de tels phénomènes sont aujourd'hui bien connus dans le domaine de l'écriture autobiographique, en revanche, leurs manifestations dans celui de la simple "biographie" sont moins souvent envisagées.

Or ces vingt dernières années ont vu paraître de nombreux textes génériquement indécidables dont la particularité commune est de se donner comme des "tentatives de restitution" de vies singulières, distinctes de la biographie de l'auteur lui-même. Ces "vies", qui pourraient donner lieu à des biographies traditionnelles, s'en distinguent assez radicalement. Aussi éloignées de la tradition française en la matière que des travaux américains abondamment nourris de documents, elles procèdent par évocation plus que par effectives reconstitutions, font place à la rêverie narrative de l'auteur, affichent leurs incertitudes et leurs hypothèses, laissent libre cours au commentaire et à la fiction. Elles n'ont pas la moindre ambition exhaustive et privilégient souvent tel fragment d'existence ou tel événement, pas forcément central ni déterminant *a priori*. Elles recourent volontiers au regard décalé d'un observateur indirect et leurs auteurs ne se privent pas de laisser affleurer leur sensibilité propre, ni même parfois de la mettre en scène.

C'est à ce corpus, globalement homogène mais aussi disparate dans les modalités d'écriture qu'il adopte, que je propose de m'intéresser aujourd'hui, pour tenter de le décrire et faire apparaître les

¹ Une version abrégée de ce texte est à paraître dans les Actes du colloque *L'Eclatement des genres*, Marc Dambre et Monique Gosselin (ed.), Presses Universitaires de Paris 3, 2001.

relations qu'il entretient avec un certain nombre de "modèles" littéraires et critiques aux environs desquels il ne cesse de graviter entre l'essai et la fiction

LES BIOGRAPHIES FICTIVES

L'un et l'autre

L'exemple le plus net que l'on puisse donner de tels livres est celui que constitue aux éditions Gallimard la collection "L'un et l'autre". J.-B. Pontalis, fondateur de cette Collection en 1989, la présente lui-même en des termes très significatifs :

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 traditionnelle.

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

Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui ne sont présents que sur notre scène intérieure, personnes ou lieux, visages oubliés, noms effacés, profils perdus.²

On l'entend, il ne s'agit pas de brouiller une seule frontière - celle qui sépare ou séparerait la biographie référentielle du récit de fiction, mais aussi celles qui distinguent le portrait du récit, la biographie de l'autobiographie.

Les livres parus dans cet ensemble sont essentiellement consacrés à l'évocation d'un personnage connu, qu'il s'agisse, le plus souvent, d'un écrivain (Rimbaud, Sylvia Plath, Benjamin Constant, Robert Walser, Verlaine, Tchekhov, Hugo, Scott Fitzgerald...), d'un artiste (Galluchat), peintre (Paolo Uccello) ou musicien (Glen Gould), d'un intellectuel, (Descartes, l'historien Kantorowicz), des grands voyageurs (Vasco de Gama, Magellan) ou des puissances régnautes (Richelieu, Louis II de Bavière). Mais, fidèle à son préambule, la Collection n'exclut pas de plus simples figures, comme ce grand-père de la narratrice (*Le Passeur de Loire* de Catherine Lépront). La Collection, nettement identifiable dans sa jaquette bleu sombre et son format vertical a connu un certain succès, auprès du grand public et des jurys de prix littéraires, avec *le Très-Bas* de Christian Bobin (1992), auprès des écrivains et des critiques, avec, par exemple, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon (1991).

Le projet tient beaucoup à la personnalité de son directeur : animateur de *la Nouvelle revue de Psychanalyse*, J. B. Pontalis est connu pour les rencontres qu'il sut organiser entre les écrivains, les critiques et les analystes. Lui-même mêle assez volontiers les genres : dans *Après Freud*, il consacre un essai à Michel Leiris et à l'autobiographie; dans *Mémoire des commencements*, il esquisse sa propre autobiographie et accorde une place substantielle aux figures majeures qui l'ont marqué : Sartre, Lacan. En psychanalyste, il sait combien le sujet ne se connaît lui-même que sur le mode de la fiction. Le lieu du biographique n'est pas tant l'existence historique avérée d'un individu social, mais

² Ce texte figure en rabat de couverture de chacun des livres publiés dans la collection.

ce qu'il en advient sur la "scène intérieure" qu'évoque le manifeste de cette Collection, ce confin de l'imaginaire et de "l'autre scène" dont parle Octave Mannoni³.

Lorsqu'on l'interroge sur ce qui prélude à la création de la Collection, Pontalis rappelle la rubrique "Reconnaissance" de la *Nouvelle Revue Française*. Mais, plus largement, on peut souligner la parution, aux mêmes éditions Gallimard, au milieu des années 80, d'ouvrages qui devaient marquer de façon décisive un certain renouveau de l'esthétique littéraire. Deux écrivains sont ici à envisager, aussi discrets l'un que l'autre, mais dont l'influence est importante auprès d'un certain milieu littéraire.

Les Vies minuscules de Pierre Michon

En 1984, Pierre Michon donne *Vies Minuscules*. Dans un style frappé au plus juste par quoi advienne ce réel qui souvent échappe, Michon tente de restituer quelque chose des élans inassouvis de personnages en rupture de ban : André Dufourneau, orphelin de l'Assistance publique dont la vocation fut l'Afrique; Antoine Péluchet, "fils perpétuel et perpétuellement inachevé, qui emporta au loin son nom et l'y perdit"; Georges Brandy, abbé déchu qui abandonne son élégance native au fond obscur des campagnes, d'autres encore, inaboutis ou tombés, anonymes relevés de l'oubli par la quête de ce que fut leur improbable trajet, parmi lesquels le narrateur lui-même, ultime avatar de ces figures malaisées.

Parti à la rencontre de ces vies simples et sans lustre, toutes dominées par un rêve qui leur échappe ou les emporte, l'écrivain se nourrit de la fiction restituée de leurs existences. La fin de son livre est un *envoi* :

Qu'un style juste ait ralenti leur chute et la mienne peut-être en sera plus lente; que ma main leur ait donné licence d'épouser dans l'air une forme combien fugace par ma seule tension suscitée; que me terrassant aient vécu, plus haut et plus clair que nous ne vivons, ceux qui furent à peine et redeviennent si peu⁴.

Et l'auteur continue plus loin :

A leur recherche pourtant, dans leur conversation qui n'est pas du silence, j'ai eu de la joie, et peut-être fut-ce aussi la leur; j'ai failli naître de leur naissance avortée, et toujours avec eux mourir; j'aurais voulu écrire du haut de ce vertigineux moment, de cette trépidation, exultation ou inconcevable terreur, écrire comme un enfant sans parole meurt, se dilue dans l'été : dans un très grand émoi très peu dicible.⁵

Un tel texte dit bien l'intrusion du propre dans l'espace restitué de l'Autre, le jeu de va-et-vient qui s'instaure entre le sujet et son objet, selon un mode critique qui est celui de l'appropriation. Ce livre, le meilleur peut-être de Pierre Michon, marque véritablement une origine. Il souligne aussi combien cette année 1984, alors que ce qu'on a nommé d'un singulier un peu hâtif le "nouveau roman" connaît

³ O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969.

⁴ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Gallimard, 1984, p.205.

⁵ idem, p.206.

un *aggiornamento*⁶, et que paraît l'importante étude de Daniel Madelénat sur *La Biographie*⁷, l'écrivain renoue avec le sujet et ce qui peut le dire, sans souci de ces coupures radicales qui laissent le mot veuf de tout référent. Que ce "retour au sujet" oscille entre les formes proches mais diverses de l'autobiographie, de la biographie et de l'autofiction⁸ n'est pas indifférent : les détours - par l'autre, par la fiction - servent de "garde-fou" autobiographique envers ces abîmes du fallacieux "récit de soi" largement signalés par les pensées du soupçon.

Désormais, l'œuvre de Michon cherchera à prolonger l'interrogation de son propre geste à travers des figures autres - Van Gogh⁹, Rimbaud¹⁰, Goya, Piero della Francesca¹¹... , plus récemment Cingria¹² - toutes saisies dans leur vacillement ou leur étrangeté : "L'éclat souverain qui s'attache, pour nous, maintenant, à leurs noms, nous le voyons sourdre, malaisément, du bloc sombre, oublié, de la gangue épaisse, opaque qu'ils ont dû rompre pour que s'exhalent les images, les couleurs, la grâce, la vision" commente, en lecteur attentif, l'écrivain Pierre Bergounioux¹³.

Les Vies antérieures de Gérard Macé

C'est justement dans la *Nouvelle Revue Française* que paraît en 1987, "Le manteau de Fortuney" de Gérard Macé. Aux confins de l'essai et de la rêverie, Macé s'y laisse séduire par les figures d'Albertine et du couturier vénitien honoré par Proust. Rapidement repris en volume séparé, ce texte ouvre la voie à d'autres livres : *Le Dernier des Egyptiens* d'abord, qui infléchit le propos¹⁴. La vie de Champollion s'y trouve abordée à partir de la fascination de l'égyptologue pour Fénimore Cooper et *Le Dernier des Mohicans. L'Autre Hémisphère du temps* qui fait en 1995 seulement entrer Gérard Macé dans la Collection "L'un et l'autre" qui semblait faite pour lui, évoque les explorateurs que furent Magellan, Vasco de Gama et Christophe Colomb¹⁵. Mais c'est surtout *Vies antérieures*, paru en 1991 dans la Collection "Le chemin", qui signe une telle entreprise :

⁶ Nathalie Sarraute publie *Enfance* (Gallimard, 1983); Marguerite Duras, *L'Amant* (Minuit, 1984), Alain Robbe-Grillet, *le Miroir qui revient*, premier volume des *Romanesques* (Minuit, 1984), tous frayant de nouvelles rencontres avec l'écriture autobiographique.

⁷ Daniel Madelénat, *La Biographie*, P.U.F., 1984.

⁸ Terme proposé, on le sait, par Serge Doubrovsky, en 1977 et étendu depuis à un corpus assez vaste et disparate (Cf, Doubrovsky, Lecarme et Lejeune (eds), *Autofictions & Cie*, RITM 6, université Paris X, 1993).

⁹ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Verdier, 1988.

¹⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Gallimard, 1991.

¹¹ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, Verdier, 1990.

¹² Pierre Michon, *Trois auteurs*, Verdier, 1997.

¹³ Pierre Bergounioux, *La Cécité d'Homère*, Circé, 1995.

¹⁴ Gérard Macé, *Le Dernier des Egyptiens*, Gallimard, 1988.

¹⁵ Gérard Macé, *L'Autre hémisphère du temps*, Gallimard, 1995.

Ce livre s'inscrit dans une tradition, prolonge un genre qui nous a déjà donné des vies parallèles, imaginaires, brèves et même minuscules. Il s'ouvre sur une citation de John Keats que Baudelaire paraphrase en ces termes dans l'un de ses poèmes en prose : "Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut, à sa guise, être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun".

[...]

D'un récit à l'autre, et d'échos en associations, c'est la voix du narrateur qui fait le lien; un narrateur dont la mémoire va bien au-delà de souvenirs personnels, et qui semble croire à cette vérité populaire : "Dis-moi qui tu hantes... je te dirais qui tu es."¹⁶

A vrai dire, il faudrait inverser la formule : "Dis moi qui te hante, je te dirais qui tu es". Le geste autobiographique s'y déploie sur le mode d'un "détour" qui place la biographie - sous la forme restreinte de l'esquisse ou du fragment - au cœur d'un imaginaire d'élection susceptible de dire le sujet mieux que s'il ne développait les événements de sa propre vie. Les genres se rassemblent dans cette forme d'écriture qui emprunte aussi bien à la poésie - Baudelaire ici convoqué à travers l'"Homme des foules" du *Spleen de Paris* comme dans le titre retenu pour cet ouvrage, "vies antérieures" - qu'au récit, au souvenir et à la rêverie. Qu'on les entende comme "mixtes" ou comme "composites", ces textes sont un laboratoire privilégié de la fusion générique.

Extension d'un phénomène littéraire

Le phénomène vaut d'être remarqué : il ne concerne pas une seule collection, ni même - on vient de le voir en mentionnant des ouvrages parus aux éditions Verdier - un seul éditeur. Bien au contraire, il connaît une grande extension. L'œuvre, plus ancienne, de Claude Louis-Combet en donnait déjà l'exemple. Cet écrivain n'est pas un nouveau venu de l'imagination biographique. En 1979 il a fait paraître un livre que je tiens pour son chef-d'œuvre : *Marinus et Marina* (Flammarion). Le narrateur est un jeune homme chargé de traduire une hagiographie : celle d'une chrétienne des premiers temps que son père força à endosser l'habit de moine et à vivre sa vie durant dans un couvent masculin. Ce déni d'identité sexuelle - avec tout ce qu'il impose et suppose -, se mêle dans la narration avec celui qu'éprouve le narrateur lui-même en proie à un vif désir homosexuel pour le père abbé qui lui a confié ce travail. Ce livre est bientôt suivi d'un autre de même inspiration sinon de même ampleur : *Beatabeata* (Flammarion, 1985) et plus récemment encore de l'évocation d'une autre mystique chrétienne *L'Age de Rose* (Corti, 1997).

C'est dire que, depuis longtemps Louis-Combet est aux prises avec les questions biographiques et avec la fascination qu'elles exercent sur le sujet confronté à son "désir d'autobiographie". Dans un essai il explique lui-même son trajet qui passe volontiers par le mythe¹⁷. Mythes et mystiques

¹⁶ Gérard Macé, *Vies antérieures*, Gallimard, 4e de couverture.

¹⁷ Claude Louis-Combet, *Le Recours au mythe*, CORTI, 1998.

chrétiens dans le cas de Rose ou de Beata, mais aussi mythe littéraire si l'on veut bien reconnaître avec Etiemble que la fascination exercée par certaines comètes surdouées ou maudites de notre histoire littéraire s'accompagne d'une véritable "légende biographique". Dans *Blesse, ronce noire* (Corti, 1995) Claude-Louis Combet s'inspire des derniers mots prononcés par la sœur du poète allemand Trakl, si l'on en croit son poème "Révélation et aboutissement". Retenus pour intituler le roman, ils ouvrent ici "une de ces rêveries possibles, sans souci d'histoire historique, d'interprétation psychologique ni d'exégèse métaphysique. Une fiction, rien de plus, née de la contemplation des visages - sachant que l'on ne peut connaître que là où l'on se reconnaît. D'une infime et quelquefois hypothétique objectivité dans l'espace et dans le temps, - l'écart d'un récit, où le cœur prend ses aises à se rejoindre"¹⁸.

Les évocations de poètes dominant assez largement ce corpus : La même figure de Trakl inspire Marc Froment-Meurice, pour un *Tombeau de Trakl* (Belin, 1992), dont l'auteur dit lui-même qu'il "ne cherche pas à raconter une vie" mais "sans abandonner les voies du récit ni céder à la fascination, [...] entrelace les traces disséminées qui composent ou décomposent une identité poétique"¹⁹. Et Trakl est une nouvelle fois sollicité dans les *Céphalophores* de Sylvie Germain (Gallimard, 1997). Comme plus tard Michon, c'est Rimbaud qu'Alain Borer retrouve en Abyssinie²⁰ deux ans après avoir traduit et préfacé la biographie qu'Enid Starkie avait donnée de l'auteur des *Illuminations*²¹. Là encore la présentation du livre joue de la confusion générique :

Alain Borer rapportera de ce voyage un livre inclassable, autant que l'on puisse dire "inclassable" une obsession littéraire aussi belle, et portée avec rigueur (celle du rimbaldien et de l'exégète qui se livre à la critique des textes et des correspondances) jusqu'à l'emportement. [...] On peut lire *Rimbaud en Abyssinie* comme un récit de voyage ou comme un roman philosophique; on peut le lire aussi comme un essai qui chercherait à épuiser la question, ou, tout simplement comme un poème d'aujourd'hui. Disons : un morceau du poème gigantesque que chacun porte en soi lorsqu'il a lu Rimbaud.²²

De ces quelques exemples, dont je ne souhaite pas allonger la liste, il est possible de retenir le souci majeur qui les anime : le trajet mythique revisité (le renoncement à la poésie, l'amour incestueux) permet de saisir au plus juste le geste de l'artiste que l'on évoque, ici son geste d'écriture, plutôt que de mettre en scène la geste d'un personnage dans toute l'amplitude de son trajet. Trakl, Rimbaud, Baudelaire²³, Hart Crane²⁴ sont choisis avec insistance pour ce qu'ils permettent

¹⁸ Claude-Louis Combet, *Blesse, ronce noire*, Corti, 1995, 4e de couverture.

¹⁹ Marc Froment-Meurice, *Tombeau de Trakl*, Belin, 1992, 4e de couverture.

²⁰ Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Seuil, 1984

²¹ Enid Starkie, *Rimbaud*, Flammarion, 1982.

²² Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, op. cit., 4e de couverture.

²³ Par Bernard-Henri Levy, *les Derniers jours de Baudelaire*, Grasset, 1988.

²⁴ Gérard Titus-Carmel, *L'Elancement*, Seuil, 1998.

d'interroger ce geste dans ce qu'il a de plus unique et de plus étrange. L'artiste cependant n'est ici qu'une figure limite et singulière d'une interrogation plus vaste des élans et des basculements du sujet. Si des personnages tout-à-fait inconnus sont par ailleurs sollicités, par Michon le premier, mais aussi, et magistralement, par François Bon, dans *Un fait divers* (Minuit, 1993), dans *C'était toute une vie* (Verdier, 1995) dans le récent *Prisons* (Verdier, 1997), c'est qu'au-delà des spécificités du destin artistique, de tels livres cherchent à mesurer le geste d'une vie, partir à la recherche de ce moment décisif par quoi tout advient ou se brise.

Ces deux lignes "thématiques" - l'artiste mythifié, l'anonyme - ne sont pas exclusives l'une de l'autre. Bien au contraire elles s'enchevêtrent avec puissance dans ce que Jean-Pierre Richard a appelé "la biographie oblique". C'est un inconnu, Joseph Roulin, facteur de son état, par les yeux et l'incrédulité duquel Van Gogh nous est donné à voir²⁵. C'est le curé de Nogent qui observe et qui dit Watteau²⁶ dans le bien nommé *Maîtres et serviteurs* de Pierre Michon. C'est l'écrivain lui-même aux prises l'image inaccessible qu'il se fait de l'art incarné par de telles figures, qui se projette dans ces personnages relais, narrateurs improbables d'une histoire qui les excède, interdits devant l'ineffable miracle de l'art. Un modèle ironique est donné de telles postures par Julian Barnes, dont *Le Perroquet de Flaubert* date aussi de 1984 (traduction française en 1986).

UN ESPACE TRANS-GENERIQUE

Si l'on voulait proposer une synthèse "formelle" de ce que de tels écrits donnent à lire, il faudrait le faire sous les espèces d'une forme erratique. Ces écritures sont en effet en constant déplacement : elles dépaysent le lecteur académique en circulant selon deux espaces qui dessinent respectivement une "géographie littéraire mentale" et une "géologie culturelle". Chaque livre en effet élabore son propre univers formel dans une sorte de déplacement entre les aires définies par les grands genres académiques et, d'autre part, entre dans une relation critique avec les modes de pensée et de représentation du sujet que l'histoire littéraire lui propose. Ces œuvres sont ainsi délibérément culturelles : l'imaginaire qu'elles mettent en branle n'est pas naïf, même si parfois l'on s'y abandonne volontiers. Et la saisie du sujet qui s'y dispose traverse les figurations que l'histoire des représentations a pu en donner. Quelle que soit la richesse des informations que le biographe parvient en effet à réunir, une biographie ne se conçoit guère sans un appel nécessaire aux ressources de l'imagination.

L'information et l'imagination

Le grand public s'est accoutumé voici quelques décennies au talent d'un André Maurois, d'un Alain Decaux. Aux confins du roman et de la chronique historique, on trouvait plus récemment les

²⁵ Pierre Michon, *Vie de Joseph Roulin*, op. cit.

²⁶ Pierre Michon, *Maîtres et serviteurs*, op. cit.

ouvrages d'une Françoise Chandernagor qui connurent un succès considérable et ne furent peut-être pas pour rien dans le retour du roman historique sur l'avant-scène littéraire. Mais dans l'une comme dans l'autre de ces entreprises, tout était fait pour fondre au même creuset l'apport de l'imagination et celui de l'information sous le signe du romanesque. Rien dans ces livres ne décèle les sutures : le lissage est au principe, structurel et stylistique, de ces formes d'écritures qui jouent délibérément sur les deux versants génériques pour en retenir ce que chacun des deux offre de plus convenu, de plus *convenable* à l'attente lectorale majeure. C'est ainsi que la fascination qu'entoure une personnalité singulière, un trajet historique original se trouve accrue de l'effet "romanesque" volontiers exacerbé par l'écriture. Car le modèle retenu est bien celui du roman et, comme l'écrit Claude Simon, ces écrivains-archéologues n'ont de cesse d'avoir restitué l'amphore dans sa perfection exemplaire, ne lésinant pas sur le ciment grisâtre qui permettra de rejoindre les tessons dispersés et de remplacer ceux qui demeurent introuvables.

Il en va différemment pour les multiples "biographies imaginaires" que ces dernières années ont vu paraître. A cet égard, je les nommerais plus volontiers des "évocations biographiques" car, si elles manifestent d'une certaine manière une même fascination envers les figures restituées, elles ne cherchent pas le moins du monde à masquer leur ignorance, mais exhibent au contraire le fil de leurs coutures et disent l'improbabilité hésitante des scènes proposées. Plus encore, les biographies romancées que j'évoquais plus haut sont dans la grande majorité des cas écrites à la troisième personne selon le principe de l'omniscience narrative où le narrateur omniprésent par son savoir et ses commentaires dissimule sa propre sensibilité, ses doutes et ses réactions. Au contraire, les évocations biographiques contemporaines au contraire ne nous cachent rien des hésitations, des conjectures, des efforts de restitutions du narrateur. Lequel se laisse volontiers aller à manifester ses émotions, dégoûts ou fascinations, ses rapprochements plus ou moins nécessaires et qui n'ont d'autre pertinence parfois que celle de son propre fonctionnement psychique.

Si bien que ces biographies imaginaires ne se résument pas à une n-ième variation sur le motif biographique, elles sont véritablement le prétexte d'une interrogation plus profonde du geste artistique lui-même et de la fascination qu'il exerce de génération en génération. Néanmoins, elles se donnent d'abord comme restitution de *vies* ou de bribes de vies et c'est en tant que telles que je voudrais les envisager maintenant, dans ce qu'elles empruntent à la tradition de cette forme et dans ce qu'elles perturbent de son ordinaire agencement. Comme dans les biographies traditionnelles, les matériaux sollicités par ces livres sont d'abord objectivement biographiques. Le *Rimbaud* de Michon est d'abord écrit avec les photographies et les documents rassemblés notamment dans l'Album *Rimbaud* publié par la Bibliothèque de la Pléiade et par les diverses éditions de la *Correspondance*. Mais très vite l'utilisation de tels documents décroche de leur usage habituel. C'est ainsi que les photographies, loin d'attester tel événement ou de permettre la description d'un moment de la vie ou l'élaboration d'un portrait du personnage à une époque donnée deviennent l'objet d'une rêverie ou de la restitution fantasmée de la scène qu'elles immortalisent.

Le détournement imaginaire du matériau

Il faut souligner ce dysfonctionnement : le document fait dériver l'approche du biographe. Et la visée du texte se transforme : loin de tenter par le truchement d'une photographie à restituer un moment de vie, il cherche à restituer une vie propre au document lui-même, lequel dès lors arrête l'effort interprétatif et semble se l'approprier. De tels phénomènes que j'appellerais volontiers des *syncopes* ou des *myopies* de la visée biographique caractérisent les textes de Michon. La fascination envers le document - qui tient presque du fétichisme parfois - fait trébucher l'élan narratif, qui se prend aux délices de la description ou s'égare vers d'improbables narrations. Ainsi l'on se demande soudain à quoi pensait le photographe Carjat au moment de déclancher. Et l'attention se fise sur la patère où sont accrochés les manteaux de Verlaine, de Banville et des autres... dans ce privilège accordé au détail l'ensemble se perd et se récupère sous de nouvelles espèces. Du reste ces *vies* ne suivent jamais le cours chronologique d'une restitution complète : elles achoppent sur des mots ou des moments, ne parviennent pas à s'en affranchir : de Champollion vu par Macé que retient-on sinon son intérêt pour Fenimore Cooper ? Aucun souci de complétude ne les anime sinon celui de saisir, dans l'instant ou le détail, cette autre complétude dans laquelle le sujet se donne au plus obscur de lui-même.

Dès lors la démarche est radicalement différente de celle des biographies traditionnelles : elle déploie une fascination rêvée plus que l'histoire d'une vie. La ligne narrative revient sur elle-même et tient plus de la scansion que de la scrupuleuse successivité. Tel mot de Rimbaud est répété à satiété, l'image du pont de Brooklyn qui a tant marqué Hart Crane revient hanter chaque chapitre de *L'Élancement* au point de donner son titre au livre de Titus-Carmel - au moins dans l'une de ses acceptions. Cet élancement du pont par dessus l'Hudson River devient une figure du suicide de Crane, s'élançant depuis le pont du bateau qui le ramène du Mexique. Le glissement vers la forme poétique en prose est de plus en plus évident, par le jeu des rythmes, des reprises, des scansions, des rêveries et des dérives.

Le recours aux textes, lorsqu'il s'agit de mettre en scène une figure d'écrivain, est également l'objet d'un renversement des équilibres. Il y a certainement du Sainte-Beuve dans tout biographe, qui montre comment telle œuvre fut rendue possible à un moment donné de la vie selon un agencement particulier de circonstances et de situations. Le biographe explique les fruits par la courbure spécifique de l'arbre. Tel n'est pas exactement la perspective retenue par l'imagination biographique, qui vient aux événements toute nourrie des œuvres et *dit* ces événements dans le langage même de l'œuvre. Telle formule de Rimbaud, telle tonalité de Trakl, telle image de Crane servent à dire le réel qui fut le leur, et comme tel échappe à tout réalisme historique. L'imagination biographique abolit la distance de l'analyse historique. L'Histoire même, loin de dessiner le cadre de ses évocations devient le matériel d'une subjectivité retrouvée. C'est ainsi que Brooklyn n'apparaît que par le truchement d'un regard. Et si celui de la figure évoquée manque, on aura recours à celui d'une autre subjectivité, celle par exemple de l'ingénieur qui présida à l'élancement du pont. Car l'imaginaire biographique postule que l'univers n'existe pas en dehors du sujet : il n'y a pas de monde objectal. Les choses n'existent que perçues, pensées, rêvées.

Tel est massivement le postulat qui régit l'écriture de Louis-Combet. La véritable projection (auto)biographique que la structure narrative de *Marinus et Marina* met en évidence sous-tend les autres livres de cet écrivain mais aussi ceux de la plupart des autres écrivains engagés sur la même voie. L'imagination biographique se déploie ainsi au croisement des subjectivités : dans *Rimbaud le fils* par exemple, on ne se soucie guère de la réalité des faits, dont, loin des positivismes du siècle passé, une certaine modernité a fait son deuil. Mais on confronte la subjectivité incertaine d'Arthur avec celle de ses proches et de ses commentateurs, d'Isabelle et d'Izambard à Banville et Verlaine, de Mallarmé et Claudel à Char et Breton. Dans *l'Elancement*, s'il faut mesurer ce Mexique de mescal et de tavernes à putains d'où Crane revient et dont il a trop peu parlé, c'est à Malcolm Lowry que Titus-Carmel emprunte les nécessaires intensités. Car le réel est littéraire : l'Égypte est un roman de Cooper et New-York un tableau futuriste. Le monde contemporain de ces figures nous est donné par le truchement de l'art, qu'il s'agisse des événements historiques, des modes ou des pratiques du temps. Car on ne sépare pas le monde du rêve ou du cauchemar qu'il impose au sujet.

La fable et le fragment

Ces biographies imaginaires valent aussi par leur agencement narratif, qui procède par touches et non dans la continuité restaurée d'une vie dont il faudrait enfilet les moments comme perles à un collier. Images singulières, instantanés improbables saisis dans ce qu'ils ont pu être, Crane sur le pont du bateau, proche du bastingage qui le sépare encore des eaux, Trakl et Gretl rassemblés sous les combles d'un grenier où s'éprouve l'émotion des corps sous les rais de lumière qui traversent la poussière, Esope vomissant de l'eau claire quand on l'accusait d'avoir volé des figues... Non pas des vies mais des instants, de ces instants qui rassemblent et révèlent les vies. La narration s'en trouve constamment brisée, syncopée, déviée. Elle fait la part de l'ignorance et du mimétisme : "J'ai bien connu Esope : vagabond attifé par le vent, moine zen hâlé par les saisons"²⁷ écrit Macé qui avoue plus loin "On ne sait rien d'Esope (et les fables elles-mêmes ne sont attachées à son nom que par un fil qu'on a du mal à suivre en passant d'une tradition à une autre)²⁸.

A la narration biographique se substitue ainsi la fable que chacun s'invente : la figure recomposée d'un autre qui le tient dans les rêts de ses rêves. Car l'imagination biographique participe de la projection de soi dans la figure de l'autre. Macé nourrit son Champollion de ses propres lectures, Louis-Combet alimente l'inceste de Trakl de ses propres fascinations envers les ambivalences sexuelles mais loin de se prendre aux rêveries qu'ils produisent ces biographes incertains affichent sans cesse et sans équivoque le doute sur lequel ils se fondent. Ce n'est pas le produit de l'imagination qui s'installe dans la béance du savoir, mais l'acte même d'imaginer qui se dit dans le corps du texte : "J'imagine Hart Crane marchant dans la lumière de Tepotzlàn, gros village assoupi, ocre et sale..." écrit Titus-Carmel; et, semblablement, Michon à propos de Rimbaud : "Je peux

²⁷ *Vies antérieures*, p.25.

²⁸ id, p.27

l'imaginer sortant la nuit dans la cour de Roche, quand les moissonneurs sont couchés..."; "car nous écrivons pour nous loger dans le corps d'un autre, et pour vivre en parasite dans l'un des trous creusés par la mémoire" explique Macé.

Si bien que la biographie imaginaire tourne au dialogue avec ce nœud de ténèbres qu'est la vie de l'autre : "Où donc es-tu Hart Crane, perdu dans le réseau compliqué de nerfs qui parcourt le grand corps exsangue de la ville ?". Et le narrateur biographe se met en scène et en question dans son propre texte, comme Michon en pitre enfariné dans *Rimbaud*, comme Macé qui explique son geste d'écrivain au détour de ses pages. "Où tout cela nous mène-t-il, sinon à une fantaisie un peu macabre, comme ces danses du même nom ?" se demande Titus-Carmel au terme d'une rêverie onomastique sur le nom de Crane, Harold *hard* crane, crâne dur, ou *heart Crane*, cœur crane... L'imagination biographique est une pente à laquelle se laisse aller le biographe étonné de sa propre fascination. Cela ne va pas sans lyrisme, cet élan du style - cet *élancement* - qui porte à l'autre. Il suffit de lire quelques pages de l'un ou l'autre de ses livres pour s'en convaincre. Or le lyrisme est la manifestation d'une adhésion, développement d'une exclamation rappelle Jean-Michel Maulpoix. L'ouverture de *Rimbaud le fils* illustre magistralement cette intensité expressive :

On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud. On ne sait pas si d'abord elle maudit et souffrit ensuite, ou si elle maudit d'avoir à souffrir et dans cette malédiction persista; ou si anathème et souffrance liés comme les doigts de sa main en son esprit se chevauchaient, s'échangeaient, se relançaient, de sorte qu'entre ces doigts noirs que leur contact irritait elle broyait sa vie, ses vivants et ses morts"²⁹.

La réflexion et la fiction

L'espace transgénérique ainsi circonscrit tient - si l'on me permet la métaphore géométrique - du pentaèdre : un espace dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets. Chacune des œuvres considérées occupe dans cet espace un point mouvant selon les formes d'écriture qu'elle privilégie à tel ou tel moment, de chapitre en chapitre ou de page en page. Ainsi, du roman, se rapprochent des textes comme *Adieu Kafka* de Bernard Pingaud (Gallimard, 1989) ou *le Maître de Saint Petersburg* de J. M. Coetzee qui met en scène Dostoïevski (Seuil, 1994); du récit poétique (selon les critères de Jean-Yves Tadié), *Blesse ronce noire* de Combet; du poème *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Guy Goffette (Gallimard, 1996) qui termine la plupart de ses chapitres par un ensemble de vers; de l'autobiographie *Aller aux Mirabelles* (Gallimard, 1991) et *Aller à Elisabethville* (Gallimard,) de Jacques Réda; mais aussi de l'essai, et ce n'est pas là la moindre de leurs caractéristiques : *Le Manteau de Fortuny*, *Tombeau de Trakl* ou *Rimbaud le fils* dans la mesure où ce dernier texte interroge la "Vulgate" constituée par les critiques rimbaldiennes tissent la réflexion à la fiction.

²⁹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit. p.11

Le livre de Michon entreprend en effet de confronter Rimbaud aux lectures de son œuvre, mais il le fait sur le mode ironique. Le critique dit alors sa fascination en même temps qu'il exhibe doute et distance envers ces stratifications du commentaire : "Tous ces livres écrits sur Rimbaud, ce livre unique en somme tant ils sont le même, interchangeables quoique burlesquement affrontés comme, au Moyen Age les successives interprétations du *filioque*, tous ces livres sont sortis de la main du Gilles" écrit Michon qui caricature le critique sous les traits naïfs du Gilles de Watteau :

Le Gilles est mieux informé que Banville; un siècle de travaux l'informent; il en sait bien plus long sur la vie de Rimbaud que Rimbaud n'en sut jamais, on l'a dit avec raison; il est plus moderne que Banville, avec plus de résolution moderne; enfariné, moderne [...]. Gilles regarde passer dans le vide l'œuvre et la vie d'un autre. Il appelle cela Arthur Rimbaud. Il l'invente : c'est la féerie que lui-même n'est pas³⁰.

Michon sait bien que tous les textes consacrés à Rimbaud instituent une figure qui ne dit pas Rimbaud mais la fascination qu'il exerce sur ceux qui le lisent. Le savoir tient lieu de caution à une pensée qui éprouve son insuffisance devant la réalité d'un sujet qui lui échappe. Aussi toutes les constructions positivistes de la modernité qui assignent à Rimbaud une fonction fondatrice ne font que masquer sous la certitude théorique une sidération qui les laisse muette. Sous les espèces de cette caricature du critique en Gilles, c'est en effet la question même de la "modernité" et de ses fondations aussi imprécises qu'impeccables, aussi impressionnantes qu'improbables que Michon interroge :

Les Gilles ont vu *le passant considérable*; ils ont cru le voir passer; inventé qu'il passait; là où il est passé ils voient un grand sillon qui coupe en deux le champ de la poésie, rejetant d'un côté la vieillerie, pleine de belles œuvres certes, mais vieillerie, et de l'autre le fier arpent ravagé du moderne, où rien peut-être ne pousse, mais moderne"³¹.

Une telle mise en perspective montre bien la conscience historique et critique qui anime cette pratique particulière de l'écriture transgénérique, aussi n'est-il pas inutile de s'interroger sur les modèles qu'elle se choisit, explicitement ou non.

ARCHEOLOGIE D'UNE FORME

Dans la présentation de *Vies antérieures*, Gérard Macé le rappelle : "Ce livre s'inscrit dans une tradition, prolonge un genre qui nous a déjà donné des vies parallèles, imaginaires, brèves et même minuscules". On aura remarqué l'hommage à Pierre Michon. Mais "la loi du genre commande aussi", comme nous le dit Jacques Derrida "à ce qui entraîne le genre dans l'engendrement, la génération, la généalogie, la dégénérescence"³². Or cette forme qui (se) joue de la biographie interroge sa filiation générique et culturelle (comme aussi, mais c'est une autre question, les filiations biologiques :

³⁰ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 56-57.

³¹ idem, p.58.

³² Jacques Derrida, *Parages*, Galilée, 1986, p. 277.

Rimbaud le fils). Elle en montre la dégénérescence en cessant d'être dupe de ses propres fascinations et des constructions qu'elles induisent, sans pour autant se refuser parfois le plaisir de s'y abandonner. C'est dire le dialogue que cette forme ne cesse d'entretenir avec les modèles qu'elle revivifie et déplace. Dans ces *vies* les genres à la fois résistent et se rénovent, se brouillent et se diluent. De tels livres disposent une réflexion latente sur l'histoire littéraire, comme Michon sur la vulgate rimbaldienne - et, plus généralement, sur le geste-même où telle vulgate trouve à se fonder.

les formes récusées

Alors quels modèles sont ici revisités ? On peut d'emblée éliminer deux types d'écrits contre lesquels s'écriraient plutôt ces textes : les biographies romancées, ou plutôt romanesques signées par Maurois, Troyat, Decaux ou Castelot - dont il a été question plus haut; l'hagiographie, qu'elle soit des Saints ou des Hommes illustres, comme le *De viris illustribus urbis Romae* de Charles-François Lhomond : Bobin et, peut-être Germain, sont, par le renouveau mystique qui les caractérise, les seuls à se tenir dans une telle proximité que déjà Louis-Combet déplace et pervertit³³. Ces deux modèles sont tenus à distance parce que sacrifiant à l'éloge excessif de leur objet, elles ne laissent aucune place à cette dimension auto-critique sur laquelle se fonde, on vient de le voir, cette forme d'écriture contemporaine. Au contraire, les textes ici convoqués ne cherchent pas à restituer une quelconque chronologie des existences que la continuité linéaire aura charge de transcrire. Elles privilégient le fragment, l'interrogation, l'hypothèse. Il faut entendre, dans l'incipit de *Rimbaud le fils* cité plus haut pour sa qualité lyrique, ce qui souligne sans répéter le doute narratif :

On dit que Vitalie Rimbaud, née Cuif, fille de la campagne et femme mauvaise, souffrante et mauvaise, donna le jour à Arthur Rimbaud. *On ne sait pas si* d'abord elle maudit et souffrit ensuite, *ou si* elle maudit d'avoir à souffrir et dans cette malédiction persista; *ou si* anathème et souffrance liés comme les doigts de sa main en son esprit se chevauchaient, s'échangeaient, se relançaient, de sorte qu'entre ces doigts noirs que leur contact irritait elle broyait sa vie, ses vivants et ses morts. *Mais on sait* que le mari de cette femme qui était le père de ce fils devint tout vif un fantôme, dans le purgatoire de garnisons lointaines où il ne fut qu'un nom, quand le fils avait six ans. *On débat si* ce père léger qui était capitaine, futillement annotait des grammaires et lisait l'arabe, abandonna à bon droit cette créature d'ombre qui dans son ombre voulait l'emporter, *ou si* elle ne devint telle que par l'ombre dans quoi ce départ la jeta; *on n'en sait rien.*"³⁴.

Plus insistante est, en revanche, la présence de deux autres modèles, ou plus exactement, de deux autres séries de modèles : textes critiques et œuvres de création, comme s'il s'agissait de fondre en un même creuset l'essai et la fiction.

³³ Christian Bobin, *le Très-bas*, Gallimard, 1992, sur Saint François d'Assise; Sylvie Germain, *Céphalophores*, Gallimard, sur "Jean le Baptiste", 1997.

³⁴ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit. p.11-12 (je souligne)

Les modèles critiques

Le terme "modèle" ne doit pas ici faire illusion : il ne s'agit pas d'imiter ni de s'inscrire dans un mouvement dont les essais-fictions ne proposeraient qu'une continuation actualisée : les "modèles" critiques sont les formes de représentation avec lesquelles les biographies réinventée entre en dialogue critique. Ainsi, ces biographies imaginaires paraissent rétablir le lien honni depuis Proust de la vie et de l'œuvre, comme si l'on assistait à une réhabilitation de Sainte-Beuve. Les choses sont, à vrai dire, plus complexes. Michon, par exemple, invente la vie de Rimbaud à partir de son écriture et des rêveries suscitées par quelques photographies. Il est, à cet égard, plus proche de Proust que de Sainte-Beuve puisqu'il ne prétend pas inférer l'œuvre de la vie. Aussi est-ce plutôt à des modèles intermédiaires qu'il faudrait songer : à cette critique littéraire qui mêle information biographique et réflexion sur l'écriture, interprétation analytique et recherche d'un projet existentiel, ou encore qui traque dans le texte les pulsions du sujet.

De cela trois exemples. Celui, d'abord, d'une certaine critique analytique; non celle qui avec Jean Bellemin-Noël étudie l'"inconscient du texte" selon une méthode textanalytique, mais une critique sans doute plus diffuse qui ne renonce pas à solliciter l'imaginaire du critique lui-même. Les tentatives en ce sens d'un Dominique Fernandez autour de Pavese ou de Pasolini sont assez éloquents³⁵. On pensera, de la même façon à la critique sartrienne en tant qu'elle cherche à identifier un "projet existentiel". Les études que le philosophe a consacrées à Baudelaire (1947), à Genet (1952) et à Flaubert (1971) frayent la voie aux restitutions "fictives". Il n'est pas indifférent que le Flaubert évoqué par Pierre Bergounioux dans *L'Orphelin* soit aussi envisagé à partir d'une réflexion sur sa "situation existentielle"³⁶. Enfin le mode de lecture que propose la critique richardienne, toute attentive aux pulsions libidinales qui animent le texte littéraire, lui donne son rythme et ses mots - et que le critique à partir du texte peut restituer n'est certes pas loin de telles évocations. Le *Verlaine d'ardoise et de pluie* de Goffette emprunte à cette "fadeur" que mit en évidence l'auteur de *Poésie et profondeur*³⁷.

J'aurais pu évoquer aussi l'*André Breton* de Julien Gracq (Corti, 1949) qui, fidèle en cela aux principes du poète, ne sépare pas la vie de la poésie. C'est entrer cette fois dans la critique écrite par des écrivains. Il me semble que l'on peut y associer un autre type d'écriture, particulièrement attentive, justement, au geste de l'artiste, soucieuse même d'en retrouver la trace dans son approche de l'œuvre. Il s'agit des écrits sur l'art tels que les poètes les comprennent depuis Baudelaire, Apollinaire et Reverdy. Du Bouchet, Bonnefoy, Dupin... pour ne citer que quelques uns d'entre eux, s'attachent ainsi à restituer non seulement le travail d'un Giacometti - par exemple - mais aussi la figure de

³⁵ Dominique Fernandez, *L'Echec de Pavese*, Grasset, 1967; *Dans la main de l'ange*, Grasset, 1982.

³⁶ Pierre Bergounioux, *L'Orphelin*, Gallimard, 1992.

³⁷ On se souvient peut-être que lors du Colloque de Cerisy consacré aux "Chemins actuels de la critique", Jean-Pierre Richard parla de... Sainte-Beuve.

l'artiste, son travail, son geste sur la toile ou dans le modelé de la sculpture. Or cette écriture - je l'ai montré ailleurs - est une "écriture seconde" par laquelle le sujet se dit lui-même dans la façon qu'il a d'interroger le travail de l'autre³⁸.

Les modèles littéraires

Avec de tels textes nous sommes entrés dans le domaine de la création littéraire, car - chacun de ces poètes le dit haut et fort - ces textes ne sont pas séparables de leur œuvre poétique. Dans le registre de la création littéraire, les "modèles" avec lesquels les "biographies imaginaires" entrent en dialogue sont assez aisément discernables. Plus proches de nous que les *Vies des Hommes illustres* de Lhomond sont les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob auxquelles du reste Macé fait aussi allusion. A la fin de sa préface, Marcel Schwob présente ainsi son livre : "les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. Et ils nous ont privés ainsi de portraits admirables"³⁹. Schwob revendique la part de l'art, seul capable de révéler ces "brisures singulières et inimitables" et de "créer dans le chaos des traits humaines [...] une forme qui ne ressemble à aucune autre"⁴⁰. Loin de se garantir du réel historique, la *vie* ainsi restituée ne trouve sa légitimité que dans l'unicité que proclame le geste d'artiste.

Symptomatiquement republiées en 1986, les *Vies imaginaires* n'ont cessé depuis leur parution en 1891 de fasciner souterrainement les écrivains de ce siècle. Michel Leiris, grand rénovateur critique de l'autobiographie en témoigne dans *la Règle du jeu*. A l'issue d'une séquence de *Frêle Bruit* où il se fantasmait en sénateur romain, l'écrivain regrette de n'avoir "le don hallucinatoire d'un Marcel Schwob pour conférer à cette vie imaginaire autant de couleur et de vérité que si je l'avais effectivement vécue"⁴¹. Et, quelques pages plus loin, Leiris sacrifie à son tour à une vie imaginaire dans le goût de Schwob en produisant la figure de Paracelse, tout comme son prédécesseur restituait en trois-quatre pages, Empédocle, Erostrate, Lucrèce, Pétrone, Uccello et tant d'autres.

Autre modèle non moins présent aux environs de cette forme contemporaine, et plus peut-être que ces *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar (1951) que renouvellent *Les tablettes de buis d'Aprononia Avitia* de Pascal Quignard et auxquelles on ne peut guère ne pas songer, le *Pour un Malherbe* de Francis Ponge. Ce livre tient tout à la fois de l'essai, de l'art poétique, de la biographie (très) fragmentaire de Malherbe. Il ressemble parfois au *Journal* de Ponge, par ses fragments datés et situés, mais aussi - comme le titre même le donne à penser - aux carnets et aux brouillons que le poète produira par la suite. Ponge lui-même parle de son ouvrage en ces termes: "Le *Malherbe* qui est vraiment je ne peux pas dire une espèce de testament, mais enfin où il y a à peu près tout, sur le plan biographique, sentimental, etc..."?. C'est dire que ce livre ne saurait être autre chose qu'une

³⁸ Dominique Viart, *L'Écriture seconde*, Galilée, 1982.

³⁹ Marcel Schwob, *Vies imaginaires* (1891), rééd. Gallimard, coll. Imaginaire, p. 17.

⁴⁰ idem, p. 16.

⁴¹ Michel Leiris, *Frêle bruit*, Gallimard, 1976, p. 23.

biographie indirecte - à tel point que l'on se demande si son titre n'évoque pas aussi la naissance d'un nouveau Malherbe en la personne de Ponge, l'antonomase désignant alors un type particulier d'écrivains, paré des vertus qui s'incarnent dans la figure malherbienne, et dont Ponge serait l'unique représentant moderne. On évoquerait enfin - mais l'espace manque - la forme du *tombeau*, depuis le *Tombeau de Baudelaire* d'un Pierre-Jean Jouve jusqu'au *Tombeau de Hölderlin* de Marc Cholodenko. Les biographies imaginaires ne cessent de renouer avec les œuvres les plus innovantes, mais aussi les moins reconnues, du XXe siècle.

CONCLUSION

Avoir rendu possible de telles écritures, indépendamment du génie propre à chacun des écrivains, c'est je crois la spécificité de notre fin de siècle. On a pu ici et là, appeler "post-modernité" cette esthétique qui renouvelle l'intérêt envers le passé et rompt avec la rupture et les manifestes de la "table rase" prônés par les avant-gardes de la modernité. L'étiquette importe peu mais force est de constater un manifeste regain d'attention aux temps dont nous héritons. Dans l'incertitude qui fonde notre présent, dans la distance critique qui nous anime envers les illusions projectives des idéologies défuntes, le souci s'est accru de comprendre notre Histoire et ses travers. Dans l'univers artistique et culturel cela passe par une restauration du regard accordé au sujet et à ses vicissitudes, au réel et aux façons que nous avons de le vivre. Mais notre époque n'en demeure pas moins fille de la modernité, et fascinée par les figures que cette modernité a contribué à construire et à promouvoir.

Il ne s'agit pas tant de proposer une n-ième biographie de Rimbaud ou de Van Gogh, il s'agit d'interroger notre propre fascination pour ces figures mythiques où s'incarne la définition moderne de l'art. Qu'importe ce que furent Rimbaud ou d'autres : la question qui demeure est ce que nous en faisons. Dès lors ces textes ne peuvent échapper à leur double postulation : critique et lyrique; scrupuleuse et imaginaire. Plus que d'autres sans doute, cette forme littéraire contemporaine confirme l'assertion de Derrida : "Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres. Il n'y a pas de texte sans genre. Il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance". Les biographies, imaginaires ou (ré)inventées selon ce mode qui combine imaginaire et information documentée, à la façon d'un Claude Simon écrivant *Les Géorgiques*, s'avèrent ainsi des formes qui interrogent les pratiques génériques traditionnelles. Les interrogeant, elles cherchent leur propre place dans la littérature et la place de la littérature dans notre temps. je dirais volontiers que leur mode d'être est celui du dialogisme critique, les modalités d'écriture qu'elles développent mettant en question le genre depuis ce qui l'identifie.

Ces œuvres disent aussi qu'on ne peut plus croire à ces figurations stimulantes et réductrices qui continuent d'exercer cependant un charme certain sur nos esprits cultivés : Genet en comédien et martyr, Rimbaud en passant considérable, Flaubert en idiot de la famille, Pasolini dans la main de l'ange, Breton aux aigrettes magnétiques... Notre temps a compris combien tout savoir fictionnalise son objet et, le fictionnalisant, le rend à jamais insaisissable sinon sur le mode de la figure mythifiante. Revenir au sujet c'est, en traversant les stratifications de la vulgate et en se déprenant des

Discours qui assignent à chacune de ces figures son irrécusable place historique, accepter d'en revenir à l'indépassable relégation dans laquelle l'étrangeté de l'art maintient qui s'y attache. Ces livres - impossibles biographies - sont des essais qui se savent fictions et assument leur position incertaine.

Comme tels, ces livres - ou du moins les meilleurs et les plus aboutis d'entre eux, car en la matière comme en toutes il faut séparer les œuvres véritables des imitations gagnées par un phénomène aussi développé - portent la critique aussi sur leur propre écriture. C'est qu'ils procèdent encore du soupçon légué par les décennies précédentes, car, s'ils réinstituent le Sujet sur la scène littéraire, ils le font dans un espace hypothétique et rêvé, sachant bien que le Sujet se connaît dans l'hypothèse et la fiction largement mieux que dans son existence factuelle. Enfin, loin de concevoir le Sujet dans son Histoire, ils en disent la matière fragmentaire et morcelée. Comme le soutient un livre récent, l'identité du Sujet tient plus peut-être à l'événement qui le change et le révèle à lui-même - quel que soit cet événement, grave ou futile - qu'à sa persistance historique⁴².

C'est notre temps qui tente de se saisir à travers l'évocation de figures passées, c'est notre temps qui cherche comment recevoir cet héritage culturel qui lui advient et dont il sait bien maintenant que loin de se réduire à la transmission d'un savoir il ne lui lègue que des représentations. C'est pourquoi la fiction et l'imaginaire sont les lieux mêmes de cette écriture investigatrice. Bien au-delà de ce que les positivismes et les formalismes ont pu en écrire, c'est l'art comme *expérience du sujet* que s'attachent à restituer ces biographies imaginaires. Loin de sacrifier aux mythifications romantiques dont une certaine modernité n'a su se déprendre, elles découvrent les errements et les vacillements proches de nos propres incertitudes. L'art y trouve à se réincarner, il est rendu aux faiblesses de l'homme, qui font sa grandeur. Dans le grand péril où notre siècle a jeté l'humanisme, elles favorisent grâce à la rencontre projective qu'elles instaurent avec l'Autre, une nouvelle conscience des vicissitudes humaines.

⁴² Claude Romano, *l'Evenement et le monde*, P.U.F., 1998.