



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 18, n° 2, Février 2017
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.10108>

Inventer une vie ; réinventer la littérature

Olivier Gasnot



Alexandre Gefen, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2015, 304 p., EAN 9782874492471.



Pour citer cet article

Olivier Gasnot, « Inventer une vie ; réinventer la littérature », Acta fabula, vol. 18, n° 2, Essais critiques, Février 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10108.php>, article mis en ligne le 09 Janvier 2017, consulté le 19 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10108

Inventer une vie ; réinventer la littérature

Olivier Gasnot

« *Apronenia Avitia naquit en 343. Constant gouvernait l'empire. Elle vécut soixante et onze ans. Elle était puissante, patricienne, et l'essentiel de l'année séjournait dans ses palais de Rome ou dans sa riche villa du mont Janicule. Dans ses lettres et dans l'éphéméride qu'elle tenait à l'instar de Paulin et Rutilius Namatianus, on ne trouve pas une remarque qui évoque la fin de l'empire. Soit qu'elle dédaignât de voir. Ou bien elle ne vit pas. Ou bien elle eut la pudeur de ne rien dire, ou encore le ferme propos d'en user comme si de rien n'était. Ce mépris, cette indifférence lui valurent le mépris, l'indifférence des historiens¹. »*

Qu'est-ce qu'une vie ? Cette question, au fondement de la pensée philosophique, prend une signification spécifique dès lors qu'on la circonscrit au domaine de la littérature : qu'est-ce que l'on appelle une *vie* ? Quelles sont les formes, les normes et les fonctions de ces textes que l'on désigne avec ce terme ? Alexandre Gefen a proposé une réponse à ces questions dans un ouvrage paru en 2014, *Vies imaginaires, de Plutarque à Pierre Michon*², réponse naturellement multiple, qui prenait la forme d'une anthologie : des vies, reproduites par extrait ou dans leur intégralité, étaient assorties de commentaires assez courts, permettant de contextualiser les œuvres, d'en saisir les apports et les singularités, notamment grâce à des analyses littéraires au plus près de la phrase. En 2015, l'auteur a fait paraître un essai, *Inventer une vie : la fabrique littéraire de l'individu*³.

Si, formellement, ce livre est proche du précédent, consistant en une succession d'extraits dans un ordre chronologique plus ou moins régulier, il en diffère néanmoins par l'inversion du rapport quantitatif entre texte cité et analyses. Ici, chaque chapitre s'ouvre sur un extrait de quelques lignes, quand le corps du chapitre, lui, s'étend sur plusieurs pages.

¹ Pascal Quignard, *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1984, p. 11.

² *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon*, édition d'Alexandre Gefen, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2014.

³ Ce titre n'est pas sans rappeler celui d'une étude historique majeure publiée en 1999 : Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend(dir.), *La Fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France. Cahiers ». Cet ouvrage interrogeait les processus d'édification des nations à travers des figures héroïques, alors que certains pays anciennement communistes réinventaient leur panthéon. Transposé aux expériences de subjectivation que permet la littérature, le titre permet un lien implicite avec la catégorie archétypique des vies héroïques.

Pareillement, les deux ouvrages semblent thématiquement assez proches puisque, en 2014, il s'agissait de traiter des « vies imaginaires », et qu'en 2015 l'essai a pour objet « un genre littéraire, la fiction biographique⁴ », autrement désignée comme « la *biofiction* » (quatrième de couverture). Pourtant, l'objet d'étude de 2014 ne se retrouve que partiellement dans *Inventer une vie* : les vies brèves et complètes sur lesquelles se concentrait *Les Vies imaginaires* trouvent leur place parmi d'autres vies, plus développées, à l'exemple des cycles réalistes ou des longs romans de Romain Rolland ou Georges Duhamel. Le propos semble plus large, mais l'auteur le resserre dans le temps. Si le corpus de 2014 remontait à Plutarque, celui de 2015 commence au xviii^e siècle, avec Diderot. De nombreux auteurs se retrouvent d'un ouvrage à l'autre (Schwob et Pierre Michon, bien sûr, Barthes, nécessairement, mais aussi Flaubert, Nerval, Valéry Larbaud, Gérard Macé, Éric Chevillard, parmi d'autres). C'est que, au-delà de l'objet formel, l'objet notionnel s'élargit ici au rapport entre les propositions littéraires d'une époque, l'état d'une société et la pensée de l'individu — toujours avec une même attention aux textes. Soulignons ici le choix d'A. Gefen de qualifier de « genre » l'objet « fiction biographique », qualification que nous examinerons plus loin.

D'une anthologie, le projet d'A. Gefen est passé à une « archéologie » (le mot se retrouve dans l'introduction et dans le texte de fin⁵). Le terme d'« archéologie » peut se comprendre de manière métaphorique, comme un travail d'exhumation de strates recouvertes par les pages de livres successifs ; il peut également être lu comme une référence à *Archéologie du savoir* de Foucault, tant le mot est associé à la démarche épistémologique de ce dernier. Si A. Gefen n'y fait pas explicitement référence quand il utilise le terme, il est intéressant de discuter cet usage, sinon l'intention de l'auteur, au regard de la méthodologie mise en œuvre. Il faut en effet rappeler que, en 1969, l'entreprise de Foucault est une attaque en règle contre le mythe d'une origine de la création — qu'elle soit positive et subjective selon la tradition romantique, ou négative et impersonnelle selon Blanchot —, contre le fantasme d'une corrélation entre sujet et œuvre, tandis que les analyses d'A. Gefen, elles, reposent fondamentalement sur un nouage entre les individualités singulières du sujet biographié et du sujet biographe. Cette réserve indiquée, on pourrait préciser le projet d'archéologie d'A. Gefen, en le qualifiant d'archéologie téléologisée. Non pour dire que l'essai vise à démontrer le développement linéaire

⁴ Cette qualification a été proposée par Dominique Viart, ainsi que celui-ci le rappelle dans *La Littérature française au présent* (Dominique Viart et Bruno Vercier, Paris, Bordas, 2008, 2e édition), en ouverture d'une étude circonscrite à l'extrême contemporain — qui ne néglige pas toutefois de repérer certains précurseurs, notamment Marcel Schwob et André Suarès (p. 121).

⁵ Voir notamment : « un rêve contemporain qui mérite, je crois, qu'on en fasse l'archéologie : l'invention de l'individu comme exception » (p. 17) ; « j'ai essayé de décrire [...] une archéologie littéraire du paradigme de l'individualisme contemporain en insistant sur la richesse critique et suggestive pour notre besoin de représentation et de mémoire des formes de représentation propres à la fiction » (p. 262).

d'une pratique d'écriture jusqu'à une fin nécessaire, mais que l'auteur signale, de manière récurrente, sinon systématique⁶, la manière dont tel texte a pu, peut, nourrir la pratique d'écriture de nos contemporains. En un sens, on pourrait dire que l'archéologie entreprise recherche les œuvres sédimentées en laissant toujours visible, ou active, la trace des œuvres contemporaines. Cette approche donne à sentir la richesse du palimpseste, l'épaisseur des encres grattées, sur quoi viennent se déposer les vies de Michon, de Macé, comme celles d'Échenoz et de Houellebecq.

Puisant dans un corpus étendu et divers, souvent construit comme un dispositif de renvois⁷, l'essai se concentre sur la « biographie exigeante » (p. 228), sans toutefois ignorer les productions moins littéraires, qui donnent la mesure des modes et des écarts. Le propos s'appuie sur des analyses précises et serrées, textuelles et pragmatiques, historiques et philosophiques, entre production et réception des œuvres — analyses qui s'emploient à toujours montrer les différences, les reprises ou les abandons, les déplacements entre les actualisations de l'écriture biofictionnelle. Trois points peuvent être retenus pour une restitution critique de l'essai : les poétiques de la biofiction, le rapport de l'auteur à l'autre qu'est le sujet de son écriture, et la tonalité des écritures de vies contemporaines.

Poétiques de la vie

Le parcours de l'ouvrage suit une progression temporelle qui va du xviii^e au xxi^e siècle, mais plusieurs retours en arrière peuvent être effectués au sein d'une même période, surtout pour les années 1990-2010. Du xviii^e siècle, A. Gefen ne retient que Diderot et sa biographie de La Fontaine, qu'il analyse comme un signe fort de l'autonomisation de la vie dans le champ de la littérature. Il traverse les expressions du xix^e — du romantisme au réalisme, en passant par le décadisme et les « mystifications fantaisistes » (p. 141). L'auteur explore le xx^e siècle à travers les ouvertures sur l'imaginaire inaugurées par Schwob — à qui l'on doit le « tournant fictionnel de la biographie » (p. 84) —, les expériences pataphysiques et poétiques, les « romans historiographiques⁸ » de l'après-guerre, les positions critiques du

⁶ Souvent en clôture de chapitre, par exemple, au terme du chapitre sur les *Trois contes* de Flaubert : « un Pierre Michon suivra d'évidence la voie empathique (ré)ouverte par "Un cœur simple", Max Jacob ou Blaise Cendrars produiront des hagiographies légendaires apparentées à celle de saint Julien, tandis que Marcel Schwob ou Antonin Artaud se placeront dans la lignée du conte historique d'"Hérodiade". » (p. 81-82). Ce renvoi vers une évolution future peut être effectué en début de chapitre, comme au deuxième paragraphe de la section consacrée au *Professeur Frœppel* de Jean Tardieu : « De nombreux textes, comme les vies traversées de silence de Pascal Quignard, conservent trace, jusqu'au xxi^e siècle, d'une telle acception de la littérature, qui pousse jusqu'à son point extrême la tentation d'évidement et de minimalisme qui avait toujours attiré l'écriture biographique. » (p. 162)

⁷ Explicites ou implicites, ces renvois donnent à l'essai une cohérence interne et une profondeur historique aux écritures de vies : la vie de La Fontaine est ainsi l'objet de la biographie de Diderot et de celle du Professeur Frœppel inventé par Jean Tardieu ; la vie de Rancé est directement l'objet du texte de Chateaubriand et celle de son médecin, Monsieur Hamon, celui du texte de Pascal Quignard.

surréalisme et de l'existentialisme, du structuralisme et de la psychanalyse, sans oublier les enjeux formalistes de la modernité. Il resitue enfin les voies du retour en grâce du sujet, du « putsch référentiel » (p. 14), dont A. Gefen rappelle quelques gestes fondateurs : de Foucault, la politisation du geste biographique ; de Barthes, la découpe affective de la vie en « biographèmes » ; de Ricœur, l'élaboration de l'identité narrative. A. Gefen met en évidence un geste littéraire central :

après l'adoption de la biographie par le réalisme au xix^e siècle comme une manière de combattre le roman idéaliste, c'est une indisponibilité plus radicale encore du romanesque — le discrédit de la rhétorique réaliste du récit, comprise depuis Barthes comme un « fascisme » — qui a conduit à l'usage exploratoire de la biographie comme substitut du romanesque traditionnel et, grâce à Foucault, au retour à cet anti-modèle du roman qu'est le récit biographique. [...] la biographie fictionnelle fonctionne comme un refuge pour une littérature à la recherche d'une manière de revenir au monde (p. 191).

Du xx^e siècle, A. Gefen étudie ensuite plusieurs réalisations de ce retour à la transitivité, à travers les systèmes oulipiens, les rêveries d'érudits, les thuriféraires des humbles âmes, proches ou lointaines, des approches documentaires aux protocoles encyclopédiques et réflexifs, aux postures ironiques de l'extrême contemporain.

De ce parcours ressort l'évidence de la variété des écritures et des modes de représentation, variété telle qu'il est difficile de parler d'un « genre ». Écrire une vie revient, à chaque nouvelle tentative, à s'inscrire dans une histoire longue d'interrogations et de réponses déjà apportées pour cette forme. Quant au style d'écriture des vies, les poétiques traditionnelles, fondées sur la rhétorique et son efficacité d'affects, ont pu être exploitées par archaïsme revendiqué ou par maladresse — le cas de Chateaubriand montrant exemplairement la réversibilité des évaluations⁸. Le plus souvent, cependant, elles ont été détournées, non sans produire d'effets dissonants, à la manière de Flaubert dans ses *Trois contes*, qui, en faisant la preuve de sa maîtrise de chacun de ces sous-genres, a comme acté la fin d'une légitimité exclusive dont ils auraient pu se prévaloir. Après les expériences baroques des fantaisies nervaliennes ou les hypertrophies langagières d'Artaud, après les jeux poétiques d'Apollinaire, la langue choisie par Michon pour ses *Vies minuscules* peut faire acte de réactivation des richesses de la rhétorique, mais les formes discursives représentatives du contemporain se rapportent plutôt au

⁸ Qualification inspirée de la critique que Gide adresse à Martin du Gard : « Vous, vous exposez les faits en historiographe, dans leur succession chronologique. [...] Chez vous, rien n'est jamais présenté de biais, de façon imprévue, anachronique. » (Roger Martin du Gard, « Notes sur André Gide, 1913-1951 », dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 1371, reproduite p. 142).

⁹ Voir p. 38-45 : critiqué pour ses inexactitudes historiques à sa parution en 1842, le texte a bénéficié d'une nouvelle lecture au xxe siècle, littéraire et non plus strictement historique, de Julien Benda à J.-B. Puech, en passant par Barthes.

journalisme ou au documentaire, dans l'écriture d'un Patrick Modiano, au plus près de la langue de ses archives, dans celle d'un François Bon, en résonance avec l'univers urbain décharné de certaines de ses figures, ou encore dans l'écriture plate de M. Houellebecq.

Les écritures de vies se partagent entre la restitution intégrale d'une vie, de la naissance à la mort du sujet, et l'évocation de certains épisodes représentatifs. Pour les écritures contemporaines, A. Gefen formule ainsi cette hésitation : « préférer une magie évocatoire au rêve de restitution d'une individualité intégrale, aller vers une émotion mélodique mais fragile » (p. 237). La formulation est très proche de celle adoptée par Dominique Viart, qui parle d'une « forme particulière de biographie moins tournée vers la reconstitution factuelle d'une vie que vers la représentation subjective que l'écrivain peut s'en faire¹⁰. » Un projet de restitution intégrale peut prendre la forme d'une longue narration linéaire, et, à ce titre, ne présenter qu'un faible intérêt stylistique. A. Gefen suggère qu'un tel constat peut être retourné : dans *Jean-Christophe*, de Rolland, il montre combien la fluence apparente du récit est en réalité intimement structurée selon des harmoniques que le critique met au jour. Par là même, A. Gefen propose une lecture plus subtile du livre que ce que la critique de son temps avait pu en retenir, le réduisant à la catégorie des romans « passifs¹¹ ». Un projet de restitution intégrale peut aussi être mis en échec, lorsque la vie d'un sujet réel n'est pas documentée *in extenso*. P. Modiano choisit de laisser ouvert le vide factuel des deux semaines de la fugue de Dora Bruder ; pour Myriam C. ou d'autres figures rencontrées par Fr. Bon, c'est la voix des proches ou celle des amis qui viennent donner un corps de mots au silence laissé par la mort.

À ces deux modes de restitution correspondent deux modes de représentation qu'A. Gefen distingue selon leur rapport au monde. Une représentation « duplicative¹² » vise à restituer le monde tel qu'il est donné, le répéter d'une manière aussi conforme et détaillée que possible ; une représentation « supplétive » prend acte du caractère troué de notre connaissance du monde, et désigne ces béances par le fait même qu'elle cherche soit à les combler (chez Fr. Bon, par exemple), soit à les préserver, logeant en eux une part de la vérité inaccessible de l'être (P. Modiano). Ces deux modes de représentation entretiennent tout de même un rapport à la vérité, étayée sur des témoignages chez Fr. Bon ou sur des archives

¹⁰ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 103.

¹¹ C'est ainsi qu'en 1912, Albert Thibaudet qualifie les romans qui se contentent d'enregistrer la vie et le monde comme ceux-ci se présentent (p. 141-142).

¹² Voir p. 196. La puissance « supplétive » de l'écriture fait dire à A. Gefen qu'il y a là en jeu une ontologie métaphysique de la littérature, propre à produire des mondes aussi cohérents que le monde extratextuel. Il parle ainsi d'un « cratylisme » à l'œuvre chez Pierre Michon (p. 187).

chez P. Modiano. C'est un mode de représentation plus autonome encore que revendiquait Schwob dans ses *Vies imaginaires* :

L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai, il doit créer dans un chaos de traits humains. [Le] biographe trie de quoi composer une forme qui ne ressemble à aucune autre. Il n'est pas utile qu'elle soit pareille à celle qui fut créée jadis par un dieu supérieur pourvu qu'elle soit unique, comme toute autre création¹³.

Formulée en 1896, cette revendication d'une mimésis d'engendrement, contre une mimésis de reproduction, s'appuyait sur l'originalité, le caractère unique de la forme pour ériger l'écrivain en démiurge, dont la puissance de production est légitime dès lors qu'il vise à atteindre le « sentiment moderne du particulier et de l'inimitable¹⁴ », ces deux attributs de la vie imaginaire selon Schwob. À plusieurs endroits, A. Gefen souligne la proximité de pensée existant entre Schwob et Barthes, autre penseur de la particularité élective :

[...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée, en somme [...]¹⁵.

Ne retenir délibérément que certains épisodes de la vie d'un être, plus encore ne s'attacher qu'à certains traits de son idiosyncrasie, c'est pour un auteur contemporain s'inscrire dans le sillage du fantasma barthésien des « biographèmes », celui d'un transport du corps démembré au corps sensible du lecteur. Au *studium* d'un savoir documenté, le biographe imaginaire ne retiendrait que les lieux d'un *punctum*, d'une émotion singulière. Passer ainsi de l'écriture d'une vie complète à la description affective d'un être revient à abandonner la biographie et à produire du « biographique », à dire l'être par le morcellement d'un désir étoilé. C'est effectuer dans l'écriture une *translatio punctorum*.

¹³ Marcel Schwob, « L'Art de la biographie » repris dans *Œuvres*, textes réunis et présentés par Alexandre Gefen, préface de Pierre Jourde et Patrick McGuinness, Paris, Les Belles lettres, 2002, p. 633, cité p. 86.

¹⁴ Marcel Schwob, *ibid.*, p. 630, cité dans *Vies imaginaires. De Plutarque à Michon*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Sade, *Fourier, Loyola* [1971], dans *Œuvres complètes*, t. II, édition établie par Éric Marty, Paris, Les Éditions du Seuil, 1993-1995, p. 1044, cité p. 169.

Une question de genre

La quatrième de couverture de l'essai présente ainsi son objet : « un genre littéraire, la fiction biographique », « ce genre désormais central de la littérature française [...], la *biofiction* ». Dans le corps de l'essai, le terme « genre » est également utilisé pour désigner la fiction biographique. Il n'est pas évident que cette qualification aille de soi. Dans *Le Chaudron fêlé*, D. Rabaté utilise le terme, mais signale son hésitation, le plaçant d'abord entre guillemets : « ce "genre" qui a produit depuis bientôt vingt ans parmi les textes les plus intéressants de la littérature contemporaine¹⁶ ». Analysant comment ces textes « s'écarte[nt] délibérément du roman, en s'installant dans l'entre-deux générique, entre fiction et biographie¹⁷ », D. Rabaté ajoute que ces « livres ne [peuvent] se ranger sous la bannière estampillée d'une forme reconnue, jouant du mélange générique, de l'hésitation du contrat de lecture¹⁸ ». Tirant tout de même parti de la facilité de cette caractérisation, D. Rabaté s'en excuse presque : « ce que j'appelle ici peut-être abusivement un genre¹⁹. » Si l'emploi du terme « genre » semble moins discuté par A. Gefen, on ne peut s'empêcher de remarquer combien le fait de ne pas procéder à une définition catégorielle stricte de l'objet de son essai, rappelle cette phrase d'Auerbach dans la postface à *Mimésis* :

J'ai évité d'élaborer théoriquement et de décrire systématiquement la catégorie « œuvres réalistes de style et de caractère sérieux » qui n'a jamais été traitée ni même admise en tant que telle. Cela m'aurait obligé à entrer dès le début de mon analyse dans des définitions laborieuses qui auraient lassé le lecteur [...]. La méthode que j'ai utilisée, qui consiste à citer un certain nombre de textes de chaque époque afin d'y confronter mes idées, a le mérite de conduire directement au cœur du sujet, de sorte que le lecteur sent de quoi il s'agit avant d'être mis en présence d'aucune théorie²⁰.

De fait, si des éléments théoriques sont bien mobilisés dans les analyses d'A. Gefen, la grande place faite au commentaire et à la contextualisation des textes facilite l'accès à l'essai.

On remarque par ailleurs que le genre n'est que l'une des questions délicates que soulève l'écriture des biofictions. Un autre enjeu, proche, réside dans la notion de romanesque. On repère un changement significatif entre l'anthologie et l'essai à ce sujet. Dans l'introduction aux *Vies imaginaires*, A. Gefen écrivait :

¹⁶ *Le Chaudron fêlé, écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2006, p. 223.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

²⁰ Erich Auerbach, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 551-552.

Dans ces vies « minuscules », concrètes, corporelles et matérialistes, la fonction du récit biographique n'est plus d'apporter, par le truchement d'un exemple individuel, un savoir sur le monde, un discours, ou même simplement l'émotion temporelle de la durée, mais [...] de créer une biographie nominaliste, un *roman sans romanesque*, où l'individu n'est pas l'objet d'une connaissance collective, d'une exemplification partageable, mais où il existe entre les lignes du récit²¹ [...].

Dans *Inventer une vie*, l'auteur parle, à propos de *Dora Bruder*, d'un « romanesque sans roman » (p. 191), formulation qu'il reprend à la fin de son essai, entre guillemets cette fois, au sujet des biofictions plus généralement²². Il est probable que cette évolution du propos traduise la prise en compte des propositions de D. Rabaté, qui, en 2006, intitulait la troisième partie de son essai *Le Chaudron fêlé* : « D'un romanesque sans roman²³ ». Ce choix implique une reconsidération du genre « roman » en tant que forme et du « romanesque » en tant que catégorie. Ces biofictions ne relèvent pas du roman au sens strict en ce qu'elles entretiennent un rapport de participation trop grand au réel ; elles produisent un romanesque, mais d'un type désidéalisé et d'une intensité déplacée, le spectaculaire faisant place, notamment, selon les œuvres, à des variations mélancoliques, au plaisir du rêve ou aux surprises de la reconnaissance.

Il est impossible de donner une réponse définitive aux interrogations soulevées. On peut toutefois rappeler ici une définition du roman que Pascal Quignard, éminent auteur de fictions biographiques — définition par l'alternative, sinon la négative : « il est l'autre de tous les genres, l'autre de la définition. Par rapport aux genres et à ce qui généralise, il est ce qui dégénère, ce qui dé généralise²⁴. » Cette définition par la puissance du roman plutôt que par sa forme semble applicable à la biofiction. Et si l'on a pu repérer certaines qualifications flottantes dans l'essai d'A. Gefen, le chapitre conclusif de son essai est l'occasion pour lui de reprendre la question, en formulant cette thèse forte :

le « biographique » désigne désormais souvent moins un espace conceptuel précis que la privatisation des genres canoniques, peu à peu contaminés par l'autofiction et la biofiction, au point que se brouillent parfois les distinctions entre récit homodiégétique (autobiographique) et hétérodiégétique (biographique), récit fictionnel et récit référentiel, « récits personnels » et vies littéraires [...]. (p. 261)

C'est bien dire que la biofiction ne peut être réduite à un concept générique, dès lors qu'elle consiste dans le brouillage des genres.

²¹ *Vies imaginaires*, *op. cit.*, p. 17 (nous soulignons).

²² Voir p. 263. Si les guillemets signalent une citation, la source n'en est pas indiquée.

²³ Formulation qui n'est évidemment pas sans rappeler le « romanesque sans le roman » que Barthes plaçait au cœur de son désir d'écrire (voir notamment « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », dans *Œuvres complètes*, t. IV, *op. cit.*, p. 866).

²⁴ « Un collectionneur de romans », *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, cité dans Nathalie Piégay-Gros, *Le Roman*, Paris, GF Flammarion, coll. « Corpus », 2005, p. 215.

L'auteur & l'autre

L'essai d'A. Gefen étudie également les effets de brouillage qui opèrent dans le rapport entre l'auteur et son sujet d'écriture. Dans plusieurs des ouvrages étudiés, l'auteur et les personnages existent dans un rapport d'extériorité, avec une distance qui distingue nettement l'auteur en tant que sujet créateur et le personnage en tant qu'objet créé. Cependant, les cas les plus intéressants d'écriture de vies fictionnelles sont ceux qui mettent en scène l'auteur en tant que sujet créateur, tout en le remettant en question — quand une part de l'auteur entre en jeu dans l'écriture, quand celle-ci devient le lieu et le geste d'un retour sur soi. Parmi les cas étudiés par A. Gefen, les réalisations fondamentales à cet égard sont le Joseph Delorme de Sainte-Beuve et le Louis Lambert de Balzac. Au tournant des années 1830, les deux auteurs créent des personnages emblèmes de leur époque, jeunes provinciaux marqués par la malédiction du génie, écrasés par le poids de l'idéalité. Personnage fictif, Louis Lambert constitue également un objet de projection pour l'auteur : A. Gefen montre comment le penseur tué par la Pensée peut représenter une effigie d'un jeune Balzac, qu'il n'aurait créée que pour mieux la brûler, procédant ainsi à la négation de l'impotence du poète romantique, et à l'affirmation de l'omnipotence du démiurge. On peut également voir dans le Raoul Spifame de Nerval un double écrit dans l'empathie de la fraternité des fous, et dans Barnabooth un reflet grossi de Larbaud par lui-même²⁵. Dans le contemporain, A. Gefen étudie la manière dont, chez Jean-Benoît Puech, l'écriture au long cours de la vie de l'écrivain Benjamin Jordane, doublée par l'invention de critiques de l'œuvre en développement, donne à lire des mondes méthodiquement construits²⁶, dans lesquels J.-B. Puech ne se prive pas d'intervenir par métalepse. Si ces constructions visent à troubler les niveaux de réalité, elles permettent aussi à l'auteur de « lutt[er] contre ses complexes textuels par le jeu métatextuel » (p. 214), selon A. Gefen. Ce dernier analyse encore un autre cas d'interrogation de soi par personne interposée, une personne ici vivante et bien réelle, le Limonov d'Emmanuel Carrère : A. Gefen montre comment l'écrivain constitue l'agitateur russe en miroir trouble de lui-même, comme prétexte à l'exploration de son écriture. À l'échelle éditoriale, comme l'ont analysé avant lui D. Viart²⁷ et D. Rabaté²⁸, A. Gefen montre bien que le lieu emblématique de ce mode de questionnement est la collection « L'un et l'autre », créée en 1989 par Pontalis aux éditions Gallimard. Le programme de cette

²⁵ Ou dans *Plume* — qu'A. Gefen n'étudie pas —, un multiple de Michaux.

²⁶ Voir Pierre Lecœur et Dominique Rabaté (dir.), *Les Mondes de Jean-Benoît Puech*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2016.

²⁷ *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 105-106.

²⁸ *Le Chaudron fêlé*, op. cit., p. 223.

collection vaut pour toute écriture biographique interrogeant la part de l'autre en soi-même²⁹. « 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 ? »

À côté de ces écritures spéculaires, où l'auteur se voit dans l'autre, certaines démarches voient l'auteur disparaître, parfois en l'autre, parfois pour l'autre. À l'image d'un Foucault écrivant « pour n'avoir plus de visage³⁰ », ou d'un Barthes se rêvant écrivain dispersé par son biographe, certains auteurs créent pour se dé-créer. A. Gefen repère ainsi une thématique de spectralisation à l'œuvre chez des auteurs qui se pensent avant tout comme lecteurs, constitués de leurs lectures. Ces écrivains vacillent dans l'extension de leurs références. Intimement tissé des textes qui l'ont précédé, l'auteur se diffracte dans le temps et l'espace littéraires : P. Quignard, « ombre errante » (p. 204), dans le « jadis » ; G. Macé dans le « sentiment de l'antérieur » (p. 220) ; et P. Deville s'écrit en « fantôme du futur » (p. 232). Sans porter la spectralisation à une telle dimension mystique, d'autres écritures n'en remettent pas moins en question le statut de l'auteur. Pour Fr. Bon, le geste d'hommage à une jeune droguée disparue s'effectue dans le retrait de sa puissance, l'abandon de la souveraineté du maître de l'atelier d'écriture dans lequel il l'avait rencontrée, pour faire entendre le souvenir de la morte dans les mots des proches³¹. Se retirer et déléguer la parole, donc l'écriture : ces gestes pensés littérairement, et aussi fondés politiquement, entrent en écho avec une pratique d'écriture visant la destitution de l'instance auctoriale. Dépoussant la figure « auteur » de son statut — nom, individualité, singularité —, le collectif « Inculte » conteste de surcroît la prétention d'une littérature à l'érudition. Il en résulte, dans l'exemple retenu par A. Gefen, une écriture de restitution factuelle et désincarnée, proche d'un style documentaire, mais qui évoque plus un rapport d'autopsie que les fiches de services administratifs qu'affectionne P. Modiano.

Les vies contemporaines : empathie & ironie

Dans son essai, A. Gefen analyse plus d'exemples publiés après 2000 que dans son anthologie³². La tonalité de la fin de son dernier ouvrage fait ressentir l'esprit de ces

²⁹ Pour reprendre les mots du titre de l'ouvrage de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1990.

³⁰ *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « NRF / Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 28.

³¹ Une même attention aux vies peu visibles se retrouve dans le projet « Raconter la vie », déployé par Pierre Rosanvallon, sur internet (<http://raconterlavie.fr>) et en publications papier. Autre signe de l'intérêt pour ces personnes « mal-représentées » (l'expression est de Rosanvallon), le livre de Cynthia Fleury, *Les Irremplaçables* (Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2015), dont le titre résonne comme un éloge de la singularité et de la valeur de chaque être humain.

productions récentes, dont l'étude permet de rendre compte de la vitalité d'une pratique d'écriture en constante évolution. On peut dire, en effet, que les dernières œuvres étudiées rompent avec celles des années 1980-1990 qu'examine A. Gefen. On pourrait simplifier cette variation tonale en évoquant un glissement, d'une parole empathique à une parole ironique. Mais ce serait pour dire immédiatement que les deux tonalités n'appartiennent pas en propre à ces trente dernières années, qu'elles se faisaient déjà entendre dans des œuvres antérieures, et, surtout, qu'aucune n'est exclusive de l'autre, qu'un auteur peut les faire s'articuler dans un même livre.

La tonalité empathique se faisait sentir dans les écrits du renouveau de la vie, au milieu des années 1980, dans les *Vies minuscules* de P. Michon et les *Vies antérieures* de G. Macé. Elle s'exprime encore dans les formes de vies aussi différentes que les *Petits traités* de P. Quignard et les textes de Fr. Bon. Cette tonalité est portée par une attention aux « petites gens³³ », des régions ou des rues, aux *minores* de l'histoire, politique et artistique, et par l'intégration d'espaces et de paroles qui n'étaient pas ou plus explorés par une littérature majoritaire. On peut certes soutenir que Félicité d'*Un cœur simple* de Flaubert, Jeanne le Perthuis des Vauds d'*Une vie* de Maupassant ou Alain le Gentil des *Vies imaginaires* de Schwob, appartenaient déjà au grand peuple des humbles, mais l'intérêt pour ces figures au tournant des années 1980 signale un renversement du règne de la forme propre à la modernité, pour faire place aux corps et aux noms des sujets que les écrivains ont pu découvrir dans leurs lectures, leurs recherches, ou au gré de leurs rencontres. Conserver ou renouveler le souvenir des disparus — Eugène et Clara, Claudette pour P. Michon ; Dora, Myriam, pour P. Modiano et Fr. Bon : il entre dans cette vocation à préserver et à transmettre la mémoire des morts, quelque chose d'une religion. C'est ce qu'analyse l'auteur : « Ces récits [...] confrontent notre foi contemporaine dans la mémoire écrite, nos rêves humanistes de gloire livresque et notre religion de la survie textuelle aux forces, actives et passives, de l'oubli » (p. 16) :

faire porter à la littérature, selon [une] proposition de Patrick Deville, le ministère d'une religion, pour sauver de la finitude cette valeur centrale de notre humanisme moderne, de notre vie éthique [...], cette singularité fragile que Roland Barthes appelait « l'essence précieuse de l'individu » (p. 266).

Le texte se constitue alors en tombeau, et réactive ainsi une longue tradition, dont A. Gefen étudie certaines réalisations, à l'exemple de celui que Cendrars a dressé pour son fils à travers le roman *Les Lotissements du ciel*, en fixant le souvenir du

³² Dans l'anthologie, un seul des textes de citation principale avait paru après 2000 (Stéphane Audeguy, *In memoriam*, 2009). Dans *Inventer une vie*, cinq textes placés en tête de chapitre ont paru après cette date (ceux d'Inculte, de Deville, d'Échenoz, de Puech et de Houellebecq). De nombreux autres textes de cette même période sont cités ou analysés dans le corps des chapitres.

³³ Pour reprendre l'expression d'André Suarès, dans l'épigraphe des *Vies minuscules* de Pierre Michon : « Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres. »

disparu dans la matière accueillante du livre, en opérant la transsubstantiation du corps de chair en corps de mots et d'affects. Le choix du terme « religion » peut certainement être discuté, chargé comme il l'est d'un poids institutionnel et normatif. Si cette connotation gêne le lecteur, il lui est permis de ne retenir du vocable que la vocation à relier les pratiquants entre eux, à travers des figures érigées en *images* sensibles et immanentes — on rappelle que P. Quignard s'est opposé dès ses débuts à l'idée d'une transcendance dans ses récits³⁴. La distance prise avec la modernité par nos contemporains se traduit aussi dans le changement de figure tutélaire : Orphée, invoqué notamment par Blanchot dans *L'Espace littéraire*, cède la place chez G. Macé à Simonide. De la terreur que suscite la menace d'une double disparition, de l'œuvre et de l'inspiration, du chant et d'Eurydice³⁵, G. Macé se déplace vers l'*après* de la mort : à Simonide de l'affronter sereinement, et de sauver les morts par leur nomination (p. 222).

À plusieurs endroits de son essai, A. Gefen explique comment cette dimension empathique peut produire du lien, assurer cette vocation de religion : les vies écrites dans cette pensée enrichissent le « vocabulaire affectif », « l'expérience du monde » (p. 224), et, par conséquent, accroissent « notre aptitude à comprendre autrui » (p. 219). L'évaluation rejoint les analyses de Ricoeur dans *Soi-même comme un autre* et semble validée par les recherches les plus récentes de la science cognitive³⁶, mais si elle vaut pour certains textes, elle se voit contestée dans d'autres. A. Gefen le reconnaît lui-même : « Il y a quelque chose d'extraordinairement optimiste dans le postulat selon lequel la biographie nous permettrait de quitter notre identité pour accéder à autrui » (p. 224). Il fait ainsi place à la nuance, pour compléter l'analyse courante de l'éthique des vies contemporaines : ces vies valent quand elles associent à l'empathie le « refus de ce que la représentation peut offrir de stéréotypique, de déterministe, de figé » (p. 224). C'est le même double mouvement qu'analyse D. Viart, décrivant, dans les vies contemporaines, un « retour à une "littérature transitive", mais soucieuse d'échapper aux illusions de la représentation dénoncées par les modernes³⁷ ».

Les vies déployant une tonalité ironique s'inscrivent précisément dans cette deuxième dimension de l'écriture, cette part de refus, de contestation, d'un certain mode de représentation, mais aussi, plus largement, d'une certaine conception de la littérature. Avant nos contemporains, A. Gefen rappelle évidemment l'ironie à l'œuvre dans *Bouvard et Pécuchet*. Plus près de nous, mais tout autant marqué par la

³⁴ Voir notamment son entretien avec Catherine Argand dans *Lire*, 1er février 1998 : http://www.lexpress.fr/culture/livre/pascal-quignard_801257.html

³⁵ Voir, notamment, Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », dans *L'Espace littéraire*, p. 225-232.

³⁶ Keith Oatley, « Fiction : Simulation of Social Worlds », *Trends in Cognitive Science*, vol. 20, n° 8, p. 618-628, août 2016 : <http://dx.doi.org/10.1016/j.tics.2016.06.002>

³⁷ *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 120.

défaillance, il étudie les variations de l'*ethos* que J. Echenoz produit dans ses récits, les échecs factuels du narrateur, affectifs comme professionnels, valant comme métaphore de l'échec de la littérature face à l'impulsion biographique. L'analyse s'élargit à une catégorie de la biographie ironique manière Minuit, dont E. Chevillard est un représentant³⁸. Des années structuralistes, l'auteur a retenu l'écriture de la vie de La Fontaine selon le professeur Frœppel, imaginé par J. Tardieu. Cette vie se résume à des béquilles mnémotechniques pour retenir les dates de naissance et de mort du fabuliste, l'espace entre ces deux dates se réduisant à des faits sans grandeur. Il y a du burlesque dans une telle dégradation du haut personnage par les mots, mais ce qui est dégradé ici n'est pas seulement le sujet biographié, c'est la prétention de la littérature même à saisir et restituer une vie. Ce texte trouve un écho dans l'extrait que cite A. Gefen des *Particules élémentaires* (1998) de M. Houellebecq :

La narration d'une vie humaine peut être aussi longue ou aussi brève qu'on le voudra. L'option métaphysique ou tragique, se limitant en dernières analyses aux dates de naissance et de mort classiquement inscrites sur une pierre tombale, se recommande naturellement par son extrême brièveté (p. 253).

En deux phrases, M. Houellebecq règle son sort à toute la littérature biographique à vocation empathique : par ce ton propre à l'auteur, à la fois détaché, résonnant comme la pointe épigrammatique d'un moraliste, et plein d'ironie, M. Houellebecq dégonfle tout le *pathos* dont certains biographes se plaisent à emplir leurs vies. Mais l'ironie, ici et ailleurs, porte en elle une ambiguïté : c'est au cœur d'un texte relatant la vie d'un homme que son auteur conteste l'intérêt de cette narration. Il faut donc comprendre que l'auteur ne conteste la biographie que pour mieux valoriser sa propre écriture, la recommandation devenant alors paradoxale, ou antiphastique : la narration que le lecteur découvre se veut exempte de toute prétention métaphysique ou tragique. L'ironie nourrit ainsi un dialogue indirect avec le lecteur. Elle permet de dédramatiser la scène de l'écriture en modifiant ostensiblement les clauses du contrat de lecture standard. Si l'ironie apparaît d'abord comme la polarité opposée de l'empathie, de fait, elle ne contredit pas celle-ci dans sa fonction essentielle : renforcer le lien qui tient le lecteur au livre. C'est ce paradoxe que R. Rorty a mis en évidence : « ces romanciers contemporains usent de l'ironie pour nous rendre "plus sensibles aux détails particuliers de la douleur et de l'humiliation d'autres types de personnes qui nous sont peu familières"³⁹ ». L'ironie dans la fiction biographique produit un contre-discours dans le discours, l'« anti-biographisme » devenant partie intégrante de l'écriture de vies, dont il

³⁸ On pense ici au *Démolir Nisard*, qu'A. Gefen n'a pas retenu dans son corpus, qui se présente comme une entreprise d'effacement de toute trace de vie du critique.

³⁹ Richard Rorty, cité par Dorrit Cohn, dans *La Transparence intérieure*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1981, p. 17, reproduit p. 257.

détruit les mythes, personnages grands ou émouvants, richesse d'affects du premier venu ou mélancolie poétique de l'auteur : la biofiction moderne est mise à nu, et son lecteur prévenu.

L'essai d'Alexandre Gefen montre bien comment peuvent coexister, dans les écritures d'invention de vies, deux tendances : une vocation organique et une puissance critique. La vocation organique peut être analysée comme la rémanence des genres traditionnels, qui avaient pour fonction, par saints ou héros interposés, de produire une communauté de valeurs, religieuses ou nationales. La puissance critique semble, elle, trouver son origine dans le mouvement même de la création de la littérature, dans la volonté d'arracher aux sciences et aux discours normatifs, un discours libre et inutile qui ne s'autoriserait que de sa puissance d'invention. Pensée comme contre-discours, l'écriture de vie pense aussi ses contre-discours, et s'enrichit de ses contestations. A. Gefen analyse comment les évolutions de l'écriture de vies font nécessairement écho aux évolutions de l'individualisme, de son affirmation à ses crises.

Exposant ces crises de l'individu, l'écriture de vies s'expose à sa propre crise. Selon A. Gefen, des risques existent en effet, qui menacent les deux tendances l'animant : un « nominalisme, [un] devenir casuistique du savoir littéraire — ou [une] inflation mémorielle » (p. 266). La vocation organique se voit fragilisée par l'extrême érudition, la complexité formelle ou l'éclatement dans un différentialisme absolu ; la puissance critique par le tropisme des réussites, qui se lit concrètement par les multiples déclinaisons de vies d'artistes. Or la fiction biographique ne peut relever du littéraire, être une « biographie exigeante », que tant que l'invention d'une vie s'actualise dans la réflexion de l'écriture, la réinvention de la littérature.

PLAN

- Poétiques de la vie
- Une question de genre
- L'auteur & l'autre
- Les vies contemporaines : empathie & ironie

AUTEUR

Olivier Gasnot

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : gasnotolivier@gmail.com