



**HAL**  
open science

# Fiction autobiographique et biographies imaginaires dans l'oeuvre d'Anthony Burgess

Aude Haffen

► **To cite this version:**

Aude Haffen. Fiction autobiographique et biographies imaginaires dans l'oeuvre d'Anthony Burgess. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2010. Français. NNT : 2010PA030137 . tel-00836003

**HAL Id: tel-00836003**

**<https://theses.hal.science/tel-00836003>**

Submitted on 20 Jun 2013

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

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

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III**

**ÉCOLE DOCTORALE EDEAGE**

**ÉTUDES ANGLOPHONES, GERMANOPHONES ET EUROPÉENNES**

**Thèse de doctorat**

**Études du Monde Anglophone**

**Aude HAFFEN**

**FICTION AUTOBIOGRAPHIQUE ET BIOGRAPHIES IMAGINAIRES DANS  
L'ŒUVRE D'ANTHONY BURGESS**

**Thèse dirigée par le Professeur André TOPIA**

Soutenue le 26 novembre 2010

**Jury**

Professeur Catherine Bernard (Université Paris VII – Denis Diderot)  
Professeur François Laroque (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle)  
Professeur Frédéric Regard (Université Paris IV – Sorbonne)  
Professeur Alexis Tadié (Université Paris IV – Sorbonne)  
Professeur André Topia (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle)



## Résumé/Abstract

Fiction autobiographique et biographies imaginaires dans l'œuvre d'Anthony Burgess

Allant d'une autobiographie où la fictionnalisation du vécu confine à l'in vraisemblable, à des biographies imaginaires où des *personae* de l'auteur construisent librement la figure de leurs "biographiés", Anthony Burgess jongle avec les pactes de vérité et la fabulation/affabulation. Les vertiges cognitifs des métabiographies postmodernes affleurent en filigrane, mais à la mélancolie de l'impossible résurrection textuelle du sujet biographique, les biofictions érudites de Burgess substituent la prolifération d'existences virtuelles, de mythes, fantômes et simulacres, pour mieux mettre en question les formes institutionnelles du genre, savantes et commerciales.

Au cœur de l'entreprise (auto)biofictionnelle de Burgess, se dessine une tension contradictoire entre un désir de restituer ces "vies" dans leur réalité charnelle, individuelle, démythifiée, et l'inclination mytho-poétique du romancier qui leur impose le filtre de sa vision du monde catholique et manichéenne. Le Marlowe, le Shakespeare, le Mozart, le Napoléon, le Keats de Burgess ne sont-ils que des spectres romanesques, dont les référents historiques ont été vampirisés par le romancier-biographe ?

Les biofictions de Burgess, où se rencontrent, en même temps que plusieurs subjectivités artistiques, divers modes d'appréhension de l'écriture et de la vie (essai critique, chronotope biographique, flux de conscience moderniste, citation intertextuelle), réaffirment le caractère indissociable de la vie, de la création et de l'œuvre. Sa quête romantique/humaniste qui cherche à restaurer la singularité existentielle de ses prédécesseurs conteste de l'intérieur la textualité thanatographique moderne.

---

Mots-clés : Anthony Burgess (1917-1993), littérature britannique du XX<sup>e</sup> siècle, biographie, autobiographie, postmodernisme, antimodernisme, interauctorialité

---

### Autobiographical Fiction and Fictional Biographies in the Work of Anthony Burgess

In his autobiography, where his fictionalizing his "real life" borders on the unbelievable, as well as in his fictional biographies, where authorial *personae* freely create the figures of their biographees, Anthony Burgess juggles his way between authorial truth commitments and blatant invention. The epistemological void revealed by postmodernist metabiographies is not thoroughly absent, but Burgess's erudite "biofictions" eschew such melancholy brooding on the impossibility to resurrect the biographee, and, instead, celebrate virtual possibilities of existence, myths, fantasies and simulacra – and, doing so, deflate the naïve seriousness of academic or popular versions of the genre.

At the core of Burgess's literary experiments in the (auto)biographical mode lies a contradictory tension between his desire to fully convey the bodily, individual, de-mythified reality of these lives, and the novelist's mytho-poetical tendency to filter them through the lens of his Catholic and Manichean worldview. Are his Marlowe, Shakespeare, Mozart, Napoleon and Keats but spectral fictional figures, whose historic real selves have been cannibalized by the idiosyncrasy of the novelist/biographer ?

Burgess's "biofictions" are a confluence of several artistic selves, but also of several ways to comprehend the relationship between life and writing (critical essay, biographical chronotope, modernist flow of consciousness, intertextual quotation), thus reasserting the organic connection between life, creation, and the work of art. His romantic/humanist quest for the singular existential selves of his artist predecessors challenges, from within the text, modern thanatographic textuality.

---

Keywords : Anthony Burgess (1917-1993), twentieth-century British literature, biography, autobiography, postmodernism, antimodernism, interauctoriality

---



J'aimerais avant tout exprimer ma profonde gratitude au Professeur André Topia, sans qui je n'aurais pas entrepris ce travail de recherche. Je lui adresse mes remerciements pour les conseils précieux qu'il m'a offerts, ainsi que pour son soutien, sa patience et sa disponibilité constante tout au long de ces années.

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à l'International Anthony Burgess Foundation de Manchester, à son fondateur Alan Roughley, à son directeur Andrew Biswell, ainsi qu'à Nuria Belastegui et Paula Price. Je remercie également Graham Woodroffe et le Centre Anthony Burgess de l'Université d'Angers pour leur aide et leur accueil.

Je remercie chaleureusement, pour leurs relectures et leur sollicitude, Karim Oukaci, Florence Géli et Gwénaëlle Lagadec. Ma reconnaissance va enfin à mes collègues du département de langues de l'université d'Artois, à Catherine, François, Gilles, Tamora, Anne, Julien et Stéphane, et bien entendu à ma famille, pour leur soutien et leurs encouragements.



# Table des matières

<b>Liste des abréviations .....</b>	<b>10</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>11-55</b>
A. Présentation du sujet .....	11-31
B. État de la critique. Théorie générale sur le genre biographique .....	31-55
1. Orientation des études burgessiennes .....	31-47
a) Orientation thématique et étude des personnages.....	31-35
b) Théorie de l'influence et paradigme joycien .....	35-38
c) Jugements critiques et affiliation moderniste/postmoderne.....	38-43
d) Biographies imaginaires et <i>Künstlerromane</i> .....	43-45
e) Biographies d'Anthony Burgess .....	45-47
2. Biographie, autobiographie et biofiction .....	47-55
a) Enjeux critiques : (auto)biographie et fiction .....	47-51
b) Quelques "vies" imaginaires.....	51-55
<b>Première partie</b>	
<b>L'espace autobiographique d'Anthony Burgess.....</b>	<b>57-177</b>
A. Autobiographies : mémoires, confessions, autoportraits .....	59-128
1. "Vérités" et (af)fabulations : Anthony Burgess et ses biographes.....	59-71
2. Quelques éléments biographiques .....	71-77
3. Les "Confessions" burgessiennes : <i>Little Wilson and Big God</i> et <i>You've Had Your Time</i> .....	77-128
a) Discours et narration : saturation et brouillage .....	77-87
b) Fictions autobiographiques.....	87-105
c) Autoportrait(s) et identité(s).....	105-128



B. Ego expérimentaux .....	128-177
1. Fiction et confession .....	128-133
2. Transpositions de l'ego burgessien : vies hyperboliques, vies alternatives, vies hallucinées.....	133-143
3. L'écart dialogique dans <i>Enderby</i> et <i>Earthly Powers</i> .....	143-177

## Deuxième partie

### **Biofiction ..... 179-256**

A. Écriture biographique et écriture de fiction .....	176-186
B. <i>Personae</i> burgessiennes : les masques transparents du romancier-biographe.....	186-215
1. <i>Persona</i> universitaire .....	186-192
2. <i>Enderby</i> biographe .....	192-197
3. Témoin et éromène .....	197-202
4. Éditeur et traducteur : les jeux paratextuels.....	202-207
5. Compositeur, metteur en scène, chef d'orchestre : le paradigme impersonnel.....	207-215
C. Le référent biographique : entre présence et exténuation .....	215-225
D. Chronotopes narratifs et (méta)représentation.....	226-256
1. La biofiction contre les formes canoniques du roman.....	226-228
2. <i>Nothing Like the Sun</i> : diachronie et circularité intertextuelle.....	228-236
3. <i>A Dead Man in Deptford</i> : tragédie et <i>leitmotif</i> .....	236-240
4. <i>Napoleon Symphony</i> : comédie épique et orchestration verbale....	240-256

### Troisième partie

#### **Mythographie : ascèse démythifiante et sublime d'en bas.... 257-367**

A. Mythographie.....	257-305
1. Le “life-text” shakespearien.....	257-270
2. “Napoléon” : la confluence des légendes .....	270-275
3. Le Panthéon burgessien .....	275-305
a) Marlowe .....	277-283
b) Keats et Belli.....	283-288
c) Debussy et Mallarmé .....	289-291
d) Une mythologie éclectique : grands et petits récits .....	291-305
B. Les jeux de l’onomastique .....	306-325
C. Révision de la <i>Great Tradition</i> .....	325-342
D. “The action of the flesh” ( <i>NLTS</i> 233) : les deux grotesques.....	343-367

### Quatrième partie

#### **L'éthique biofictionnelle..... 369-457**

A. Syncretisme et procustisation .....	369-407
1. Le prisme des thèmes burgessiens .....	369-376
2. Le modèle christique.....	376-391
3. Manichée, Pélage et Augustin .....	392-407
B. Vampirisation : la fragile altérité du biographié .....	407-431
1. Projection, possession, hantise.....	407-417
2. <i>Ars poetica</i> : figures burgessiennes du génie.....	417-431
C. La relation critique .....	431-457

#### **Conclusion .....459-464**

#### **Bibliographie .....465-512**

#### **Index des noms propres.....513-518**

## Liste des abréviations

*Abba* → *Abba Abba*

*ADM* → *A Dead Man in Deptford*

*CT* → *The Clockwork Testament*

*DM* → *The Devil's Mode*

*EDL* → *Enderby's Dark Lady*

"1889" → "1889 and the Devil's Mode"

*EO* → *Enderby Outside*

*EP* → *Earthly Powers*

*EWN* → *The End of the World News*

*FIB* → *Flame Into Being*

*Hemingway* → *Ernest Hemingway and His World*

*IE* → *Inside Mr Enderby*

*LWBG* → *Little Wilson and Big God*

"MV" → "A Meeting in Valladolid"

*MWG* → *Mozart and the Wolf Gang*

*NLTS* → *Nothing Like the Sun*

*NS* → *The Napoleon Symphony*

*YHYT* → *You've Had Your Time*

# Introduction

## A. Présentation du sujet

Anthony Burgess, John Wilson de son vrai nom, est un auteur prolifique et polymorphe : romancier, musicien, il fut aussi essayiste, traducteur, linguiste, critique littéraire, biographe et autobiographe. Ce sont ses romans qui lui apportèrent une reconnaissance critique et une notoriété internationale. Jalonnant une œuvre fictionnelle abondante, quatre romans forment comme le noyau canonique burgessien : *The Malayan Trilogy* (1956-1959), *A Clockwork Orange* (1962), la tétralogie des *Enderby* (1963-1984) et *Earthly Powers* (1980). S'ajoutent à ce canon burgessien deux œuvres relevant du genre hybride de la biographie imaginaire, *Nothing Like the Sun* (1964), roman consacré à la vie amoureuse de William Shakespeare, et *The Napoleon Symphony* (1974), récit accéléré de la vie de Napoléon Bonaparte épousant la structure en quatre mouvements de la *Symphonie héroïque* de Beethoven. Aux confins de cette sélection d'œuvres majeures qui se détachent du foisonnement créatif d'Anthony Burgess, gravitent les deux volumes de son autobiographie, *Little Wilson and Big God* (1987) et *You've Had your Time* (1990) : écrits sur un mode plus référentiel et mimétique qu'expérimental, plus picaresque que confessionnel malgré leur sous-titre, "Being the Confessions of Anthony Burgess", ils complètent et couronnent en quelque sorte le versant biographique, (auto)référentiel, humaniste-romantique d'une œuvre également traversée par une inclination contraire, moderniste et expérimentale.

Choisir le biographique et l'autobiographique comme fils conducteurs dans l'œuvre d'Anthony Burgess peut sembler à la fois naturel et paradoxal. Naturel, car une part importante de sa production littéraire et paralittéraire est explicitement biographique : auteur de trois biographies littéraires traditionnelles, sur Shakespeare (*Shakespeare* (1970)), Ernest Hemingway (*Ernest Hemingway and His World* (1978)) et D. H. Lawrence (*Flame into Being* (1985)), Anthony Burgess fait aussi revivre dans

plusieurs romans et nouvelles les grandes figures du canon culturel occidental : outre Shakespeare et Napoléon, John Keats et Giuseppe Belli<sup>1</sup> dans *Abba Abba* (1977), Sigmund Freud dans *The End of the World News* (1982), Mozart dans *Mozart and the Wolf Gang* (1991), Christopher Marlowe dans *A Dead Man in Deptford* (1993), ou encore Debussy, Mallarmé, Cervantes dans des nouvelles de *The Devil's Mode* (1989) deviennent des personnages hybrides, mi-fictifs, mi-réels, de l'univers romanesque d'Anthony Burgess, qui ressuscita également James Joyce, Gerard Manley Hopkins, Shakespeare et Freud dans des "biopics"<sup>2</sup> ou autres "profils d'écrivains" pour la télévision, le cinéma ou la radio. En outre, son œuvre présentée comme purement fictionnelle est elle-même si fortement inspirée par les expériences propres de leur auteur qu'une approche référentielle, biographique, génétique de l'œuvre, sans être exclusive, s'impose au lecteur et au critique. Comme le souligne Andrew Biswell, l'un de ses biographes, plus qu'aucun autre écrivain avant lui, à l'exception d'un maître de l'autofiction comme Christopher Isherwood, Burgess transfuse constamment son vécu dans sa fiction, au point de les rendre presque indiscernables l'un de l'autre<sup>3</sup> – ce qui lui valut au début de sa carrière un procès en diffamation et la condamnation de sa maison d'édition.

Mais l'orientation (auto)biographique et (auto)référentielle de l'écriture burgessienne peut également paraître aller à l'encontre de la réputation expérimentale d'Anthony Burgess – qualifiée de moderniste ou de postmoderne, de joycienne ou de post-joycienne selon les critiques. La place du biographique dans la littérature contemporaine est en effet l'un des enjeux centraux de l'histoire des théories critiques et des mouvements littéraires de la modernité : la "disparition élocutoire" mallarméenne

---

<sup>1</sup> Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863), auteur de poèmes pétrarquais publiés de son vivant, est plus connu pour ses sonnets grivois et grotesques, écrits dans le dialecte romain, parus après sa mort. Voir la préface de Francis Darbousset à sa traduction d'un choix de sonnets, *Rome, unique objet... ou les Sonnets clandestins*, 2000, p. xv-xxviii.

<sup>2</sup> Le *biopic*, "forme hollywoodienne didactique traditionnelle", selon l'expression de Jean-Loup Bourget et de François Laroque ("Introduction générale" au numéro d'*Études anglaises* "Shakespeare à l'écran", avril-juin 2002, p. 135), est la condensation de *biography* et de *picture*. Le terme désigne les films retraçant la vie d'un personnage célèbre. Comme nous le verrons plus loin, dans *The End of the World News* (1982), la biographie de Sigmund Freud est présentée par le prétendu éditeur comme le script d'un *biopic* télévisuel.

<sup>3</sup> "With the possible exception of Christopher Isherwood, there was no other modern English writer who utilized his or her experience so economically for the purposes of fiction." (Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 172).

du poète, l'antibiographisme esthétisant du *Contre Sainte-Beuve* de Proust<sup>4</sup>, le dogme éliotien de l'impersonnalité auctoriale et l'écriture intertextuelle joycienne rejettent la figure de l'auteur empirique soit dans le hors champ littéraire de la culture populaire, soit dans un passé archaïque "belles-lettriste", victorien, philistin. Dans les années soixante et soixante-dix, quand Anthony Burgess écrit ses deux premières biographies imaginaires, *Nothing Like the Sun* et *Napoleon Symphony*, la *New Criticism* anglo-américaine<sup>5</sup>, le structuralisme et la théorie de la mort de l'auteur<sup>6</sup> semblent avoir définitivement aboli l'écrivain comme individu empirique au profit d'une écriture intertextuelle décentrée, impersonnelle, née d'un "anonymat transcendantal"<sup>7</sup> qui remplace l'auteur-origine romantique. La dimension (auto)biographique de l'œuvre de Burgess s'inscrit donc dans une certaine mesure à contre-courant de cette *doxa* critique puisqu'elle affirme au contraire le caractère indissociable de la vie singulière de l'artiste, de la création et de l'œuvre. L'un des enjeux essentiels de l'écriture biographique d'Anthony Burgess est précisément cette tension entre une quête prémoderniste, romantique, humaniste, de la singularité humaine et de la subjectivité artistique, et une densité intertextuelle, une littérarité qui engloutit la référence à l'auteur-biographié "réel", comme submergé par une virtuosité verbale inhumaine.

Ainsi, ce qui se joue dans les expérimentations biographiques burgessiennes est une hybridation plus complexe que le mélange de fiction et de faits, d'invention et de vérité, qui caractérise l'ambiguïté générique de la biographie imaginaire et des fabulations autobiographiques : nous verrons, par exemple, que dans *Nothing Like the*

---

<sup>4</sup> "Un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices." (Marcel Proust, "La méthode de Sainte-Beuve" (1908-1910), *Contre Sainte-Beuve* (1954), 1971, p. 221-222).

<sup>5</sup> Nous incluons sous cette appellation, malgré des différences sur lesquelles nous reviendrons plus loin, la *Cambridge school of criticism* de F. R. Leavis et le *New Criticism* américain, qui contestent la pertinence du hors-texte et en particulier de la notion de "l'intention de l'auteur" dans les études littéraires. L'article-manifeste de ce rejet de l'intentionnalité auctoriale est "The Intentional Fallacy" de Monroe C. Beardsley (1946).

<sup>6</sup> Parmi les textes fondateurs de la théorie de la "mort de l'auteur" associée à la critique structuraliste et poststructuraliste, citons Roland Barthes, "La mort de l'auteur" (1968), *Œuvres complètes III*, 1995, p. 40-45 et Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?" (1969) *Dits et écrits I*, 2001, p. 817-849.

<sup>7</sup> Michel Foucault, "Qu'est-ce qu'un auteur ?" (1969), *Dits et écrits I*, p. 823. Michel Foucault, s'il rejoint Barthes dans sa démythification de l'auteur comme origine biographique et psychologique de l'œuvre, substitue néanmoins à l'abolition pure et simple de l'auteur au profit du texte – idée qui selon lui conduit à une sacralisation de l'écriture presque aussi mystificatrice que le culte romantique de l'auteur-origine – la notion d'une "fonction-auteur", définie comme "principe d'économie dans la prolifération du sens", qui médiatise inévitablement la relation entre le lecteur et le texte. Barthes lui-même est moins radical dans *Le plaisir du texte* (1973) que dans "La mort de l'auteur" (1968), puisqu'il rétablit l'auteur, "mort" en tant qu'institution, comme "figure" créée par le "désir" du lecteur.

*Sun* le tissu verbal et intertextuel est si dense qu'il conteste presque le récit dans sa double dimension temporelle et référentielle – le "Shakespeare" réinventé par Burgess est, pour reprendre l'expression de Frédéric Regard, un "palimpseste indéchiffrable à force d'être saturé de réinscriptions"<sup>8</sup>, une nappe d'écritures où sont superposés ses propres pièces et sonnets, mais aussi le Shakespeare imaginé par Stephen Dedalus dans l'épisode de la bibliothèque dans *Ulysses*<sup>9</sup> de James Joyce, celui que fantasme Oscar Wilde dans "The Portrait of Mr W. H."<sup>10</sup>, et bien d'autres "Shakespeare" littérisés et fictionnalisés encore. De même, dans *Napoleon Symphony*, Burgess convoque tous les styles du récit historique, toutes les représentations, picturales-mimétiques ou musicales-symboliques, tous les registres, de l'épique au burlesque en passant par le pathétique, pour les fondre dans un creuset textuel musico-verbal expérimental dont on ne sait plus très bien s'il ressuscite ou engloutit le biographié.

Grand admirateur de James Joyce auquel il consacra plusieurs ouvrages critiques, Anthony Burgess reste généralement associé à une esthétique littéraire proche de celle du modernisme anglophone<sup>11</sup>, formellement exigeante et englobant l'héritage mythique et culturel de la tradition occidentale. Or les corrélats de cette *ars poetica* moderniste – l'abolition de la subjectivité et le sacrifice de la personnalité de l'artiste au profit de l'œuvre<sup>12</sup>, les apories épistémologiques, la crise de la représentation "réaliste" traditionnelle, remplacée par une exploration presque solipsiste des mouvements intimes du "flux de conscience" des personnages – semblent contredire l'essence même du biographique, genre fondé sur la rencontre de deux subjectivités, celle du biographe et celle du biographié, et sur un pacte (auto)référentiel plus ou moins explicite liant le

<sup>8</sup> Frédéric Regard, "Les Mots de la vie : introduction à une analyse du biographique", Frédéric Regard (dir.), *La Biographie Littéraire en Angleterre*, 1999, p. 20.

<sup>9</sup> James Joyce, "Scylla and Charybdis", *Ulysses* (1922), 1993, p. 176-209.

<sup>10</sup> Oscar Wilde, "The Portrait of Mr W. H." (1889), *The Complete Works of Oscar Wilde*, 1949, p. 1089-1112.

<sup>11</sup> C'est-à-dire le courant incarné dans les années 20 par des écrivains comme Ezra Pound, Wyndham Lewis, James Joyce et T. S. Eliot, ce dernier lui donnant une certaine cohérence théorique à travers ses écrits critiques sur l'importance de la tradition culturelle et de la méthode dite "mythique" (voir Jean-Michel Rabaté, "La Tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, juin 1987, n°19-20, p. 94-108). Sur cette "méthode mythique", voir infra, p. 269.

<sup>12</sup> Voir notamment la définition que donne Peter Ackroyd de l'"impersonnalité" éliotienne, s'appuyant sur la tension irrésolue entre langage et subjectivité qui traverse un poème comme "Prufrock": "There is a trace of the orthodox 'I' of moral experience, but it is one that is achieving objectivity and substance only through the form of language : the persona takes as its mask the inherited autonomy of language itself." De même, dans *Ulysses*, le langage engloutit à la fois le "style" de l'auteur, qui se révèle dans sa relativité même, et la subjectivité des personnages : "Stephen and Bloom exist within the forces of a language that they can never completely understand" ; "Writing does not emerge from speech, or from the individual, but only from other writing." (Peter Ackroyd, *Notes for a New Culture*, p. 48, 58 et 61).

textuel au réel. Nous voulons étudier de plus près cette tension fondamentale qui traverse l'œuvre d'Anthony Burgess, et que la notion de "postmodernisme", associée à un retour de la figure de l'auteur dans le champ de la représentation littéraire, sur fond d'impureté générique et de brouillage ontologique entre texte et hors-texte, ne suffit peut-être pas à subsumer.

Les "vies" imaginaires, en particulier d'écrivains et d'artistes, semblent en effet constituer une tendance majeure de la littérature dite "postmoderne". Pour Aleid Fokkema, l' "auteur" serait même devenu le personnage-type du "postmodernisme" :

Where, in earlier literary movements [sic], a character is only occasionally based on the biography of a real author, without any serious impact on that movement's general aspect, real-world authors appear abundantly as characters in post-modern fiction. They are the flesh-and-bones, so to speak, of post-modernism, embodying its major themes : concern with writing, origin and loss, the question of representation.<sup>13</sup>

Ce retour vers le passé littéraire et ce dialogue avec les auteurs morts peuvent être la marque d'une certaine nostalgie et d'une quête d'origine et de continuité quasi mystique de la part de l'écrivain contemporain<sup>14</sup>, mais aussi le signe d'une volonté de réviser le canon officiel en mettant en lumière les enjeux de pouvoir et de domination idéologique que cristallise l'auteur, ne serait-ce que comme "fonction" ou comme mythe. Certains critiques marxistes/adorniens comme Fredric Jameson, voient dans un postmodernisme éclectique, formaliste, esthétisant, l'épuisement de l'art littéraire et cinématographique dans un retour nostalgique, *kitsch*, complaisant, vers un passé historique réifié : sacrifier la durée narrative et le réel à des jeux métanarratifs et autoréférentiels, faire apparaître les failles épistémiques inhérentes à toute quête biographique, brouiller les frontières entre le factuel et le fictionnel, ne permettraient pas selon lui de subvertir les récupérations idéologiques du passé et d'embrasser le "réel" historique sur un mode critique<sup>15</sup>. D'autres théoriciens de la postmodernité,

---

<sup>13</sup> Aleid Fokkema, "The Author : Postmodernism's Stock Character", Paul Franssen (ed.), *The Artist as Character*, 1999, p. 41.

<sup>14</sup> Voir les analyses de Catherine Bernard sur l'œuvre biofictionnelle et biographique de Peter Ackroyd dans "Peter Ackroyd, entre plagiat et élégie", *Études Britanniques Contemporaines* 5, 1994, p. 13-22. "Peter Ackroyd et Dickens", F. Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre*, 1999, p. 223-239.

<sup>15</sup> Voir par exemple sa comparaison de l'imaginaire pseudo-historique postmoderne à un "musée imaginaire" fait de pastiches nostalgiques et d'images stéréotypées, ainsi que ses critiques adressées au *biopic* esthétisant de Derek Jarman sur le Caravage, qu'il compare à des vignettes maniéristes anhistoriques (*The Cultural Turn*, 1992, p. 7-8 et p. 124-125).



comme Linda Hutcheon,<sup>16</sup> voient au contraire dans la métafiction historiographique, à laquelle, nous le verrons, se rattache le genre de la biographie imaginaire, l’emblème d’un postmodernisme ironique, critique, plurivocal, contestant les représentations contemporaines du passé culturel, faisant jouer les discours savants et les discours populaires les uns contre les autres, arrachant le sujet-artiste à sa négation/transcendance impersonnelle pour lui restituer une “réalité” sociale, sexuelle, politique, qui donne prise à la déconstruction des discours sur l’œuvre, le canon et l’auteur.

Si la résurrection des figures du passé et leur mise en scène dans la fiction contemporaine peut relever soit d’une esthétique nostalgique, soit d’un parti pris de révision, c’est souvent tout autant, voire plus, la quête biographique elle-même, que la “vie” ou la figure du biographié en tant que telles, qui constitue le thème principal des biographies fictionnelles anglophones. Vladimir Nabokov dès les années 1940, puis Julian Barnes, William Golding, Peter Ackroyd et A. S. Byatt<sup>17</sup> à partir des années 1980 et 1990, ont contribué à faire du roman métabiographique, construit autour du récit de l’enquête d’un personnage-biographe, l’un des sous-genres caractéristiques de la fiction contemporaine anglophone. La mise en abyme du travail du biographe et des oppositions binaires familières entre vie et écriture – l’expérience face à l’art, la biographie face à la critique littéraire, la vérité contre la fiction – y exhibe les apories épistémiques et les limites de toute tentative de restitution mimétique par l’écriture de la présence vivante de l’artiste comme sujet biographique : dans la fiction contemporaine, que l’objet de l’enquête du biographe soit un personnage historique réel ou un personnage imaginaire, la biographie littéraire est généralement placée sous le signe du spectral, de l’absence, de la prosopopée ventriloque, de la vampirisation du biographié par le biographe ou inversement de la possession du biographe par le biographié<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Voir en particulier Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, 1988, chapitre 10, “Subject in/of/to history and his story”, p. 158-177.

<sup>17</sup> Nous pouvons citer, par ordre de publication : Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, 1941; Julian Barnes, *Flaubert’s Parrot*, 1984; William Golding, *The Paper Men*, 1984 ; Peter Ackroyd, *Chatterton*, 1987 ; A. S. Byatt, *Possession : a Romance*, 1990 et *The Biographer’s Tale*, 2000.

<sup>18</sup> Voir Catherine Bernard, “Peter Ackroyd, entre plagiat et élégie”, *Études britanniques contemporaines* 5, 1994, p. 13-22.

Ce pôle spectral, thanatographique<sup>19</sup>, d'un scriptural hanté par la double absence de l'écrivain et du référent, coexiste dans l'œuvre biographique d'Anthony Burgess avec la polarité opposée d'une luxuriance scripturale affirmative, joyeuse, ludique, que l'on pourrait qualifier de "néo-baroque" en la rapprochant des expérimentations littéraires d'écrivains sud-américains comme Carlos Fuentes<sup>20</sup> et Alejo Carpentier<sup>21</sup>. La mort, l'absence, l'impossibilité de ressusciter le vivant sont certes présents dans l'œuvre biographique de Burgess : le titre *Nothing Like the Sun* suggère l'échec annoncé du biographe en quête de l'authentique présence incandescente shakespearienne<sup>22</sup> ; les titres *Abba Abba*, qui évoque les dernières paroles du Christ sur la croix<sup>23</sup>, et *A Dead Man in Deptford*, placent respectivement la biographie imaginaire de John Keats et celle de Christopher Marlowe sous le signe de la mort. C'est encore le *topos* des "derniers jours" qui est au cœur de la biographie consacrée à Sigmund Freud dans *The End of the World News*, où l'on voit le père de la psychanalyse moderne lutter vainement contre un cancer de la mâchoire. Dans *Napoleon Symphony* enfin, l'empereur déchu dévoré par le

---

<sup>19</sup> Le terme, qui évoque la "mort" du sujet de l'énonciation dans l'écriture selon la théorie déconstructionniste du sujet et du langage, est utilisé par Jacques Derrida, dans *Otobiographies - L'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, 1984. Michel Beaujour, dans son ouvrage sur les autoportraits littéraires, voit également dans ceux-ci "l'entrelacement d'une anthropologie (l'Homme, l'impersonnel) et d'une thanatographie (l'écriture)" (*Miroir d'encre*, 1980, p. 10)

<sup>20</sup> L'écrivain mexicain Carlos Fuentes place en effet le roman contemporain sous le signe de l'"excentricité" et de l'expérimentation des "différences", par conséquent du refus des idées orthodoxes, issues des Lumières, d'unité, d'essence et d'angle de vue privilégié : "L'ancien eurocentrisme a fait place à un polycentrisme qui, à suivre la logique critique postmoderne de Lyotard, doit nous conduire à une 'activation des différences' comme condition commune d'une humanité centrale seulement dans la mesure où elle est excentrique." (Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, 1997, p. 226).

<sup>21</sup> La notion de "néo-baroque" reste associée à l'œuvre du romancier cubain Alejo Carpentier, auteur notamment de *Chasse à l'homme* (1958) et de *Concert baroque* (1974), deux romans utilisant la musique comme structure ou comme thème : l'action du premier se déroule pendant l'exécution de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, le second réunit, entre autres, Vivaldi, Haendel, Wagner, Stravinski et Louis Armstrong dans une Venise achronique – ce qui ressemble à ce que fera Burgess dans *Napoleon Symphony* et *Mozart and the Wolf Gang*. Carlos Fuentes définit cette esthétique du roman comme une sorte de foisonnement dynamique centrifuge, hyperbolique, célébrant à la fois l'artifice, la fantaisie et le réel, ce qui marquerait le rejet du rationalisme des Lumières, ainsi que du minimalisme et du creusement de l'absence qui caractérisent certains textes modernistes et postmodernes (voir Carlos Fuentes, "Alejo Carpentier : la quête d'Utopie", *Le sourire d'Érasme. Épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, 1992, p. 140-172). Michel Maffesoli parle également, dans un sens plus large, d'un nouveau type de sensibilité esthétique propre à l'époque contemporaine, le "baroque post-moderne" (*Au Creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, 1990, p. 155), qui donne au chaos contemporain l'apparence d'un "ordre mobile" (p. 189). Timothée Picard rapproche l'esthétique et la *Weltanschauung* burgessiennes de celle d'Alejo Carpentier dans son article " 'Composing' a literary work on the ruins of the musical model : Burgess, Carpentier, Kundera.", Marc Jeannin (ed.), *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*, 2009, p. 143-157.

<sup>22</sup> "I called my own Shakespeare novel *Nothing Like the Sun* to emphasize the impossibility of conveying the authentic effulgence". (Anthony Burgess, *The Novel Now* (1967), 1971, p. 138)

<sup>23</sup> "Abba Abba", qui signifie "Père, Père" en araméen, sont les dernières paroles de Jésus-Christ d'après les Évangiles.

“vautour anglais” à Sainte-Hélène passe plus de temps à s’interroger sur le sens de son existence et la trace qu’il laissera dans l’histoire que le jeune consul Bonaparte à accéder au pouvoir ou le conquérant “N” à libérer/asservir l’Europe. Dans l’autobiographie de Burgess, l’événement charnière du récit est la “condamnation à mort” de John Wilson/Anthony Burgess par les médecins qui auraient diagnostiqué une tumeur incurable au cerveau ne lui laissant que quelques mois à vivre : ce sont ce diagnostic erroné et ce sentiment d’être en sursis qui auraient fait de lui l’écrivain discipliné et prolifique qu’il est devenu. Mais cette dimension thanatographique, qui lie étroitement le scriptural à la mort, est contrebalancée par une écriture du trop-plein et non du vide, nourrie non par le scepticisme épistémique postmoderne mais par une érudition en folie, un imaginaire personnel, une invention apocryphe non pas mélancolique mais joyeuse, qui font plus que combler les incertitudes historiographiques.

Cette peur du vide et cette profusion imaginative presque en excès marginalisent l’œuvre d’Anthony Burgess par rapport au canon du modernisme et du postmodernisme anglophones, où le creux laissé au cœur du texte biographique par l’inconnaissable et l’indicible est aussi un espace ouvert à la liberté du lecteur et du critique<sup>24</sup>. Or Burgess, aussi bien dans son autobiographie que dans ses biographies imaginaires, sature son texte d’une part d’une profusion de descriptions concrètes sur un mode réaliste, voire hyperréaliste et grotesque, et d’autre part de significations mythiques et archétypales. Dans *Little Wilson and Big God*, c’est la figure du “Angry Young Man”, devenue emblématique du *Zeitgeist* de l’Angleterre des années 50, qui ressort des aventures de celui qui n’est pas encore l’écrivain “Anthony Burgess” : provincial catholique se sentant méprisé par l’*Establishment* protestant du Sud-Est, anti-héros confiné à des tâches subalternes loin du théâtre des opérations pendant la Seconde Guerre mondiale,

---

<sup>24</sup> En définissant le lecteur et le critique idéaux comme les “doubles” (culturellement, idéologiquement) de l’auteur, Burgess semble explicitement, sans doute en forçant le trait par provocation, réfuter les théories du livre comme œuvre ouverte offerte à la liberté du lecteur. Interrogé sur les relations qu’il entretient avec ses critiques, Burgess répond de façon assez révélatrice que son critique préféré est Frank Kermode, car “he tends to mirror my own mind” (Charles Bunting, “An Interview with Anthony Burgess in New York”, *Studies in the Novel*, V, n°4 (Winter 1973), p. 524). De même, son lecteur idéal serait son propre alter ego : “The ideal reader of my novels is a lapsed Catholic and failed musician, short-sighted, color-blind, auditorily biased who has read the books that I have read. He should also be about my age.” (John Cullinan, “Interview with Anthony Burgess” (1973), G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 24)

musicien raté, fonctionnaire impérial en Malaisie témoin et acteur secondaire de la décadence crépusculaire de l'Empire britannique, Don Juan en puissance prisonnier d'un mariage malheureux, le protagoniste des "Confessions" d'Anthony Burgess est le héros mi-désenchanté, mi-rebelle d'une succession d'épisodes réalistes-picaresques. Comme en contrepoint de cette représentation d'un corps souffrant et grotesque et des frustrations de l'âme, se dessine la genèse de ce que l'on pourrait appeler le soubassement mythologique ou l'ossature archétypale de l'œuvre de Burgess : l'obsession dualiste, manichéenne, entre les puissances du "Bien" – la civilisation, les Lumières, l'amour platonique – et les puissances du "Mal" – la sexualité, la déchéance du corps, la barbarie –, ainsi que le prisme du catholicisme avec ses corrélats moraux – péché, tentation, culpabilité – et culturels – opposition entre l'Angleterre protestante et le Continent "catholique", position de minoritaires des catholiques anglais et allégeance patriotique à Dublin plutôt qu'à Londres – sont à la fois une grille de lecture de sa propre vie et un canevas mythologique pour l'écriture de cette vie.

Ainsi, il ne faut chercher dans l'écriture autobiographique d'Anthony Burgess ni les expérimentations formelles qui caractérisent ses biographies imaginaires, ni les contestations du récit autobiographique traditionnel que l'on rencontre chez d'autres auteurs contemporains : le récit y est très largement chronologique et linéaire, l'écriture presque transparente, le projet tout autant éthique qu'esthétique, le ton un mélange de satire, d'apologie et d'autodérision. L'un des premiers théoriciens du genre autobiographique, Philippe Lejeune, analyse ainsi l'écriture paradoxalement naïve et quasi primitive – c'est-à-dire sans véritable travail de dédoublement de point de vue et de mise en perspective – d'un écrivain réputé pour ses innovations formelles :

Il semble avoir une vue très ordinaire de l'autobiographie comme copie de la réalité, n'être point devant sa vie comme devant une œuvre à construire, mais comme devant une information qu'il posséderait déjà, à donner. [...] On se trouve [...] devant quatre cents pages serrées, écrites en l'espace d'un an, coulée impressionnante qui semble ressortir à une esthétique du flux plutôt qu'à une recherche concertée, qu'elle soit esthétique ou existentielle. Je ne dis pas qu'il n'y a pas de recherche esthétique ou existentielle dans son autobiographie, je dis qu'il ne l'affiche pas.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Philippe Lejeune, "Petit Wilson et Grand Rousseau," G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographe*, 2006, p. 38.

L'ambition d'exhaustivité affichée par Burgess est aux antipodes des résurgences fragmentaires anti-biographiques et anti-chronologiques de la mémoire nabokovienne dans *Speak, Memory*<sup>26</sup>, ou des (auto)biographèmes a-signifiants et dé-mythifiants de *Roland Barthes par Roland Barthes*<sup>27</sup>; la réflexivité narrative et la mise en abyme critique de l'acte d'écriture que l'on rencontre dans des autobiographies telles que *Memoirs of a Catholic Girlhood*<sup>28</sup> de Mary McCarthy ou *The Facts*<sup>29</sup> de Philip Roth sont absentes de celle de Burgess, qui semble au contraire placée sous le signe du monologisme d'un conteur/autobiographe omniscient jusque dans les moindres détails. Ce qui caractérise les "Confessions" d'Anthony Burgess, c'est justement une perspective unique et rarement dédoublée – celle du protagoniste plutôt que celle du scripteur – qui fait que l'autobiographie se donne à lire comme une sorte de (*Künstler*)roman réaliste à la première personne (mais sans véritable dédoublement des voix entre le "je" acteur et le "je" écrivain, entre le récit et le discours<sup>30</sup>), dans lequel le protagoniste principal est très proche de la définition qu'Anthony Burgess donne du parfait héros de roman : "A character, to be acceptable as more than a chess piece, has to be ignorant of the future, unsure about the past, and not at all sure of what he's supposed to be doing".<sup>31</sup>

Si la littérarité s'efface derrière la référence et le signifiant le cède au signifié, il n'en reste pas moins que la littérature apparaît comme l'enjeu existentiel principal de l'autobiographie de Burgess : la tension entre la littérature et l'existence, leur entrelacement parfois naturel, parfois comique et incongru, aussi bien dans ses lectures formatrices que dans sa pratique de l'écriture, constitue l'un des principaux fils conducteurs des "Confessions" burgessiennes. Quant à l'écriture autobiographique elle-même, elle est prise dans un entre-deux entre ce qu'Anthony Burgess appelle des "confabulations"<sup>32</sup> et une promesse de "vérité" scellée dans un "pacte autobiographique" en bonne et due forme – entre un travail de synthèse, de grossissement caricatural, de mythologisation et d'invention pure et simple qui relève

<sup>26</sup> Vladimir Nabokov, *Speak, Memory : An Autobiography Revisited* (1951, 1966), 1989.

<sup>27</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), 1995.

<sup>28</sup> Mary McCarthy, *Memories of a Catholic Girlhood* (1957), 1985.

<sup>29</sup> Philip Roth, *The Facts : A Novelist's Autobiography* (1988), 1997.

<sup>30</sup> Contrairement à l'un des exemples canoniques du genre, le roman autobiographique de Charles Dickens, *David Copperfield* (1849), où la narration se dédouble constamment entre le discours du narrateur adulte et le récit de ses actions passées.

<sup>31</sup> Anthony Burgess, "Cruel, Crude ?", *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 462.

<sup>32</sup> Anthony Burgess, *Earthly Powers*, 1980, p. 645.

de l'écriture romanesque, et un travail de restitution de l'expérience individuelle et de l'identité du sujet propre à l'écriture de soi traditionnelle. Quels que soient par ailleurs les écarts mis en œuvre par le romancier-autobiographe par rapport à la construction/représentation du "je" autobiographique du discours confessionnel classique, l'art narratif, c'est-à-dire l'écriture biographique aussi bien que la composition romanesque, est chez Burgess simultanément une technique, une culture, et un projet spirituel et éthique : "The nature of narrative art is grounded in Judaeo-Christian free will, men and women going their own way, clashing, sinning, and God letting them get on with it."<sup>33</sup>

S'il y a bien chez Anthony Burgess une contestation ou du moins une mise en question des capacités de restitution d'un passé dé-fictionnalisé, ainsi qu'une démythification de l'identité romantique entre vie et écriture et de la transparence confessionnelle, il ne l'exprime pas par la réserve, la réticence ou la fragmentation, mais au contraire par une prolifération égotiste et pseudo-égotiste, une multiplication des figures fictives du "moi" dans son œuvre. Comme le remarque Frédéric Regard à propos des deux biographies shakespeariennes<sup>34</sup>, on a l'impression que l'écriture "référentielle" est toujours seconde chez Burgess : la fiction précède la non-fiction. Ainsi, quand il décide de commémorer le quatre-centième anniversaire de la naissance de Shakespeare en 1964, c'est sous la forme de la biographie imaginaire *Nothing Like the Sun*, dans laquelle il imagine ou fantasme la vie amoureuse de son biographié ; ce n'est que six ans plus tard qu'il écrit *Shakespeare*, sa biographie "traditionnelle" du Barde. Il ne faut bien entendu pas surinterpréter le caractère tardif de l'entreprise autobiographique de Burgess : bien d'autres auteurs avant lui attendirent naturellement d'être arrivés presque au terme de leur existence pour en faire, ou du moins en achever, le récit, sur le mode de l'inventaire, du bilan ou des souvenirs "d'outre-tombe". Mais on peut tout de même constater que trois ans avant de publier le premier tome de son autobiographie, en 1987<sup>35</sup>, Burgess avait ajouté un dernier volume à sa trilogie des *Enderby* (*Enderby's Dark Lady*, 1984) ; quatre ans plus tôt, il écrivait un roman sur le

---

<sup>33</sup> Anthony Burgess, "Big Book", *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 164.

<sup>34</sup> "Chez Burgess, le roman précède donc le biographique, dérogeant ainsi à la règle la plus élémentaire de toute interprétation qui voudrait que l'examen des faits précède l'œuvre de l'imagination.", Frédéric Regard, "Shakespeare/Joyce/Burgess : le roman d'une vie mimétique," F. Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre*, 1999, p. 199.

<sup>35</sup> Burgess commença d'écrire son autobiographie en septembre 1985, comme il l'écrit dans la préface de *Little Wilson and Big God* (p. viii et p. 3).

mode d'un récit autobiographique imaginaire, *Earthly Powers* (1980)<sup>36</sup>, qu'il considérait comme son livre le plus achevé – le “grand roman” qui manquait encore selon lui à son œuvre.

Or ces deux romans prennent un relief tout particulier quand on étudie l'œuvre de Burgess sous l'angle de l'écriture autobiographique : le premier, car son protagoniste principal est un alter ego caricatural, grotesque de l'auteur, “a demonic, monastic, spermatic worst-self, a brutal auto-caricature, an anarchic anti-Anthony”<sup>37</sup>, selon la formule d'Andrew Biswell ; le second, car il met constamment en avant la question de la fabulation et des affabulations autobiographiques. Enderby est un poète anglais mineur, chez qui sont unies une esthétique élitiste et mythopoétique proche du *high modernism* anglophone – pure, autonome, activant des mythes et des symboles capables de maîtriser le chaos contemporain –, et une pratique littéraire où la vie, y compris dans ses manifestations somatiques les plus basses, et l'art se retrouvent étroitement intriqués. Anthony Burgess lui attribue ses propres poésies de jeunesse, tout en transférant vers son personnage de nombreuses caractéristiques autobiographiques plus ou moins déformées. Ce double caricatural de l'auteur semble incarner sur un mode fictionnel et grotesque toutes les contradictions et les combinaisons possibles, mises au jour par Michel Foucault, du “rapport de soi à soi” qui se noue autour de la figure de l'artiste, depuis qu'au cours de la Renaissance italienne, il a perdu son anonymat :

La précaire et pourtant ineffable unité [entre l'homme et l'œuvre], ouvre, du fond d'elle-même, la possibilité de toutes les dissociations : [...] le “héros égaré”, que sa vie et ses passions contestent toujours à son œuvre (c'est Filippo Lippi travaillé par la chair et qui peignait une femme quand, pour n'avoir pu la posséder, il lui fallait “éteindre son ardeur”) ; le “héros aliéné” dans son œuvre, s'oubliant en elle et l'oubliant elle-même [...] ; le “héros méconnu” et rejeté par ses pairs.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Notons que Burgess écrit un autre roman sous forme d'autobiographie fictive, *The Pianoplayers*, publié en 1986, un an avant la parution de *Little Wilson and Big God*. John J. Stinson y voit un “produit dérivé” de son travail d'écriture autobiographique (John J. Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991, p. 13), mais l'ordre de publication suggérerait plutôt l'inverse ou du moins une écriture en parallèle des deux ouvrages. Burgess y confie la narration à une femme, Ellen Henshaw, fille, comme lui, d'un pianiste de bar à Manchester, et élève de la même école catholique. Rob Spence compare *The Pianoplayers* à la vie imaginaire de la sœur de Shakespeare dans l'essai-fiction de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* – pour John Wilson, un destin d'écrivain, pour son double féminin fictionnel, la prostitution (Rob Spence, “Burgess's Manchester, Manchester's Burgess”, *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 105-112).

<sup>37</sup> Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 221.

<sup>38</sup> Michel Foucault, “Le ‘non’ du père.” (1962) *Dits et écrits I*, p. 222-223.

Dans la tétralogie des *Enderby*, l'éducation catholique, les traumatismes de l'enfance, les influences littéraires de l'auteur sont réfractés à travers un prisme fictionnel comique et une caractérisation autocaricaturale qui déconstruit en quelque sorte avant l'heure le mythe personnel artistique que risquerait de forger la *Künstlerautobiographie* officielle d'Anthony Burgess.

Quant à Kenneth Toomey, le héros-narrateur de *Earthly Powers*, il est tout à la fois le double de Burgess et son autre absolu : l'auteur lui prête sa propre *Weltanschauung* pessimiste et manichéenne au sens strict du terme – c'est-à-dire réduisant l'histoire de l'humanité à un combat perpétuel entre deux forces opposées, le Bien et le Mal –, tout en lui attribuant, comme à Enderby, la paternité de certaines de ses œuvres ; mais Toomey est également un écrivain populaire à succès, spécialisé dans les bluettes sentimentales sans aucun rapport avec son vécu, sans la moindre ambition formelle, un Salieri pouchkinien des temps modernes conscient de sa propre médiocrité artistique et de son infériorité par rapport aux avant-gardes littéraires de l'entre-deux-guerres. Ainsi, ces deux (anti)*Künstlerromane* thématisent et exorcisent chacun à sa façon les contradictions de l'écrivain contemporain, ses vestiges (post)romantiques et ses compromissions avec l'*entertainment* populaire. Enderby incarne la posture artistique anti-moderne – marginale, inadaptée, élitiste –, entre héroïsme contestataire et impuissance burlesque. Kenneth Toomey représente le pôle opposé, celui de la prolifération d'une sous-littérature commerciale, qui s'adapte en passant indifféremment d'un média à un autre, des maisons d'édition londoniennes à Hollywood ou Broadway. Cette dissociation quasi schizophrénique entre un art pur, intègre, et ses formes dégradées, cette dualité de la figure de l'écrivain se retrouvent constamment sous la plume d'Anthony Burgess, que ce soit dans les vies fictives de ses personnages ou dans la vie "réelle" de John Wilson / Anthony Burgess. Burgess aime jouer avec l'idée d'une dualité, d'une identité double, notamment dans les interludes de son "hommage" à Mozart sous forme de *travesty* biographique, *Mozart and the Wolf Gang* : au cours d'un dialogue entre "Anthony" et "Burgess", le premier défend une esthétique romantique populaire qui laisse sa place à la vie de l'artiste, pendant que le second se fait le héraut d'une esthétique élitiste, classique ou moderniste, selon laquelle la figure de l'artiste doit s'abolir pour que l'œuvre rayonne pleinement dans toute sa pureté formelle<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Anthony Burgess, *Mozart and the Wolfgang*, 1991, p. 93.



La question de la “vraie” vie de l’auteur, de la personnalité et de la présence physique de l’écrivain, est directement thématifiée dans les *Enderby* comme dans *Earthly Powers* : soucieux de pureté artistique, mais composant ses poèmes dans ses toilettes, entre flatulences et érections incontrôlées, courtisé par des muses, mais dégoûté par la féminité, le poète Enderby incarne l’engagement total, vital, charnel de l’artiste dans l’acte créatif, mais aussi les contradictions et les impasses existentielles et artistiques de l’écrivain contemporain. Les certitudes rédemptrices de la création artistique qu’offraient encore des autobiographies/*Künstlerromane* modernes comme *A Portrait of the Artist as a Young Man* et *À la recherche du temps perdu* font place chez Burgess à une déconstruction cruelle de la valeur de l’objet littéraire et du statut de l’artiste – génie méconnu ou clown grotesque, visionnaire persévérant ou névrosé obsessionnel, héraut inspiré du *Zeitgeist* ou imposteur mercantile. *Earthly Powers* fonctionne presque comme une “mythologie” de Roland Barthes, sur le mode de l’autodérision : le mythe du “Grand Écrivain comme Figure internationale” est l’une des cibles privilégiées des “confabulations” autobiographiques du héros-narrateur, prophète désenchanté du déclin culturel et moral de l’Occident, chroniqueur des impostures artistiques – y compris la sienne. Enderby représente comme le “ça” freudien de l’artiste contemporain – le lyrisme, la plénitude, la sincérité romantiques refoulés derrière l’impersonnalité mythopoétique moderniste et le scepticisme postmoderne ; Toomey incarne le pôle opposé de la dissociation mélancolique entre l’homme et l’œuvre, du statut problématique de la sincérité autobiographique – la conscience postmoderne qu’il n’y a peut-être plus que du construit, de l’artifice, jusque dans le projet mémorialiste ou confessionnel.

En attribuant à ses personnages Enderby et Toomey (palindrome syllabique de “me too”) les œuvres de l’écrivain Anthony Burgess, Burgess introduit une métalepse qui brouille la distinction entre l’univers réel de l’auteur et l’univers fictif de ses personnages. L’impression de clôture que confère à ses romans une certaine surconstruction didactique et une sorte de mythologie essentialiste de la “véritable” création artistique est ainsi contrebalancée par une ouverture ludique, une instabilité métafictionnelle, une perméabilité entre l’imagination et la réalité.

La relation entre un personnage et son créateur, entre le texte fictionnel et le hors-texte de l’expérience empirique, est également au cœur des expérimentations

biographiques d'Anthony Burgess. Outre trois biographies littéraires traditionnelles de commande, l'une sur Shakespeare et les deux autres sur deux auteurs contemporains, Ernest Hemingway et D. H. Lawrence, Burgess a consacré une part importante de son œuvre à l'écriture de "vies" de personnages historiques "réels", principalement d'écrivains et d'artistes, sur un mode imaginaire. Or ces biographies ont rarement été étudiées ensemble, en tant que telles, par les critiques burgessiens, qui préfèrent mettre l'accent sur les "*patterns*", les "mythes", la *Weltanschauung*, les "rituels langagiers" et les expérimentations du romancier à partir des thèses structuralistes de Claude Lévi-Strauss, plutôt que sur des œuvres regroupées en fonction de leur genre, comme les biographies traditionnelles ou imaginaires.

Pourtant, un auteur britannique contemporain ne saurait se lancer innocemment dans le genre biographique : genre roi en Grande-Bretagne, longtemps associé à ce qui est considéré comme la tradition hagiographique et patriarcale victorienne, avant d'être placé sous le signe de l'ironie démystificatrice de la *New Biography*, la biographie n'est pas un genre neutre idéologiquement, ce qui en a fait l'objet privilégié d'expérimentations critiques modernistes comme de déconstructions et d'hybridations dites "postmodernes". Le choix des personnages biographiés<sup>40</sup> eux-mêmes offre une première possibilité de subversion de la tradition biographique occidentale : d'un côté l'écriture des vies infâmes, les vies minuscules, les vies marginales des minoritaires ou des oublié(e)s de l'histoire<sup>41</sup> vient contester la tradition patriarcale des vies "canoniques" ; de l'autre, la réécriture de ces vies "canoniques", de ces palimpsestes de mythes, de légendes, de symboles, de petits faits vrais et d'omissions respectueuses, permet justement de contester les versions mythiques du sujet biographique pour

---

<sup>40</sup> "Biographié", que nous utiliserons comme nom et comme adjectif, est le terme utilisé par Daniel Madelénat, aussi bien dans son ouvrage théorique *La Biographie*, 1984 ("Le type [...] archétypise le biographié en le donnant comme échantillon représentatif d'un ensemble", p. 16, note 8) que dans ses articles récents ("Moi, biographe : m'as-tu vu ?", *Revue de littérature comparée* n° 325, janv-mars 2008, p. 106).

<sup>41</sup> Par ordre chronologique, sans se limiter au domaine anglophone, on peut citer certaines des *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob, consacrées à des criminels ou à des personnages mineurs de l'histoire ; le projet formulé par Virginia Woolf d'écrire des "vies obscures" à partir de vieux mémoires oubliés dans les bibliothèques : "[...] one likes romantically to feel oneself a deliverer advancing with lights across the waste of years to the rescue of some stranded ghost [...] waiting, appealing, forgotten, in the growing gloom." ("Lives of the Obscure", *The Common Reader. First Series* (1925), 1968, p. 146-167) ; l'*Histoire de l'infamie* de Jorge Luis Borges (*Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité* (1935), 1951) ; "La vie des hommes infâmes" (1977) de Michel Foucault, projet bio-historiographique visant à établir une "anthologie d'existences" à partir des lettres de cachet du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (*Dits et Écrits II*, p. 237-253) ; les *Vies minuscules* (1984) de Pierre Michon, dans lesquelles il "ressuscite" les ancêtres de sa province natale.

s'approcher davantage de son être "véritable", ou au moins de faire apparaître l'artifice idéologique des représentations existantes. Les principaux biographiés burgessiens, Shakespeare, Marlowe, Keats, Mozart, Freud et Napoléon, appartiennent à la seconde catégorie : ce sont des matériaux romanesques à la fois extra-littéraires en raison de leur existence historique, et littéraires en raison de leur statut de mythes culturels, leurs vies ayant déjà été transformées en *exempla*, légendes, tragédies, épopées, symboles, voire en allégories. Le mélange d'invention romanesque et de faits qui caractérise le genre hybride de la biographie imaginaire l'inscrit d'emblée dans un projet réflexif, ironique et démystificateur, comme l'analyse John J. Stinson :

Shakespeare and Napoleon, men far larger than life, are reduced to very human dimensions by being stripped of the false embellishment of myth, almost at the same time that Burgess, in other subtle ways, is directing the reader's attention to the problem of myth in relation to reality, history in relation to truth.<sup>42</sup>

La fictionnalisation de la réalité historique se rattache à une problématique postmoderne de décloisonnement des genres littéraires, de relativisation de la vérité historique, de remise en cause du sujet comme identité singulière restituée par le travail plus ou moins innocent du biographe. Il ne s'agit plus de susciter la curiosité du lecteur en affirmant la réalité d'une fiction comme le faisaient les romanciers des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais au contraire de dé-réaliser l'entreprise biographique en mettant à égalité faits et invention. La dialectique entre faits et imagination, entre les chaînes du biographe et la liberté du romancier, est au cœur des réflexions sur la biographie traditionnelle, définie par Virginia Woolf comme "that queer amalgamation of dream and reality, that perpetual marriage of granite and rainbow"<sup>43</sup>. Dans les biographies imaginaires de

---

<sup>42</sup> John J. Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991, chapter 6, "Artists, Creators, and Prometheans", p. 82.

<sup>43</sup> Virginia Woolf, "The New Biography" (1927), *Collected Essays IV*, 1967, p. 235. Dans cet essai célèbre, Virginia Woolf pose le problème central de l'écriture biographique – comment opérer une fusion entre la solidité de la "vérité" et l'évanescence de la "personnalité" : "On the one hand there is truth ; on the other there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it" (p. 229). Pour le résoudre, le biographe doit cesser d'être un simple chroniqueur qui accumule les "faits" pour devenir un artiste à part entière, qui choisit et synthétise. Voir également la notion de "creative fact" développée dans "The Art of Biography" : "[...] the biographer does more to stimulate the imagination than any poet or novelist save the very greatest. [...] He can give us the creative fact ; the fertile fact ; the fact that suggests and engenders." (*Collected Essays IV*, p. 221-228)

Burgess, il y a un brouillage de ce type de distinctions : on n’oscille plus entre la solidité des faits historiques et la fragilité créatrice des suppositions et interprétations de l’artiste, mais on se retrouve dans un univers discursif où se mêlent citations intertextuelles et textes apocryphes, légendes populaires et culture savante, travail d’analyse critique et projection identificatoire du biographe.

Les biographies imaginaires de Burgess racontant la vie de Napoléon ou d’Attila (“Hun”, *The Devil’s Mode*, 1989), de Jésus (*Man of Nazareth*, 1979), de Moïse (*Moses*, 1976), grandes figures de la tradition judéo-chrétienne et de l’histoire occidentale, montrent l’intérêt que porte l’auteur aux réécritures du canon culturel et aux points de contact et de rupture entre mythe, histoire et littérature. Les autres, de loin plus nombreuses, ont également la particularité d’être consacrées soit à des écrivains, soit à des compositeurs, c’est-à-dire à des personnages dont la vie est associée à la création artistique. Elles se rattachent donc au sous-genre fictionnel du *Künstlerroman* réaliste/romantique, roman montrant le cheminement d’un artiste vers la réalisation de son potentiel artistique, et à la biographie littéraire, consacrée spécifiquement aux vies d’écrivains. Cette prédilection pour les figures d’artistes donne lieu à un jeu intertextuel spécifique, l’œuvre du romancier-biographe intégrant non seulement les écritures biographiques antérieures sur ses héros, mais aussi les œuvres de ses biographiés ainsi qu’un commentaire critique sur celles-ci.

Le récit de *Nothing Like the Sun* s’inspire largement du Shakespeare imaginé par Stephen Dedalus dans l’épisode “Scylla and Charybdis” de *Ulysses* de James Joyce ; mais c’est également une exégèse psycho-biographique des *Sonnets*. *Abba Abba* est à la fois une variation sur le *topos* romantique des “derniers jours” et une relecture critique quasiment révisionniste de l’œuvre de John Keats : Burgess imagine une rencontre à Rome entre le jeune poète romantique mourant et le poète local Giuseppe Gioacchino Belli, fonctionnaire pontifical et futur censeur de la ville de Rome<sup>44</sup>, qui compose des sonnets profanes, grivois et blasphématoires. Or Burgess substitue au pathos attendu du destin interrompu et de l’œuvre inachevée le fantasme d’un autre John Keats, prêt à transcender les limites “anglaises” et “romantiques” de ses poèmes de jeunesse pour se laisser littéralement fertiliser par Rome et l’influence de Belli. Tel Montaigne

---

<sup>44</sup> En 1820, année de sa rencontre imaginaire avec Keats, il est membre de l’Academia Tiberina, mais n’a pas encore composé l’essentiel de son œuvre poétique, écrite dans les années 1830 et 1840. Voir infra, p. 287.

consacrant l'un de ses *Essais* aux poèmes de La Boétie<sup>45</sup>, le narrateur-biographe-éditeur de *Abba Abba* complète son essai biographique sur John Keats par la traduction anglaise des poèmes de Belli, subvertissant ainsi par cette construction en diptyque inattendue les limites habituelles du genre biographique et les fausses évidences belles-lettristes de l'association entre la vie et l'œuvre. Comme les *Sonnets* shakespeariens, les vers de Christopher Marlowe dans *A Dead Man in Deptford* et le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy dans "1989 and the Devil's Mode" sont pris dans un entre-deux entre la transcendance du génie et l'immanence de la chair et du désir.

Même *Napoleon Symphony* – un peu en marge de ce corpus de *Künstlerbiographien* puisque le héros de cette biographie imaginaire musicalisée n'est pas un artiste mais un personnage historique quasi mythique – aborde de façon significative la problématique des rapports entre la vie et l'art : Burgess y confronte en effet la vie de l'homme Napoléon à l'art de Beethoven, l'échec tragi-burlesque de l'existence de l'empereur se trouvant transcendé en succès artistique dans l'œuvre du compositeur.

C'est comme si toute l'œuvre biographique de Burgess cherchait en réalité à répondre à l'une des questions fondamentales du modernisme littéraire, celle que pose de façon ludique James Joyce dans l'épisode "Scylla and Charybdis" de *Ulysses* en opposant le "roc" aristotélicien au "tourbillon" platonicien : comment la création littéraire – et la critique littéraire – peuvent-elles naviguer entre le "roc" d'une approche génétique, biographique, romantique de l'œuvre nourrie par la vie de l'homme, et le "tourbillon" de l'idéal platonicien d'une œuvre désincarnée, pure, impersonnelle ?

Dans un passage célèbre de *A Clockwork Orange*, le jeune héros-voyou Alex commet son premier meurtre en présence d'un buste de Beethoven dont il cherche à s'emparer ; puis, juste avant d'apprendre la mort de ses victimes, il voit surgir avec délice la présence charnelle de Beethoven dans un rêve<sup>46</sup>. La musique, en particulier l'*Ode à la Joie* de "Ludwig van" précède ou accompagne ses actes d'ultra-violence gratuite, aiguissant ses appétits libidinaux et ses pulsions agressives. Mais son goût pour

---

<sup>45</sup> Michel de Montaigne, *Essais*, livre I, chapitre XXIX, "Vingt et neuf sonnets d'Étienne de La Boétie", faisant immédiatement suite à l'essai traitant de l'amitié.

<sup>46</sup> "And then there rose like the sun Ludwig van himself with thundery litso and cravat and wild windy voloss, and then I heard the Ninth [...]" (*A Clockwork Orange* (1962), 1999, p. 59). Beethoven lui apparaît à nouveau en rêve, sous forme d'une figure hybride mêlant les traits de "Ludwig van" et de Haendel, après l'agression de sa deuxième victime, en prison. (*ibid.*, p. 71)

la musique classique, qui lui sera confisqué par le conditionnement psychique “moral” que lui font subir les autorités, est aussi, nous suggère Burgess, ce qui fait l’humanité du personnage. Ainsi, même dans cette satire dystopique, Burgess accorde une place centrale à la question des rapports de l’art avec la vie, sans en résoudre les ambiguïtés : la musique est-elle d’une pureté a-morale et doit-elle être sanctuarisée comme telle, à l’abri du culte des compositeurs – le buste mortifère de Beethoven – et du mythe de ses prétendues vertus civilisatrices, sapées par le comportement d’Alex ?<sup>47</sup> Aurait-elle même justement partie liée au mal, à la violence, à la folie, au corps et à la sexualité, dans sa création comme dans sa réception, comme le veut la tradition postromantique nietzschéenne, illustrée par *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann<sup>48</sup> – le buste représentant la mystification idéalisante qui consiste à réduire l’artiste à la partie “noble”, la plus spirituelle, du corps ?

L’influence de Thomas Mann informe largement le portrait de William Shakespeare dans *Nothing Like the Sun* : à la fois personnage historique pris dans les considérations socio-économiques de son temps, et sorte de concaténation universelle d’énergies verbales, sexuelles et morbides, “WS” atteint le sommet de son art au prix de la déchéance physique et de la folie, toutes deux causées par la syphilis. Il a besoin, selon son biographe, d’être “fertilisé” par les “ténèbres du féminin” (“the irresistible lure of the primal darkness that resides in all women, whether white or black” [sic], *Shakespeare* 131) pour donner naissance à ses grandes tragédies. Mais la “vie” de Shakespeare ne sert pas pour autant de prétexte au déploiement monologique, dogmatique, par son biographe d’une philosophie essentialisante de la création artistique. Si l’on considère les variations biographiques imaginaires shakespeariennes d’Anthony Burgess dans leur ensemble, on se rend compte qu’elles forment comme un triptyque : au centre, une biographie plus ou moins traditionnelle du Barde, *Shakespeare*, fonctionne sur le mode hypothétique des incertitudes historiographiques ; d’un côté, *Nothing Like the Sun* offre une synthèse entre fabulations narcissiques et

---

<sup>47</sup> Le héros-narrateur tourne explicitement en dérision le discours des vertus civilisatrices de l’art, commentant ainsi un article sur la “Jeunesse Moderne” : “Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth and make Modern Youth more Civilized. Civilized my syphilised yarbles. Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me like feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and ptitsas creeching away in my ha ha power.” (*ibid*, p. 35-36)

<sup>48</sup> Thomas Mann, *Le Docteur Faustus : La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami* (1947). *Romans et Nouvelles* III, 1996, p. 282-903.

critique à la fois psycho-génétique et thématique de l'œuvre, proche des expérimentations critiques de Caroline Spurgeon ou de Jean-Pierre Richard<sup>49</sup> ; de l'autre côté, *Enderby's Dark Lady* déconstruit sur le mode de la mise en abyme et du *travesty* la dimension mytho-essentialiste de *Nothing Like the Sun* : quand le poète Enderby, chargé d'écrire un livret de comédie musicale sur la vie de Shakespeare, répète sous forme d'exégèse savante à ses acteurs américains l'intrigue de *Nothing Like the Sun*, l'universalité du génie shakespearien vole en éclats devant la réalité du décalage entre l'interprétation contemporaine et la réalité historique élisabéthaine – l'essentialisme de la critique burgessienne est déconstruit par la performance *kitsch* et *camp* des acteurs jouant Shakespeare et sa *Dark Lady*.

Coexistent ainsi chez Anthony Burgess une volonté de subvertir la tradition angélique de la biographie traditionnelle victorienne en restituant le corps de l'artiste dans toute sa présence physique, inclination qui va de pair avec une conception postromantique de la création artistique comme étant étroitement liée aux pulsions vitales et morbides, et une approche plus sceptique, ironique, qui met en avant l'artifice de ses propres théories biographiques en les confrontant à l'incongruité grotesque d'une explication de l'art par la vie et en laissant apparaître, dans les failles d'un pseudo-naturalisme biographique, les projections d'un biographe narcissique : le spectre d'un simulacre protéiforme – *kitsch*, *travesty*, *forgery*, tableau vivant victorien ou *costume drama* hollywoodien – plane constamment au-dessus de la tête du biographe de la postmodernité, à tel point qu'il semble faire partie intégrante de son matériau biographique.

Ré-écrire les vies des grandes figures du canon artistique occidental implique également de se confronter à un certain nombre de questions psycho-littéraires, critiques et éthiques : l' "anxiety of influence"<sup>50</sup> œdipienne devant les "pères des lettres anglaises", les figures tutélaires de l'écrivain Anthony Burgess ; la validité d'une

---

<sup>49</sup> Caroline Spurgeon, dans son ouvrage *Shakespeare's Imagery and What it Tells us* (1935), met en œuvre une méthode critique hybride, entre psycho-biographie et critique thématique/formaliste, en cherchant à retrouver la "personnalité" de William Shakespeare à partir d'une étude systématique des réseaux d'images de ses pièces ("[...] to get nearer to Shakespeare himself, his mind, his tastes, his experiences, and his deeper thought", p. x). Jean-Pierre Richard fait partie de ce que l'on appellera la "Nouvelle Critique" en France dans les années 60. Dans *Littérature et Sensation* (1954), il pratique de même une critique littéraire à la fois textualiste et psycho-biographique au sens large, faisant advenir l'imaginaire sensuel de l'auteur à partir de l'étude des tropes, des rythmes et des thèmes.

<sup>50</sup> Sur Harold Bloom et sa théorie de "l'angoisse de l'influence" (H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, (1973), 1997), voir infra, p. 37.

critique littéraire qui veut lire ou fantasmer la vie de l'auteur dans une œuvre où le *New Criticism* et le (post-)structuralisme ne voient que texte autonome et tissu intertextuel ; le statut référentiel incertain d'un art biographique hybride où l'imagination du biographe n'est jamais loin de la fabulation narcissique, et où la restitution du sujet biographique risque constamment de s'éteindre dans la littérarité d'une virtuosité verbale gratuite et dans les vertiges du scepticisme postmoderne. Nous chercherons donc dans ces variations sur les degrés de fictionnalisation (auto)biographique, dans les tensions textuelles entre l'artifice narratif, la visée bio-référentielle et la construction mythologisante, quel espace hybride et plurivocal l'écriture burgessienne ouvre à la représentation de soi et des autres.

## **B. État de la critique et théorie générale sur le genre biographique**

### **1. Orientation des études burgessiennes**

#### **a) Orientation thématique et étude des personnages**

Les monographies de référence<sup>51</sup> consacrées à Anthony Burgess datent majoritairement des années 70 et 80. Anthony Burgess ayant continué d'écrire jusqu'à sa mort en 1993, elles n'offrent qu'une vision partielle de l'œuvre ; les ouvrages publiés avant 1987 en particulier n'intègrent pas l'autobiographie de Burgess à leur corpus. Ces études combinent en général une approche chronologique et thématique de l'œuvre, dans laquelle les critiques distinguent plusieurs grandes phases ou "cycles" : celles des romans dits "coloniaux" ou de la "décadence britannique", *A Vision of Battlements* (1965) et *The Malayan Trilogy* (1956-1959), qui traitent du choc des cultures entre le Nord protestant et la Méditerranée catholique, ainsi qu'entre l'Occident et l'Orient<sup>52</sup>,

---

<sup>51</sup> Carol Dix, *Anthony Burgess*, 1971 ; A. A. De Vitis, *Anthony Burgess*, 1972 ; Richard Mathews, *The Clockwork Universe of Anthony Burgess*, 1978 ; Geoffrey Aggeler, *Anthony Burgess : The Artist as Novelist*, 1979 ; Samuel Coale, *Anthony Burgess*, 1981 ; John J. Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991.

<sup>52</sup> L'action de *A Vision of Battlements* (généralement considéré comme le premier roman de Burgess, car écrit au moins partiellement avant 1953, même s'il ne fut publié qu'en 1965) se déroule à Gibraltar, où Burgess fut posté pendant la Seconde Guerre mondiale ; celle de *The Malayan Trilogy*, également



avec, comme toile de fond, le déclin de la puissance militaire et impériale britannique après la Seconde Guerre mondiale ; les romans dits philosophiques ou “dystopiques” qui montrent une liberté individuelle menacée par les tendances totalitaires des sociétés (*A Clockwork Orange* (1962), *The Wanting Seed* (1962)) ; le cycle des *Künstlerromane*, les premiers *Enderby* (1963, 1968) et *Nothing Like the Sun* (1964), qui mettent au premier plan la question de la création artistique ; les deux romans les plus expérimentaux, l'épopée musicalisée *Napoleon Symphony* (1974) et l'exercice de style structuraliste *M/F* (1971), hommage à Claude Lévi-Strauss.

Carol Dix (*Anthony Burgess*, 1971) insiste sur l'évolution d'Anthony Burgess : la satire sociale et une esthétique réaliste (“The Comedy”) laisseraient place au projet philosophique des “romans à thèse” (“The Philosophy”), qui s'effaceraient finalement derrière une littérature et une virtuosité linguistique de plus en plus affirmées (“The Language”). A. A. De Vitis (*Anthony Burgess*, 1972) s'attache au contraire à montrer l'unité que confère à l'œuvre de Burgess le motif religieux, qui sert de soubassement symbolique à l'ensemble des romans étudiés ; il relativise la dimension grotesque de l'œuvre, la *black comedy* mise en avant dans les premiers articles critiques sur Anthony Burgess, notamment ceux de Christopher Ricks<sup>53</sup>, au profit d'un projet satirique qu'il rattache à une éthique humaniste judéo-chrétienne. Geoffrey Aggeler (*The Artist as Novelist*, 1979) et Samuel Coale (*Anthony Burgess*, 1981) offrent une lecture thématique/symbolique de l'œuvre de Burgess, qu'ils étudient principalement sous l'angle de la vision dualiste, manichéenne de l'auteur : l'ossature mythique et les réseaux symboliques de l'œuvre sont analysés de façon exhaustive, au détriment parfois d'autres aspects comme les écarts ironiques qui traversent la plupart des romans et les dispositifs métafictionnels qui sapent l'esprit de système et les significations symboliques. Pour Geoffrey Aggeler en particulier, si les figures de l'artiste sont généralement placées sous le signe du paradigme de l'héroïsme prométhéen, l'univers romanesque d'Anthony Burgess est presque entièrement frappé du sceau du pessimisme

---

inspirée par l'expérience coloniale de l'auteur, correspond à la fin de la présence britannique en Malaisie (1954-1957). Burgess établit lui-même un lien entre le creuset multiculturel de Gibraltar (“Catholic baroque, the onion domes and the barley-sugar columns of the Moors, the soft and fictile humanism of the British” (“Conflict and Confluence”, *Urgent Copy* (1968), p. 268-269)) et la Malaisie multi-ethnique (“my new Gibraltar” (*ibid.*, p. 270)).

<sup>53</sup> Christopher Ricks, “The Epicene”, *New Statesman*, 5 April 1963, p. 496 ; “Rude Forerunner”, *New Statesman*, 24 September 1965, p. 444-445 ; “Horror Show”, *New York Review of Books*, 6 April 1972, p. 28-29.

augustinien de l’auteur et de ses principaux personnages. William K. Morris (*The Consolations of Ambiguity*, 1971), qui choisit de lire l’œuvre fictionnelle de Burgess à travers le prisme de la résistance de l’individu face à la menace d’une collectivité hostile, et Richard Mathews (*The Clockwork Universe of Anthony Burgess*, 1978), qui précise ce paradigme en mettant l’accent sur l’opposition entre le potentiel créatif des protagonistes de Burgess et les forces déshumanisantes de l’uniformisation mécanique (“clockwork”) imposée par la société, s’appuient tous deux particulièrement sur les dystopies *A Clockwork Orange* et *The Wanted Seed* pour proposer une lecture humaniste, presque orwellienne, de l’œuvre de Burgess, certes dualiste – l’homme face à la déshumanisation politico-sociale – mais moins théologique que celles de Coale et d’Aggeler.

Cette prédominance d’une lecture thématique, symbolique, philosophique de l’œuvre s’explique par plusieurs raisons. D’une part, Anthony Burgess lui-même confère à plusieurs de ses romans une certaine pesanteur didactique quasi théologique, interrompant l’action pour laisser un personnage exposer une véritable *Weltanschauung* : ainsi, dans *A Vision of Battlements*, un soldat américain se présente explicitement comme un “manichéen”<sup>54</sup>, convaincu que les philosophies politiques du progrès social de l’après-guerre ne pourront jamais éradiquer la présence du mal dans le monde. Dans *The Wanting Seed*, l’anti-héros Tristram expose sa philosophie de l’histoire à ses élèves : face au constat de la présence du mal dans le monde, deux attitudes opposées s’affrontent, l’augustinisme, dérivé de la pensée de saint Augustin, et le “pélagianisme”, issu de l’hérésie professée par le moine “anglais”<sup>55</sup> Pélage<sup>56</sup>. D’un côté, l’attitude augustinienne met l’accent sur le péché originel et la corruption innée de

---

<sup>54</sup> Le manichéisme au sens strict est la doctrine religieuse dualiste et ascétique professée par Mani ou Manès au III<sup>e</sup> siècle : deux principes antagonistes s’affrontent à la fois dans chaque homme et dans le cosmos, la Lumière, c’est-à-dire le Bien, ou encore l’Esprit, et les Ténèbres, c’est-à-dire le Mal, ou encore la Matière. Voir l’article “Manichéisme” de Christelle Julien, *Dictionnaire de l’Antiquité*, 2005, p. 1311-1312.

<sup>55</sup> Burgess, selon qui le moine Pélage (IV<sup>e</sup> siècle), originaire de la Bretagne romaine, incarnerait une sorte d’esprit anglais, optimiste, empirique, rationnel, étranger aux tourments spirituels qui caractériseraient d’autres peuples chrétiens, traduit par “anglais” les mots “Britannicus” ou “Britto” utilisés dans les textes latins pour désigner l’appartenance ethnique du moine. Peter Ackroyd fait également de Pélage un symbole de l’identité anglaise, plus précisément de ce qu’il appelle le “pragmatisme spirituel” de la piété anglaise. (*Albion : The Origins of the English Imagination*, 2000, p. 127)

<sup>56</sup> Voir l’article “Pélage” d’Yves-Marie Duval, dans *Dictionnaire de l’Antiquité*, 2005, p. 1660-1662. Pélage s’oppose à la notion de péché originel qui domine dans les écrits d’Augustin, préférant croire à la qualité de la nature humaine et à la force de la volonté plutôt qu’à la nécessité de la grâce divine : “Les *Confessions* d’Augustin [...] lui paraissent révéler un manque de confiance en la valeur de l’homme sauvé et instruit par le Christ.” (p. 1661)

l'homme, que seule la grâce divine peut sauver. L'hérésie pélagienne, en revanche, nie la réalité substantielle du mal et du péché, qui ne sont qu'accidents sur la route du bien, et affirme la toute-puissance du libre arbitre et la possibilité du salut par la vertu et non par la grâce. Sécularisées, ces deux doctrines prennent respectivement la forme du pessimisme et de l'optimisme moral, et leurs avatars politiques sont les régimes conservateurs autoritaires d'un côté, et de l'autre les régimes qui s'appuient sur une philosophie du progrès – marxisme, socialisme, État Providence. L'histoire évoluerait ainsi selon un cycle faisant alterner une phase pélagienne ("Pelphase"), une phase de transition caractérisée par un sentiment de déception ("Interphase"), et une phase augustinienne ("Gusphase")<sup>57</sup>.

D'autre part, Anthony Burgess a la particularité d'avoir énormément glosé ses propres livres, et de s'être souvent posé en premier critique de son œuvre, dans des essais comme dans des entretiens, influençant ainsi les études burgessiennes dans le sens d'une approche intentionnaliste et mytho-poétique de son œuvre. Les exemples les plus frappants sont deux essais du recueil *This Man and Music*, dans lesquels il donne respectivement les clefs de son roman structuraliste *M/F*<sup>58</sup> et de sa biographie imaginaire musicalisée *Napoleon Symphony*<sup>59</sup>. De même, dans un essai intitulé "Genesis and Headache"<sup>60</sup>, il se livre à une véritable exégèse de *Nothing Like the Sun*. En outre, certaines déclarations de Burgess ne peuvent qu'étayer les lectures religieuses de l'œuvre, comme celle de De Vitis, ainsi que les analyses de spécialistes comme Geoffrey Aggeler qui voient dans Anthony Burgess un augustinien convaincu et dans son œuvre l'expression de ce système de pensée :

I think that every piece of fiction – that every work of literature – has to have some kind of philosophical groundwork, and in our civilisation it tends to be religious. [...] I think that the notion of the eternal dichotomy of good and evil is a reasonable one. The idea of original sin is a reasonable proposition, and I think even some of the sacramental aspects of Catholic Christianity have a great symbolic value [...] I think the use of theological properties in the novel is primarily a means of bringing me down to my roots and the human roots generally.<sup>61</sup>

---

<sup>57</sup> Anthony Burgess, *The Wanting Seed* (1962), 1996, p. 17-19.

<sup>58</sup> Anthony Burgess, "Oedipus Wrecks". *This Man and Music* (1982), 2001, p.162-179.

<sup>59</sup> Anthony Burgess, "Bonaparte in E flat", *ibid.*, p. 180-191.

<sup>60</sup> "Genesis and Headache." *Afterwords : Novelists on their Novels*, 1968, p. 29-47.

<sup>61</sup> Charles Bunting, "An Interview in New York with Anthony Burgess", *Studies in the Novel* V, n°4, Winter 1973, p. 520.

John J. Stinson, dans son livre *Anthony Burgess Revisited* (1991), tente d'articuler les différents niveaux de l'écriture burgessienne – la satire, le canevas mythique et religieux, la littérature – dans une synthèse qui accorde une place importante à la question d'une affiliation moderniste et/ou postmoderne de Burgess. Selon lui, il n'y a pas de rupture mais une continuité de vision entre le réalisme satirique qui exhibe “the collective insanities of social institutions” et l'ossature de théologie morale qui montre “the cosmic forces of dissolution” ; de même, il ne voit pas de contradiction entre l'arrière-plan mythologisant, moderniste de l'œuvre et sa littérature, son artifice postmoderniste ; le manichéisme, les structures mythiques-épiques des romans sont, selon lui, davantage un trope, un artifice visible qui se retourne ironiquement contre sa propre artificialité : mythologisation et démythologisation/démystification fonctionnent selon lui conjointement dans l'œuvre de Burgess, en particulier dans les romans traitant de la création artistique.

Enfin, un ouvrage s'intéresse plus spécifiquement aux personnages des romans d'Anthony Burgess. Dans *Anthony Burgess : A Study in Character* (1986), Martina Ghosh-Schellorn superpose à l'étude par cycle thématique une analyse de la caractérisation, qui d'après elle fonctionne toujours sur le même modèle : le “protagoniste” est confronté à un “antagoniste”, et cet affrontement le dépouille de ses illusions pour le conduire à une révélation sur sa propre nature : “The novels are structured into definable stages culminating in the moment of truth.”<sup>62</sup> Elle n'opère pas de véritable distinction entre personnages imaginaires et personnages historiques, et montre que cette taxinomie s'applique aussi bien à Shakespeare et Napoléon qu'à Kenneth Toomey ou Enderby, regroupés dans la catégorie “Representative Man as a Creator”.

### **b) Théorie de l'influence et paradigme joycien**

Une autre orientation majeure des études burgessiennes consiste à s'intéresser à la place considérable de l'héritage de James Joyce dans l'œuvre de Burgess. Geoffrey Aggeler<sup>63</sup>, Harold Bloom<sup>64</sup> et John J. Stinson<sup>65</sup> se sont attachés à montrer l'influence de

---

<sup>62</sup> Martina Ghosh-Schellhorn, *Anthony Burgess : A Study in Character*, 1986, p. 34.

<sup>63</sup> Geoffrey Aggeler, *Anthony Burgess : The Artist as Novelist*, 1979.

<sup>64</sup> “Anthony Burgess has the same relationship to James Joyce that Samuel Beckett has ; dangerous as this comparison is [...], we can utilize it to define the nature and limits of Burgess's considerable achievement

*Ulysses* et de *Finnegans Wake* sur ses romans. Plusieurs articles abordent les biographies imaginaires sous l'angle de l'intertexte joycien : John J. Stinson<sup>66</sup> analyse ainsi de façon quasi exhaustive le réseau intertextuel qui lie l'épisode "Scylla and Charybdis" de *Ulysses* et *Nothing like the Sun*, tandis que John Mowat<sup>67</sup> met en lumière l'intertexte joycien de *Napoleon Symphony*, qu'il relie à l'épisode "Sirens" de *Ulysses*, ainsi qu'à *Finnegans Wake*. Nous pouvons également citer l'article de Frédéric Regard, "Shakespeare/Joyce/Burgess : le roman d'une vie mimétique", dans lequel le texte joycien "Scylla and Charybdis" est comparé à un fantôme qui vient hanter le texte biographique burgessien/shakespearien, l'empêchant ainsi de se structurer autour des oppositions dualistes traditionnelles entre l'identité du biographe et celle du biographié, ou encore entre le temps du biographe et le passé historique qui isole le biographié dans un destin et une époque :

Shakespeare/Joyce/Burgess : voilà dessiné le roman d'une biographie "mimétique". La conjonction de ces trois noms au sein d'un travail biographique n'indexe pas une lignée, ou une filiation, mais un voisinage intensif qui défie les fixations spatiales, temporelles, formelles ou identitaires.<sup>68</sup>

La monographie critique la plus récente consacrée à l'œuvre de Burgess, *Will's Son and Jake's Peer : Anthony Burgess's Joycean Negotiations* (2002) de Ákos I. Farkas, cherche à redessiner les limites de l'influence de James Joyce sur Burgess ; en partant des théories de Harold Bloom sur la filiation littéraire, les inhibitions créatrices et les révisions iconoclastes liées à l' "angoisse de l'influence", il relève chez Burgess des éléments "pré-joyciens", notamment son refus de sacrifier certains éléments du réalisme conventionnel, telles l'intrigue et la caractérisation, ainsi qu'une ligne "post-joycienne", moins élitiste, moins expérimentale que la voie tracée par son précurseur, plus proche

---

as a novelist and man of letters [...]." (Harold Bloom, Introduction to Harold Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 1).

<sup>65</sup> John Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991. L'auteur résume ainsi l'influence de James Joyce sur Burgess : "He has been an avid student of Joyce all his life" (p. 102).

<sup>66</sup> John J. Stinson, "Nothing Like the Sun : The Faces in Bella Cohen's Mirror" (1976), G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 89-103. Cet article part du constat suivant : "That Anthony Burgess owes a large literary debt to James Joyce is a fact freely admitted by Burgess and easily recognized by those who have read several of his novels." (p. 89).

<sup>67</sup> John Mowat, "Joyce's Contemporary : A Study of Anthony Burgess's *Napoleon Symphony*" (1978), G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 185-198.

<sup>68</sup> Frédéric Regard, "Shakespeare/Joyce/Burgess : le roman d'une vie mimétique", F. Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre*, 1999, p. 219. Voir également, toujours sur la relation triangulaire Burgess/Joyce/Shakespeare, "Life-Writing as Mediating Criticism : Burgess's Shakespeare." F. Regard (dir.), *Mapping the Self : Space, Identity, Discourse in British Auto/biography*, 2003, p. 367-381.

d'un art de divertissement, ce qui relativise la "dette" burgessienne envers les monuments modernistes *Ulysses* et *Finnegans Wake*. Il aborde également la question de la littérarité et de l'illusion référentielle dans un chapitre spécifique consacré au jeu entre biographie et fiction dans les biographies imaginaires shakespeariennes et marlovienne de Burgess.<sup>69</sup> On remarque ainsi, à travers les choix opérés par les critiques parmi les œuvres de Burgess dans leurs ouvrages et articles où ressort spécifiquement l'influence joycienne, que c'est justement dans ses biographies, c'est-à-dire quand le romancier engage un dialogue avec un autre personnage "réel", que la présence intertextuelle joycienne est la plus saillante.

Harold Bloom occupe une place particulière parmi les critiques burgessiens ; sans avoir consacré d'ouvrage complet à l'étude de l'œuvre de Burgess, il a contribué d'une part à faire entrer l'œuvre de Burgess dans le canon contemporain, et d'autre part à orienter les études burgessiennes les plus récentes vers la question des influences – shakespeariennes et surtout joyciennes – et de la valeur de l'œuvre. En effet, sa réflexion théorique originale sur la poésie romantique anglaise dans *The Anxiety of Influence* (1973), qui consiste à considérer l'histoire littéraire sur le modèle freudien d'une rivalité entre les différentes générations d'artistes, a ouvert la voie à des approches critiques nouvelles, qui rompaient avec les prescriptions textualistes et a-biographiques de la *New Criticism* américaine : face aux œuvres de ses prédécesseurs, le nouvel arrivant dans l'histoire littéraire, que Bloom nomme "l'éphèbe", éprouve un sentiment d'angoisse (*anxiety*) à l'idée de ne pouvoir se libérer de l'influence inhibante qu'elles exercent sur lui. Shakespeare, "père" des lettres britanniques et modèle inégalable, est une présence monumentale qu'il est presque vain de chercher à conjurer, tant il semble déjà englober toute la littérature ultérieure. L'écriture passe par la relecture révisionniste, subjective jusqu'au contre-sens, des œuvres canoniques : la filiation littéraire est un *agôn* "interauctorial" par lequel le fils se réapproprie l'œuvre du père et montre qu'elle a besoin d'être complétée :

The *tessera* represents any later poet's attempt to persuade himself (and us) that the precursor's Word would be worn out if not redeemed as a newly fulfilled and enlarged Word of the ephebe.<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Chapter IV, "Ephebe into citizen: Burgess's novels and James Joyce", section "Will's son : the Elizabethan novels", Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer*, 2002, p. 86-114.

<sup>70</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973), 1997, p. 67.

Or, dans *The Western Canon*, Harold Bloom considère *Nothing Like the Sun* comme l'extension joycienne, brillante mais manquant d'audace, de la théorie de Stephen Dedalus dans l'épisode de la bibliothèque dans *Ulysses*<sup>71</sup> : Burgess, dans la même situation vis-à-vis de Joyce que Joyce devant Shakespeare, Samuel Beckett face à Joyce ou encore Shakespeare face à Marlowe, n'essaierait pas, contrairement à eux, de dépasser son père spirituel, préférant rester un disciple fidèle de l'esthétique de *Ulysses* :

Whether writing about Enderby (a vision of Burgess himself as uncompromising poet) or Shakespeare, Burgess truly writes about Joyce's Poldy Bloom, and so about Joyce himself [...] Towards Joyce, [Burgess] is the thankful receiver or good son, a humanly heartening stance but also one that balks the full freedom of creation.<sup>72</sup>

Cette approche est certes réductrice, puisque le critique ne tient compte ni de la variété des intertextes dans ce roman ni de l'éclairage nouveau qu'apportent les biographies imaginaires de Burgess dans leur ensemble, mais Harold Bloom a largement contribué, en l'adoubant héritier de James Joyce et en intégrant son œuvre au canon littéraire occidental, à faire de lui un classique contemporain.

### c) Jugements critiques et affiliation moderniste/postmoderne

L'une des constantes de la critique burgessienne, comme c'est souvent le cas quand un auteur contemporain entre dans les corpus universitaires, consiste à porter un jugement de valeur sur les œuvres et à les analyser en termes d'essai, de réussite ou d'échec. Anthony Burgess lui-même parlait souvent de ses œuvres en termes de défis, un peu à la manière de Stanley Kubrick pour qui chaque film était un moyen de se confronter à un nouveau genre cinématographique – film historique, film de science-fiction, film d'horreur, film de guerre. Ainsi, Burgess juge *A Clockwork Orange* surévaluée : œuvre mineure, trop didactique, elle ne méritait pas selon lui son statut d'œuvre culte<sup>73</sup> ; *M/F* serait avant tout une expérimentation ludique, une tentative d'appliquer à la fiction les thèses structuralistes de Claude Lévi-Strauss ; *Earthly*

---

<sup>71</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, 1994, p. 416.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Par exemple, dans son introduction à la réédition de 1986 de l'ouvrage, Burgess écrit : "It is because this lesson [the fundamental importance of moral choice] sticks out like a sore thumb that I tend to disparage *A Clockwork Orange* as a work too didactic to be artistic. It is not the novelist's job to preach ; it is his duty to show. ("A Clockwork Orange Resucked", Introduction to *A Clockwork Orange*, 1986, p. x).

*Powers* serait né de l'ambition d'offrir aux critiques et à la postérité une œuvre somme, un roman incontestablement majeur ; *Napoleon Symphony* est qualifié dans la postface de l'auteur de glorieux échec – semblable à celui de Napoléon, à la fois héroïque et vaincu. La dispersion générique de l'œuvre, alliée à sa grande unité thématique, ainsi que la levée du tabou de l'intentionnalité de l'auteur expliquent la part relativement importante des jugements critiques sur la valeur des romans de Burgess. Si légitimes soient-ils, ces jugements critiques semblent parfois sommaires et impressionnistes, fondés sur des considérations idéologiques ou une esthétique du roman marquée par une rhétorique romantique/réaliste conventionnelle – maîtrise du matériau, cohérence de l'intrigue et profondeur de la caractérisation.

L'ambition même de l'œuvre romanesque de Burgess, très largement située dans la tradition du dialogisme bakhtinien<sup>74</sup> et de la vocation du genre à détruire la *doxa*, incite souvent le critique à juger l'œuvre en termes pragmatiques de puissance subversive. Ainsi, Robert K. Morris<sup>75</sup> déplore, sans doute à juste titre, un certain manque d'envergure dans la satire dystopique *The Wanting Seed*, où Burgess clôt son récit apocalyptique d'une humanité surpeuplée en proie au cannibalisme eucharistique et à une dictature militaire sur une célébration des valeurs éternelles de l'amour conjugal, de la nature éternelle et de la maternité : la subversion dystopique de ce roman serait affaiblie par ce dénouement convenu, le "rideau"<sup>76</sup> de la *doxa* et des "préinterprétations" que, selon Milan Kundera, le roman est fait pour "déchirer", restant finalement quasiment intact. Tout comme l'orientation subversive et dystopique de l'œuvre de Burgess, sa composante (auto)biographique très prononcée suscite souvent des jugements critiques normatifs, déterminés par un horizon d'attente précis de la part du critique : Samuel Schoenbaum éreinte *Nothing Like the Sun* au nom de la validité historique de la composante biographique du roman, le qualifiant d' "absurd

---

<sup>74</sup> Mikhaïl Bakhtine développe sa théorie du roman comme "phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal" (*Esthétique et théorie du roman* (1975), 1978, p. 87), caractérisé par l'écart "dialogique" entre la voix, la perspective, l'idéologie auctoriales d'un côté, et celles qui s'expriment dans l'univers diégétique de l'autre, dans trois de ses œuvres critiques majeures : *La poétique de Dostoïevski* (1929), 1970, *The Dialogic Imagination* (1975), 1986 et *Esthétique et théorie du roman* (1975), 1978.

<sup>75</sup> Robert K. Morris, "The Bitter Fruit of Freedom", Harold Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 42-44.

<sup>76</sup> Voir Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005, p. 110-111 et p. 141-169. Kundera attribue à Cervantes un geste inaugural qui symbolise la naissance et la fonction même du roman, le déchirement du rideau des préjugés : "Un rideau magique, tissé de légendes, était suspendu devant le monde. Cervantes envoya don Quichotte en voyage et déchira le rideau. Le monde s'ouvrit devant le chevalier errant dans toute la nudité comique de sa prose" (p. 110).



gallimauffry of dubious biographical theorizing”<sup>77</sup>, mais tout en reconnaissant sa réussite romanesque. Roger Lewis, qui dénigre constamment l’homme et l’œuvre dans sa biographie de Burgess, reproche au romancier-biographe une érudition de seconde main qui s’apparente selon lui à du plagiat, à l’autobiographe sa complaisance et ses mensonges, à l’auteur jonglant avec les niveaux narratifs à travers ses jeux métalectiques et autofictionnels, son narcissisme histrionique et son cabotinage<sup>78</sup>. Samuel Coale déplore que le traitement volontairement démystifié et prosaïque de la vie de Jésus dans *Man of Nazareth* dépouille le récit de la Passion de sa dimension spirituelle.<sup>79</sup>

Si les jugements portés par Lewis et même par Coale peuvent sembler hors de propos et quelque peu anachroniques et simplistes, il semble en revanche légitime de se demander, devant leur exubérante littérarité, leur prolifération intertextuelle et leurs jeux métatextuels, si certains romans de Burgess comme *Napoleon Symphony* ou *Earthly Powers* parviennent effectivement à aller au-delà du morceau de bravoure et de l’exercice de style. De même, dans les romans ayant pour personnages ou narrateurs ce que nous appellerons les doubles, les alter ego ou les “ego expérimentaux”<sup>80</sup> de Burgess, ainsi que dans certaines biographies imaginaires, une analyse critique de l’équilibre subtil qui doit s’établir entre personnage, *persona* narrative et auteur peut se révéler pertinente, si l’on s’accorde avec la plupart des critiques pour célébrer le dialogisme, la polyphonie, l’ouverture ironique de sa fiction comme les éléments essentiels de la poétique burgessienne : si la distance entre l’auteur et son personnage s’abolit, si la *persona*-biographe devient un masque trop transparent de l’auteur Burgess, la comédie polyphonique risque de s’exténuier en monodie satirique, la biographie imaginaire en simple étalage d’érudition fantaisiste.

Ces jugements critiques en termes de caractérisation, de voix narrative ou de portée subversive de l’œuvre se trouvent généralement étayés par une approche

---

<sup>77</sup> Samuel Schoenbaum, *Shakespeare’s Lives*, 1970, p. 766.

<sup>78</sup> Roger Lewis, *Anthony Burgess*, 2002, *passim*.

<sup>79</sup> “Burgess’s Christ [...] remains unconvincing as an inspired prophet. [...] He reveals no passion, no conviction, and no depth.” (Samuel Coale, *Anthony Burgess*, 1981, p. 183)

<sup>80</sup> Milan Kundera, *L’Art du roman*, 1986, p. 49. Le romancier, expliquant la nécessité de saisir le “code existentiel” des personnages de ses œuvres, prend l’exemple de Tereza dans *L’Insoutenable légèreté de l’être* : “Le vertige est une des clés pour comprendre Tereza. Ce n’est pas une clé pour comprendre vous ou moi. Pourtant, et vous et moi nous connaissons cette sorte de vertige au moins comme notre possibilité, une des possibilités de l’existence. Il m’a fallu inventer Tereza, un ‘ego expérimental’, pour comprendre cette possibilité, pour comprendre le vertige.”

taxinomique visant à confronter la pratique d'écriture de Burgess aux catégories esthétiques du "modernisme" et du "postmodernisme". Les avis critiques sont partagés sur ce point : Samuel Coale, sans doute influencé par les propos de Burgess lui-même pour qui le "postmodernisme" n'était que le prolongement contemporain du modernisme<sup>81</sup>, retrouve dans l'œuvre de Burgess les caractéristiques du modernisme anglophone – canevas mythique, ambiguïté épistémique, intégration de divers intertextes dans une œuvre organique. Selon Frédéric Regard, en revanche, même dans une biographie a priori "traditionnelle" comme *Shakespeare* (1970), l'approche historiographique de Burgess est "postmoderne", c'est-à-dire qu'elle ne recherche pas une origine individuelle et une causalité historique simple du destin du sujet/objet biographique, mais au contraire construit un espace textuel et intertextuel, plus fondamentalement géographique qu'historique, où les identités du biographe et du biographié ne sont pas des essences fixes autonomes, mais des lieux mouvants qui se redéfinissent l'un l'autre à travers un échange interpersonnel et intercontextuel.<sup>82</sup>

La dimension biographique et autobiographique de l'œuvre burgessienne, dans la mesure où elle met directement en jeu la problématique du sujet, ainsi que la question des rapports entre mémoire, fiction, et référence historique, occupent naturellement une place de choix dans ce débat critique sur l'affiliation pré-moderniste, moderniste ou postmoderniste d'Anthony Burgess, notamment dans deux ouvrages récents, *Jake's Son and Will's Peer* (2002)<sup>83</sup> d'Ákos Farkas et *Anthony Burgess and Modernity* (2008)<sup>84</sup>. Si l'on suit Brian McHale<sup>85</sup>, qui définit la ligne de partage entre modernisme et postmodernisme comme celle qui sépare une dominante "épistémologique" (ou cognitive) d'une dominante "ontologique" – c'est-à-dire celle qui sépare une esthétique qui remet en question sujet et référent "réalistes" pour tenter d'appréhender un "réel" plus profond qui excède le signifié, d'une esthétique auto-réflexive et métadiscursive

---

<sup>81</sup> Samuel Coale considère Burgess comme un écrivain moderniste (*Anthony Burgess*, 1981, p. 99), s'appuyant sur les déclarations de Burgess lui-même : "I think that postmodernism is contained [...] in modernism" (Samuel Coale, "An Interview with Anthony Burgess", *Modern Fiction Studies* 27, Autumn 1981, p. 443).

<sup>82</sup> "[...] both the biographer and the biographee are positioned by each other, in an *ethical* negotiation of differences that may also be spatialized, a feature that I will argue is eminently "postmodernist" in spirit [...]" (Frédéric Regard, "Life-Writing as Mediating Criticism : Burgess's Shakespeare", F. Regard (ed.), *Mapping the Self : Space, Identity, Discourse in British Auto/biography*, 2003, p. 368)

<sup>83</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer : Anthony Burgess's Joycean Negotiations*, 2002.

<sup>84</sup> Alan Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008.

<sup>85</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987), 1989.

qui met en avant la béance référentielle irréductible d'un signifié ou d'un sujet qui n'est que construction discursive, fiction, simulacre sans original –, les biographies imaginaires et les variations autobiographiques de Burgess semblent traversées, chacune selon une proportion propre, par ces deux grandes orientations de la littérature contemporaine. Si l'on se rapporte aux définitions de Linda Hutcheon<sup>86</sup> ou Andreas Huyssen<sup>87</sup>, qui mettent davantage l'accent sur le degré d'intégration intertextuel/citationnel de discours exogènes, en particulier ceux de la culture savante canonique et de la culture populaire, dans l'œuvre artistique ou littéraire – un modernisme intertextuel intégrateur qui préserve canon, hiérarchie et voix de l'auteur s'opposant à des pratiques postmodernes de citation et de désintégration des identités discursives et actoriales –, on peut également, comme le font John J. Stinson et Ákos Farkas<sup>88</sup>, étudier l'œuvre de Burgess dans la perspective d'une dialectique entre ces deux tendances esthétiques. Utilisée par Milan Kundera<sup>89</sup>, reprise et développée dans un sens différent par Antoine Compagnon dans son ouvrage *Les Antimodernes*<sup>90</sup>, l'idée d'un modernisme "antimoderne", rebelle, réfractaire, hostile à toute idée de "progressisme", "non-dupe du moderne", critique envers la modernité tout en étant créateur de formes et destructeur de *doxa*, nous permettra peut-être de comprendre certains aspects inclassables de l'œuvre (auto)biofictionnelle de Burgess, en particulier dans ses deux pseudo-*Künstlerromane* *Enderby* et *Earthly Powers*, en privilégiant le positionnement philosophique et intellectuel de l'auteur par rapport aux aspects techniques et narratologiques des romans, ce qui est peut-être plus conforme à l'esprit de l'œuvre. Enfin, le versant musical de la carrière artistique de Burgess peut éclairer son approche esthétique d'une lumière nouvelle : ainsi, le musicologue Paul Philips,

---

<sup>86</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, 1988.

<sup>87</sup> Andreas Huyssen, *After the Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 1986.

<sup>88</sup> John J. Stinson est l'un des premiers, dans un article de 1973, à définir la sensibilité esthétique de Burgess en termes de rejet élitiste ou au contraire d'intégration des éléments de la culture populaire contemporaine dans ses œuvres (John J. Stinson, "Anthony Burgess : Novelist on the Margin", *Journal of Popular Culture*, vol. VII, n°1, summer 1973, p. 142). Ákos Farkas s'inspire des analyses de John J. Stinson dans *Will's Son and Jake's Peer* (en particulier dans le chapitre III, "A Sort of Joycean : Burgess's quasi-Modernist poetics", la section "And a low Shem : a Gargantuan appetite for popular culture", p. 31-35).

<sup>89</sup> "Aujourd'hui, le seul modernisme digne de ce nom est le modernisme anti-moderne." (Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005, p. 72)

<sup>90</sup> "L'antimoderne est le revers, le creux du moderne, son repli indispensable, sa réserve et sa ressource." (Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, 2005, p. 447)

spécialiste et compilateur de l'œuvre musicale d'Anthony Burgess, le classe de façon pertinente parmi les compositeurs "postmodernes polystylistes":

The decades he spent searching for his true musical voice, writing parodies and imitations of composers from Purcell and Beethoven to Bartok and Schoenberg, were a prelude to the postmodern style of his finest mature musical compositions. In works like *Blooms of Dublin*, *Concerto for Pianoforte and Orchestra* and *Quartet for Flute, Oboe, Cello and Piano*, Burgess juxtaposes dissimilar idioms – English music hall, jazz, blues and his "serious" Classical style – in a way entirely characteristic of postmodernism.<sup>91</sup>

On retrouve dans l'écriture burgessienne de semblables écarts, parfois dans une même œuvre, entre une composition rigoureuse sur fond de canevas mythique et de tissage intertextuel élitiste, et des collages polyphoniques plus lâches de sources variées, plus populaires ; dans les biographies imaginaires en particulier, une littérarité moderniste et/ou postmoderne opacifie l'illusion réaliste d'une transparence référentielle de la vie narrée. L'articulation entre ce qu'Ákos Farkas nomme la "rigueur élitiste" ("elitist rigour") – posture moderniste – de Burgess et ses "compromissions avec la culture populaire" ("populistic permissiveness")<sup>92</sup> – pratique postmoderne – est au cœur de ses variations sur le genre biographique.

#### **d) Biographies imaginaires et *Künstlerromane***

Anthony Burgess est également un auteur très étudié dans une perspective critique comparatiste thématique, générique ou linguistique : ses expérimentations musico-littéraires<sup>93</sup>, ses romans dystopiques<sup>94</sup>, ses inventions linguistiques<sup>95</sup> et ses romans de

---

<sup>91</sup> Paul Schuyler Phillips, "The Postmodernist Always Sings Twice", A. Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 91.

<sup>92</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer*, 2002, p. 13.

<sup>93</sup> *Napoleon Symphony* (1974) et tout son paratexte de gloses sur les relations entre écriture et musique sont au cœur des chapitres consacrés à Anthony Burgess dans Alan Shockley, *Music in the Words: Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-century Novel*, 2009 et Erik Alder and Dietmar Hauck, *Music and Literature: Music in the Works of Anthony Burgess and E. M. Forster*, 2005. Voir également l'article de Timothée Picard, " 'Composing' a literary work on the ruins of the musical model : Burgess, Carpentier, Kundera," Marc Jeannin (ed.), *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*, 2009, p. 143-157.

<sup>94</sup> C'est-à-dire *A Clockwork Orange* (1962) et *The Wanting Seed* (1962), ainsi que *1985* (1978), la réécriture burgessienne, entre essai et roman d'anticipation, de *1984* de George Orwell.

<sup>95</sup> L'invention du "nadsat", la langue parlée par les jeunes délinquants de *The Clockwork Orange*, est étudiée sous l'angle littéraire, mais aussi linguistique, dans la thèse de Sandrine Sorlin, "Des utopies linguistiques aux langues fantastiques : les cas de Orwell, Burgess, Hoban et Golding," ENS Lyon, 2006.

l'artiste<sup>96</sup> ont fait l'objet de plusieurs travaux comparant ses romans à ceux d'autres romanciers contemporains. Un ouvrage qui propose une synthèse ambitieuse des principales variations sur le genre de la biographie imaginaire dans la littérature européenne accorde également une place de choix à Anthony Burgess : dans *In Quest of the Other Person : Fiction as Biography*, Ina Schabert fait de *Napoleon Symphony* et *Nothing Like the Sun* des illustrations de sa thèse principale selon laquelle la création d'un biographié imaginaire, c'est-à-dire l'intronisation d'un personnage historique, généralement d'un artiste, comme protagoniste d'une œuvre d'imagination, naît du désir plus ou moins conscient chez les romanciers modernes de trouver une alternative au solipsisme qui caractérisait certains romans modernistes du "flux de conscience", comme *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. Selon elle, la rencontre intersubjective entre romancier-biographe et personnage biographié, qu'elle appelle "interauctoriality" ou "double authorship", ré-humanise l'anonymat intertextuel moderniste. Elle définit ainsi cette notion d' "interauctorialité", prenant comme exemple la relation empathique que Burgess noue avec son biographié imaginaire "Shakespeare" dans *Nothing Like the Sun* :

Whereas [the familiar concept of intertextuality] serves to emphasize the dynamics of the textual system as a condition for the production of a new text, interauctoriality refers to the possibility of an essentially humane response to literature as the source of a new literary work.<sup>97</sup>

Elle fait ressortir, au cœur de l'éthique et de l'esthétique de la biographie imaginaire, la mise en œuvre d'une herméneutique optimiste, qui permet au romancier-biographe d'accéder à la présence singulière, existentielle, d'autrui, à condition de renoncer aux structures traditionnelles du roman et en particulier du *Bildungsroman* : la présence socio-historique, extra-littéraire, inassimilable, du sujet biographié devient "l'agent de décomposition" des structures narratives attendues du roman traditionnel. Une telle perspective sur les deux biographies imaginaires majeures d'Anthony Burgess peut sembler peu compatible avec le prisme unifiant du catholicisme et, plus précisément, du pessimisme augustinien, revendiqué par l'auteur et repris par la plupart des critiques. Ina Schabert, qui travaille à partir d'un corpus hétérogène allant de Virginia Woolf à

---

<sup>96</sup> Principalement la tétralogie des *Enderby*, composée entre 1963 et 1984, ainsi que sa biographie imaginaire de Shakespeare, *Nothing Like the Sun* (1964).

<sup>97</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person : Fiction as Biography*, 1990, p. 5.

Marguerite Yourcenar en passant par Wolfgang Hildesheimer<sup>98</sup>, fait peu de cas de la problématique du déterminisme et de l’incarnation qui sous-tend constamment l’œuvre de Burgess, et particulièrement ses “vies” expérimentales. Néanmoins, elle a le mérite de s’émanciper des lectures joyciennes ou manichéennes pour mettre en relief la dimension “*humane*” et libératrice de l’écriture burgessienne et établir des parallèles avec le modernisme de la vie et du singulier incarné par Virginia Woolf plutôt qu’avec le modernisme du langage et du mythe incarné par James Joyce.

Un autre critique adopte une perspective comparatiste sur une des œuvres de notre corpus, la tétralogie des *Enderby*. Dagmar Flinspach<sup>99</sup> y voit une forme de synthèse entre l’éthique et l’esthétique romantiques du *Künstlerroman* traditionnel et l’ironie de la métafiction postmoderne : chez le héros burgessien, incarnation des infortunes et de la position fragile de l’artiste contemporain, le “complexe de médiocrité” aurait remplacé l’originalité et les certitudes rédemptrices de l’art ; ce n’est plus Prométhée, que des critiques comme John J. Stinson et Geoffrey Aggeler associaient au soubassement mythologique de l’œuvre de Burgess, mais Marsyas, le satyre musicien châtié par Apollon pour sa présomption, qui serait le modèle archétypal de l’artiste burgessien, condamné, comme d’autres artistes anti-héroïques du roman britannique contemporain, à l’impuissance créatrice et à la mélancolie autodépréciative.

### e) Biographies d’Anthony Burgess

Les deux premières biographies retraçant la vie d’Anthony Burgess sont parues environ dix ans après sa mort, *Anthony Burgess* de Roger Lewis en 2002, *The Real Life of Anthony Burgess* d’Andrew Biswell en 2005.

La première, que l’on peut rattacher aux “biographies de la haine” dont Harold Nicolson prédisait l’avènement<sup>100</sup> dans *The Development of English Biography*, prend le parti de dénigrer systématiquement l’homme et l’œuvre. Sous le prétexte d’une éthique de la transparence, voire du naturel, et au nom d’une esthétique réaliste/romantique de

---

<sup>98</sup> Wolfgang Hildesheimer est l’auteur de *Sir Andrew Marbot* (1981). Il ne s’agit pas d’une biographie imaginaire d’un personnage réel, comme *Mémoires d’Hadrien* ou *Nothing Like the Sun*, mais de la pseudo-biographie d’un personnage imaginaire, esthète anglais, critique d’art et théoricien du romantisme.

<sup>99</sup> Dagmar Flinspach, *Das Bild des Künstlers im zeitgenössischen englischen Roman : Untersuchungen zum Problem von Künstlertum und Mediokrität in Iris Murdoch’s The Black Prince, Anthony Burgess’ Enderby-Zyklus und John Fowles’ Daniel Martin*, 1996.

<sup>100</sup> Harold Nicolson, *The Development of English Biography*, 1996, p. 138.

la sincérité, de l'originalité et de la profondeur psychologique, le biographe dénonce chez Anthony Burgess l'imposture d'une personnalité trop "construite" et d'une écriture trop "artificielle" : comparant Burgess au peintre Salvator Dali, il assimile ses variations intertextuelles et son travail de la seconde main à un plagiat, son jeu avec les médias et ses réécritures autobiographiques aux symptômes mythomaniaques et mégalomanes d'une imposture artistique et humaine. Une de ses théories les plus fantaisistes consiste à expliquer le départ de Burgess pour la Malaisie par sa prétendue qualité d'espion au service de la Grande-Bretagne<sup>101</sup>.

La seconde biographie, au contraire, est une biographie universitaire traditionnelle rigoureuse qui s'intéresse principalement à Anthony Burgess écrivain et à la genèse de l'œuvre. Comme Lewis mais sur un mode moins fantaisiste et polémique, il remet en question certaines mythologies qui entourent la figure d'Anthony Burgess, en relevant certaines contradictions flagrantes entre l'autobiographie "officielle" de Burgess et les témoignages de tiers : la fabulation de Burgess-autobiographe porterait principalement sur une généalogie très romancée, sur la réalité discutable du diagnostic d'une tumeur au cerveau ne lui laissant qu'un an à vivre, sur l'ampleur de son donjuanisme et la nature de ses tribulations d'artiste bohème "exilé" sur le Continent, qui cacheraient un plus prosaïque exil fiscal.

Malgré les excès polémiques de la première, ces deux biographies d'Anthony Burgess nous aideront à étudier les opérations de fictionnalisation propres à l'écriture autobiographique de Burgess et, inversement, la genèse autobiographique de l'imagination romanesque.<sup>102</sup> Elles s'inscrivent également dans le contexte d'un regain d'intérêt critique chez les spécialistes d'Anthony Burgess pour ses "vies" – au double sens de vie vécue et d'écriture (auto)biographique – comme le montre le thème de deux colloques internationaux qui lui furent consacrés au cours de ces dernières années : "The Lives of Anthony Burgess"<sup>103</sup> et "Anthony Burgess : Selves and Others."<sup>104</sup> Les principaux enjeux critiques associés aux "vies" – les limites entre faits et imagination,

---

<sup>101</sup> Cette théorie, qui repose sur des témoignages douteux, est sans doute à mettre en relation avec l'homonymie entre Anthony Burgess et l'espion communiste Guy Burgess.

<sup>102</sup> Les résumés biographiques des monographies, à l'exception de celui de John J. Stinson, beaucoup plus sceptique, ne font que reprendre, sans les contester ni les modaliser, les versions "officielles" des événements proposées par Burgess.

<sup>103</sup> Université d'Angers, 2004. Actes publiés dans Graham Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006.

<sup>104</sup> Liverpool Hope University, 2007. Actes à paraître.

les tensions entre l'attention au particulier et les généralisations induites par les filtres interprétatifs du biographe, les apories et les impasses éthiques soulevées par la vampirisation du biographié, la possession du biographe, l'automystification de l'autobiographe – trouvent dans l'œuvre d'Anthony Burgess une caisse de résonance singulière.

## **2. Biographie, autobiographie et biofiction**

### **a) Enjeux critiques : (auto)biographie et fiction**

Il serait trop long de retracer de façon exhaustive l'historique de la biographie et de l'autobiographie dans les lettres britanniques, ainsi que des théories littéraires qui s'y rattachent. Néanmoins, il convient de replacer nos analyses des tensions, interactions et fusions entre biographie et fiction dans l'œuvre d'Anthony Burgess dans le cadre des enjeux critiques spécifiques au genre (auto)biographique et dans le contexte des expérimentations (trans)génériques de certains auteurs contemporains. Le mélange de faits et d'invention créatrice dans l'écriture biographique ne va pas de soi. C'est en réaction contre la prudence, la superficialité et surtout la lourdeur de la biographie victorienne que les *New Biographers* Lytton Strachey et Virginia Woolf mettent en pratique ce que l'on appellera une "révolution biographique", portant à la fois sur les enjeux éthiques et les techniques du genre<sup>105</sup> : pour Lytton Strachey, le biographe doit percer les apparences de respectabilité et d'héroïsme dont on recouvrait les sujets biographiques victoriens et édouardiens afin de révéler leurs aveuglements et mystifications – ce que Leon Edel appelle leur "*life-myth*". L'intuition et l'imagination du biographe sont au service d'une visée essentiellement démystificatrice, à l'opposé de la tradition hagiographique des biographies-monuments victorienne<sup>106</sup>. Le ton du biographe devient sceptique, voire ironique, l'analyse psychologique se double d'interprétations psychanalytiques, la mythification du biographié s'inverse en démystification, en même temps que l'écriture se fait moins transparente et intègre une dimension parodique, voire métatextuelle, en particulier à travers le recours au style

---

<sup>105</sup> Voir la thèse de Floriane Reviron, "Virginia Woolf et Lytton Strachey ou la révolution biographique", Université de Saint-Étienne, 2000.

<sup>106</sup> Lytton Strachey, *Preface to Eminent Victorians* (1918), 2003.



indirect libre pour “traduire” la vie intérieure du biographié. Dale Salwak<sup>107</sup> résume cette nouvelle approche par l’idée d’un divorce entre la perspective du biographié sur sa propre existence et celle du biographe. Selon Leon Edel, il s’agit du premier principe de la biographie moderne : “The first principle is to see through the rationalizations, postures, self-delusions and self-deceptions of the subject.”<sup>108</sup> Virginia Woolf étaye cette idée d’une vocation iconoclaste du genre biographique moderne par une réflexion d’ordre épistémique sur la fragile alchimie entre les faits et l’imagination qui sous-tend l’entreprise biographique : pour échapper à l’impasse mutilante de la biographie “extérieure” victorienne, qui ne prend en compte que les exploits avérés de son sujet/objet, le biographe doit utiliser les ressources de son imagination afin de reconstruire la vie intérieure que cache et révèle tout à la fois la solidité granitique des faits contenus dans les archives et autres mémoires historiques. Elle va même plus loin que cet appel à une forme d’empathie intuitive avec le sujet de la biographie en expérimentant le genre hybride de la biographie imaginaire dans deux romans, *Orlando* (1928) et *Flush* (1933), à travers lesquels elle subvertit les idées reçues du genre de la biographie “pure” traditionnelle : l’illusion téléologique d’une temporalité calquée sur les romans d’initiation, ainsi que les hiérarchies canoniques traditionnelles dans le choix des sujets, volent en éclats sous l’effet de l’imagination de la romancière-biographe. Dans *Orlando*, la littéarité même du genre, c’est-à-dire son caractère d’artefact littéraire, est mise au premier plan dans des morceaux de bravoure métabiographiques qui ironisent sur les limites épistémiques et littéraires de la biographie traditionnelle : “If the subject of one’s biography will neither love nor kill, but will only think and imagine, we may conclude that he or she is no better than a corpse and so leave her.”<sup>109</sup> L’illusion réaliste d’une restitution transparente de la vie “réelle” par l’écriture est doublement mise à mal par une *graphè* qui affiche sa présence et une imagination qui défie les limites mêmes du vraisemblable. Seules l’imagination de l’artiste et les techniques du romancier peuvent permettre au biographe de surmonter les limites propres au genre et d’accéder à la vérité intérieure de son sujet.

C’est à partir des prémisses de cette “révolution biographique” que s’articulent les principaux enjeux théoriques du genre. Aux théoriciens d’une stricte définition d’une

---

<sup>107</sup> Dale Salwak (ed.), *The Literary Biography : Problems and Solutions*, 1996, p. 32.

<sup>108</sup> Leon Edel, *Writing Lives : Principia Biographica*, 1984, Part I, “The New Biography”, p. 29.

<sup>109</sup> Virginia Woolf, *Orlando : A Biography* (1928), 1993, p. 188.

biographie “pure” complètement séparée des techniques du genre romanesque, s’opposent ceux qui considèrent l’hybridation des “faits” avérés par des “faits” imaginés comme un enrichissement et non une corruption du biographique. Leon Edel postule l’existence d’un régime biographique mi-factuel, mi-hypothétique, distinct d’un régime fictionnel reposant sur la libre invention d’un auteur-biographe qui risquerait alors de donner libre cours à son arbitraire et à ses projections égotistes :

Biography cannot be a branch of fiction, for it deals in provable and palpable fact, or in speculation about these facts after the manner of criticism [...] The only resemblance it may have to fiction is that it uses existing forms of narration.<sup>110</sup>

Dorrit Cohn, dans son ouvrage *The Distinction of Fiction*, prend justement l’exemple d’une biographie imaginaire de Burgess pour illustrer sa thèse d’une distinction narratologique absolue entre biographie et fiction romanesque : selon elle, *Nothing Like the Sun* appartient strictement au domaine générique du roman, car l’auteur nous y livre directement le flux de conscience de Shakespeare mourant, ce qui est une impossibilité selon le régime de réalité vérifiable qui est celui de la biographie.<sup>111</sup> En revanche, selon des spécialistes du biographique tels Ira Bruce Nadel<sup>112</sup> et W. H. Epstein<sup>113</sup>, proches des thèses poststructuralistes de Hayden White<sup>114</sup>, la relation subjective entre le biographe et le sujet de sa biographie, la littérarité de son entreprise – la part essentielle de la *graphè* –, ainsi que le statut déjà ambivalent de “faits” biographiques déjà discursifs et non pas bruts ou naturels, tendent à abolir, ou du moins à rendre peu significative, la différence entre le factuel et l’invention, l’histoire d’une vie et sa fictionnalisation. Harold Nicolson avait en quelque sorte déjà exprimé en 1927 la synthèse de ces deux

---

<sup>110</sup> Leon Edel, *Writing Lives*, 1984, p. 185. L’auteur répond ici à Hugh Kenner, qui avait qualifié la biographie de “minor branch of fiction”.

<sup>111</sup> Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, 1999, p. 22. Nous étudierons cette question narratologique dans notre deuxième partie, consacrée aux *personae* biographes d’Anthony Burgess.

<sup>112</sup> Ira Bruce Nadel, *Biography : Fiction, Facts and Form*, London/Basingstoke : Macmillan, 1985.

<sup>113</sup> W. H. Epstein, *Recognizing Biography*, 1987 et W. H. Epstein (ed.), *Contesting the Subject : Essays on the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, 1991.

<sup>114</sup> Hayden White considère que tout récit historique est une fiction : “One can produce an imaginary discourse about real events that may not be less true for being imaginary.” (*The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, 1987, p. 57). Roland Barthes proposait déjà des thèses similaires dans “Le Discours de l’histoire” en 1967 : “Au niveau du discours, l’objectivité – ou carence des signes de l’énonçant – apparaît ainsi comme une forme particulière d’imaginaire, le produit de ce que l’on pourrait appeler l’illusion référentielle, puisque ici l’historien prétend laisser le référent parler tout seul. Cette illusion n’est pas propre au discours historique : combien de romanciers – à l’époque réaliste – s’imaginent être “objectifs”, parce qu’ils suppriment dans le discours les signes du *je* !” (*Œuvres complètes II*, p. 1254) ; “[...] le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou, pour être plus précis, *imaginaire* [...]” (*ibid.*, p. 1260)

conceptions des rapports entre biographie et fiction romanesque quand, après avoir défini la “pure” biographie en termes de garantie d’objectivité et de fidélité aux “faits”, il prédisait dans *The Development of English Biography* que l’hybridation entre roman et biographie permettrait un jour de transcender les limites artistiques et épistémiques imposées par une définition aussi restrictive :

In general literary biography will wander off into the imaginative, leaving the strident streets of science for the open fields of fiction. The biographical form will be given to fiction, the fictional form will be given to biography. When this happens “pure” biography [biography combining truth, individuality and art], as a branch of literature, will have ceased to exist. [...] And literature, by devoting itself to “impure” or applied biography, may well discover a new scope, an unexplored method of conveying human experience.<sup>115</sup>

Une ligne de partage similaire sépare les théoriciens de l’autobiographie “pure” et ceux qui adoptent une définition plus large des “écritures de soi” incluant l’autofiction et le roman autobiographique. Selon Philippe Lejeune, c’est l’acte performatif du “pacte autobiographique”, c’est-à-dire l’engagement de l’auteur à se montrer “dans toute la vérité de sa nature”, à “dévoiler son intérieur” à la manière de Jean-Jacques Rousseau, qui détermine la nature autobiographique d’un texte : l’identité réelle entre le personnage, le narrateur et l’auteur, qui s’incarne dans le nom, authentifie l’autobiographie véritable par rapport au simple roman autobiographique comme *David Copperfield* ou *A Portrait of the Artist as a Young Man*. L’ancrage temporel du récit dans le présent de l’écriture et le dédoublement du “je” autobiographique entre narrateur et personnage caractérisent également ce genre, le distinguant ainsi de la perspective extérieure assignée au biographe, au nom du réalisme énonciatif, dans les biographies traditionnelles. Cette idée d’une transparence narrative du sujet et du récit autobiographiques, qui serait garantie par l’engagement de sincérité “signé” par l’autobiographe, est contestée par des théoriciens du genre comme James Olney<sup>116</sup> et Georges May<sup>117</sup>, qui refusent d’établir une frontière générique stable entre l’autobiographie et la fiction romanesque – le sujet autobiographique étant tout aussi

---

<sup>115</sup> Harold Nicolson, *The Development of English Biography*, 1927, p. 157.

<sup>116</sup> James Olney, *Metaphors of Self : The Meaning of Autobiography*, 1988.

<sup>117</sup> “[...] il n’y a pas de différence essentielle entre le roman et l’autobiographie. [...] le roman et l’autobiographie sont les deux formes extrêmes que peut prendre un vaste genre littéraire qui se propose d’une manière générale de faire un livre d’une vie humaine [...]” (Georges May, *L’Autobiographie*, 1984, p. 194-195)

construit, a-référentiel, textuel, voire intertextuel que les personnages de roman. Une autre voie permettant d’appréhender l’identité autobiographique comme fictionnalisation de soi est ouverte par les analyses d’Avrom Fleishman<sup>118</sup>, qui pense le sujet autobiographique non plus seulement en termes de construction textuelle ou de transparence référentielle, mais en termes d’identification à des figures archétypales, à la fois représentation d’une subjectivité unique et stratégie littéraire de condensation mythique et linguistique.

### **b) Quelques “vies” imaginaires**

On pourrait avoir l’illusion d’un progrès de l’écriture biographique depuis la naïveté référentielle quasi primitive des “vies” antiques et chrétiennes jusqu’aux élaborations postmodernes *biographiques* (nous soulignons) : on passerait d’une vie racontée au récit d’une vie, de l’illusion de la transparence à l’opacité scripturale et aux vertiges métadiscursifs. Or si l’art biographique moderne se caractérise bien par l’ouverture à l’imagination et aux ressources de la fiction romanesque, ce n’est pas toujours sur le même mode. La nostalgie du détail, du singulier, de l’individuel, menacés par la pesanteur idéologique et mythifiante de toute discursivité explicative, est à l’origine d’une tradition biographique que l’on fait en général remonter aux *Vies imaginaires* de Marcel Schwob (1896). L’imagination du biographe se conjugue avec l’esthétique fragmentaire de la forme brève et de l’ellipse narrative pour recréer une vie plus conforme à l’essence véritable du biographié. De façon similaire, la poétique biographique de Virginia Woolf, que ce soit dans ses biographies imaginaires *Orlando* et *Flush*, ou dans ses fragments autobiographiques *Moments of Being*, ou encore dans ses essais théoriques, donne au mot “vie” un relief particulier qui en fait un sanctuaire d’authenticité face aux pesanteurs édifiantes, réifiantes, fossilisantes, des biographies monumentales victoriennes et édouardiennes. *The Last Days of Immanuel Kant* (1827, 1854) de Thomas De Quincey<sup>119</sup> participait déjà d’une similaire attention à la dimension concrète de l’existence, ironiquement confrontée à l’idéalisme philosophique du biographié. Bien avant Thomas De Quincey et Marcel Schwob, l’auteur des *Brief Lives*

---

<sup>118</sup> Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography : The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, 1983.

<sup>119</sup> Thomas De Quincey, *The Last Days of Immanuel Kant* (1827, 1854). *The Collected Writings of Thomas De Quincey IV*, 1890, p. 323-379.

John Aubrey<sup>120</sup> recueillait indistinctement archives, légendes et anecdotes apocryphes pour composer des essais biographiques lacunaires et elliptiques sur les grands hommes de l'histoire britannique, "établissant un réseau de correspondances modulant le trivial et le lyrique, la farce et l'hommage"<sup>121</sup>. Il semble ainsi y avoir comme une filiation depuis ces recueils de "curiosités" que sont les *Vies* d'Aubrey jusqu'aux (auto)biographèmes<sup>122</sup> de Roland Barthes, tentative poststructuraliste de sauver la vie de l'idéologie inhérente à tout discours (auto)biographique. L'intuition empathique plutôt que les systèmes explicatifs, le bricolage à partir de fragments et d'anamnèses a-chronologiques plutôt que la logique du récit linéaire, ainsi que le refus de faire de la distinction entre l'archive et l'apocryphe un critère absolu de vérité, apparaissent comme les trois fondements de cette tradition de biographies imaginaires dans lesquelles l'écriture cherche, à travers l'imaginaire, à construire métaphoriquement, ou par métonymie, ou bien sur le mode d'un simple "ça a été", une "vie" indissociable de l'"être" du biographié.

Un second mode d'écriture de la vie consiste à remplacer ou redoubler la *mimesis* du récit biographique proprement dit par une *mimesis* énonciative, c'est-à-dire à faire de l'acte biographique lui-même le thème principal d'un roman conçu comme biographie imaginaire ou autobiographie imaginaire. Le mot "imaginaire" prend alors le sens de "fictif" (*fictitious* en anglais), la "fictionnalité" du récit étant double, reposant à la fois sur un récit/discours de feintise et sur un contenu bio-diégétique entièrement fabulé. L'exemple canonique de ce type de roman est *Sir Andrew Marbot* (1981) de Wolfgang Hildesheimer<sup>123</sup>, dans lequel l'auteur crée une *persona* narrative qui emprunte toutes les stratégies épistémiques et rhétoriques des biographes pour enquêter sur la vie d'un critique d'art romantique imaginaire. Cette esthétique du trompe-l'œil

---

<sup>120</sup> Anthony Burgess mentionne la lecture de cet ouvrage dans son journal intime des années 1951-1955 conservé à l'International Anthony Burgess Foundation de Manchester.

<sup>121</sup> G. Gâcon, "John Aubrey et ses Brief Lives", Frédéric Regard (ed.), *La Biographie Littéraire en Angleterre*, 1999, p. 57.

<sup>122</sup> Roland Barthes définit ainsi les "biographèmes" dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola* : "[...] 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." (Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, 1971, p. 13). Son "livre du Moi", *Roland Barthes par Roland Barthes* se présente également comme un recueil de biographèmes, dont le caractère fragmentaire permet à l'autobiographe d'échapper à l'abstraction, à la généralisation et à l'interprétation qui sont les pièges du récit de soi, pour se donner à lire comme sujet dispersé dans le texte.

<sup>123</sup> Voir supra, p. 45.

biographique se retrouve dans des supercheries littéraires comme *Nat Tate : An American Artist, 1908-1960* (1998) de William Boyd<sup>124</sup>, biographie imaginaire d'un peintre expressionniste abstrait inventé par l'auteur. Mais c'est surtout le motif de la quête biographique qui inspire les romanciers contemporains, jusqu'à devenir presque un *topos* des mises en abyme narratives de la métafiction postmoderne : à partir de Henry James qui, dans *The Aspern Papers* (1888) et "The Real Right Thing" (1899), fictionnalise le thème de l'enquête biographique pour mieux en dénoncer le caractère fétichiste, profanateur et prédateur, le biographe devient un personnage récurrent du roman contemporain anglophone. Vladimir Nabokov, dans *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) et *Pale Fire* (1962)<sup>125</sup>, démontre par l'absurde les failles et les impasses de l'interprétation biographique de l'œuvre d'un écrivain, qui devient prétexte au déploiement plus ou moins narcissique de la subjectivité du biographe, tandis que dans *Look at the Harlequins* (1974), autobiographie parodique, il déconstruit par l'absurde l'illusion de transparence intérieure et de coïncidence avec soi-même associée au genre. Les jeux de pouvoir, d'emprise, de possession entre le biographe et son sujet/objet biographique sont également au cœur des deux récits métabiographiques d'A. S. Byatt, *Possession* (1990) and *The Biographer's Tale* (2000). Julian Barnes, dans *Flaubert's Parrot* (1984), tentative semi-avortée d'écrire une biographie de Flaubert déléguée à un personnage de fiction, met en évidence les limites épistémiques des notions de "vérité" et de "faits" biographiques tout en proposant, ne serait-ce que de manière négative et lacunaire, à travers une entreprise biographique conçue par le narrateur même comme "a collection of holes tied together with strings", et entachée par l'approche fétichiste de ce dernier, un portrait éclaté de Gustave Flaubert. On retrouve ces vertiges ontologiques entre l'univers diégétique du biographié et l'univers du/des biographe(s) dans les biographies imaginaires de Peter Ackroyd<sup>126</sup> *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983)

---

<sup>124</sup> William Boyd, *Nat Tate : An American Artist, 1908-1960*, 1998.

<sup>125</sup> *Pale Fire* parodie en effet le propre travail de glose biographique de Nabokov dans son édition d'*Eugène Onéguine* de Pouchkine, dans lequel l'introduction et les notes de Nabokov étaient plus longues que l'œuvre commentée.

<sup>126</sup> L'œuvre biographique et biofictionnelle de Peter Ackroyd présente un certain nombre de similitudes avec celle de Burgess : l'interlude fantaisiste d'une conversation imaginaire entre Dickens, Chatterton, Wilde et T. S. Eliot dans la biographie *Dickens* (III, "A true conversation between imagined selves", *Dickens*, 1990, p. 427-432) annonce les dialogues surréalistes entre compositeurs et écrivains de *Mozart and the Wolf Gang* (1991) ; le brouillage des frontières entre histoire et invention et la création d'un passé alternatif dans *Milton in America* (1996) rappellent les inclinations "contrefactuelles" et uchroniques des biofictions burgessiennes ; enfin, les racines catholiques des deux romanciers semblent conditionner leur façon d'appréhender le passé national britannique.

ou *Chatterton* (1987), dans lesquelles l'écriture biographique se fait ventriloque<sup>127</sup> et les identités du biographe et du biographié, le premier étant possédé par l'esprit et le verbe du second, sont aussi instables que la distinction du vrai et du faux, du réel et de l'apocryphe. Tout se passe comme si, prenant acte de l'absence d'une perspective épistémique privilégiée, d'un centre d'où le narrateur-biographe pourrait tenir un discours universel, humaniste, où sa propre personnalité individuelle s'abolirait tout en préservant la légitimité de son verbe et de son regard d'auteur, le romancier-biographe de la postmodernité assumait sa présence subjective jusqu'à l'inscrire dans son œuvre par un jeu spéculaire empreint d'autodérision auctoriale :

[In the postmodern era] [...] the author cannot assume that "he" speaks from a secure center of culture, from the apex of the intellectual pyramid that provides the most trustworthy view of reality.<sup>128</sup>

Les expérimentations d'Anthony Burgess sur le genre biographique se situent à l'intersection de ces deux modes d'hybridation du genre biographique par l'imaginaire : sans atteindre la virtuosité des questionnements de Julian Barnes ni les vertiges ventriloques ackroydiens, ses variations imaginaires sur les vies d'auteurs célèbres mettent en jeu des dispositifs narratifs ou éditoriaux qui affichent spectaculairement l'acte biographique et refusent le tableau vivant illusionniste – le trompe-l'œil du roman historique romantique –, le modèle traditionnel du *Künstlerroman* autobiographique dit "réaliste" ou le naturalisme naïf de la biographie romancée<sup>129</sup>. Son attention à la vie du corps et au libre arbitre individuel face aux différents déterminismes psycho-sociaux ou face à la critique littéraire psychanalytique qui risque d'entraîner le genre vers ce que Pierre Madelénat appelle la "procustisation"<sup>130</sup> des biographiés le rattache à la tradition

---

<sup>127</sup> Voir Catherine Bernard, "Peter Ackroyd, entre plagiat et élégie", *Études britanniques contemporaines* 5, 1994, p. 13-22.

<sup>128</sup> Diane Wood Middlebrock, "Postmodernism and the Biographer", Susan Bell et Marilyn Yalom (ed.), *Revealing Lives : Autobiography, Biography and Gender*, 1990, p. 164.

<sup>129</sup> Leon Edel propose une définition de la "novelistic biography", ou biographie romancée, qu'il appelle aussi "narrative-pictorial", pour la différencier des chroniques et des portraits biographiques : "In this kind of biography the documents are seldom quoted at length, but are melted down and refined so that a figure may emerge, a figure in immediate action and against changing backgrounds. Such a work tends to borrow from the methods of the novelist without, however, becoming fiction. [...] The biographer is so saturated with documents as to be free from their bondage." (Leon Edel, *Writing Lives*, p. 181). Stefan Zweig et André Maurois sont parmi les spécialistes les plus connus de ce type de biographies. D'après Edel, Lytton Strachey se situe à la frontière entre ce type de biographie et la fiction romanesque pure et simple, en raison d'un usage abusif des pensées rapportées au style indirect libre.

<sup>130</sup> La "procustisation", contre laquelle tente de lutter le biographe, se définit comme "l'uniformisation arbitraire des singularités" (Daniel Madelénat, *La Biographie*, 1984, p. 99-100), c'est-à-dire comme la réduction de la singularité des biographiés à des schèmes universels – réduction particulièrement visible

moderniste woolfienne, où la fiction conteste la rigidité des formes institutionnelles du genre – biographies universitaires et biographies commerciales – au nom de la “vie”, plus qu’elle ne sape l’entreprise biographique elle-même.

Notons enfin que le genre biographique est de plus en plus relayé par d’autres médias que le livre, le théâtre, le cinéma et la télévision ; la comédie de Tom Stoppard *Travesty* (1975), qui met en scène une rencontre imaginaire entre Joyce, Trotski et Freud sur fond de parodie de *The Importance of Being Earnest*, la pièce biographique sur la vie de Mozart *Amadeus* (1979) de Peter Shaffer ensuite adaptée par Milos Forman pour le cinéma, ou les *biopics* avant-gardistes *Caravaggio* (1985) et *Wittgenstein* (1993) de Derek Jarman incarnent dans les années 70-80 le pôle esthétique et expérimental d’une certaine cannibalisation des représentants du canon culturel par les arts et les médias visuels. Sous forme de *kitsch* assumé et d’emprunts parodiques aux techniques audiovisuelles, Anthony Burgess intègre dans l’écriture cette dimension transmédiatique, populaire, avant-gardiste ou contre-culturelle, des représentations biographiques contemporaines.

---

au sein de ce que Daniel Madélnat nomme “le paradigme classique” du genre biographique, dans lequel “une vie singulière tend à se rationaliser à l’excès, à s’absorber dans l’illustration d’un caractère ou d’une fonction, à verser dans l’exemplarité” (*ibid.*, p. 37).





## Première partie

### L'espace autobiographique d'Anthony Burgess

Dans sa biographie d'Ernest Hemingway, Anthony Burgess fait le portrait d'une personnalité absorbée, voire pétrifiée par son propre mythe personnel et médiatique de virilité héroïque – automystification qu'il revient au biographe moderne d'exposer au grand jour, selon les termes de Leon Edel.<sup>131</sup> Nous voulons de même explorer l'image publique d'Anthony Burgess, telle qu'il la construit lui-même dans son autobiographie et ses apparitions médiatiques, et la confronter aux versions offertes par les études biographiques récentes, en particulier *Anthony Burgess* (2002) de Roger Lewis et *The Real Life of Anthony Burgess* (2005) d'Andrew Biswell. Le projet à la fois confessionnel<sup>132</sup> et mémorialiste<sup>133</sup> de Burgess dans les deux tomes de son autobiographie, *Little Wilson and Big God* (1987) et *You've Had your Time* (1990),

---

<sup>131</sup> Leon Edel, *Writing Lives : Principia Biographica*, 1984, p. 29. Sur la biographie *Ernest Hemingway and His World* (1978), voir infra, p. 301-302.

<sup>132</sup> Comme le remarquent la plupart des commentateurs de l'autobiographie burgessienne, le sous-titre "Being the Confessions of Anthony Burgess" est presque trompeur, tant l'auteur paraît privilégier le récit mémorialiste – qualifiant d'ailleurs l'ouvrage de "memoirs" à de nombreuses reprises dans ses deux avant-propos, au détriment du discours confessionnel.

<sup>133</sup> Sur la ligne de démarcation, parfois floue, entre mémoires et autobiographie, voir Georges Gusdorf, *Les Écritures du moi, Lignes de vie I*, 1991 : "Les mémoires appartiennent au genre autobiographique, avec une insistance sur les événements objectifs plutôt que sur le vécu subjectif ; les mémoires sont des autobiographies, même si la réciproque ne semble pas être vraie. Dans le premier cas l'accent serait mis sur le *curriculum vitae* d'une individualité bénéficiant d'un important relief social [...] ; dans le second prédomine l'aspect subjectif, le devenir des sentiments." (p. 10)

excède les limites de ce que Philippe Lejeune appelle le “pacte biographique” au sens strict – l’engagement de l’auteur à dire au lecteur, dans la mesure où sa mémoire le lui permet, la “vérité”. Non pas parce qu’il le subvertit par des écarts fréquents, souvent flagrants, avec la réalité référentielle – le mensonge ne remettant pas en question la validité de principe du pacte qui fait de l’écriture autobiographique un acte illocutoire et non un espace de représentation purement esthétique –, non pas tant non plus parce que l’auto-fiction et l’auto-mythification empiètent souvent sur l’espace auto-référentiel de l’autobiographie, mais surtout parce que l’écriture de soi burgessienne vient comme couronner une œuvre qui regorge déjà d’une profusion d’autoportraits, de digressions autobiographiques, de dédoublements auto-réflexifs dans des *personae* ou des personnages, ou encore d’annexions et d’appropriations personnelles d’ancêtres littéraires. Ainsi, en écrivant son autobiographie au crépuscule de sa vie, non seulement Burgess se “confesse” tout en cherchant à prendre de court ses biographes potentiels<sup>134</sup>, mais il semble également inviter ses lecteurs à pratiquer une lecture “biographique” de l’ensemble de l’œuvre, en leur livrant des clefs pour comprendre les jeux de dédoublements et de masques qui la ponctuent. On retrouve ainsi ce que Philippe Lejeune définit à propos de l’œuvre d’André Gide comme un “espace autobiographique” plus large que celui défini par le “pacte”, qui fait de la vie “réelle” de l’auteur un étalon de référence pour la lecture de l’œuvre :

Toute sa vie et son œuvre semblent tendues vers la construction et la production d’une *image* de soi. Il ne s’agit pas là de ce qu’on appelle banalement une “inspiration autobiographique”, [...] mais d’une stratégie visant à constituer la personnalité à travers les jeux les plus divers de l’écriture. Sans doute faudrait-il forger un mot nouveau pour distinguer cette attitude générale en face de l’écriture, de ce qu’il est convenu d’appeler *stricto sensu* “autobiographie”, c’est-à-dire le récit rétrospectif de la genèse de la personnalité assumé par l’auteur lui-même. Quand ce jeu de textes comprend *aussi* un récit autobiographique *stricto sensu*, j’ai choisi de le désigner par l’expression “espace autobiographique”.<sup>135</sup>

<sup>134</sup> Voir Anthony Burgess, *Little Wilson and Big God : Being the First Part of the Confessions of Anthony Burgess*, 1987, p. 4, et Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 179. Rappelons que les premières biographies complètes d’Anthony Burgess seront publiées après sa mort, celle de Lewis en 2002, celle de Biswell en 2005.

<sup>135</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), 1996, p. 165. Notons que Philippe Lejeune propose des analyses similaires de *Si le grain ne meurt* et de *Little Wilson and Big God*, remarquant le contraste entre les expérimentations et la recherche menées par les deux écrivains dans le champ de la fiction, et le conformisme relatif de leur approche formelle du genre autobiographique. (*Le Pacte autobiographique*, p. 175 et “Petit Wilson et Grand Rousseau ? Une lecture des préambules des *Confessions* d’Anthony Burgess.”, G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 37-38.

Nous chercherons à étudier dans cette première partie comment l'identité bourgeoise se construit et se décline au croisement de plusieurs discours et modes d'écriture, ceux, a priori référentiels, des mémoires et des confessions, et ceux, présentés comme imaginaires et fictionnels, qui révèlent et dissimulent l'auteur au gré des projections, dédoublements, associations et dissociations qui le lient à ses personnages.

## A) Autobiographies : mémoires, “confessions”, autoportraits

### 1. “Vérité” et (af)fabulations : Anthony Burgess et ses biographes

Les deux biographies d'Anthony Burgess, celle de Roger Lewis<sup>136</sup> et celle d'Andrew Biswell<sup>137</sup>, mettent au jour les approximations, les inventions et les mystifications flagrantes des “Confessions” bourgeoises ainsi que d'autres fragments autobiographiques tels que sa “Biographia Musicalis” du recueil *This Man and Music* ou ses diverses auto-présentations au cours d'entretiens ou d'émissions télévisées<sup>138</sup>. Lewis les utilise comme autant d'éléments à charge contre Anthony Burgess, dont les mensonges et les inventions pseudo-autobiographiques viennent confirmer la thèse principale de son biographe – l'absence radicale de profondeur psychologique et d'authenticité humaine chez un biographié qui ne serait qu'une caricature de lui-même, une construction mégalomane, un mythomane, un charlatan des lettres et des médias<sup>139</sup>. L'approche d'Andrew Biswell est beaucoup plus subtile et nuancée, le

---

<sup>136</sup> Roger Lewis, *Anthony Burgess*, 2002.

<sup>137</sup> Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005.

<sup>138</sup> Sur l'extension du champ autobiographique à la “performance stylistique et dramaturgique” de l'entretien radiophonique, et ses effets sur la lecture des œuvres, voir Philippe Lejeune, *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*, 1980, p. 103-160. On trouve également chez Serge Doubrovsky l'idée d'une “autobiographie parlée” qui complète et/ou parasite l'autobiographie/autofiction écrite (Serge Doubrovsky, “Sartre : autobiographie/autofiction”, *Revue des Sciences Humaines* 224, 1991, p. 18).

<sup>139</sup> Roger Lewis annonce dans le prologue la thèse centrale de sa biographie – plus proche du règlement de comptes personnel et de l'invective que d'une argumentation rigoureuse : “Burgess [...] was essentially a fake. I mean, he's a fictional character. He's a fabulous animal. He doesn't exist. Being Burgess was – forgive the alliteration – a bogus business, and I can't believe that he himself was really being taken in ; the bombast and charlatanism of his memoirs, *Little Wilson and Big God* and *You've Had your Time*, do suggest, however, that these books are paradoxically true to how he'd become, detached from society, a stranger upon the earth. He's so implausible, and that's what I rather enjoy about him now, the outlandish interplay between Burgess and John Wilson ; the upright private man and his opportunistic, shady side. How did Wilson readjust his balance and get to be Burgess? [...] Here's a man, therefore, obsessively passing through multiple roles, costumes and designations – who changed his

biographe épousant parfois la perspective adoptée par Burgess dans ses écrits autobiographiques, par exemple quand il évoque l'origine des ambitions sociales et intellectuelles du jeune John Wilson :

But Burgess had little or no interest in following his father into the tobacco trade. He was determined to find his own profession, and completing his education offered the best hope of breaking free from the small world of shopkeeping.<sup>140</sup>

Ou encore, quand il reprend à son compte l'ironie de l'expérience militaire de Burgess, qui d'après ses mémoires se serait révélé un tireur hors pair après la fin des opérations militaires de la Seconde Guerre mondiale :

The irony of being instructed in the art of efficient killing when there was no longer an enemy to kill wasn't lost on him. This episode seemed to confirm what he had long suspected about military logic. Although he achieved a marksman's score on the firing-range, it was too late to deploy this skill to any practical purpose.<sup>141</sup>

L'empathie du biographe se manifeste également par certaines formules caractéristiques du style du Burgess, telles que "there was music to be composed"<sup>142</sup> ou "Other novels demanded to be written"<sup>143</sup>.

Mais le plus souvent, perspectives du biographe et du biographié se séparent, et Biswell prend la mesure des auto-affabulations burgessiennes, écrivant par exemple dès les premières pages, à propos d'un arbre généalogique fictif dessiné par Burgess, selon lequel il descendrait de Bonnie Prince Charlie : "This family tree is a characteristic Burgessian production in that it is largely based on family legend, rumour, speculation and wistful sectarian yearnings".<sup>144</sup> Cependant, alors qu'on retrouve constamment sous la plume de Lewis des expressions moralisatrices et psychologisantes comme "emotional glaciation"<sup>145</sup>, "falseness", "flatness", "lack of honesty"<sup>146</sup>, Biswell, en accord avec une approche globale plus esthétique, soucieuse de retrouver la genèse de l'œuvre, utilise un vocabulaire qui sort rarement du champ du récit, de la littérature ou

---

name, his habitat (sic) and his wives (sic) – so what remained continuous about his identity?" (Roger Lewis, *Anthony Burgess*, 2002, p. 31-32)

<sup>140</sup> A. Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 41.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>145</sup> R. Lewis, *Anthony Burgess*, 2002, p. 344.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 352.

de l'imagination. Des expressions comme "Burgess's preferred or authorized version of the story", "his web of fictions", "Burgess's reluctance to tell a story the same way twice", "Burgess's harmless tendency to misremember the events of his own past for comic or dramatic effect", ou encore "the melodramatic fantasies he put into circulation", ponctuent la tentative de reconstitution biographique de Biswell, qui se trouve sans cesse confronté à une pluralité de versions venant souvent contredire ce qu'il appelle "the official story of Burgess's life" – c'est-à-dire les deux tomes de son autobiographie. On perçoit par moments la frustration du biographe face aux réticences d'un autobiographe qui se dérobe là où il devrait se révéler le plus, notamment dans les passages des "Confessions" concernant sa première épouse, Lynne, ainsi que les deuils prématurés vécus par John Wilson :

Burgess's account of Lynne's decline and final illness [in *You've Had your Time*] is filtered through his intimate familiarity with the text of Joyce's *Ulysses*. [...] The same thing happens in *Little Wilson and Big God* when he describes the death of his father. Instead of examining his own emotional condition, he reaches for a line from his favorite novel. Such moments in the *Confessions* reveal Burgess at his most evasive.<sup>147</sup>

Burgess's thirty-year relationship with Lynne has become so entangled in his web of fictions that it is almost impossible by now to distinguish her true character from his carefully polished recitations about her."<sup>148</sup>

Moins marquée que chez Roger Lewis, l'irritation du biographe face à la *persona* médiatique construite par Anthony Burgess transparait à plusieurs reprises dans l'ironie de formules telles que "the grand old wordsmith of Monaco"<sup>149</sup>, "Burgess's post-war professional Man-of-Letters persona, as persistent chat-show guest and tireless interviewee"<sup>150</sup>, ou encore dans le commentaire suivant à propos d'un enregistrement de *A Clockwork Orange*, où Burgess retrouve son accent mancunien pour incarner la voix d'Alex – "As if little Jack Wilson had been resurrected to challenge his suave, cosmopolitan, cigar-puffing older self".<sup>151</sup> Même si leur méthode et la relation qu'ils entretiennent avec leur biographié diffèrent radicalement, les deux biographes d'Anthony Burgess adoptent une problématique traditionnelle que la pseudonymie

---

<sup>147</sup> A. Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 326.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>151</sup> *Ibid.*

littéraire de leur biographié vient renforcer – celle de la réinvention de soi par l’écriture et l’élaboration d’une *persona* d’auteur qui, en s’exhibant, masque et dissimule un “moi” plus “réel” ou la vérité plus intime d’un “moi” originel :

John Wilson, who “reinvented” himself in 1956 as Anthony Burgess.<sup>152</sup>

John Wilson, a good man determined to be outrageous, was well receding, to be replaced by Anthony Burgess, who was growling for release.<sup>153</sup>

Cette dichotomie entre l’auteur et l’individu, qui se cristallise dans les variations pseudonymiques du nom propre, superpose ce que Starobinski appelle “une dynamique de l’irresponsabilité”<sup>154</sup> à la dynamique de la vérité confessionnelle que promet le sous-titre de l’autobiographie burgessienne : un pôle stendhalien de la pose et du paraître, de la dissociation de la personne et du personnage, coexiste chez Burgess avec le pôle augustinien/rousseauiste de l’aveu, de la confession et de la promesse de sincérité. Gore Vidal, dans un compte rendu critique sur *Little Wilson and Big God* agrémenté d’anecdotes personnelles sur son confrère écrivain, remarque de même une non-coïncidence, une dissemblance flagrante entre “Burgess” et “Wilson” :

The subject of the first part of the autobiography bears, I should guess, very little resemblance to the man who wrote it, who, in turn, bears no resemblance at all to the John Wilson that he was born and continued to be until his relatively late blossoming as a novelist.<sup>155</sup>

Comme Biswell, il ne tient guère rigueur à l’autobiographe Burgess des libertés prises avec la réalité des faits vécus par John Wilson, au nom d’une certaine licence poétique qui autorise stylisation et condensation :

I am not sure if every detail is meant to stand up in court, but certainly Burgess, as artist always on oath (as opposed to defendant in the dock), is keeping close to the essential facts of the case.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> A. Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 78.

<sup>153</sup> R. Lewis, *Anthony Burgess*, 2002, p. 189.

<sup>154</sup> Jean Starobinski, *L’Œil vivant* (1961), 1995, p. 198. Starobinsky distingue deux types de pseudonymie : “La pseudonymie inlassable et fuyante de Stendhal s’oppose nettement à la pseudonymie plus simple de ceux qui se donnent, pour n’en plus jamais changer, un nom avantageux qui attirera mieux la consécration de la gloire. [...] [Stendhal] veut se faire un nom, mais il veut aussi que ce nom lui reste extérieur et le laisse libre d’habiter mille autres noms” (*ibid.*, p. 199). John Wilson/Anthony Burgess/Joseph Kell (son pseudonyme au début des années 60)/Antonio Borghese (variation italienne mentionnée dans *You’ve Had Your Time*) se situe de même entre ses deux pôles du mouvement pseudonymique et de la stabilité du nom d’auteur.

<sup>155</sup> Gore Vidal, “Why I am eight years younger than Anthony Burgess”, *Armageddon ? Essays 1983-1987*, 1987, p. 236.

<sup>156</sup> *Ibid.*

Il semble ainsi que Burgess ait rechigné à accomplir dans ses écrits autobiographiques le travail de “dés-imagination” qui incombait alors au romancier, plus habitué à enrichir la réalité par ses inventions ou transpositions fictionnelles qu’à effectuer le cheminement inverse, comme il l’avoue dans l’avant-propos de *Little Wilson and Big God* : “As a good deal of real life has got into my fiction, I forbear to unscramble it all into what has been fabled by the daughters of memory, though I have unscrambled some.” (*LWBG* viii). Cet aveu, mi-avertissement au lecteur, mi-apologie, dans lequel il attribue les insuffisances de sa mémoire et les confusions entre le réel et la fiction au brouillage entre les faits et l’imagination propre à son “métier” de romancier, fait référence à une formule de William Blake<sup>157</sup>, reprise par James Joyce au début de l’épisode “Nestor” dans *Ulysses*<sup>158</sup>. Cette citation doublement intertextuelle place ainsi d’emblée l’entreprise autobiographique burgessienne sous le signe de la réflexion menée par Joyce, à travers les interrogations de Stephen Dedalus sur la nature de l’histoire, sur les relations entre les faits tangibles et la mémoire d’une part, et d’autre part sur les rôles respectifs de la mémoire et de l’imagination dans le processus de la création artistique<sup>159</sup>. Elle rappelle également les “confabulations” de son narrateur Kenneth Toomey dans *Earthly Powers* (1980), type même du *unreliable narrator*, qui se définit lui-même comme étant “uncommitted to verifiable fact” (*EP* 490).<sup>160</sup> On peut également rapprocher l’aveu de l’autobiographe Anthony Burgess de cet échange épistolaire entre l’autobiographe Philip Roth et son personnage récurrent Nathan Zuckerman, qui définit ainsi l’entreprise autobiographique de son créateur : “Peeling the skin off your imagination, *de-imagining* a life’s work”, tout en lui reprochant de sacrifier l’imagination à une quête vaine et illusoire des “faits” :

You make a fictional world that is far more exciting than the world it comes out of. My guess is that you’ve written metamorphoses of yourself so many

---

<sup>157</sup> “Fable or Allegory is form’d by the daughters of Memory. Imagination is surrounded by the daughters of inspiration, who, in the aggregate are called Jerusalem” (William Blake, “A Vision of the Last Judgement” (1810), *Complete Writings*, 1957, 1972, p. 604).

<sup>158</sup> James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 24 et note p. 775-776.

<sup>159</sup> Voir André Topia, “Le programme et le revenant : Joyce, Blake et “the daughters of memory”, M.-C. Lemardeley, C. Bonafous-Murat, A. Topia (dir.), *Mémoires perdues, mémoires vives*, 2006, p. 89-111.

<sup>160</sup> Linda Hutcheon cite *Earthly Powers* comme un exemple de la tension/contradiction qui traverse la métafiction historiographique postmoderne, entre d’une part la maîtrise du discours et le pouvoir narratif incarnés par un narrateur/conteur tel que Toomey, et d’autre part les incertitudes de la mémoire et la désintégration d’une référence historique qui se révèle instable et incertaine (*A Poetics of Postmodernism*, 1988, p. 118).



times, you no longer have any idea what *you* are or ever were. By now what you are is a walking text.<sup>161</sup>

Toujours par l'intermédiaire de son alter ego fictionnel Nathan Zuckerman, Roth admet la part de manipulation et de dissimulation qu'implique inéluctablement le genre autobiographique, et invite ses lecteurs à chercher le "contretexte" de ce qu'il présente pourtant dans le titre même, *The Facts*, sous le signe de la nudité référentielle des "faits" : "With autobiography there's always another text, a countertext, if you will, to the one presented. It's probably the most manipulative of all literary forms."<sup>162</sup>

Andrew Biswell, en recoupant les écrits de Burgess avec des témoignages de proches ou de collègues, une correspondance plus abondante que ne le laisse penser la biographie de Roger Lewis<sup>163</sup>, des fragments de journal intime<sup>164</sup>, ainsi que quelques photographies<sup>165</sup> et des documents généalogiques<sup>166</sup>, parvient généralement à démêler le vrai du faux et reconstitue un "contretexte" plus intime, tissé de réticences plus que de mauvaise foi, recouvert par l'exubérance verbale et narrative du romancier.

Les brèves introductions biographiques des monographies et bibliographies consacrées à Anthony Burgess souffrent en revanche d'un manque de recul critique qui les rend en quelque sorte complices des mystifications autobiographiques burgessiennes, les chronologies factuelles venant pétrifier comme autant de vérités établies des événements ou anecdotes qui sont en réalité constamment réécrits et réinventés par Burgess. Ainsi, l'introduction biographique et la chronologie qui précèdent la bibliographie de Jeutonne Brewer paraissent tenir pour acquis des faits douteux tels que la méprise cocasse qui aurait présidé à l'expérience malaisienne de John Wilson/Anthony Burgess en 1954, ainsi que le statut de "premier roman" de *A Vision of Battlements*, écrit et rejeté par Heineman en 1949 d'après Burgess, en 1952

---

<sup>161</sup> Philip Roth, *The Facts : A Novelist's Autobiography* (1988), 1997, p. 166-167 et p.162

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>163</sup> Voir l'article de Andrew Biswell "The Letters of Anthony Burgess", G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 81-92.

<sup>164</sup> Sur quelques fragments de journaux intimes de Burgess rédigés entre 1951 et 1956, voir Alan Roughley, "Converting Life to Literature : from Wilson to Burgess and Auto-biographer to Narrator.", G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 67-81.

<sup>165</sup> Voir A. Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 6, note 2.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 1 et 4 (sur l'arbre généalogique fantaisiste dessiné par Burgess, conservé au Harry Ransom Humanities Center à Austin, Texas).

d'après les archives de la maison d'édition – et de toute façon largement révisé, semble-t-il, dans sa version publiée de 1965<sup>167</sup>:

Answering an advertisement in *The Times Educational Supplement*, Burgess applied for a teaching position on the Channel Island of Sark. He later discovered that he had mistakenly applied for a position in Malaya. Before leaving England, he submitted *A Vision of Battlement* to Heinemann, who agreed to publish the book, but only as a second novel.<sup>168</sup>

Il en est de même de l'introduction biographique publiée par Samuel Coale dans sa monographie de 1981. La naïveté critique de son esquisse biographique dans le chapitre intitulé "The Catholic Exile"<sup>169</sup> s'explique sans doute par des liens personnels avec l'auteur étudié, avec lequel il eut l'occasion de s'entretenir<sup>170</sup> et dont il intègre les propos au style direct.

De façon plus générale, les notices biographiques éditoriales des ouvrages de Burgess et des monographies qui lui sont consacrées, ainsi que les entrées "Anthony Burgess" des dictionnaires et encyclopédies, tendent à conférer une solidité factuelle et univoque à des événements dont la réalité, ou du moins l'interprétation, est problématique. Par exemple, ce qui constitue le pivot de l'autobiographie burgessienne, le malaise de Wilson/Burgess à Brunei, son rapatriement forcé en Angleterre et le diagnostic d'une tumeur au cerveau inopérable ne lui laissant qu'un an à vivre, devient un *topos* biographique incontournable, repris inlassablement dans les entretiens et les portraits que lui consacrent différents médias. Autour d'un événement réel soumis à des réécritures biographiques et autobiographiques plus ou moins fictionnelles ou mensongères se construit le mythe romantique d'un écrivain condamné, en sursis, et miraculeusement sauvé, renaissant en quelque sorte par l'activité littéraire. Comme nous le verrons plus loin, le traitement autobiographique de cet épisode par Burgess résume bien la tension qui parcourt en général les projets biographiques et autobiographiques burgessiens : d'une part, Burgess ne dément pas la version d'un verdict sans appel du corps médical, validant ainsi la légende de sa condamnation temporelle et du salut par l'écriture ; mais d'autre part, au lieu de mettre l'accent sur une

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>168</sup> Jeutonne Brewer, *Anthony Burgess : A Bibliography*. Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press, 1980, p. viii.

<sup>169</sup> Samuel Coale, *Anthony Burgess*, 1981, chapter 1, p. 1-16. En avant-propos de son "Interview with Anthony Burgess", Coale reconnaît l'aide que cet entretien de 1978 lui a apportée dans la rédaction de son ouvrage. (*Modern Fiction Studies* 27, 1981, p. 429)

<sup>170</sup> Voir Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 367-368.

quelconque transcendance de l'activité d'écrivain par rapport aux contingences du vécu, il justifie l'accomplissement de sa vocation d'écrivain en termes très prosaïques, affirmant avoir ainsi voulu assurer l'avenir financier de sa future veuve. Jewtonne Brewer, trahissant à nouveau une restitution quasi ventriloque de cette version burgessienne de l'événement, reprend l'idée d'un coup du sort dramatique et d'une vocation trouvant enfin à s'épanouir, mais tout en offrant une vision anti-romantique du métier d'écrivain ("legacy", "produce") :

Returning to England in 1959, Burgess was released from the colonial service. Doctor's diagnosis – brain tumor. Although the suspected tumor ended his career with the colonial service, it sparked a new career ; given a year to live, he set out to write a legacy for his wife, producing five novels in one year.<sup>171</sup>

La quatrième de couverture de la traduction française de *A Dead Man in Deptford* offre un raccourci biographique encore plus elliptique, et très nettement dramatisé dans un sens romantique, de la vocation littéraire de l'auteur : "Né en 1917 à Manchester, catholique d'origine irlandaise, Anthony Burgess est condamné par les médecins à l'âge de quarante ans, et se met à écrire."<sup>172</sup> De même, la notice biographique utilisée par l'éditeur Acropole<sup>173</sup> condense tout ce que l'on pourrait appeler la "mythographie" burgessienne en sélectionnant les "faits" les plus saillants et les plus spectaculaires de la "vie" de Burgess – qui sont tout sauf fiables et avérés si l'on se fie aux recherches de ses biographes, en particulier celles d'Andrew Biswell :

John Anthony Burgess est né en 1917, à Manchester, de Joseph Wilson, pianiste de café-conc', et de "Beautiful Belle Burgess", actrice de comédie musicale. Sa mère meurt pendant l'épidémie de grippe espagnole et il sera

---

<sup>171</sup> Jewtonne Brewer, *Anthony Burgess : A Bibliography*, 1980, p. ix. On peut comparer cette restitution biographique au recul critique adopté par John J. Stinson, qui modalise son récit et souligne son caractère presque mythique : "It was then [...] that an event occurred that achieves almost mythical status in the Burgess story : he collapsed on a classroom floor while lecturing, was invalidated to London, and was diagnosed (so Burgess has consistently claimed) as having a fatal brain tumor. Lynne told him that the neurologists were of the opinion that he had about a year to live." (John J. Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991, p. 10). Comparons enfin avec la version franchement sceptique et démystificatrice d'Andrew Biswell : "Later in life, when his polished routine of cover-stories threatened to displace his memories of actual events, he claimed that he had been driven to become a full-time writer by the possibility – at best remote, if not actually imagined, fabricated by Lynne, or non-existent – that he was going to die before October 1960. As usual, the sequence of cause and effects was rather less exotic than the melodramatic fantasies he put into circulation." (Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 218)

<sup>172</sup> Anthony Burgess, *Mort à Deptford*, trad. André Zariw, Paris : Grasset, 1993.

<sup>173</sup> Notamment dans *Dernières nouvelles du monde*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Paris : Acropole, 1984, et *Du miel pour les Ours*, trad. Georges Belmont et Hortense Chabrier, Paris : Acropole, 1980.

élevé par une belle-mère irlandaise. Il apprend seul à lire et à écrire la musique et à jouer du piano. Après des études universitaires et des années à faire la guerre en Europe il enseigne l'anglais dans son pays, puis en Malaisie et à Bornéo. Il transforme cette expérience en une trilogie romanesque et la publie sous un pseudonyme pour éviter la censure en raison de son "attitude anticoloniale". En 1959 il souffre de migraines intenses ; ses médecins diagnostiquent une tumeur au cerveau et ne lui donnent qu'un an à vivre. Il rentre en Angleterre et se met à écrire, comme un forcené, cinq romans en quatorze mois. Parmi ceux-ci, *L'Orange mécanique* devenu un film célèbre. On l'accusa d'avoir commis une œuvre de violence pornographique. En réalité sa femme venait d'être attaquée et violée par trois GI's déserteurs et, ayant perdu l'enfant qu'elle portait, elle ne s'en remit jamais.

On peut distinguer, dans ces simplifications caricaturales et ces dramatisations spectaculaires de la biographie burgessienne – entretenues par les déclarations de Burgess lui-même, mais aussi par la logique commerciale/médiatique du marché éditorial – ce qui relève de la construction identitaire de l'auteur, et ce qui a trait aux réécritures plus ou moins fictionnalisées de son histoire personnelle.

La formulation "catholique d'origine irlandaise" attribuée à Burgess une catholicité et une irlandicité naturelles, non problématiques, alors que ses allégeances religieuses et nationales sont au contraire l'enjeu de déplacements et de repositionnements constants dans son discours autobiographique et ses récits de soi. Le roman de ses origines familiales est tout aussi fluctuant : la "recréation" de la figure de sa mère sous les traits de "The Beautiful Belle Burgess", ainsi que l'attribution au père d'une carrière exclusivement musicale<sup>174</sup>, confèrent aux Wilson l'aura culturelle de la bohème artistique, alors qu'ailleurs, Burgess met davantage en avant ses origines sociales modestes, en tant que fils de petits commerçants du nord de l'Angleterre, pour souligner son exclusion des sphères privilégiées de l'*Establishment* de Londres et d'"Oxbridge".<sup>175</sup> Agnostique ou "Catholic renegade" dès l'âge de seize ans, d'après son

---

<sup>174</sup> Andrew Biswell, qui n'a retrouvé aucune trace de ce nom de scène, met en doute l'existence réelle de cette figure maternelle recréée par Burgess (voir infra). Le père de Burgess était effectivement pianiste, mais ce ne fut jamais son métier principal, comme l'écrit Burgess dans *Little Wilson and Big God* et *This Man and Music* (alors que dans plusieurs essais réunis dans *One Man's Chorus* (1998), il présente son père comme pianiste).

<sup>175</sup> Voir notamment le parallèle entre ses origines et celles de D. H. Lawrence dans la préface de *Flame into Being* (p. x), sur lequel nous reviendrons dans les parties suivantes, consacrées aux biographies d'écrivains, ou encore l'entretien accordé à *Playboy* en 1974 : "My people are the poor and the downtrodden, the drunk, the fat-bellied and the garlic-smelling, the Catholic and the sentimental." (C. Robert Jennings, "Playboy Interview : Anthony Burgess. A Candid Conversation with the Visionary Author of *A Clockwork Orange*", *Playboy* 21 (september 1974), 69-86, p. 84). En revanche, dans les

autobiographie, tenté un moment de se convertir à l’Islam au cours de ses années passées en Malaisie, il se présente néanmoins toujours publiquement comme catholique ; de même, n’ayant somme toute comme ascendance purement irlandaise que sa grand-mère paternelle, et la deuxième épouse de son père, il se réclame constamment de l’héritage celte, faisant valoir son “sang” irlandais, non sans avoir conscience de la dimension romantique et fantasmée de son irlandicité :

I have sometimes romantically seen myself as one of the potentially Celtic literary victims. My grandmother was a Finnegan, I am a compound of Irish and Scots and Lancashire Catholic genes. I do not like the Establishment and it does not like me.<sup>176</sup>

Cette construction identitaire en tant que catholique irlandais, résultat d’opérations parfaitement conscientes de condensation mythique et d’affirmation quasi performative par la parole et l’écriture, repose sur des éléments à la fois psychologiques – goût de la victimisation et fière marginalité –, politiques et idéologiques – le rejet de la culture dominante en Angleterre –, mimétiques et esthétiques – l’identification à la figure de James Joyce et plus généralement au mythe de la créativité celte.

De même, l’idée, entretenue par Burgess et reprise dans les notices biographiques, de son “attitude anticoloniale” faisant peser des risques de censure sur *The Malayan Trilogy*, renforce une image de rébellion et d’anticonformisme anarchisant qui ne correspond pas tout à fait aux positions idéologiques exprimées ici et là<sup>177</sup>, ni, tout simplement à l’appartenance bien réelle de John Wilson/Anthony Burgess à l’appareil institutionnel de la domination impériale britannique en Malaisie. Comme l’analyse Jochem Riesthuis, Burgess place constamment sa figure autobiographique dans une position d’altérité minoritaire par rapport aux institutions et à la culture dominante auxquelles elle appartient comme malgré elle :

---

essais plus tardifs regroupés dans *One Man’s Chorus* (1991), domine l’image d’un catholicisme plus culturel que socio-économique, associé en particulier à la tradition populaire du théâtre et du *music hall* : “Proscribed by law until 1829 from going to a university, a Northwestern Catholic could not become a lawyer or a doctor ; if he had talent and imagination, his only professional outlet was the stage, either classical or popular, usually popular.” (“The Brigg” (1983), *One Man’s Chorus*, p. 44).

<sup>176</sup> Anthony Burgess, “The Celtic Sacrifice” (1980), *One Man’s Chorus*, p. 174.

<sup>177</sup> Par exemple, dans l’essai “Conflict and Confluence”, Burgess rend hommage à l’action civilisatrice de l’Empire britannique à Gibraltar et en Malaisie, opposant l’ordre né de la présence de la puissance colonisatrice (“an alien but benign rule”) au chaos anarchique des territoires colonisés (Anthony Burgess, *Urgent Copy*, 1968, p. 270-271).

The dubious patriotism ascribed to English Catholics becomes much more acceptable to Burgess if it is in opposition to the Throne, rather than in allegiance to the Chair.<sup>178</sup>

At the same time the minority position of English Catholics allows Burgess to distance himself from the power structure of the British Empire of which he nonetheless becomes a part.<sup>179</sup>

Ce louvoiement entre une surdétermination identitaire religieuse et culturelle et une prise de distance individualiste par rapport à l'ordre spirituel et temporel qui sous-tend cette appartenance – la foi et Rome – se retrouve dans les contradictions qui traversent l'expérience coloniale de Burgess en tant que fonctionnaire impérial : son adhésion au discours impérialiste humaniste, teinté d'eurocentrisme et d'orientalisme, qui fonde sa mission d'enseignant, de passeur des valeurs occidentales à l'aube de l'indépendance malaisienne, est contrebalancée par le déni d'un engagement volontaire – donc de l'idée même de “mission” ou de “vocation” – ainsi que par son aspiration à se fondre parmi les populations locales. De telles contradictions identitaires et de telles tensions discursives se résolvent de deux façons : soit dans la fabrication des mythes simplificateurs que l'on retrouve dans les vignettes biographiques et dans certaines “performances” médiatiques de Burgess ; soit dans une écriture autobiographique et (auto)fictionnelle dialogique, décalée et ironique qui met en scène les écarts et les non-coïncidences par rapport aux stéréotypes dont il semble se réclamer, faisant apparaître comme telles les performances identitaires de l'auteur.

La deuxième tension majeure qui traverse le discours autobiographique burgessien concerne non plus le positionnement idéologique et l'adhésion à tel ou tel stéréotype culturel ou national, mais le traitement des “faits” eux-mêmes : contredisant la promesse d'aveux offerte par le sous-titre de *Little Wilson and Big God* et *You've Had Your Time*, la réécriture du “vécu” semble indissociable chez le romancier-autobiographe d'une fictionnalisation des événements. Outre l'épisode charnière du verdict médical et du sursis par et pour la littérature, le récit de l'agression de sa première épouse pendant la guerre par des soldats américains, qui figure notamment dans la notice biographique citée plus haut, est relaté avec un certain scepticisme par

---

<sup>178</sup> Jochem Riesthuis, “This, That and the Other : Anthony Burgess Inscribes His Modernist Differences in *Little Wilson and Big God*.”, Alan Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 183.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 184.

Andrew Biswell<sup>180</sup>. Qu'il s'agisse de condenser et de simplifier la temporalité réelle à des fins mythiques ou spectaculaires, de caricaturer un personnage honni, tel son supérieur hiérarchique le commandant Meldrum pendant ses années de service, ou encore d'inventer des événements qui viendraient en quelque sorte apporter une explication psychologique univoque à des réalités humaines complexes comme les difficultés de son premier mariage et la personnalité de sa première épouse, Anthony Burgess n'a guère de scrupules à puiser dans les ressources de son métier de romancier pour composer le récit de sa vie.

Par delà une certaine indifférence presque esthétisante envers l'exactitude référentielle, qu'il semble afficher dans sa préface et que met en lumière Andrew Biswell, par delà des falsifications volontaires et/ou une tendance à l'auto-aveuglement confinant à la mauvaise foi dénoncées par Roger Lewis, l'attitude de Burgess devant le statut épistémique du passé – pure construction mémorielle ou bien existence réelle, tangible, à retrouver, même imparfaitement – demeure plus complexe et ambiguë qu'il n'y paraît. Le projet autobiographique de Burgess est en effet lui-même moins univoque que ne le laisse supposer la préface du premier tome, où il prétend vouloir substituer ses propres souvenirs aux interprétations de ses biographes potentiels, étouffant en quelque sorte par avance le discours d'autrui sur lui-même par son propre récit de vie et ses propres aveux. C'est là une démarche inverse de celle, associée à l'anti-biographisme paranoïaque d'un auteur comme Henry James, qui consiste à interdire toute quête biographique en détruisant les traces de sa vie, et tout aussi vaine, mais qui semble obéir à une logique claire d'appropriation du discours sur soi<sup>181</sup>. Or Burgess n'entre que partiellement dans une démarche monologique qui présupposerait une stricte supériorité de point de vue et d'analyse du narrateur autobiographique : en envoyant à son futur biographe Roger Lewis, sans aucun commentaire, une lettre d'un ancien membre de son régiment à Gibraltar, dans laquelle ce dernier propose une version de leur expérience militaire au sein du Royal Army Education Corps contredisant radicalement celle qu'en

---

<sup>180</sup> A. Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 108, note 1.

<sup>181</sup> L'interprétation de soi, la détermination du "sens" de sa propre existence est le projet traditionnellement assigné à l'écriture autobiographique par ses théoriciens, tels Philippe Lejeune ou Georges Gusdorf. Gusdorf, tout en insistant sur l'inadéquation radicale entre la vie et son écriture, définit ainsi le *telos* du récit de vie : "Le récit de vie dans son authenticité n'est pas une récapitulation de ce qui a eu lieu, mais nécessairement une interprétation, c'est-à-dire une œuvre de soi sur soi." (*Auto-bio-graphie, Ligne de Vie* 2, 1990, p. 393) ; "L'auteur d'une autobiographie expose le roman de sa vie, c'est-à-dire le sens qu'il lui reconnaît" (*ibid.*, p. 474).

donne Burgess dans *Little Wilson and Big God*,<sup>182</sup> il ouvre précisément son espace autobiographique à l'altérité du récit et du discours d'autrui au lieu de le refermer sur les assertions et les interprétations du "je" autobiographique. Ainsi, l'écart dialogique et la polyphonie s'immiscent dans un mode d'écriture souvent associé à la clôture narcissique et à une posture défensive pouvant aller jusqu'à la falsification du vécu : si, comme nous allons le voir, l'auteur-narrateur des "Confessions" burgessiennes semble parfois tomber dans ce que Philippe Forest appelle le "piège" de l'écriture autobiographique, c'est-à-dire le fait de "se croire dans une posture de surplomb, de maîtrise, dans une relation de transparence, d'immédiateté à l'égard de sa propre vie à tel point qu'il devienne possible de la retranscrire simplement pour en faire un récit plein, linéaire, assuré"<sup>183</sup>, de tels jeux paratextuels par rapport à la valeur de vérité de son propre récit montrent que son écriture autobiographique ne se veut ni monologique, ni panoptique, ni mystificatrice.

## 2. Quelques éléments biographiques

Afin d'être en mesure d'étudier l'écriture autobiographique d'Anthony Burgess en termes de représentation, de fictionnalisation et de construction identitaire de soi, nous voudrions présenter brièvement quelques faits avérés, et esquisser quelques points de repère factuels au sein d'une existence très largement placée sous le signe des versions contradictoires et des pures conjectures. Nous ne prétendons évidemment pas retracer exhaustivement le cours d'une vie que John J. Stinson situe ainsi par rapport à d'autres "vies littéraires" : "While that life experience is not so rich on the surface as that, say, of a Conrad or a Hemingway, it is definitely richer than most."<sup>184</sup>

John Wilson, qui adoptera le nom de plume "Anthony Burgess"<sup>185</sup> en 1956, est né en 1917 dans un quartier pauvre de Manchester, d'un père exerçant divers petits

---

<sup>182</sup> Roger Lewis, *Anthony Burgess*, 2002, p. 129-139.

<sup>183</sup> Philippe Forest, *Le Roman, le réel : un roman est-il encore possible ?*, 1999, p. 68.

<sup>184</sup> Pour une chronologie biographique très sommaire mais excluant toute donnée controversée ou douteuse, voir celle de John J. Stinson dans *Anthony Burgess Revisited*, 1991. Celle que propose Roger Lewis, beaucoup plus détaillée, s'en tient également aux faits avérés et ne porte presque aucune trace des interprétations parfois fantaisistes que l'on trouve dans le corps de son ouvrage (Roger Lewis, *Anthony Burgess*, 2002)

<sup>185</sup> "Anthony" est son prénom de confirmation ; "Burgess" le nom de jeune fille de sa mère.



métiers, et d'une mère ancienne danseuse et chanteuse de cabaret ; lui était catholique d'origine irlandaise, elle protestante d'origine écossaise, peut-être convertie au catholicisme à l'occasion de son mariage<sup>186</sup>. L'épidémie de grippe espagnole emportant sa mère ainsi que sa sœur aînée en 1918, il est élevé par une de ses tantes puis, après le remariage de Joseph Wilson avec une veuve irlandaise, par sa belle-mère et son père, qui tiennent successivement différents commerces, notamment un pub dans le quartier de naissance de Burgess, puis un magasin de spiritueux et un débit de tabac dans le quartier plus bourgeois de Moss Side à Manchester. Enfant de la *lower middle class* catholique de Manchester, il est écolier dans une école tenue par des religieuses, puis fait ses études au Xaverian College, *grammar school* jésuite fréquentée par les fils de la bourgeoisie catholique locale ainsi que par quelques réfugiés juifs dans les années 30<sup>187</sup>. Adolescent, il se passionne pour la musique, le jazz, mais aussi la musique classique, notamment symboliste et contemporaine, ainsi que pour la poésie de Hopkins et la littérature moderniste, découvrant Ezra Pound, T. S. Eliot et James Joyce. Sorti du lycée en 1935, il prépare l'examen de fonctionnaire des douanes, auquel il échoue plus ou moins volontairement, tout en exerçant de petits métiers, notamment livreur de tabac, et en composant ses premiers projets musicaux pendant son temps libre.

En 1936, il entre à l'Université de Manchester pour faire des études de lettres, faute d'avoir été accepté dans la faculté de musique. Il achève son parcours universitaire en 1940, soutenant un mémoire de BA consacré au *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe<sup>188</sup>, alors que Manchester subit les bombardements allemands. Sa formation intellectuelle universitaire est placée sous le signe de la dimension phonétique et linguistique de l'anglais, le cursus des étudiants en lettres mettant l'accent sur les origines nordiques et saxonnes de la langue, comme Burgess le résume avec humour dans "Biographia Musicalis" :

My own English department stressed the Teutonic ancestry of the language and seemed to offer the humanistic study of literature as a bait for catching potential scholars of Old Norse.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> Voir Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 3.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>188</sup> Des fragments manuscrits de ce mémoire sont conservés à l'International Anthony Burgess Foundation de Manchester.

<sup>189</sup> Anthony Burgess, "Biographia Musicalis", *This Man and Music* (1982), 2001, p. 26.

Parmi ses professeurs se trouvent L. C. Knights, proche de F. R. Leavis et du courant de la *Cambridge School of Criticism*, et le professeur Charlton, partisan au contraire d'une approche traditionnelle des études littéraires. Peu inspiré par ce dernier, il l'est davantage par les analyses innovantes du premier, non sans émettre des réserves sur une approche qu'il juge trop textualiste et désincarnée. La formation intellectuelle et artistique de Burgess, compositeur et musicologue contrarié, est donc double et contrastée, ainsi que le résume Dominique Goy-Blanquet, relevant les différences entre la culture musicale de Burgess, acquise presque en autodidacte, qui est moderne et ouverte sur le continent, et sa culture littéraire, mi-universitaire, mi-personnelle, qui demeure essentiellement britannique :

Burgess's musical education is international, not his literary one, which shows no equivalent to the lessons taught by Debussy or Wagner. His loyalty to Shakespeare's idiom is such that his youthful readings of foreign words are restricted to Homer, Dante, Cervantes, perhaps Goethe. He gives pride of place to the English poets, next to his masters in novel writing, Joyce and D. H. Lawrence.[...] However long he lived abroad, whatever conflicts he may have had with his native country, he was a thoroughly homemade, homespun British gentleman, an Anglo-Saxon-land-literature-and-language-writer.<sup>190</sup>

Parallèlement, sa vie personnelle est alors marquée par la mort prématurée de son père en 1938. Cette même année, il rencontre Llewela, ou Lynne Jones, une étudiante galloise, qu'il épousera en 1941.

Conscrit en 1940, John Wilson intègre le Royal Army Medical Corps ; en 1941, il est affecté dans une compagnie d'ambulanciers, avant de rejoindre l'Entertainment Section, où il joue et compose de la musique au sein d'un orchestre chargé d'entretenir le moral des troupes. En 1942, il suit une formation pour être transféré dans le Royal Army Educational Corps, et, de 1943 à 1946 il enseigne, entre autres, l'expression orale et le théâtre aux troupes postées à Gibraltar. Cette première expérience de l'expatriation, de l'altérité méditerranéenne et d'un gouvernement de type colonial deviendra par la suite la matrice mythologique de l'*ars poetica* et de la *Weltanschauung*

---

<sup>190</sup> Dominique Goy-Blanquet, "Biotopics : Little Wilson's Life as an Elizabethan Poet", G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2005, p. 125-126. Néanmoins, dans *Little Wilson and Big God* (p. 115, 138, 158-9) et certains essais de *One Man's Chorus* (voir en particulier "Elgar Non È Volgare" (1983), *One Man's Chorus*, p. 213-217), Burgess souligne l'anglicité presque nostalgique des goûts musicaux de sa maturité, qui se portent vers le néo-romantisme d'Elgar, Holst et Vaughan Williams, alors qu'au contraire ses goûts littéraires, dominés par la figure de Giuseppe Belli à partir de 1968, semblent plus "continentaux" (voir notamment "The Art of Liking Rome" (1984), *Ibid.*, p. 65-68).

burgessiennes, exposées notamment dans son essai de 1968 “Conflict and Confluence”<sup>191</sup>. Son premier roman, *A Vision of Battlements* (1965), écrit en 1949 selon sa préface<sup>192</sup>, en 1951 ou 1952 selon les archives de la maison d’édition Heinemann<sup>193</sup>, a pour (anti)héros un instructeur des armées sur l’île de Gibraltar, compositeur contrarié, sorte d’ “Angry Young Man” avant la lettre qui semble emprunter beaucoup de traits à son créateur John Wilson. C’est également alors qu’il est posté à Gibraltar que survient l’agression violente de sa femme, à Londres, par des soldats américains.

De retour en Angleterre, John Wilson est chargé de la formation au métier d’enseignant des soldats britanniques démobilisés, auxquels il donne des cours en phonétique et en théâtre, mettant lui-même en scène plusieurs pièces, dont *Hamlet* et *Doctor Faustus*. En 1950, il trouve un emploi de professeur à la *grammar school* de Banbury, dans l’Oxfordshire. Écrit en 1954, publié en 1961, le roman *The Worm and the Ring* mêle, de même que *A Vision of Battlements* est construit selon la trame de l’*Énéide*, un canevas mythique – celui de *L’Anneau du Nibelung* de Wagner – et une inspiration autobiographique, à tel point que se reconnaissant dans l’un des personnages, la secrétaire de la *grammar school* portera plainte pour diffamation, faisant retirer le roman de la vente. Frustré par des conditions salariales indignes, ayant le sentiment d’être déclassé socialement par rapport à ses qualifications, il se fait recruter par le Colonial Service en 1954 pour partir enseigner en Malaisie, protectorat de l’Empire britannique alors à l’aube de son indépendance.

Professeur dans un lycée réservé aux élites malaises à Kuala Kangsar, au nord-ouest de la péninsule, de 1954 à 1955, puis formateur d’enseignants malaisiens<sup>194</sup> à Khota Baru, de 1955 à 1957<sup>195</sup>, John Wilson assiste d’assez loin à la lutte armée menée par les communistes chinois (désignée par les autorités par l’euphémisme “the Emergency”), mais, comme à Gibraltar, voit dans le mélange ethnique et religieux qui caractérise la société malaisienne une matière romanesque particulièrement riche, qui

---

<sup>191</sup> Anthony Burgess, “Conflict and Confluence”, *Urgent Copy*, 1968, p. 265-272.

<sup>192</sup> *A Vision of Battlements* (1965), p. vii. Dans *Little Wilson and Big God*, Burgess donne la date de 1953.

<sup>193</sup> Voir Andrew Biswell, p. 101 et p. 103-104. La question de la date de composition se pose dans la mesure où certains critiques ont noté une ressemblance frappante entre Ennis, le protagoniste, et Jim Dixon, l’anti-héros de *Lucky Jim* (1954) de Kingsley Amis.

<sup>194</sup> On distingue généralement l’adjectif “malais” (*Malayan*), qui se rapporte à l’ethnie malaise ou à l’espace géographique de la péninsule malaise, de l’adjectif “malaisien” (*Malaysian*), qui se rapporte à l’État malaisien, regroupant plusieurs groupes ethniques et religieux.

<sup>195</sup> Cette période de la vie de Burgess coïncide exactement avec les trois dernières années de présence impériale britannique avant l’indépendance proclamée en 1957.

nourrit la trame et la caractérisation à la fois comique et réaliste de son premier roman, *Time for a Tiger*, publié en 1956 sous le nom de plume “Anthony Burgess”<sup>196</sup>, et des deux romans suivants qui formeront *The Malayan Trilogy*. Autre source d’inspiration, sa vie conjugale tumultueuse et ses déconvenues d’expatrié sont transposées sur le mode fictionnel dans ces trois romans, comme le remarque Andrew Biswell : “Buried somewhere amongst the broad comedy is a remarkably melancholy and self-critical portrait of Burgess’s own marriage.”<sup>197</sup>

Comme nous l’avons vu, la date de 1959, plus encore que 1956, moment où il devient véritablement romancier sous un pseudonyme, est devenu le tournant mythique du destin d’écrivain de Burgess : brièvement rentré en Angleterre en 1957, puis à nouveau expatrié en Extrême-Orient, cette fois dans l’émirat de Brunei, il s’effondre un matin dans sa salle de classe et rentre en Angleterre pour y subir des examens neurologiques, qui auraient selon lui révélé la présence d’une tumeur au cerveau inopérable. Citant plusieurs versions contradictoires livrées par Burgess sur les causes réelles du malaise et sur le diagnostic erroné des médecins, allant d’une simple simulation de sa part à un complot politique orchestré par le Colonial Service pour se débarrasser du couple Wilson, en passant par un mensonge de Lynne, Biswell ne peut que conclure par un aveu d’ignorance : “The tangle of stories that he wove around his hospital experiences is mystifying, not least because we have no independent medical evidence that would promise to solve the puzzle definitely.”<sup>198</sup> Quoiqu’il en soit, installé avec sa femme dans le Sussex, puis à Londres, Burgess décide de vivre de son métier d’écrivain, encouragé par le succès critique de ses romans malaisiens, écrivant six romans entre 1959 et 1961<sup>199</sup>, ainsi que des critiques littéraires pour les journaux et plusieurs traductions. L’exotisme et le comique farcesque de *The Malayan Trilogy* font place à une veine plus réaliste et satirique, Burgess observant d’un œil critique les transformations de la société anglaise depuis son départ en 1954. En 1961, il se rend à

---

<sup>196</sup> Sur les raisons qui l’ont conduit à publier ces romans sous un pseudonyme et le choix de celui-ci, voir Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 187.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>198</sup> Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 212-213.

<sup>199</sup> D’où le deuxième nom de plume adopté par John Wilson/Anthony Burgess, Joseph Kell, afin de chercher à dissimuler une proximité suspecte aux yeux des critiques. Ce dédoublement pseudonymique, donnera naissance à une anecdote qui alimentera, sur un mode mineur par rapport au vacarme médiatique suscité par *A Clockwork Orange* lors de son adaptation par Kubrick, la légende “noire” de Burgess : le journaliste littéraire “Anthony Burgess” se fait renvoyer du *Yorkshire Post* pour avoir écrit une critique de son propre livre, qui était signé “Joseph Kell”. Voir Andrew Biswell, *Ibid.*, p. 274.

Leningrad avec Lynne, voyage qui lui offre les matériaux de l'intrigue du roman *Honey for the Bears* (1963) ainsi qu'un modèle linguistique pour la création du "nadsat", la langue parlée par Alex, le héros-narrateur de *A Clockwork Orange* (1962), qui intègre des éléments phonétiques et sémantiques slaves. Il se rend aussi à plusieurs reprises à Tanger, où il se lie d'amitié avec William Burroughs, ce qui lui inspire les aventures marocaines d'Enderby dans *Enderby's Outside* (1968). Ayant acquis une certaine notoriété littéraire, Burgess fréquente le monde des auteurs professionnels. Sa vie personnelle est placée, d'après les témoignages recueillis par ses biographes, sous le signe des comportements extravagants, de l'alcoolisme et de la santé déclinante de sa femme, qui meurt en 1968 d'une cirrhose.

L'année 1968 marque ainsi une nouvelle rupture dans la vie et la carrière de Burgess : quelques mois après la mort de sa première épouse, il se marie avec Liana Marcellani, une traductrice italienne, mère d'un garçon de quatre ans dont il est vraisemblablement le père<sup>200</sup>. Cette même année, il part avec sa nouvelle épouse pour Malte – exil fiscal plus ou moins avoué, qui alimentera une nouvelle mythologie autobiographique, celle du rejet de l'Angleterre protestante et d'un retour vers l'Europe catholique. Il mène dès lors une sorte de vie de bohème dorée, habitant successivement à Malte, Rome, Bracciano, avant de s'installer à Monaco en 1976, et enfin à Lugano, en Suisse, pour ne revenir en Angleterre qu'en 1993, gravement malade. S'ajoutent à cet "exil" et ces pérégrinations continentales de fréquents séjours aux États-Unis, où il exerce comme professeur invité dans plusieurs universités, et où il participe à des projets théâtraux ou cinématographiques. Or sa nouvelle notoriété internationale apparaît comme un effet secondaire de l'adaptation de son roman *A Clockwork Orange* par Stanley Kubrick en 1971 : le scandale suscité par le contenu du film, c'est-à-dire l'ultraviolence gratuite à caractère sexuel, alimente des débats dans la presse et les autres médias sur les dangers moraux que feraient courir de tels spectacles à la société. Face au silence de Kubrick, les médias se tournent vers le créateur originel, Burgess, chargé de défendre un film auquel il n'a pas directement collaboré, devenant pour certains, ironiquement étant donné ses positions idéologiques assez conservatrices, le héraut d'une *subculture* libertaire qui se reconnaît dans l'adaptation de Kubrick. Néanmoins, il ne faut pas faire de 1971 un point de rupture absolu dans la carrière

---

<sup>200</sup> L'avis des biographes diverge sur ce point : Andrew Biswell est certain que Burgess est le père de l'enfant, alors que Lewis met en doute la paternité de Burgess.

médiatique et la renommée de Burgess, étant donné qu'il jouissait déjà d'une certaine notoriété depuis ses romans malaisiens. En outre, *Nothing Like the Sun* avait déjà attiré l'attention de Hollywood et Burgess collabora en 1968 à la rédaction d'un script sur la vie de Shakespeare<sup>201</sup>, faisant ainsi ses débuts dans l'industrie cinématographique trois ans avant l'adaptation par Kubrick de *A Clockwork Orange*.

À présent coupé de ses racines britanniques, Burgess revêt plus ou moins volontairement la figure de l'intellectuel cosmopolite, donnant son avis sur les sujets de société, en particulier sur ce qui touche aux questions du "Bien" et du "Mal". Il se consacre également de plus en plus à des productions paralittéraires, en particulier à des scripts de films et de comédies musicales. Ce déracinement linguistique et culturel, ainsi que ses rapports ambivalents avec l'industrie du spectacle, sont transposés dans ses romans des années 70 et 80, en particulier dans les deux derniers volumes des *Enderby* (1973 et 1984), et dans *Earthly Powers* (1980), où les thèmes de l'anglicité et de la catholicité côtoient celui de la résistance de l'artiste face à la culture de masse et aux forces du marché.

En 1992, Anthony Burgess apprend qu'il souffre d'un cancer des poumons. Il continue d'écrire, achevant notamment *A Dead Man in Deptford*, biographie imaginaire de Christopher Marlowe, et une pseudo-biographie en vers, *Byrne*. Il meurt en 1993.

### **3. Les "Confessions" burgessiennes, *Little Wilson and Big God* (1987) et *You've Had Your Time* (1990)**

#### **a) Discours et narration : saturation et brouillage**

À une construction a-chronologique mettant en lumière les va-et-vient et les intermittences de la mémoire, ou encore à une organisation linéaire faisant a posteriori d'un événement une rupture et la naissance d'un "projet" existentiel – telle une vocation artistique ou une (dé)conversion religieuse –, Burgess préfère une progression chronologique qui restitue le vécu sur le mode d'une succession épisodique, chaque étape faisant l'objet d'un chapitre, ou bien d'un acte, si l'on file la métaphore de l'opéra

---

<sup>201</sup> Voir Kay H. Smith, "Will! or Shakespeare in Hollywood : Anthony Burgess's Cinematic Presentation of Shakespearean Biography.", Pascale Aebischer, Edward J. Esche and Nigel Wheale (eds.), *Remaking Shakespeare : Performances across Media, Genres and Cultures*, 2003, p. 134-150.

suggérée par le terme “opening” utilisé dans la première phrase de *Little Wilson and Big God*. On peut trouver plusieurs raisons à ce choix de présentation et d’organisation. D’une part, comme nous avons tenté de le montrer en proposant une esquisse de la ligne de vie de Burgess, plusieurs articulations, plusieurs points-charnières possibles apparaissent – notamment l’expérience coloniale, l’année du sursis médical, ou encore le second mariage et l’ “exil”. D’autre part, la vocation littéraire, qui est le *telos* naturel des autobiographies et des *Künstlerromane* d’écrivains est chez Burgess comme parasitée par le sous-texte de sa vocation ratée de compositeur. Le récit de celle-ci précède d’ailleurs, sur le mode mineur de l’essai biographique “Biographia musicalis” (1982), la composition des deux volumes des mémoires d’écrivain, de même qu’au projet musical initialement conçu par le jeune John Wilson s’est substituée la carrière littéraire d’Anthony Burgess. D’où des jeux de décalage ironique qui contrecarrent les attentes du lecteur et font ainsi contrepoids au mythe d’une ascension vers la littérature favorisée par la condamnation/résurrection de 1959. Burgess ponctue en effet le récit de ses années de jeunesse de dénégations telles que : “Not that I was much concerned with literature except as a subject for academic study. I had no ambition to write for an extramural public : composing music was a different matter” (*LWBG* 186), ou : “I did not wish to be known as a poet or critic or short-story writer. But I did not object to being known as a good journalist” (*LWBG* 187).<sup>202</sup>

Ainsi, comme le remarque Philippe Lejeune, Burgess livre à ses lecteurs une masse compacte, quasi brute, de faits, de descriptions, d’anecdotes, d’idées et d’impressions saisies sur le vif, réduisant au strict minimum les effets de mise en perspective, de recul, et plus généralement toute approche herméneutique en termes de quête de sens et d’analyse de soi :

Ce qui m’a frappé [...] dans cette esthétique de l’autobiographie, c’est la saturation, l’absence et la peur du vide, un remplissage obsessionnel où l’on ne trouve aucune ombre, aucune lacune, aucun doute, aucune hypothèse, aucune amnésie.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Voir aussi la façon dont le narrateur relate la composition de son premier roman : “I had already foreseen, from my work on the impossible opera-libretto, that writing a novel would be easier labour than writing a symphony” (*LWBG* 362).

<sup>203</sup> Philippe Lejeune, “Petit Wilson et Grand Rousseau ? Une lecture des préambules des Confessions d’Anthony Burgess”, *Anthony Burgess, Autobiographer*, G. Woodroffe (ed.), 2006, p. 40.

Le récit est impressionnant par sa précision, par la présence hallucinatoire d'un vécu qui ne semble pas estompé ou simplifié par le recul du temps, et surtout par l'expression intense de ses affects et de ses idées.<sup>204</sup>

La dimension naturellement métalectique<sup>205</sup> du genre autobiographique, c'est-à-dire le dédoublement de la narration entre le discours présent de l'instance narrative qui dit "je" et l'histoire passée de ce "je"<sup>206</sup>, est en effet assez discrète dans les "Confessions" burgessiennes : le plus souvent, le biographe "présent" s'efface pour partager le point de vue diégétique de celui qu'il était. Le discours auctorial a posteriori – gnomique, apologétique, ou confessionnel – tend à s'effacer devant le récit des événements présentés comme vécus par le protagoniste. Par exemple, dans le passage suivant, Burgess commente sommairement, sur le mode de l'assertion gnomique, la confusion entre l'étude de la littérature et ses propres tourments intérieurs dont se serait rendu coupable John Wilson en composant son mémoire de BA sur *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe : "I was a young man and probably misguided. I should not have written : 'Faustus, like Nazi Germany, desires hell as the final reality.' One does not write literary theses out of one's uneasy soul." (LWBG 229) Mais la suite, en restituant sur le mode de l'illusion mimétique le vécu immédiat de l'étudiant pendant le *Blitz*, dément la sagesse rétrospective du narrateur :

Writing about *Doctor Faustus* out of uneasy nerves was imposed upon me by the times. While the rest of the family slept in the cellar, I pecked at the office typewriter, a hundred pages of double-space foolscap, smoking heavily in a room without air that smelt, because of all the Swan Vesta cartons around, like a pine forest. Then the Luftwaffe trundled overhead on its way to Trafford Park. A bomb load was spilled a mile or two off. 'Ugly hell, gape not'. The earth shook. 'One drop would save my soul, half a drop'. I prayed and was ashamed of praying. (LWBG 229)

Au lieu de venir couronner ou critiquer la naïveté de l'expérience, la voix de la maturité s'efface devant le récit des sensations et des réactions du protagoniste, pour qui la fiction littéraire rejoint bel et bien la réalité – ce qui est un *leitmotiv* de l'autobiographie de Burgess. Les intrusions de la voix narrative sont générales et impersonnelles, parfois autoparodiques, qu'elle exprime une *doxa* misogyne ("I was learning about women's

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>205</sup> Nous utiliserons le terme de "métalepse" dans son sens large, pour désigner les intrusions de la sphère auctoriale dans la sphère diégétique, et, inversement, de l'univers diégétique dans l'univers de l'auteur.

<sup>206</sup> Voir Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie", *Poétique* n° 1, 1970, III, p. 259, et Gérard Genette, "Frontières du récit", section "Récit et discours", *Figures II*, 1969, p. 61-69.



irrationality and am still learning”, *LWBG* 210 ; “Like God, women prefer love to art. They will accept art as a means of their own beautification or as a testimony to their power”, *LWBG* 213 ; “that day I learned something of the large egoism of which women are capable”, *LWBG* 234), ou qu’elle critique l’arrogance de la jeunesse face aux autorités institutionnelles (“I blustered, as young men will ; I was ignorant and arrogant”, *LWBG* 230), autocritique aussitôt démentie par le traitement satirique et burlesque que le récit fait subir à ces mêmes autorités, ici universitaires, ailleurs militaires ou coloniales. La seule fois où le narrateur utilise la troisième personne<sup>207</sup> pour évoquer l’enfant qu’il était, c’est moins pour affiner son analyse sur lui-même en disjoignant les perspectives que pour s’autoriser un jugement critique sur un père absent en laissant planer une incertitude sur l’instance qui porte ce jugement – Burgess, ou tout observateur à l’époque : “This boy, nine going on ten, was clearly abnormal. He needed a real mother, not a surrogate one, and a real-life male model, not a mostly absent drunk who called himself a father” (*LWBG* 70).

Les prolepses narratives sont assez rares, chronologiquement vagues, rarement développées au-delà de quelques lignes, et concernent surtout le cheminement intellectuel et religieux de John Wilson/Anthony Burgess. Dans le passage suivant, par exemple, le narrateur prend quelque distance par rapport à la succession des (més)aventures du protagoniste à Gibraltar pour analyser l’évolution de son identité en tant qu’Anglais catholique, après un énième acte d’insubordination consistant à enseigner Dante plutôt que le “British Way and Purpose” aux prisonniers italiens :

Dante, he [Major Meldrum] said, whatever it was, was not the British Way and Purpose. It used to be, I cried hotly, the bloody European Way and Purpose until the bloody English permitted a stupid randy monarch to introduce what was called the Reformation.

This outburst I later found interesting. I had assumed that I had freed myself from the nets of Catholicism, but here I was speaking out for Catholic Europe. (*LWBG* 308)

Si l’on suit l’un des fils narratifs principaux de *Little Wilson and Big God* et des deux premiers chapitres de *You’ve Had Your Time*, son union tumultueuse avec sa première épouse Lynne, on remarque de même que la restitution du vécu et la caractérisation

---

<sup>207</sup> Burgess utilise également la troisième personne dans la préface pour évoquer l’écart entre le protagoniste et le narrateur, mais aussi pour s’ériger en représentant d’une génération – celle de la guerre et l’après-guerre –, d’une profession – les écrivains – et d’une minorité – les catholiques du nord de l’Angleterre (*LWBG* viii).

d'autrui se font dans l'immédiateté du temps diégétique et non avec le recul d'analyses a posteriori, à l'exception d'une brève prolepse annonçant, au moment de leurs fiançailles, que leur union était destinée à durer ("She sustained this attitude during a long marriage", *LWBG* 211), ainsi que d'une déclaration d'amour rétrospective ("I loved her, and we sustained reciprocal love for thirty years", *LWBG* 351) qui débouche sur une définition générale du mariage ("the small closed civilisation that has been steadily built over the years", *LWBG* 352). Les paroles et les idées de Lynne sont rapportées au discours tantôt direct, tantôt indirect, mais surtout au discours indirect libre, énonciation mixte, potentiellement parodique et ironique. L'immédiateté mimétique de l'énonciation directe est utilisée dans deux moments clefs de la progression dramatique, quand Lynne exige une demande en mariage à exécuter sur le champ ("She said : 'Now take me to a pub and put it on that finger here' " *LWBG* 210) ou à la fin du volume, quand elle informe son mari du verdict des médecins au cours d'un dialogue reconstitué :

She said : 'What they told me at the hospital was that you have an inoperable cerebral tumour. [...]'

'Inoperable? Tumour? I feel all right. The sea air is doing me good. You too.'

'They said that feeling all right has nothing to do with it. They give you, at the most, a year to live.'

'Nonsense' (*LWBG* 447)

Le passage qui expose la philosophie conjugale de Lynne, c'est-à-dire sa volonté de profiter d'une grande liberté sexuelle, joue de toutes les variations de point de vue et des jeux d'ironie autorisés par les différents modes d'énonciation :

To Lynne the fact of engagement meant a kind of sexual passacaglia. That is, there was to be a strong ground bass of unassailable love and free variations of philandering above it. She did not understand the image : she was not musical. Putting it without metaphor, she said that she and I knew where we stood with each other, and this gave us both, though especially her, license to exercise curiosity elsewhere and widely. Whatever love was in her room at Ashburne Hall, it was not to be thought of as two people locked in a cell of conventional fidelity. There were plenty of attractive people around and it would be a shame and a waste not to find out what they were like with their clothes off. (*LWBG* 211)

Le narrateur a posteriori se confond ici avec le protagoniste, qui prend d'abord en charge l'énonciation des idées de Lynne, en les reformulant à travers une métaphore musicale qu'elle ne comprend pas : deux aspects de leur désaccord conjugal, ses

infidélités et son mépris pour la musique<sup>208</sup>, sont ainsi condensés en quelques lignes. Elle reprend alors le dessus dans le dialogue diégétique, en reformulant la métaphore-euphémisme de son fiancé pour lui substituer son propre langage, plus cru et direct – ce que le discours indirect, censé être plus fidèle aux paroles originelles qu’un résumé, traduit mimétiquement. Puis, dans un troisième temps, le narrateur a recours au discours indirect libre, qui restitue la crudité du langage habituel de Lynne, mais en la caricaturant dans un sens hyperbolique et burlesque, rendant ainsi la véritable origine énonciative – le protagoniste, le narrateur, ou Lynne – indécidable ou multiple. On retrouve le même procédé quelques pages plus loin, quand le narrateur a recours au style indirect libre pour caricaturer le snobisme social de sa fiancée et son esthétisation de la guerre, alors que John Wilson, simple soldat débraillé, profite d’une permission : “Lynne was appalled to see me shorn and in ill-fitting battledress. I must get a commission right away and look like Siegfried Sassoon.” (*LWBG* 254). La coïncidence artificielle des voix de Lynne et de Wilson fait ressortir ironiquement leur divergence radicale de point de vue, et on a même l’impression que la voix de Lynne (l’ordre prosaïque “get a commission”) laisse place à celle de Burgess (la comparaison littéraire “look like Siegfried Sassoon”) au milieu de la phrase.

Ainsi, il convient peut-être de nuancer le jugement de Philippe Lejeune sur l’esthétique autobiographique de Burgess, qualifiée de “brute” et de “primitive” : “L’autobiographie de Burgess semble donc plus primitive, comme si elle était antérieure à la découverte de la perspective, et relevait d’une sorte d’art brut.”<sup>209</sup> En effet, l’impression d’ensemble est bien celle d’une immédiateté dramatique et d’une volonté d’exhaustivité cumulative, mais des jeux très conscients de variation et de modulation de point de vue et d’énonciation sont également mis en place par Burgess. Le corrélat éthique de l’analyse de Lejeune, qui associe le parti pris d’exhaustivité brute dans le récit des “faits” à un désir de faire du lecteur un juge impartial de ses actions, sans chercher à l’influencer<sup>210</sup>, doit également être nuancé, dans la mesure où le récit

---

<sup>208</sup> C’est en effet Lynne qui, d’après Burgess, met fin à sa carrière de compositeur en 1953, en le sommant d’arrêter une activité vaine et non lucrative. Voir *Little Wilson and Big God*, p. 357-360.

<sup>209</sup> Philippe Lejeune, “Petit Wilson et Grand Rousseau,” G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 40.

<sup>210</sup> Philippe Lejeune s’appuie sur la conclusion du livre IV des *Confessions* de Rousseau, où ce dernier se défend de vouloir influencer le jugement du lecteur : “Ce n’est pas à moi de juger de l’importance des faits, je les dois tous dire, et lui laisser le soin de choisir.” (Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* (1770), 1959, p. 175)

autobiographique de Burgess est très stylisé, manipulant et orientant la lecture en jouant sur les niveaux d'énonciation et le brouillage des voix – généralement à des fins comiques ou burlesques qui caricaturent autrui. Même l'organisation apparemment purement épisodique, presque picaresque<sup>211</sup>, des aventures de John Wilson dans *Little Wilson and Big God*, obéit en réalité à un agencement précis qui oriente la lecture de l'autobiographie sinon vers un *telos* ou un destin, du moins vers un suspens dramatique qui est aussi la naissance d'un écrivain – la transformation définitive de "Little Wilson" en "Anthony Burgess", placée à la charnière des deux volumes de l'autobiographie<sup>212</sup> :

I did not really believe this prognosis. Death, like the quintessence of otherness, is for others. But if the prognosis was valid, then I had been granted something I had never had before : a whole year to live. [...] I had a whole year, a long time. In that year I had to earn for my prospective widow. No one would give me a job [...] I would have to turn myself into a professional writer. Work for the night is coming, the night in which God and Little Wilson, now Burgess, would confront each other, if either existed. I sighed and put paper in the typewriter. I'd better start', I said.

And I did. (LWBG 448)

L'artifice de la focalisation interne, c'est-à-dire la perspective narrative limitée à celle du protagoniste, permet de rester dans un entre-deux entre suspens dramatique et

---

<sup>211</sup> Nous utilisons ici cette notion dans le sens d'une structure narrative séquentielle, fragmentée, plus cumulative que synthétique, qui permet de rendre compte des errances et des tribulations du sujet autobiographique dans un monde social trop hostile, désordonné ou absurde pour que se dessine le schéma synthétique d'une *Bildung*. (Voir l'article "Genre picaresque" dans le *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, dir. Jacques Demougin, 1986, vol. 2, p. 250-251). Jean Starobinski définit un style picaresque spécifiquement autobiographique (celui du passé comme "temps faible") qui s'oppose au style élégiaque (celui du passé comme temps heureux du paradis perdu) : "[...] dans le picaresque, c'est le passé qui est le "temps faible" : temps des faiblesses, de l'erreur, de l'errance, des humiliations, des expédients. Traditionnellement, le récit picaresque est attribué à un personnage parvenu à un certain degré d'aisance et de "respectabilité", qui se retourne vers un passé aventureux et des origines marginales : *alors*, il ne connaissait pas le monde, il y était un étranger, il se débrouillait comme il pouvait, plutôt mal que bien ; il se frottait ainsi à tous les abus, à toutes les puissances oppressives, à toute l'insolence des forts. Pour le narrateur picaresque, le présent est le temps du repos bien mérité, du savoir enfin conquis, de l'intégration réussie dans l'ordre social. Il peut se moquer de l'être obscur et besogneux qui donnait tête baissée dans toutes les illusions du monde. Il parlera donc de son passé avec ironie, condescendance, apitoiement, amusement." (Jean Starobinski, "Le style de l'autobiographie", *Poétique* n° 3, 1970, p. 264). Cette définition ne s'applique que partiellement aux "Confessions" de Burgess, le protagoniste évoluant bien dans ce "passé faible" sans que l'autobiographe du présent énonciatif ne donne jamais de lui-même l'image stable et apaisée du "repos mérité et du savoir conquis".

<sup>212</sup> Cette construction d'ensemble, ainsi que la présence de *leitmotif* thématiques, amènent également à nuancer ce jugement de Gore Vidal sur le caractère improvisé de la composition de *Little Wilson and Big God* : "Also, his testament is not extravagantly and carefully shaped like one of his novels ; rather, it is doggedly improvised." (Gore Vidal, "Why I am Eight Years Younger than Anthony Burgess", *Armageddon ?*, 1987, p. 237) Il est vrai toutefois que la structure des "Confessions" est beaucoup plus lâche que celles des romans et des biographies imaginaires de Burgess, comme si la structure s'effaçait pour laisser place au "réel" (même fictionnalisé, stylisé, réinventé).

résolution quasi mythique – la miraculeuse résurrection de John Wilson sous une nouvelle identité, celle de l’auteur Anthony Burgess, étant déjà connue du lecteur, mais non du protagoniste. La vocation d’écrivain est elle aussi prise dans un entre-deux, celui des contradictions du “condamné”, partagé comme nous l’avons vu précédemment entre des considérations prosaïques – gagner sa vie – et l’idée confuse d’une confrontation avec une transcendance – Dieu, ou le “miracle” de l’art. Cette conclusion sur le thème de la mort, du sursis et de la résurrection à venir crée aussi un effet de symétrie avec l’ouverture du récit autobiographique, que Burgess place sous le signe d’un entre-deux entre l’outre-tombe et la vie, plus précisément entre l’immortalité d’un auteur devenu “classique” et sa présence charnelle, toujours un peu grotesque :

It is always proper to think of death, especially when one is a year or so off seventy. I had, a few days before, met young people in Minneapolis who were surprised to find me still alive. They had studied a book of mine in high school or college and assumed I was a classical author, meaning a dead one. But there I was, loud and smoking Schimmelpennincks, absurd in the British manner but clearly vigorous. (*LWBG* 4)

La préface du deuxième tome relate, de même, un récit de mort et de résurrection – un malaise de Burgess au cours d’une conférence donnée à New York. Cet épisode de 1986, qui confère à l’autobiographe une conscience aiguë de sa mortalité, marque le point de départ de la composition de la seconde partie des mémoires. Le paratexte établit ainsi un lien entre la situation du narrateur et celle du protagoniste, lui aussi entre la vie et la mort au début de *You’ve Had Your Time*, lien que vient renforcer le souvenir d’avoir écrit le roman *The Doctor is Sick* en 1960 :

Seeing that first edition brought a lot back. It takes me back now to the continuation of my story. [...] It had been published in late 1960, the year in which a negative medical prognosis was to be fulfilled, though I had never felt less like dying? Now it was time and physical dissolution that were giving fair warning [...]. (*YHYT* ix-xi)

Un autre point saillant du récit autobiographique dans *Little Wilson and Big God* est signalé au lecteur par la présence, dans le texte, du titre du volume, prononcé par un prêtre auquel le jeune Wilson était venu confier ses doutes religieux (“Afterwards, I heard, he told somebody that it was a sad business, a matter of ‘little Wilson and big God’”, *LWBG* 140). Or, ce passage concentre non seulement des enjeux dramatiques – les premiers signes de l’apostasie à venir – et littéraire – “little Wilson” découvre James Joyce –, mais aussi une réflexion implicite sur l’écriture autobiographique et les

artifices qu'elle doit mettre en œuvre, en particulier quand l'écart temporel entre le protagoniste, enfant ou adolescent, et l'adulte narrateur n'autorise pas le compromis d'une focalisation interne souple faisant coïncider les deux perspectives. La première partie de l'anecdote est racontée de façon très stylisée, sur un mode comique, le narrateur attribuant au prêtre une réaction verbale sommaire et caricaturale, à l'adolescent un trait d'humour peu vraisemblable psychologiquement :

When I said that the sacraments seemed to me to be a superficial excrescence on the faith, which was essentially about love and right living, he blew up and cried "heresy". He seriously enjoined me to give up for the moment my schoolwork and spend all my time praying for grace. Then he sent me away. Afterwards, I heard, he told somebody that it was a sad business, a matter of "little Wilson and big God." I prayed for grace, but big God was at some major archangelical conference and had no time for little Wilson. (LWBG 140)

Survient alors immédiatement, après cette ébauche de dé-conversion, la première rencontre du futur écrivain avec une œuvre de Joyce :

L. W. Dever [his history teacher] was sympathetic but too discreet to proffer advice. [...] he could do no more than tell me to read. Read what ? Well, for a start, read James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*. [...] The modernism did not deter me. It was not John Galsworthy ; it was something better. I, who had read the score of *Le Sacre du Printemps*, was not likely to be put off by literary experiment. (LWBG 140)

Mais l'adolescent qui se flatte – ici les points de vue semblent coïncider entre pensées rapportées et style du narrateur – de ses goûts modernistes est ironiquement rappelé à la réalité extra-littéraire par l'autobiographie fictionnelle joycienne, dont le réalisme semble primer sur la valeur expérimentale : terrorisé par les sermons sur l'Enfer du père Arnall<sup>213</sup>, John Wilson ne se convertit pas à la religion de l'art professée par Stephen, mais retourne vers l'Église, sa foi chancelante momentanément rétablie :

'Once upon a time, and a very good time it was, there was a moocow coming down the road.' Brilliant : childhood direct. But when I came to the school retreat and the two sermons on hell I found myself outside literature. I was terrified. Ironically, against the aesthetic canons that were so eloquently expressed by Stephen Dedalus, I found the power of the novel was wholly didactic. I ran to the confessional, poured out my sins of doubt almost sobbing, and received kind absolution and a nugatory penance. (LWBG 140-141)

---

<sup>213</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), 1977, chapter 3, p. 100-124.

L'autobiographie fictionnelle de Joyce, dont le "contenu" a un effet radical sur le protagoniste "Little Wilson", représente en revanche sur un plan formel un modèle de l'écriture de soi que l'autobiographe Anthony Burgess n'imité pas, n'essayant pas, contrairement à Joyce, de restituer mimétiquement le langage de l'enfance, en donnant l'illusion de ne pas le filtrer. Le brève esquisse de retranscription du flux de conscience du protagoniste, "brilliant : childhood direct", n'en dé-naturalise pas moins une narration autobiographique qui peut sembler naïve et "brute", mais qui est en réalité consciente de ses manipulations, de ses artifices et de ses insuffisances – y compris des voies formelles possibles non suivies.

Mais ce qui prime sur cet aparté intertextuel et méta-autobiographique, et peut-être même sur les affres du doute religieux et de l'apostasie qui tourmentent le protagoniste, c'est le thème, qui revient comme un *leitmotiv* tout au long d'une autobiographie tissée de citations, de la pertinence de la littérature hors du champ littéraire et de ses interactions profondes et constantes avec l'univers "réel" du protagoniste et de l'autobiographe. De nombreux passages de *Little Wilson and Big God* comme de *You've Had Your Time* confèrent en effet à la lecture une valeur extralittéraire, envahissant à la fois l'imaginaire du protagoniste et les souvenirs du narrateur. Outre les deux exemples de *Dr Faustus* et de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, le jeune Wilson imite dans le déroulement de sa vie "réelle" le Stephen Dedalus de *Ulysses* lors des funérailles de son père ("All knelt except me, who knew my *Ulysses* too well", *LWBG* 192). De même, la narration a posteriori regorge de références littéraires : quand "Little Wilson" quitte sa mère de substitution pour emménager dans un pub avec son père et sa belle-mère, le narrateur utilise l'histoire littéraire comme filtre métaphorique : "1922 was a key year in modern literature. It saw the publication of *The Waste Land* and *Ulysses* – a denial of life and a celebration of it. I got out of the Waste Land of my aunt-mother's house into the vital labyrinth of a huge pub" (*LWBG* 21). Plus loin, Joyce ou D. H. Lawrence semblent mener le récit des souvenirs burgessiens conjointement avec l'autobiographe : "There were so many good families around – the Fitzgeralds and Kilpatricks and Groakes and, for all I knew, Dedaluses" (*LWBG* 52) ; "the situation was laurentian" (*LWBG* 82). Dans *Little Wilson and Big God*, le narrateur "redécouvre" une Molly Bloom plus "réelle" – et donc différente de celle du livre – grâce à ses années de service à Gibraltar : "But Joyce had got Molly all

wrong and had probably mistaken the rank of her father.” (*LWBG* 320). Dans *You've Had Your Time*, le narrateur rattache la création joycienne de Leopold Bloom à la vie de l'auteur à Trieste, où il eut l'occasion de rencontrer les référents “réels” de son personnage : “Leopold Bloom is in the book because he was, and still is, in Trieste. *Ulysses* is, in a sense, the last great artistic product of the Austro-Hungarian Empire.” (*YHYT* 236) La littérarité de l'autobiographie burgessienne réside moins dans le travail de la forme que dans la contamination mutuelle, constante, affichée, de la “vie” autodiégétique et de l'acte énonciatif mémorialiste/confessionnel par la littérature, et inversement de cette dernière par la vie et les expériences de ses auteurs et de ses lecteurs. La construction de l'identité narrative de l'autobiographe-protagoniste se trouve ainsi constamment médiatisée par une série d'identifications avec d'autres auteurs et d'autres protagonistes.

### **b) Fictions autobiographiques**

Dans les pages d'ouverture du premier volume de son autobiographie, Burgess lie étroitement ce qu'il a appelé dans sa préface des mémoires et une chronique de sa vie (“memoirs, which chronicle my life from birth to the age of forty-two”, *LWBG* vii) à l'imagination et à l'écriture romanesque. D'une part, presque paradoxalement, c'est l'absence de documents et de souvenirs d'autrui qui garantit la “pureté” de ses souvenirs (“unratified by the reminiscences of others”, *LWBG* vii), et non pas une quête de vérité ou d'authenticité qui, bien que subjective, exclurait légendes et inventions en s'appuyant justement sur des traces tangibles et d'autres témoignages. Les souvenirs d'Anthony Burgess se trouvent ainsi situés dans un espace sinon invérifiable – les biographes se chargeront de vérifier la validité des assertions de Burgess –, du moins partiellement fictionnel, car soumis aux distorsions de la mémoire.<sup>214</sup> Son autobiographie correspond ainsi à la définition que donne Jacques Derrida de la notion de “témoignage”, explorant, à partir du titre de l'autobiographie de Goethe et d'un texte autofictionnel de Maurice Blanchot, ce qu'il appelle “la limite perverse entre Wahrheit und Dichtung”, c'est-à-dire l'ambivalence inhérente à l'acte même de témoigner :

---

<sup>214</sup> Nous étudierons plus loin la question des “confabulations” de l'autobiographe fictif de *Earthly Powers*, Kenneth Toomey. Citons également la façon dont Milan Kundera définit les processus de la restitution du passé dans *Le Rideau* : “[...] c'est l'évidence des évidences : l'homme est séparé du passé [...] par deux forces qui se mettent immédiatement à l'œuvre et coopèrent : la force de l'oubli (qui efface) et la force de la mémoire (qui transforme).” (Milan Kundera, *Le Rideau*, 2005, p. 174-175).



Si le testimonial est en droit irréductible au fictionnel, il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure – c'est-à-dire aussi de la littérature, de l'innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions. Si cette possibilité qu'il semble interdire était effectivement exclue, si le témoignage, dès lors, devenait preuve, information, certitude ou archive, il perdrait sa fonction de témoignage. Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut de son for intérieur, la *possibilité*, au moins, de la littérature.<sup>215</sup>

D'autre part, en invoquant pragmatiquement, presque cyniquement, son métier de romancier pour nier implicitement la différence de nature entre roman et autobiographie, Burgess contredit presque le pacte de vérité et d'authenticité qu'il vient de proposer à ses lecteurs, et qu'il réitère dans sa seconde préface, où il évoque à deux reprises sa "candeur" (*YHYT* vii, ix) :

In a fallow time, when he does not have the energy to invent, [the professional novelist] will be glad to fall back on reminiscence, though recognising that it is difficult to draw a boundary between the remembered and the imagined. (*LWBG* 5)

Il ne s'agit pas pour autant de faire basculer les "Confessions" burgessiennes dans la catégorie générique hybride de l'autofiction. En effet, d'une part, les définitions de l'autobiographie et de ses dérivés autofictionnels varient selon que les théoriciens et les praticiens les analysent en termes de contenu<sup>216</sup> ou selon des critères narratologiques d'énonciation<sup>217</sup>. D'autre part, Anthony Burgess ne cherche pas à remettre en question les frontières génériques par des expérimentations visibles ; au contraire, ses deux préfaces, qui s'attachent à ancrer de façon extrêmement précise le moment de l'énonciation autobiographique dans la réalité historique, géographique, physique, visent à dissiper les soupçons de duplicité et de jeu postmoderne pesant sur un auteur

---

<sup>215</sup> Jacques Derrida, "Demeure", *Passions de la littérature*, 1996, p. 23

<sup>216</sup> D'après Vincent Colonna, il y a "autofiction" dès lors qu'un personnage portant le nom de l'auteur se trouve ostensiblement "fictionnalisé", c'est-à-dire projeté dans des situations imaginaires, vraisemblables ou invraisemblables, par l'écriture (V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, 2004). En revanche, pour Serge Doubrovsky, toute autobiographie est "autofiction", car toute représentation de soi est de toute façon fictionnelle, même si l'auteur-narrateur-protagoniste et les situations sont donnés pour "réels". La "fiction" de l' "autofiction" ne se définit donc pas en fonction d'un contenu inventé, mais elle est liée à un travail stylistique élaboré ainsi qu'à une approche psychanalytique de l'identité.

<sup>217</sup> Pour des narratologues comme Dorrit Cohn ou Gérard Genette, l'espace de la fiction s'ouvre à partir du moment où il y a une disjonction entre l'auteur et le narrateur, c'est-à-dire quand l'énonciation n'est pas rattachée à l'identité "réelle" d'un énonciateur "sérieux" engageant sa responsabilité, mais à un narrateur supposé fictif, origine textuelle d'une *mimesis* énonciative. (D. Cohn, *The Distinction of Fiction*, 1999 et G. Genette, *Fiction et Diction*, 1991).

connu pour ses dédoublements dans des *personae* narratives et diégétiques<sup>218</sup>. La tension entre l'exactitude factuelle et les libertés fictionnelles que s'octroie le narrateur relève davantage de la question de l'acte autobiographique comme engagement moral, ou au contraire comme création restreinte aux limites du champ esthétique, telle que la formule Michel Leiris dans son essai "De la littérature considérée comme une tauromachie" :

Ce qui se passe dans le domaine de l'écriture n'est-il pas dénué de valeur si cela reste "esthétique", anodin, dépourvu de sanction, s'il n'y a rien, dans le fait d'écrire une œuvre, qui soit un équivalent [...] de ce qu'est pour le torero la corne acérée du taureau, qui seule – en raison de la menace matérielle qu'elle recèle – confère une réalité humaine à son art, l'empêche d'être autre chose que grâces vaines de ballerine ?<sup>219</sup>

Comme chez Leiris, on retrouve chez Burgess une volonté de ne pas passer sous silence, voire de mettre franchement en avant, tout ce que son existence réelle a pu avoir de sordide ou de scandaleux, en particulier ses dimensions sexuelles et scatologiques. Mais alors que Leiris se méfie du romanesque, de l'imagination, de la séduction esthétique et narcissique du mythe – y compris des mythes psychanalytiques comme l'Œdipe<sup>220</sup> – Burgess oscille entre une naïveté qui voit dans l'écriture une simple opération de "transfert" du réel dans le texte, une approche cynique du genre comme entreprise de divertissement, et un mépris cavalier, relativiste, pour l'exigence de "vérité". On peut ainsi mesurer la distance qui sépare ces deux professions de foi autobiographiques, la première de la main de Michel Leiris, la deuxième de celle de Burgess :

Du point de vue strictement esthétique, il s'agissait pour moi de condenser, à l'état presque brut, un ensemble de faits et d'images que je me refusais à exploiter en laissant travailler dessus mon imagination ; en somme : la négation d'un roman. Rejeter toute affabulation et n'admettre pour matériaux que des faits véridiques (et non pas seulement des faits

---

<sup>218</sup> C'est-à-dire le "Mr Burgess" de *Nothing Like the Sun* et tous les "Wilson" des textes et paratextes de l'œuvre burgessienne.

<sup>219</sup> Michel Leiris, "De la littérature considérée comme tauromachie"(1945-46), *L'Âge d'homme* (1939), 2008, p. 10.

<sup>220</sup> Comme Michel Leiris le reconnaît, *L'Âge d'homme* n'accomplit que partiellement ce dépouillement anti-romanesque et ne résout pas toutes les contradictions qui traversent la genèse de son écriture autobiographique : son idée même de la littérature comme acte mi-formel, mi-réel n'est pas un dogme, mais se présente sous la forme de "grandes lignes de force [...], embarrassées de maintes scories et non sans quelques contradictions" (*ibid.*, p. 15).

vraisemblables, comme dans le roman classique), rien que ces faits et tous ces faits, était la règle que je m'étais choisie.<sup>221</sup>

It would be easier to transfer my life to my own paper than to theirs [his would-be biographers]. As for truth, I might, through sheer shame at the banality of my life, be forced to distort it more than they. [...]. The truth is fabled by the daughters of memory. It is also a variable commodity. Neapolitans in courts of law know this, for they earnestly ask their judges which kind of truth they want. The *vera verità* is the only variety unavailable. God holds possession of that, though God knows what he does with it. (*LWBG* 4-5)

Dans sa seconde préface, Burgess invoque en outre son “tempérament” et les risques légaux de poursuites en diffamation pour préparer le lecteur à de possibles entorses à la promesse de “vérité” :

I proposed to set forth that life with such candour as was possible to a temperament essentially secretive and mendacious (*YHYT* viii)

We resurrect the dead when we write of our far past, but they are ghosts, not Lazaruses. They cannot use the laws of the living, some of whom may not take kindly to candour. So truth must be occluded or bent and the whole aim of confession vitiated by apprehension. (*YHYT* ix)

Le droit, ses défauts de caractère, un certain relativisme moral ou épistémique, une volonté de plaire au lecteur comme par déformation professionnelle, l'oubli et les caprices de la mémoire font donc contrepoids à la candeur des “Confessions” de l'auteur, qui se réclame pourtant des précédents augustiniens et rousseauistes pour faire du lecteur son juge ou son confesseur : il n'y a rien de particulièrement original dans chacune de ces mises en garde, mais leur accumulation éclectique ouvre néanmoins un espace d'indécidabilité dans l'écriture autobiographique burgessienne qui perturbe la relation entre l'auteur et le destinataire, brouillant les frontières entre vérité et fiction, mais aussi entre fiction-invention et fiction-mensonge.

L'autobiographie commence par un roman généalogique et familial : le narrateur a ouvertement recours au mythe et à l'imagination pour donner vie à un passé ancestral et plus récent qui révèle ses fantasmes et met en lumière sa construction identitaire. Ainsi, il avoue son désir de se croire le descendant de “Jacke Wilson”, acteur et chanteur élisabéthain dont le nom apparaît dans les didascalies de la première édition de

---

<sup>221</sup> Michel Leiris, *ibid.*, p. 14-15.

*Much Ado about Nothing*<sup>222</sup>; il évoque aussi la légende familiale d'un autre "John Wilson", martyr catholique exécuté sous Élisabeth I<sup>ère</sup> :

Of the Wilsons I belong to there are few historical records, and the family had always to rely on myth. I have always wished to believe that the Jacke Wilson of the Lord Chamberlain's Men was one of the family.[...]. A contradictory tradition has a John Wilson as an Elizabethan martyr for unreformed Christianity. He was executed for publicly refusing to acknowledge the Queen as head of the Church. (*LWBG* 7)

S'affichent ainsi, à travers cette généalogie hypothétique et mythique, d'une part la prédilection de Burgess pour l'époque élisabéthaine et sa double vocation littéraire et musicale, et d'autre part son allégeance à un catholicisme associé à la résistance au pouvoir protestant<sup>223</sup>. Sur les ancêtres moins éloignés de sa ligne paternelle, histoire et mythes se rejoignent à nouveau pour conférer au narrateur-protagoniste le "sang celte" qui le distingue de la majorité anglo-saxonne :

Whatever land the Wilsons originally had they lost. Having no land, achieving no distinction in the public life which was barred to them, they merit the silence of history. All we have is shaky myths told by the fire. They did odd jobs, sang and danced, joined foreign armies and disappeared into Belgium, migrated to Dublin, came back again with Irish wives. There was a regular tradition of marrying into Ireland, which meant often into Irish families that had taken the boat from Queenstown to Liverpool and wandered inland to Manchester. I end up more of a celt than an Anglo-Saxon. (*LWBG* 9)

Sa propre naissance, le jour du mercredi des Cendres, le 25 février 1917, d'abord située dans le contexte historique de la guerre, est ensuite placée sous le patronage d'obscurs saints et martyrs, ainsi que du comte d'Essex (décapité en ce même jour saint en 1601), d'un florilège d'écrivains, peintres et musiciens nés aux alentours de cette date, du signe du poisson qui présiderait selon lui aux vocations artistiques, de Napoléon enfin :

---

<sup>222</sup> Il fera de cet ancêtre imaginaire le biographe intradiégétique de Christopher Marlowe dans *A Dead Man in Deptford* (1993).

<sup>223</sup> On retrouve de semblables fantasmes généalogiques chez Marguerite Yourcenar, qui s'invente plus ou moins un ancêtre martyr calviniste décapité dans son autobiographie : "Martin Cleenewerck [...] ne figure pas dans mes archives familiales, et, eût-il le droit d'y être, qu'on eût évidemment biffé son nom. [...] Peu importe : [...] j'adopte pour cousin ce protestataire intrépide. Par un chaud jour de juin, le long d'une route poussiéreuse, mais bordée de verts houblons dont les pampres lui font parfois l'aumône d'un peu d'ombre, Martin va à pied de sa prison de Bailleul au mont des Corbeaux, lieu de sa décollation." (Marguerite Yourcenar, *Archives du Nord, Essais et Mémoires*, 1991, p. 979)

My father breathed beer on me and said : ‘He may be a new Napoleon.’ Not Wellington. The Catholic northwest, like Ireland, had looked to the French being on the sea, and the decay of the Orange. (*LWBG* 17)<sup>224</sup>

Bric-à-brac comique de patronages artistiques et historico-politiques, de superstitions astrologiques, de signes d’élection religieuse, le récit de la naissance du protagoniste est l’occasion de réitérer de façon quasi autoparodique la mythologie identitaire que construit le narrateur autour de sa personne.

Ces mythes ou fictions identitaires, présentés comme tels et invérifiables, sont de nature différente de la fictionnalisation que Burgess fait subir à la figure de sa mère, Elizabeth Burgess, morte quand il était en bas âge, même si là encore c’est l’absence de traces référentielles, liée au silence de son père, qui nourrit l’imagination, l’idéalisation et le roman des origines. D’après les recherches d’Andrew Biswell, tout ce que dit Burgess sur sa mère serait faux ou douteux, de son nom de scène, “The Beautiful Belle Burgess” (*LWBG* 7, *This Man and Music* 11), à sa conversion au catholicisme lors de son mariage (*LWBG* 9), en passant par les détails de sa carrière scénique (*LWBG* 14)<sup>225</sup>. Cela ne veut pas forcément dire que Burgess ment, fantasme et invente, car il répète peut-être ce que sa famille lui a transmis, mais son mode d’écriture autobiographique, qui exclut généralement toute modalisation hypothétique ou toute citation de sources pour proposer une trame narrative et une énonciation homogène, confère à des informations de seconde main, ou à des fantasmes personnels, un statut “factuel”, ou du moins similaire à ses expériences propres rapportées sous régime autobiographique. Le seul point d’ancrage extérieur quelque peu tangible mentionné par Burgess est le souvenir d’une ancienne photographie, qui lui permet d’introduire, doublement médiatisée par la reproduction photographique et sa mémoire, une première description physique, très vague, de sa mère et de sa sœur : “I had a photograph of the two of them, long since eaten up by Malayan humidity and termites, and it showed a firm-featured smiling woman of considerable blonde beauty and a promise of similar beauty in the daughter” (*LWBG* 16). Or, on peut douter que le fait de se passer de photographies pour illustrer ou compléter le récit autobiographique ait relevé d’une pure nécessité

---

<sup>224</sup> Burgess reprend l’anecdote de l’oracle paternel dans *You’ve Had Your Time* : il explique qu’il l’utilisa pour illustrer auprès des journalistes, lors de la parution de la *Symphonie Napoléon* en France, la sympathie de sa famille, et du nord-ouest catholique, pour l’ennemi des Anglais (*YHYT* 297). Voir infra, p. 112.

<sup>225</sup> Voir Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 3, 7, 9-10.

extérieure, et y voir plutôt un choix en faveur du flux de l'écriture et des écarts vers le mythe et le fantasme qu'elle autorise. En effet, ses biographes Andrew Biswell et Roger Lewis ont retrouvé des photographies que Burgess aurait sans doute pu se procurer s'il l'avait souhaité<sup>226</sup>. Il s'agit donc vraisemblablement d'une décision esthétique, littéraire et éthique : comme le montre à l'inverse l'autobiographie à la fois textuelle et photographique de Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, les photographies, en tant que traces tangibles, mais énigmatiques, du "ça a été", se prêtent davantage à une esthétique du fragment et du biographème, constituant, comme eux, un "contre-pouvoir" par rapport à la puissance affirmative du langage et à l'imaginaire charrié par l'écriture<sup>227</sup>. De même, les traces d'une transmission orale du passé familial tendent à disparaître dans le flux narratif des "Confessions" : si l'on considère la troisième mention d'Elizabeth Burgess, la plus longue, on remarque que l'origine énonciative de ces réminiscences s'estompe, au point qu'on ne sait plus s'il s'agit toujours de la transmission du père au fils ou de l'imagination du fils :

Of my sister Muriel he passed on no memories. My mother survived briefly in vague reminiscences of the Manchester music hall – a voice that could ride over a restive audience, the shining abundant hair, the neat ankles. When she herself became part of an audience she was a comedian's gift : her laugh was loud and primed general laughter. As a housewife she had no further duty to the lissom shape that had been her professional pride. She took to Guinness and boiled puddings. It would be easier to recreate her in fiction, relating her to Molly Bloom and Rodie Driffield, than to wrestle with a virtually non-existent reality. (*LWBG* 18)

La résurrection par l'écriture sur le mode d'une figuration fragmentaire et métonymique mettant en valeur la voix et le rire fait place à deux clichés génériques prosaïques qui démythifient la vision idéalisée qui précède, puis à une fuite dans la "fiction", c'est-à-dire dans une littérarité intertextuelle palliant les impasses d'un compromis presque grotesque entre réalité et imaginaire. On est donc à nouveau très loin de la naïveté mimétique de l'écriture que Philippe Lejeune croit déceler dans l'autobiographie burgessienne, car Burgess inscrit dans son texte même l'impossibilité de la représentation en juxtaposant l'idéalisation quasi mythique et le réalisme prosaïque, le détail physique et la classification générique, le référentiel et l'intertextuel. On

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>227</sup> Voir Stéphane Chaudier, "Barthes : la photographie ou l'ontologie précaire", *Traces photographiques, traces autobiographiques*, 2004, p. 208.

remarque en outre que le portrait de sa mère n'est pas continu mais éclaté (la photo détruite, puis, plus loin, la rêverie généalogique du fils, et enfin les souvenirs du père), et que l'événement, peut-être inventé, de sa conversion au catholicisme est inséré non pas dans l'esquisse d'une biographie de la mère, mais dans le paragraphe qui résume l'histoire des origines celtes et catholiques du fils (*LWBG* 9), ce qui souligne l'appropriation psychologique, mémorielle et identitaire dont elle fait l'objet.

Le récit que le narrateur offre de la mort de sa sœur et de sa mère, et de sa propre survie, pose également la question de la possibilité de la représentation de ce passé inconnu, touchant à l'indicible, et celle de la fidélité du texte autobiographique à la réalité extratextuelle :

In early 1919 my father, not yet demobilised, came on one of his regular, probably irregular, furloughs to Carisbrook Street to find both my mother and sister dead. The Spanish influenza pandemic had struck Harpurhey [the district in north Manchester where Burgess was born]. There was no doubt of the existence of God : only the supreme being could contrive so brilliant an afterpiece to four years of unprecedented suffering and devastation. I, apparently, was chuckling in my cot while my mother and sister lay dead on a bed in the same room. (*LWBG* 18)

Dans "Biographia Musicalis", publiée cinq ans auparavant, ce même événement est raconté avec une semblable mise en scène dramatique, sous une forme plus brève, sans commentaire narratorial/auctorial :

When I was eighteen months old he came home on leave one day from his barracks in Preston to find my mother and six-year old sister dead from Spanish influenza and myself chuckling away in my cot.<sup>228</sup>

Or, comme l'ont montré les biographes de Burgess<sup>229</sup>, cette scène relève de l'invention et du fantasme : en condensant de façon dramatique le retour de permission du père, les deux décès, et l'image du semi-abandon de l'enfant survivant, Burgess semble sacrifier une réalité événementielle plus complexe à la création d'un effet dramatique et à une quête de signification quasi métaphysique – l'ironie cosmique d'un fléau encore plus meurtrier que la guerre venant comme couronner l'œuvre d'un être suprême diabolique. La version de "Biographia Musicalis", dense et non modalisée, a l'immédiateté dramatique d'une représentation picturale. Celle de *Little Wilson and Big God*,

---

<sup>228</sup> Anthony Burgess, "Biographia Musicalis", *This Man and Music* (1982), 2001, p. 11.

<sup>229</sup> Le décès de Muriel Wilson est en réalité survenu plusieurs jours avant celui de sa mère (voir A. Biswell, p. 5-6)

modalisée (“probably”, “apparently”), visuellement plus détaillée (“on a bed in the same room”), étoffée par le discours du narrateur, oriente la lecture vers le registre de l’ironie noire en assignant à une tragédie familiale une valeur symbolique. L’intention narrative, voire l’intention esthétique, apparaît assez nettement : il s’agit de traiter de la mort sans pathos, et ainsi d’inscrire encore et toujours le “je” narrateur dans la lignée de la tradition lancastrienne d’un humour noir brutal (“brutal jokes in the Lancashire tradition”, *LWBG* 12), que Burgess oppose au sentimentalisme plus raffiné des Anglais protestants<sup>230</sup>.

On retrouve ce parti pris de crudité, pouvant aller jusqu’au grotesque, tout au long de *Little Wilson and Big God*, où les décès des proches de Burgess, un jeune voisin (*LWBG* 64), son père (*LWBG* 192)<sup>231</sup>, sa belle-mère (*LWBG* 233-234), sont traités avec un détachement clinique ou une certaine forme d’ironie noire, soit de façon réaliste, soit par le détour de références littéraires<sup>232</sup>. Si l’intention narrative apparaît clairement, participant ainsi à la construction identitaire, par son ton et par son style, de l’autobiographe, la lecture de tels passages est néanmoins prise dans une certaine ambiguïté, voire une contradiction : la crudité anti-esthétisante et anti-sentimentale recherchée est obtenue au prix d’un travail de stylisation esthétique de la réalité ; en outre, elle n’est pas sans susciter un certain pathos – en particulier dans la version étoffée, qui a pour préambule un souvenir fantasmé de bonheur familial sur fond de paix retrouvée :

One’s first memories are often vicarious : one is told that one did something or was involved in something ; one dramatises it and folds the image falsely into the annals of the truly remembered. So, less than two years old, I am sitting on a shoulder in Manchester’s Piccadilly while a flag-waving crowd cheers the Armistice. Then the lights go out. (*LWBG* 18)

Ainsi, la fiction, dans le double sens d’un récit presque surécrit, romancé, dramatisé, et d’une confusion entre les faits et les fantasmes du narrateur, si elle permet de donner

<sup>230</sup> Voir, par exemple, Jacques Cabau, “Anthony Burgess par lui-même, *Trema* n°5, 1980, p. 96-97.

<sup>231</sup> Voir supra, p. 86.

<sup>232</sup> Nous n’ajoutons pas à cette liste le récit de la mort de Lynne Wilson dans *You’ve Had Your Time* (p. 150-154), où au contraire le narrateur cherche à mettre comme en sourdine la littérarité pour rendre compte, vingt ans après, de son expérience à la fois prosaïque, morale et psychologique, sans citation littéraire, ni dramatisation, ni surplomb symbolique. En revanche, pour évoquer les premiers signes physiques de la maladie de sa femme, Burgess a une nouvelle fois recours à une citation joycienne tirée de “Scylla and Charybdis”, comparant implicitement Lynne au portrait d’Ann Hathaway peint par Stephen Dedalus : “And in New Place a slack dishonoured body that once was comely, once as sweet, as fresh as cinnamon [...]” (*Ulysses*, 1993, p. 185) ; “[...] a body that had once been as sweet as cinnamon but was now being wrecked through drink.” (*YHYT* 111)



forme à l'indicible et l'irreprésentable, fait planer l'ombre d'un imaginaire mystificateur sur un régime autobiographique bourgeois déjà défini de manière ambivalente dans les préfaces.

Une autre caractéristique frappante du prisme fictionnel que l'auteur impose à son matériau autobiographique est la déformation comique qu'il fait presque systématiquement subir aux êtres et aux situations. Si la mort est traitée de façon crue et anti-sentimentale, de même l'amour et la sexualité font l'objet de morceaux de bravoure burlesques et anti-romantiques. Dans la scène suivante, un *topos* romantique, la dernière nuit d'amour avec sa fiancée du soldat partant à la guerre, est parasité dans un sens burlesque par la présence théâtrale de la logeuse du couple, Mrs Hacey, qui démythifie conjointement Éros et Thanatos en les ramenant à leur réalité charnelle basse et prosaïque :

Lynne moved into my double bed for a bacchanalian, or pseudo-marital, fortnight. Mrs Havey, who was like Samuel Butler's Ms Jupp, approved ; It was a fine big bed for raunging and rollicking, she said. Take it while you can get it, like my old man used to say. Poor bugger, he snuffed it young, of an insecck in his head. I'll have some lovely hot chips ready in a jiff. So, well fed, often drunk, smoking like, as Mrs Hacey put it, a chimbley, making fierce love without constraint, I enjoyed the last days of a dangling man and prepared to join the war. (*LWBG* 235)

Ces quelques lignes comportent plusieurs indices de fictionnalité et d'entorse au pacte référentiel : l'allusion intertextuelle à un personnage de Samuel Butler, ainsi qu'une précision dans les détails et dans le dialogue que seul un journal pourrait rendre plausible, placent le lecteur non plus dans une situation de lecture ambivalente, mais face à un objet hybride, mi-roman, mi-autobiographie. De telles stylisations extrêmes de la "réalité" pré-textuelle, dans le cadre d'une lecture référentielle se fiant au "pacte" autobiographique, semblent émousser la "corne de taureau" leirissienne, et opposer un écran d'artifices littéraires à l' "authenticité" de l'expérience. Néanmoins, cette représentation comique-burlesque à peine vraisemblable illustre avec justesse, selon l'esprit, sinon la lettre, la caractérisation de Lynne Jones, le narrateur comme le protagoniste épousant presque par mimétisme la conception légère, joyeuse, purement charnelle, de l'amour physique qu'il lui prête.

Mais quand l'auteur invente des traits ridicules ou des incidents farcesques à des fins satiriques pour tourner en dérision ce que l'on pourrait appeler les personnages

“antagonistes” de John Wilson/Anthony Burgess, ou plus globalement les institutions auxquelles il est confronté, le régime mémorialiste/autobiographique semble n’être plus qu’un prétexte à un long essai satirique ponctué de scènes burlesques d’anthologie. Dans le second tome, les aventures italiennes du couple Burgess/Liana et de leur fils Paolo Andrea à bord d’un camping-car (“the Bedford Dormobile”, *YHYT* 171) sont racontées sur le mode d’une succession d’actions paratactiques – vol, bagarres, incidents aux postes-frontières – et de dialogues au style direct et indirect libre, ce qui rappelle plus un opéra bouffe ou un roman picaresque qu’une autobiographie, même présentée comme une chronique ou des mémoires. Par exemple, le vol des passeports de la famille Burgess en Avignon provoque toute une série de scènes orchestrées comme un opéra par le narrateur :

My Italian then was more of a Dantesque than a colloquial order, and the best response seemed physical : I hit out and guns were drawn. [...] The chief of frontier control, *il dottore*, was summoned and there was a fine operatic scena in which Liana granted herself the odd *arietta*. She had an attitude of controlled amusement, as in confrontation of an old enemy whose every move was foreknown. What was the relationship between herself and the violent *inglese* ? Whose was that child sleeping in the front of this probably stolen vehicle ? [...] My passport was pored over like a stone of the Hittites. The scene ended with an admirable male duet, tenor and baritone, with odd mezzo-soprano interpolations. (*YHYT* 172)

Plus tard, à Rome, Burgess et Liana deviennent des personnages chaplinesques, toujours en position de victimes, soit de leurs propres bévues, soit des autorités :

Liana was to have a bag with a passport in it stolen three times : the response of the questura was a Roman scolding for being a victim. [...] Petty crime is excused, or even exalted, by the great crimes of the Quirinale. (*YHYT* 243)

Liana and I spent part of a summer evening tearing down fascist posters from the streets of Trastevere, to the rage of the film-director who arrived with his team the next morning : we had defaced the décor of a historical drama. (*YHYT* 243)

Les pérégrinations incessantes du trio, de l’Italie jusqu’à Malte où ils résident brièvement, en passant par la France, les États-Unis, l’Australie, la Nouvelle-Zélande, Majorque, Trieste, où Burgess donne des conférences, sont également prétexte à une critique parfois acerbe, généralement sommaire, du monde contemporain, nourrie par une galerie de stéréotypes nationaux : des Algériens à l’air louche et menaçant en

Avignon, des mafieux siciliens, des esthètes anglais efféminés à Florence, de vieux généraux, snobs et racistes, installés à Malte, des Français chauvins et hautement intellectuels, des Australiens frustes et anti-intellectuels, et, en Italie, une bureaucratie “fasciste” croisent la route d’un narrateur qui n’échappe pas à la règle (“Like all the British abroad, I became too British”, *YHYT* 223)<sup>233</sup>. La frontière entre autobiographie et autofiction est transgressée, voire abolie, des événements plus invraisemblables les uns que les autres se succédant tandis que les protagonistes, y compris Burgess lui-même, sont caricaturés à gros traits. L’impression d’irréalité et d’illusionnisme romanesque est poussée à son comble quand, par exemple, tels les personnages à la fois réels et fictifs des biofictions burgessiennes, le protagoniste et l’écrivain argentin Jorge Luis Borges se mettent à converser en anglo-saxon lors d’une réception à l’ambassade d’Argentine, afin, selon le narrateur, de dérouter des espions à l’affût.<sup>234</sup> Ou encore, quand Burgess se pose en défenseur des valeurs bourgeoises incarnées selon lui par Shakespeare, en donnant, en costume-cravate, une conférence intitulé “Shakespeare the Great Bourgeois”, devant une assemblée d’étudiants américains plus ou moins hippies et de leur “gourou” Colin Wilson :

My late response to the Deyá magic and sloppiness was to give a lecture I entitled ‘Shakespeare the Great Bourgeois’. I gave this in a suit with a collar and tie, perhaps the first ever to be seen in Deyá. Colin Wilson was in the audience and he had something to say about the pity of history’s unkindness to Shakespeare in not allowing him to be born late enough to benefit from reading the works of. [...] The meeting ended in disorder and an attack on my collar and tie. (*YHYT* 201)

Cet extrait permet d’observer la stratégie comique à l’œuvre dans l’autobiographie : une situation de départ très certainement véridique donne lieu à deux portraits croisés caricaturaux, celui, satirique, d’un “antagoniste” auquel le narrateur prête un discours prétentieux et ridicule, et celui, burlesque, de Burgess lui-même, représenté sous les

---

<sup>233</sup> Nous étudierons plus loin, dans le contexte de sa transposition dans le troisième volume des *Enderby*, la façon dont Burgess rend compte de la culture américaine, en particulier à partir de son expérience de professeur à l’Université de New York.

<sup>234</sup> La scène est racontée dans chacun des deux volumes, dans une prolepse insérée dans le récit de ses études universitaires dans le premier (*LWBG* 176), et selon l’ordre chronologique des événements dans le second (*YHYT* 336). Les conclusions, ou plutôt les chutes de l’anecdote, diffèrent : la première (“The snoopers were bewildered : what was this foreign tongue – Albanian, Upper Borogrovian ? My courses with G. L. Brook had not been wasted”) marque la victoire des enseignements arides de l’université de Manchester ; le second passage signe le triomphe plus général de l’érudition (“This could be accounted a triumph for scholarship”).

traits du provocateur héroïque et de la victime anti-héroïque des philistins et des imposteurs.

Par delà l'impression d'une certaine gratuité et d'une recherche exclusive du maximum d'effet comique, on peut déceler une constante dans les transpositions burlesques de la vie auxquelles se livre l'auteur : l'un des fils conducteurs des deux volumes est justement les interactions entre le champ de l'écriture au sens large, et le réel prosaïque. Soit les postures hautaines de l'artiste ou de l'érudit sont rabaissées, comme dans le passage précédent, où Burgess et Colin Wilson tombent de leur piédestal, par la satire et par une agression très certainement imaginaire ; soit, au contraire, la littérature pénètre dans le monde "réel" sur le mode héroïque, incarnée par deux érudits prenant le dessus sur des agents secrets, ou par l'étudiant John Wilson bravant les bombes allemandes :

I submitted my thesis and sat my final examinations in a glass-roofed gymnasium, a perfect target for the Luftwaffe as agent of the annihilation of callow Manchester scholarship. [...]. It would be vaguely noble to die with one's pen poised over a note about Mercian i-mutation. (*LWBG* 229)<sup>235</sup>

Une des scènes obligées d'une autobiographie moderne "candide" – où l'auteur promet de se montrer entièrement et sans masque comme Rousseau ou de "mettre les pieds dans le plat" comme Leiris –, l'initiation sexuelle de l'adolescent Wilson par une bibliothécaire communiste, pose les bases de la vision comique burgessienne : allant du simple écart burlesque à une vision carnavalesque de l'existence où les hiérarchies entre l'esprit et le corps, ou entre le sacré et le prosaïque, n'existent que pour être renversées, l'écriture burgessienne condense les événements pour qu'une collision entre des sphères opposées – Hopkins et Marx, la littérature et la sexualité, l'extase musicale et le matérialisme historique – ait lieu :

[I] volunteered to find out about Gerard Manley Hopkins, whose 'Pied Beauty' and 'The Starlight Night' were among the addenda to Palgrave's

---

<sup>235</sup> Un autre épisode "héroïque" de la mythologie littéraire de Burgess n'apparaît étrangement pas dans son autobiographie officielle mais dans des versions "apocryphes" en quelque sorte : l'autofiction selon laquelle il aurait fait entrer *Ulysses*, censuré en Angleterre, en contrebande, en le découpant et en répartissant les passages sous ses vêtements, est mentionnée dans *Here Comes Everybody* (p. 83), son ouvrage sur James Joyce paru en 1965, et dans ses introductions aux éditions de 1992 (Minerva Press) et de 1994 (Secker and Warberg) ; dans *Little Wilson and Big God*, c'est son professeur d'histoire, L. W. Dever, qui le rapporte illégalement d'Allemagne ("I had read, at last, Joyce's *Ulysses*, which L. W. Dever had brought back from illiberal Nazi Germany in the two-volume *Odyssey*-press edition", *LWBG* 154), ce qui est aussi la version de son article "Joyce as Centenarian" (1982). D'après Andrew Biswell, cette deuxième version est la plus plausible (*The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 30).

*Golden Treasury*. That my using the Central Library for an assignation was the beginning of a life-long devotion to Hopkins somehow still mitigates the sin that was no sin. She was there, making notes for the *Communist Manifesto*, only too ready to give me tea. The third occasion was after a Hallé concert. How did she reconcile the spiritual transports of listening to Brahms with a metaphysic that denied the non-material ? Epiphenomenal, or something, she said ; mere excitation of the nerves. (LWBG 122)

Le lecteur familier de l'œuvre de Burgess reconnaît en outre une citation de *Nothing Like the Sun*, "Literature is an epiphenomenon of the action of the flesh", sans que l'on sache très bien s'il faut attribuer ce brouillage à la "mémoire" affabulatrice du narrateur-romancier, ou voir dans l'épisode raconté une source extra-textuelle d'inspiration pour sa biofiction shakespearienne. Le récit de confession qui suit joue du même ressort comique : au lieu de s'exclure mutuellement selon une dichotomie classique esprit/matière, les sphères religieuse, sexuelle et littéraire se recombinaient sans cesse, généralement au bénéfice des deux dernières – Ibsen, mentionné par inadvertance par le confesseur, rapproche encore "Little Wilson" de Joyce et de la crudité sexuelle plutôt que de Dieu :

I went to confession with some confidence, telling Fr Myerscough that I had taken tea with a Protestant widow who had instructed me, among other things, in the principles of materialism and affirmed that the whole Church structure was built on a fable. He did not ask about the other subjects of instruction ; instead he railed about keeping bad company but concluded that I had been led by the devil to the coverts of Marx, and possibly Ibsen and other atheists. I must not see that person again. I promised not to. Who was Ibsen ? There were several things I did not know. I did not know how to masturbate, and I did not know about the existence of lending libraries. (LWBG 123)

Dans *You've Had Your Time*, le protagoniste, sans cesse déplacé hors de ce qui est considéré comme le milieu naturel d'un écrivain – un quelconque espace sédentaire, un campus universitaire américain, ou encore les cercles artistiques londoniens –, écrit ses romans dans sa caravane, emblème de son nomadisme bohème<sup>236</sup>, se retrouve sur le tournage de films bibliques *kitsch*<sup>237</sup>, ou encore à un défilé de haute couture<sup>238</sup>, ou dans le jury du festival de Cannes<sup>239</sup> : tantôt le comique burlesque vient de la chute de l'artiste ou de l'érudit dans des déconvenues matérielles ou la vulgarité de l'industrie

---

<sup>236</sup> *You've Had Your Time*, p. 165-166 et *passim*.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 298-301 et p. 302-308.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 316-317.

culturelle ; tantôt c'est lui qui incarne le vulgaire par rapport au raffinement social ou aux prétentions intellectuelles d'autrui.

Parfois la comédie burlesque de la vie narrée bascule dans un espace d'hyperréalité au sein duquel ce qui importe est moins la désacralisation de l'art, de la décence ou de l'intelligence, ou la satire des positions d'imposture ou du philistinisme, que le vertige des apparences qui recouvrent la "réalité". Les va-et-vient entre la fiction et le réel extra-textuel rythment les deux premiers chapitres de *You've Had Your Time*, en particulier le récit des années les plus productives du romancier Anthony Burgess : l'autobiographie crée une sorte de mise en abyme, ou de deuxième niveau de transposition par l'écriture, en retraçant la genèse elle-même très autobiographique des personnages créés par le protagoniste, Enderby bien sûr, mais aussi Edwin Spindrift, le héros philologue de *The Doctor Is Sick*. Ce dernier est présenté comme un mélange d'invention et de transposition directe de l'expérience du romancier, tandis que des personnages du roman, les jumeaux Harry et Leo Stone, entrent dans l'univers de la diégèse autobiographique ("these") sous leurs "vrais" noms, seulement à moitié modifiés dans le roman, de Ralph et Leo :

The hero is Edwin Spindrift, a PhD whose speciality is a philology which, in the 1960s, was already out of date, and he is sent home from a college in Burma where he has been teaching phonetics. He has, as I myself had, a suspected tumour in the brain. He also has a dark-haired unfaithful wife named Sheila. In the same neurological clinic as the one where I had been probed, his tests prove positive and an operation is proposed. [...] He gets mixed up with the same lowlife characters I had encountered in a Bloomsbury unknown to Virginia Woolf – the big man who worked in Covent garden [...] and kept a Tangerine mistress, the vendors of stolen watches known as the Kettle Mob [...], the Jewish twins who ran an illegal drinking club.

These Jewish twins, Ralph and Leo, paid a surprise visit to Hove just as I was ready to transfer them to fiction. (YHYT 6-7)

Plus loin, le professeur Burgess offre à ses étudiants du New York City College la même performance illusionniste sur un auteur élisabéthain imaginaire qu'Enderby à ceux de la fictive University of Manhattan dans *The Clockwork Testament* (CT 417 et YHYT 276). Un autre brouillage du même type s'opère quand le romancier se mêle de cinéma, collaborant en 1974 à une vie de Moïse avec le réalisateur De Bosio, "a genuine Moses in his own right, one who had smuggled Italian Jews over the Swiss border during the Nazi occupation" (YHYT 270), et à une vie de Jésus avec Zeffirelli l'année

suivante. Les confusions entre le réel et la fiction mettent cette fois en jeu les mythes bibliques, leur réécriture fictionnalisée par Burgess, la réalité feinte de l'écran cinématographique, et la réalité du tournage dans une série d'échanges et de confusions vertigineuse : selon le narrateur, les "miracles" de l'Exode se seraient réalisés de façon naturelle et explicable pendant le tournage du téléfilm :

The filming of *Moses* in the Sinai desert disclosed that some of the miracles of the Exodus were not extravagant legend but sober truth. The Nile was sometimes stained with red mud that looked bloody. There was a shot of Burt, dissatisfied with a scene and visibly if inaudibly growling 'Fuck it', viciously hitting a porous rock with his staff. This immediately gushed water. [...] There was no need for Cecil B. de Mille trickery when it came to the passage out of Egypt. The Israelites probably crossed the Sea of Reeds, where a strong wind whips up the waters and presents a dyish bed. That wind kindly blew for the filming. (YHYT 299-300)

Cette démythification du texte sacré se fait au nom d'une interprétation rationnelle, ancrée dans la "réalité". Or, le protagoniste Burgess assiste à ces miracles naturalisés non pas directement, mais a posteriori dans les studios de Cinecitta, en regardant un artefact cinématographique dont le narrateur détaille toutes les étapes de la confection, en particulier le travail de postsynchronisation, brisant ainsi radicalement toute forme d'illusion réaliste.

Dans le récit, tout aussi comique, de sa participation à *Jesus of Nazareth* de Franco Zeffirelli, l'autobiographe fait jouer les différents discours, le sien, réaliste et démystificateur, et celui de l'industrie culturelle – également "réaliste", mais seulement en vue d'une nouvelle mystification commerciale, celle des "motivations psychologiques" –, contre celui des conseillers ecclésiastiques attachés à la lettre des Écritures :

The more I read Matthew, Mark and Luke the more I became dissatisfied with their telling of the sacred story. They remain fine propagandists but mediocre novelists. 'The devil entered Judas', says John. How hopelessly inadequate. That man at Warner Brothers would have cried out against inadequate motivation for betrayal of the Son of God.

I had to remake Judas from scratch. I remade him first as a decent American college boy, well read in Latin, Greek and Hebrew [...]. (YHYT 304)

Le texte autobiographique est ainsi jalonné de morceaux de bravoure comiques ou burlesques qui constituent en quelque sorte des mises en abyme du processus de fictionnalisation de l'existence, entre (auto)mythification et démystification réaliste, mis

en œuvre par l’auteur dans ses “mémoires”. Toutefois, malgré ce type de fil conducteur et de *leitmotiv*, le récit autobiographique semble s’essouffler dans une succession assignifiante, paratactique et sans hiérarchie, d’événements et de scènes, s’épuisant presque dans une simple chronique agrémentée de variations autofictionnelles, au lieu de dessiner un portrait dans le temps du narrateur. C’est d’ailleurs le mot “chronique” qui est utilisé par Burgess à la fin du second volume (“To end this chronicle”, *YHYT* 370). En ce sens, s’il y a bel et bien une construction assignifiante qui semble amorcer un projet de ressaisissement totalisant de soi, comme nous l’avons montré à propos du premier volume, la “perspective” autobiographique adoptée par Burgess reste globalement naturelle, subjective, et non retouchée, puisque l’abondance proliférante des souvenirs qui caractérisent le passé récent se traduit dans le second volume par une surcharge narrative sans hiérarchie, alors que les années de jeunesse bénéficient, comme naturellement, de la stylisation et de la condensation propre au travail de la mémoire, si bien que le temps semble passer plus rapidement dans le premier volume.

La saturation narrative qui caractérise *You’ve Had Your Time* sert aussi à mimer le sentiment d’aliénation et de perte identitaire suggéré ou exprimé par le narrateur dans les rares moments de pause narrative et d’introspection : alors que le premier volume était scandé par l’expression “I was marked”, passif de victimisation, mais fruit des provocations et de l’affirmation de soi de John Wilson, le second volume regorge de formules comme “I was to be rushed into” (*YHYT* 308), “I was summoned” (*YHYT* 337), “I was persuaded” (*YHYT* 338), à mesure que Burgess se retrouve entraîné comme malgré lui dans divers projets paralittéraires qui l’éloignent de sa vocation artistique (“I was too much in the paws of producers and directors”, *YHYT* 263 ; “My life was always being arranged for me behind my back”, *YHYT* 250), à mesure aussi qu’il devient une figure médiatique que l’on confond avec Stanley Kubrick, ou une “invention” de ce dernier (*YHYT* 277).

La double conclusion de l’autobiographie apparaît ainsi comme une tentative de s’arracher au temps qui passe pour se redéfinir par rapport à un lieu et un modèle : Burgess choisit de terminer son récit sur les célébrations du centenaire de la naissance de Joyce à Dublin, puis propose en épilogue une description méticuleuse de sa résidence suisse de Lugano, faisant ainsi coïncider temps narré et temps de l’écriture, et, comme il l’a écrit lui-même, citant encore *Ulysses*, remplaçant le *Nacheinander* par le



*Nebeneinander*<sup>240</sup>. La fabulation de son existence cède ainsi la place à un court bilan doux-amer sous forme de vies parallèles, ou plutôt de vocations parallèles, entre Burgess et son modèle artistique, auquel il reproche presque le luxe d'avoir pu écrire librement, sans être asservi à la logique du marché<sup>241</sup> :

The gratitude should be all mine : Joyce, more than any man, had taught me the value of literature and tried to instil in me a sacerdotal devotion to art. But he had not lived the Johnsonian life, he had never known the proud debasement of Grub street. He had practiced art under the umbrella of the last Maecenas, rejecting literature and its grubby journalistic offshoots as a way of making a living. (*YHYT* 373)

Quant à la description minutieuse du désordre baroque hétéroclite du chalet suisse du couple Burgess, elle offre comme un autoportrait métonymique du narrateur-protagoniste – ce que Philippe Lejeune, établissant un parallèle avec les inventaires de Georges Perec, résume sous la formule “moi sous la forme d’une maison”<sup>242</sup>. Cet autoportrait indirect fait écho, avec plus de modestie, à l’auto-identification du narrateur avec l’extravagance des projets inachevés de Gaudí : “I saw a reflection of my own brain in it” (*YHYT* 190). Métaphore de l’outre-tombe selon Lejeune, la Suisse offre surtout au narrateur, comme dans *Little Wilson and Big God*, une nouvelle norme et un nouvel ordre à contester – la propreté bourgeoise : “The daughter of an Italian aristocrat and the son of a Moss Side tobacconist have not learned the bourgeois virtue of tidiness.” (*YHYT* 378). Le chalet des Burgess, situé en plein carrefour linguistique européen, est encombré d’objets de provenances géographiques diverses, dénotant en outre un grand éclectisme artistique, littéraire et musical : c’est donc également un autoportrait littéraire, une sorte de miroir de *l’ars poetica* burgessienne, ainsi qu’un nouvel acte d’allégeance à l’esthétique joycienne, dans la mesure où il fait écho à la saturation multilinguistique de *Finnegans Wake*. Indirecte, construite par rapport à des modèles et des repoussoirs, oxymorique (“proud debasement”, *YHYT* 373), réfléchie

---

<sup>240</sup> Il s’agit d’une citation tirée du monologue intérieur de Stephen Dedalus dans l’épisode “Proteus” de *Ulysses*. Stephen oppose le *Nacheinander*, qui caractérise la succession temporelle, au *Nebeneinander*, qui caractérise la coexistence des objets dans l’espace. Cette distinction provient du traité esthétique de Lessing, *Laocoön* (1766), où l’auteur distingue la poésie, qui se déploie dans le temps, des arts visuels comme la peinture, qui se déploient dans l’espace (voir James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 37 et note p. 784 et James Joyce, *Œuvres II*, Pléiade, note 10, p. 1121).

<sup>241</sup> Burgess signale plus haut dans une parenthèse ironique que la statue de Joyce est un don à Dublin d’American Express.

<sup>242</sup> Philippe Lejeune, “Petit Wilson et Grand Rousseau.”, G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 41.

métaphoriquement par des objets, mi-artistique, mi-prosaïque, l' "identité" de John Wilson n'est pas plus transparente que sa "vie", elle-même représentée, construite et réfractée, comme nous l'avons vu, à travers le prisme de la fiction.

### c) Autoportrait(s) et identité(s)

Les théoriciens de l'autobiographie, quelle que soit par ailleurs leur définition plus ou moins référentielle ou (inter)textuelle du sujet autobiographique, s'accordent généralement pour dire que la figuration d'une identité individuelle, comme la narrativisation des événements d'une vie, n'est pas une transcription directe, mais se construit dans un rapport plus ou moins conflictuel ou mimétique avec des modèles narratifs et/ou mythiques pré-existants<sup>243</sup>. D'après Avrom Fleishman, l'écriture autobiographique s'inscrit dans une relation avec l'altérité de modèles narratifs et figuratifs littéraires, mythiques, culturels, ce qui veut dire que la représentation de soi ne saurait être littérale, transparente, directe, mais est toujours une représentation littéraire, indirecte, figurale :

The most curious aspect of the urge to establish a unique identity [...] is its persistent need to draw on the images, actions, and patterns of other stories in order to tell one's own. The "basic literary forms" are the instruments with which autobiographers make themselves unique, by creative reenactment, revision, and reversal.<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Même Philippe Lejeune reconnaît désormais l'horizon intertextuel de l'écriture autobiographique – les *Confessions* de Rousseau étant selon lui "gorgées d'intertextualité" (*Signes de Vie*, 2005, p. 174) –, et nuance ainsi les conceptions presque exclusivement référentielles du pacte exposées dans ses premiers ouvrages, tout en maintenant la distinction entre un art de la fiction et un "art de la vérité" (*Ibid.*, p. 61). Voir également son article intitulé "L'autobiocopie" : " 'Je forme une entreprise qui n'eût jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateurs', dit Rousseau au début des *Confessions*. Voilà le rêve : un texte soustrait, en aval comme en amont, à toute intertextualité... C'est là une position extrême, où s'exprime de manière paroxystique l'idéologie de l'originalité et de l'individualité liée à l'autobiographie. [...] Il peut être désagréable de prendre conscience de la part de répétition qui entre dans la création. Il y a conflit apparent entre l'idéologie autobiographique, et la réalité de l'intertextualité. Conflit entre le désir de faire oublier cette intertextualité [...] et la nécessité de la faire fonctionner. Douleur à penser que l'individu est un fait de série, et l'originalité un code. L'autobiographie ne serait-elle pas toujours *autobiocopie* ?" (Philippe Lejeune, "L'Autobiocopie", Mireille Calle-Gruber (ed.), *Autobiographie et biographie*, 1989, p. 53).

<sup>244</sup> Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography : The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, 1983, p. 48. Voir également les conceptions, très proches de celle de Fleishman, de la constitution du sujet/objet des récits autobiographiques comme invention imaginaire et métaphorique de soi à partir de modèles archétypaux, développées par James Olney dans *Metaphors of Self : The Meaning of Autobiography*, 1988 et Paul-John Eakin dans *Fictions in Autobiography : Studies in the Art of Self-Invention*, 1985 et *Touching the World : Reference in Autobiography*, 1992.

Frédéric Regard<sup>245</sup> considère que cette lecture métaphorique et archétypique de la configuration autobiographique du sujet peut s'avérer incomplète, car elle met surtout l'accent sur des modèles temporels ou des chronotopes, c'est-à-dire des schèmes narratifs spatio-temporels qui présupposent l'antériorité et la permanence d'un sujet autobiographique stable, au détriment de ce qu'il appelle les "dispositifs topologiques" de la "construction graphique" de soi. En d'autres termes, l'enjeu de l'écriture autobiographique serait moins la dimension historique de la formation/*Bildung* du sujet et son "assignation à résidence" au sein d'une identité stable ou d'une identité-récit (c'est-à-dire l' "identité narrative" ou "dynamique" telle que la définit Paul Ricœur)<sup>246</sup>, que ses déplacements au sein d'une sorte de géographie mentale, ses positionnements au sein d'un "espace relatif" dont l'agencement des lieux n'existe que pour être transgressé – laissant ainsi place à la singularité de l'autobiographe. Dans cette perspective, le discours traditionnel de l'aveu et de la confession en tant que discours véridique semble anachronique, car il relève de l'assertion d'une individualité stable et responsable qui maîtrise assez le cours et le sens de son existence pour les livrer au destinataire afin que ce dernier l'absolve. Ainsi, la seule polarité sincérité/mensonge ou vérité/fiction ne saurait suffire à rendre compte des enjeux de la construction de soi opérée par Anthony Burgess.

Certes, comme souvent dans l'œuvre de Burgess, on se trouve confronté à plusieurs stratégies textuelles contradictoires. On pourrait lire l'autobiographie burgessienne selon le programme suggéré par son sous-titre, c'est-à-dire comme une quête chrétienne de transparence à soi-même et de sincérité, ce qui est l'origine même du genre<sup>247</sup>. Or, le récit d'enfance du narrateur comporte comme en abyme de "véritables" confessions catholiques qui mettent en jeu les demi-vérités du pénitent et

---

<sup>245</sup> Frédéric Regard, "Géotobiographies : introduction aux géographies de soi", F. Regard (dir.), *L'Autobiographie littéraire en Angleterre, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : Géographies du soi*, 2000, 11-33.

<sup>246</sup> Paul Ricœur assigne au récit (qu'il soit fictionnel ou historique/(auto)biographique) une fonction cognitive et éthique de reconfiguration personnelle du sujet, qui accède à la conscience de soi-même, non seulement comme caractère ("mêmeté"), mais surtout comme "ipséité" (c'est-à-dire le maintien de soi dans le temps), en ressaisissant ses expériences diverses, discordantes, selon un axe narratif temporel. Voir *Soi-même comme un autre*, 1990, "Le soi et l'identité narrative" (p. 167-198), où la mise en intrigue est définie comme "genèse mutuelle entre le développement d'un caractère et celui d'une identité" (p. 171), l'identité du personnage s'égalant à "la nécessité rétroactive de l'histoire d'une vie" (p. 175).

<sup>247</sup> Georges Gusdorf (*Auto-bio-graphie. Lignes de vie* 2, 1990) et Roy Pascal (*Design and Truth in Autobiography*, 1960) voient dans l'examen de conscience et la confession religieuse, c'est-à-dire les aveux adressés à Dieu, l'origine même du genre de l'autobiographie, l'auteur se substituant progressivement à Dieu pour assigner lui-même un sens à son vécu à mesure que les "Confessions" sont annexées, laïcisées, par la littérature. (Voir Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, 2004, p. 256).

l'incompréhension du destinataire, ainsi que l'imbrication indépassable du charnel et du spirituel, tout en tissant un réseau intertextuel très dense avec les "confessions" tout aussi opaques et frustrantes de Stephen Dedalus dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Comme l'analyse Philippe Gasparini, l'emploi du terme "confession" peut être ambivalent et trompeur, surtout quand il émane d'un auteur d'origine catholique :

Au XX<sup>e</sup> siècle la confession est généralement décrite par les écrivains d'origine catholique comme un lieu pervers d'inquisition, un contre-modèle de la véritable sincérité. Dans la partie centrale du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, ce simulacre de communication met ironiquement en abyme le travail de rétrospection poursuivi par Joyce pendant dix ans. Stephen cherche à soulager sa culpabilité, mais, loin de le libérer, l'aveu le plonge dans une crise religieuse épuisante et stérile.<sup>248</sup>

Comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, "Little Wilson" ne purifie lui non plus jamais sa conscience, s'arrangeant toujours pour ne jamais confesser grand chose, comme le constate Dominique Goy-Blanquet : "Young Wilson's confessing methods consist in elaborate strategies to avoid telling the best part of the truth, and get off with a light sentence."<sup>249</sup>

Le bilan des huit cents pages des "Confessions" burgessiennes en termes d'aveu direct "transparent" adressé au destinataire et de discours de culpabilité est très léger : un '*mea culpa*' virtuellement adressé aux autorités de Brunei quand le protagoniste est prêt à avouer (ou prétendre) avoir simulé son malaise de peur d'être renvoyé définitivement en Angleterre (*LWBG* 441), quelques allusions à un vague sentiment de culpabilité à l'égard de sa première épouse Lynne, l'idée d'une "trahison" de sa vocation artistique au nom des impératifs de la vie matérielle, ainsi que des regrets concernant le mode de vie bohème et instable imposé à son fils, enfin le mélange

---

<sup>248</sup> Philippe Gasparini, *Est-il Je ?*, 2004, p. 257. Pour une analyse plus philosophique des paradoxes du langage de la confession, c'est-à-dire de l'impossible purification spirituelle d'un sujet confessant toujours renvoyé à la chair, voir les analyses de Jean-François Lyotard dans son ouvrage sur saint Augustin : "Le confessant cherche des mots et, contre toute attente, ceux qui lui viennent s'évertuent surtout à faire travailler la physiologie jusqu'à pousser les puissances sensorielles et, par conséquent, sensuelles du corps jusqu'à l'infini." (Jean-François Lyotard, *La Confession d'Augustin*, 1998, p. 29) Voir également l'article de Philippe Lejeune sur les paradoxes de la version laïcisée des confessions, l'aveu sexuel : "L'aveu n'est, le plus souvent, ni un acte de confession (renoncement à la chose interdite), ni un acte de libération (dépassement définitif de l'interdit), mais un acte de transgression, en employant le mot dans le sens que lui donne Georges Bataille. Il rend délicieusement sensible l'interdit, permet de le percevoir, d'en jouir. [...] La faute n'est pas tant énoncée dans le récit que répétée dans l'énonciation." ("L'autobiographie et l'aveu sexuel", *Revue de littérature comparée* 325, janv-mars 2008, p. 43)

<sup>249</sup> Dominique Goy-Blanquet, "Biotopics : Little Wilson's Life as an Elizabethan Poet", *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 128.

d'apologie et de dénégations entourant la question de la nature fiscale de son "exil" continental, sont loin d'être des points saillants du récit autobiographique.

Malgré quelques formules comme "I should have been more concerned about Lynne's health than with Kennedy's death" (YHYT 88), le narrateur semble même se disculper plus qu'il ne s'accuse, attribuant l'alcoolisme de sa femme aux conséquences médicales de l'agression dont elle fut victime (LWBG 303), et sa mauvaise santé autant à son tempérament téméraire qui lui faisait braver les risques en Malaisie, qu'à l'expatriation elle-même, décidée par son mari (LWBG 442-443). L'expression complaisante d'un remords du protagoniste après son veuvage et son remariage, sur fond de dépression et d'idées suicidaires, est rapportée selon une stricte focalisation interne et n'est donc pas reprise à son compte par le narrateur a posteriori : "Now I had been misled in believing that a new life was possible, with a young wife and a young son and a permanent sunny exile. I had killed a woman and had to be punished for it" (YHYT 180). De même, en ce qui concerne ses idéaux artistiques trahis par des considérations matérielles, ce n'est pas sous forme d'un discours narratorial assertif, mais à travers les sentiments attribués au protagoniste, que se dessine un semblant de ligne apologétique. En outre, dans l'exemple suivant, l'apparition théâtrale comique de Henry James carnavalise l'amorce d'introspection sérieuse :

There had been a time in New York, when I was engaged on the Cyrano musical, that had shamed me with a sense of betraying a commitment to higher art. Henry James, with his dachshund Max, had appeared at the bedroom door to make an admonitory gesture – a raised finger in the manner of the Neapolitans. (YHYT 315)

Si sa confession de père indigne se fait sous régime discursif et non narratif, Burgess, encore une fois, se disculpe autant qu'il s'accuse en invoquant son métier d'artiste : "My guilt is in order. Artists [...] do not, with the best will in the world, make good fathers" (YHYT 345). Notons enfin l'ambiguïté rhétorique de la formulation de l'autobiographe quand il évoque, indirectement, les raisons de son "exil" : "I ought now to apologize to the reader for being so concerned with finance, for seeming to write more of a *biographia fiscalis* than a *biographia literaria*" (YHYT 221) – Burgess substituant à la question morale et légale de l'évasion fiscale une problématique littéraire, dans un aparté méta-biographique.

Quant à la culpabilité sociale et existentielle de l'écrivain en tant qu'écrivain<sup>250</sup>, Burgess la relativise en la faisant passer du discours sérieux de Thomas Mann à l'extériorité des récriminations injustes à son égard attribuées au "personnage" tragico-comique de sa première épouse :

The Germans, and especially Thomas Mann, use the term *Künstlerschuld* – artist's guilt – to designate the writer's gloom at his own frivolity in a world that performs dull useful work and is unhappy about it. My *Künstlerschuld* was highly personal : I had to force myself to temper it with the reflection that I was trying to earn a living. Lynne occasionally cried upstairs that she could not hear the clatter of the typewriter. She would not accept that writing is nine parts brooding and one part clattering. (YHYT 21)

L'enjeu est donc ailleurs que dans la pénitence, la démonstration apologétique ou la quête d'une signification englobante de sa vie, projet que Philippe Lejeune assigne à toute entreprise véritablement autobiographique, selon sa définition restreinte du genre. Certes, l'autobiographe s'engage dans le préambule, au nom d'impératifs à la fois pragmatiques et philosophiques, à être attentif aux modifications de son être dans le temps :

[...] the ego I examine is multiple and somewhat different from the ego that is doing the examining. Even the ego that began the book in September 1985 is not the one that has completed it in 1986. In other words, the book is about somebody else, connected by the ligature of a common track in time and space to the writer of this last segment of it, which cheats and looks like the first. (LWBG viii)

Néanmoins, le Burgess de l'épilogue ne semble pas très différent du jeune Wilson du début : aucune révélation ne se joue dans les "Confessions" burgessiennes ; le temps qui passe, ou la rupture d'un événement soudain, ne constituent donc pas des dimensions fondamentales dans la représentation de soi de l'auteur-narrateur, contrairement au modèle narratif du *Bildungsroman*, qui s'attache à représenter la distance temporelle entre le narrateur mûr et sage et les *Lehr/Wanderjahre* du protagoniste. L'épilogue, qui s'ouvre sur la description minutieuse de l'intérieur hétéroclite du chalet suisse, semble

---

<sup>250</sup> Pour Michel Beaujour, cette culpabilité est la matrice même des autoportraits littéraires, où aucun dessein social ou politique extérieur à l'acte même d'écrire ne guide l'écriture : "L'autoportrait module et nourrit le malaise de certains qui, plus minoritaires que les minorités sociales et sexuelles, s'écartent de la classe et du sexe dominants auxquels ils appartiennent de droit, et s'exilent, du moins par l'écriture, dans une retraite et un impouvoir qui peuvent passer pour hautains, inciviques ou coupables." (Michel Beaujour, *Miroir d'encre*, 1980, p. 343)

figurer l'impossibilité de toute appréhension synthétique de soi, le "chez soi" révélant non une unité intime, mais une profusion d'objets discordants.

Quant aux grandes figures de l'imaginaire occidental qui, selon Avrom Fleishman et James Olney<sup>251</sup>, médiatisent la représentation de soi par l'écriture, elles ne sont pas directement exploitées par Burgess, ou seulement en filigrane et presque ironiquement, alors que son œuvre regorge par ailleurs de parallèles mythiques. En effet, *The Worm and the Ring* établit un réseau de parallèles étroit avec *L'Anneau du Nibelung*, *L'Énéide* sert de canevas mythique à *A Vision of Battlements*, les figures du saint et du martyr hantent les espions de *Tremor of Intent*, et, comme nous le verrons, *Napoleon Symphony* confronte le héros-biographié à la légende païenne de Prométhée et au récit chrétien de la passion du Christ. En revanche, dans le récit autobiographique, les figures de saints et de martyrs sont invoquées au début du récit, mais vite abandonnées ; le mythe de Don Juan est inversé, puisque ce n'est pas John Wilson mais son épouse, encore plus infidèle que lui, qui l'incarne (*YHYT* 20). La matrice d'images et de repères figuraux est moins mythique que littéraire, et essentiellement joycienne. En ce sens, le thème de "l'exil" et du "nomadisme", décliné avec insistance par le narrateur tout au long du second volume, est sans doute moins à rattacher à la figure mythique du "Nomade" mise au jour par Gilles Deleuze<sup>252</sup> qu'à la biographie de Joyce – la lecture par Burgess du *James Joyce* (1959) de Ellmann est mentionnée dans *You Have Your Time* (p. 10-11) –, et à la profession de foi de Stephen Dedalus à la fin du *Portrait* en faveur de l'exil<sup>253</sup>. Enfin, s'il y a une figuration christique, ce n'est pas tant dans une vie qui serait sacrifice, ni dans la pseudo mort-résurrection de 1959-1960, mais en tant que métaphore de l'entreprise de dévoilement autobiographique elle-même : Anthony Burgess fait de son nom d'auteur une sorte d'hostie ("soft edible body" *LWBG* 6), exposée et offerte à la dévoration de ses lecteurs, son corps/sa vie étant comme transsubstantié(e) en écriture autobiographique.

Ainsi, tout au long des "Confessions" burgessiennes, les fils thématiques ou mythiques, mais aussi psychologiques, introduits par l'autobiographe pour ébaucher la

---

<sup>251</sup> Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography : The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*, 1983 ; James Olney, *Metaphors of Self : The Meaning of Autobiography*, 1988.

<sup>252</sup> "Les Anglais sont précisément ces nomades qui traitent le plan d'immanence comme un sol meuble et mouvant, un champ d'expérience radical, un monde en archipel où ils se contentent de planter leurs tentes, d'île en île et sur la mer." (Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* 1991, chapitre 4, "Géophilosophie", p. 101)

<sup>253</sup> James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), 1977, p. 222.

représentation d'un destin individuel, sont abandonnés, affaires réglées, fausses pistes, leurres ou impasses, resurgissant sporadiquement çà et là au lieu d'être suivis opiniâtrement jusqu'au bout de leurs conséquences. Par exemple, le fait que "Little Wilson" soit orphelin de mère et à moitié délaissé par son père fait l'objet d'une analyse de quelques lignes :

I was not in rags and I did not starve. I was permitted an education. But I regret the emotional coldness that was established then and which, apart from other faults, has marred my work. I read of family relationships in other people's books and I envy equally the tranquillity and the turbulence. *Sons and Lovers* and *Fathers and Sons* are from an alien planet which I can visit only by stretching my imagination. (LWBG 88)

Précédant ces lignes, une impressionnante série de négations place son histoire personnelle en deçà de toute figuration mythique – et de toute recherche de pathos, puisque le narrateur explique être resté "emotionally cold" : ni amour maternel, ni Œdipe, ni belle-mère tyrannique, seulement de l'indifférence et de la stupidité ; juste après, en revanche, on peut lire une envolée métaphorique passionnée et vindicative sur sa place "d'orphelin de la nation", au même titre que tous les catholiques anglais, suivie d'une plongée dans les racines historico-géographiques de son lycée jésuite, la Contre-Réforme :

In the bigger family of the nation, which, as George Orwell said, was ruled by wicked uncles, I belonged to a gang of orphans, kids who could play in the yard so long as they kept quiet but were not admitted to the drawing-room. We were asked to be loyal to the disloyal. I was right to wipe my nose on the Union Jack. I was now going to give my schoolboy loyalty to an establishment named for the Apostle of the Indies, who had had different aims from the colonising British, a Spanish pillar of the Counter-Reformation, one of the seven members of the Society of Jesus. Nothing could be less English. (LWBG 88)

Le narrateur place ici la représentation de son destin individuel d'orphelin dans un contexte plus large, se définissant ainsi à travers une marginalité non pas psychologique, mais culturelle, religieuse et politique. À nouveau, dans *You've Had Your Time*, un élément du récit d'enfance est déplacé pour acquérir une signification symbolique explicite, quand le protagoniste reprend la prophétie de son père évoquant Napoléon à sa naissance pour affirmer son allégeance européenne – et anti-britannique –, s'incluant, à travers l'emploi de "we", dans la communauté des



catholiques du nord-ouest de l'Angleterre : "They [the French journalists] had to be told [...] that we North-Western Catholics were more European than British" (YHYT 297).

Ainsi, la "personnalité" individuelle de John Wilson/Anthony Burgess qui ressort du récit de ses passages par les institutions de l'armée et du service colonial, ainsi que de ses relations avec le monde littéraire, est comme recouverte par une signification socio-politique plus large : à travers sa résistance ou son insubordination face aux diverses incarnations du pouvoir hiérarchique, c'est la minorité catholique qui fait acte de dissidence sinon héroïque, du moins subversive. Ou plutôt, à chaque fois qu'il relate l'un de ses actes de provocation ou de désobéissance, le narrateur réaffirme comme performativement, par l'écriture, son appartenance à cette communauté, voire, comme le montre Jochem Riesthuis, crée une communauté, une *subculture* qui n'a pas d'existence "réelle" évidente en dehors de cette construction discursive :

Why is Burgess describing, *inscribing*, this subculture? He does so, for pages on end, describing the Lancastrian accent, the dishes, the city of Manchester, the clothes, the religion, the sounds and the smells of his youth as being an alien culture subsisting in Britain.<sup>254</sup>

Le narrateur définit cette *subculture* dès les premières pages de *Little Wilson and Big God*, en reprenant à son compte une remarque insultante d'un critique sur sa personnalité littéraire<sup>255</sup>, la validant ainsi pour en faire l'emblème de la minorité des Anglais catholiques :

The late celebrated poet and [...] reviewer Geoffrey Grigson noticed a volume of my essays and divined a personality behind them. 'Who', he said, 'could possibly like so coarse and unattractive a character?' He, son of an Anglican country vicar, was acknowledging an alien culture gruffly subsisting outside the covenant of the Protestant establishment. The coarseness is in the Wilson family, and it is bound to be unattractive to southerners. (LWBG 13)

Une définition de soi à la fois individuelle et collective est ainsi accomplie par l'écriture autobiographique selon un mouvement circulaire : le narrateur part d'une insulte adressée par un représentant de ce qu'il pose comme "l'Autre", l'Angleterre protestante,

---

<sup>254</sup> Jochem Riesthuis, "This, That and the Other : Anthony Burgess Inscribes His Modernist Differences in *Little Wilson and Big God*," Alan Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 181.

<sup>255</sup> Il s'agissait d'une critique littéraire du recueil d'essais *Urgent Copy* (1968) parue dans *The Listener* ("Insatiable Liking?", *Listener*, 7 November 1968, p. 618-619). Grigson apparaît encore à quatre reprises dans *You've Had Your Time*. Burgess cite notamment son adaptation lointaine d'un sonnet paillard du poète romain Belli, dans lequel il "se venge" du critique en y inscrivant son nom. (YHYT 242-243) – toujours en imitant Joyce, qui lui aussi "se vengeait" de ses ennemis en leur attribuant des rôles peu glorieux dans l'espace de la fiction.

puis il se l'approprié en utilisant le verbe "acknowledge" et en l'associant à ses origines socio-culturelles et religieuses. Enfin, il valide par l'exemple ce stéréotype en mettant en avant dans ses "Confessions" le comportement effectivement grossier et anti-social du protagoniste, mais aussi du narrateur, tout aussi grossier et indécent, puisqu'il prétend tout dire, n'épargnant au lecteur ni les détails sordides de sa "vie" dans son récit, ni ses provocations gratuites, en particulier sexistes, dans son discours – revenant ainsi au point de départ d'une personnalité littéraire qui déplaît à l'*Establishment* raffiné. Le narrateur accomplit ainsi la fusion allégorique, promise au lecteur dans la préface, entre sa personnalité et d'autres "little Wilson" qui se sentent opprimés par la culture dominante : "And, as a Catholic of the North of England with Irish blood, he may stand for many who are termed English but have always had a dubious relation with their country of birth." (*LWBG* viii)

L'anglicité problématique de Wilson/Burgess, oscillant entre altérité et différence, est l'un des leitmotifs principaux de l'autobiographie, ce qui met encore en jeu un certain nombre de lieux communs que le narrateur s'approprié, ou, d'après les analyses socio-psychologiques de Jochem Riesthuis, "internalise" et rejoue (au sens de "replay" et "perform"), voire surjoue, dans son texte autobiographique :

On one level Burgess here simply describing the unease with which many in 'his position' feel when called English ; at the same time he is replaying the dubious patriotism charge of which Catholics are often accused. In this stereotype 'the Catholic' is in constant allegiance to Rome, and can therefore never be trusted to fight for 'God and Country'. [...] Thus, Burgess, labelled as an English Catholic, internalises the label and performs its quality of dubious patriotism. Indeed, he explicitly writes : 'Catholic patriotism is inevitably imperfect.'<sup>256</sup>

Le fait d'être un apostat, "a lapsed Catholic", n'invalide en rien cette idée d'exil intérieur et d'opposition à l'anglicité dominante ; au contraire elle la renforce :

I say that I lost my faith, but really I was no more than a lapsed Catholic [...]. [...] Catholicism is, in a paradox, a bigger thing than the faith. It is a kind of nationality one is stuck with for ever. Or, rather, a supranationality that makes one despise small patriotisms. A lapsed Catholic feels he has a right to sneer at devout Anglicans and Presbyterians. In Stephen Dedalus's words, he has rejected a logical absurdity, and he can feel nothing but contempt for an illogical one. (*LWBG* 148)

---

<sup>256</sup> Jochem Riesthuis, "This, That and the Other", Alan Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 182-183.

Quand il raconte son “Grand Tour” (*YHYT* 173) de l’Italie, c’est encore par opposition à une certaine anglicité dominante que se définit Burgess, faisant jouer le contraste entre l’esthétisme visuel et pictural de Ruskin et les limitations “catholiques” et “nordiques” de sa propre perception, plus sonore, plus prosaïque – renforçant à nouveau le stéréotype d’un certain manque de raffinement, tout en construisant, par contraste, l’image d’une virilité hétérosexuelle traditionnelle qu’il s’attribue implicitement :

My visual education was belatedly beginning. I needed it, a northern Catholic who, like James Joyce, had been brought up on sounds. [...] I made no move in the direction of becoming Ruskinian. [...] Florence I remember for its T-bone steaks, called *Florentine*. I resented having to worship Florentine art and architecture, perhaps chiefly because a brand of aesthetic Englishman proud to call itself Anglo-Florentine had already besmirched the canvases and façades with its stroking fingers and epicene cooings. (*YHYT* 175-176)

Presque à la fin de l’épilogue, l’auteur-narrateur, aisé, célèbre, domicilié à Monaco, se compare à un “colonisé”, reprenant, en l’amplifiant, l’idée d’une marginalité/infériorité socio-culturelle :

I am still a child of cold England, but only in the sense that I love its language and literature. I cannot go back there to live, and, on brief visits, I see myself as an outsider. The rift of religion, region and class should have been healed a long time ago, but it is not. Like a colonial, I have a sense of exclusion, a chip on the shoulder. (*YHYT* 386)

Ce rapprochement entre un sentiment d’exclusion et la subjugation totale, socio-économique, culturelle, linguistique, mais aussi politique, juridique, militaire, des peuples colonisés, peut paraître incongru dans ce contexte d’énonciation, en particulier venant d’un ancien membre des services coloniaux britanniques. Peter Ackroyd utilise lui aussi, dans un entretien, une comparaison qui pourrait sembler excessive pour décrire la situation des Anglais catholiques au XX<sup>e</sup> siècle, mais qui est néanmoins fondée si l’on remonte aux origines historiques de la tentative d’éradication du catholicisme anglais par la violence d’État : “Catholicism was extirpated in the same way the Americans extirpated native American Indians’ religious beliefs”<sup>257</sup>. D’après Paul Langford, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le catholicisme est en quelque sorte récupéré et apprivoisé par la culture dominante à travers la notion d’ “excentricité”, et perd sa force de subversion anti-patriotique : “By the early nineteenth century [Roman Catholics]

---

<sup>257</sup> Jeremy Gibson and Julian Wolfreys, *Peter Ackroyd : the Ludic and Labyrinthine Text*, 2000, p. 241.

were unquestionably candidates for eccentricity. Quixotic loyalty to an ancient creed came to seem increasingly English, provided one was not Irish”<sup>258</sup>. C’est pourquoi Burgess rappelle constamment ses racines irlandaises, tandis qu’Ackroyd remonte jusqu’aux origines historiques de la suppression/répression de la culture catholique. L’excès rhétorique de la comparaison opérée par Burgess participe ainsi du martèlement presque performatif, excessif, d’une identité essentielle, substantielle, qui, comme l’écrit Michel Beaujour, “se pose en s’opposant” :

Si je désire être quelqu’un, un *tel*, je veux également savoir qui je suis *vraiment*, par delà, ou en deçà des rôles imposés, des déperditions de la mémoire, et de l’inconscient. Je veux être comme autrui, comme tel Autre. Ou à l’inverse : m’opposer à ces autres, à tel Autre. Les écrits minoritaires, féministes, par exemple, sont en quête d’identités substantielles, de définitions qui se posent en s’opposant.<sup>259</sup>

Mais cette polarisation binaire, sur laquelle plane l’ombre de la mauvaise foi et de la fausse conscience de soi, est déstabilisée par toute une série d’exclusions et de différenciations au sein de ces deux ensembles, “nous” – les Anglais catholiques – et “l’Autre” protestant, qui rend ces deux espaces quelque peu perméables, tantôt réduisant, tantôt étendant l’espace des identifications idiosyncrasiques du narrateur. Ainsi, dans l’espace minoritaire imparti aux Anglais catholiques, le narrateur établit une distinction entre les catholiques de naissance – croyants ou non – et les convertis, afin de se différencier de deux célèbres convertis des lettres anglaises, Graham Greene et Evelyn Waugh<sup>260</sup> :

The converted Catholics of modern literature seem to be concerned with a different faith from the one I was nurtured in – naively romantic, pedantically scrupulous. Novels like *The Heart of the Matter*, *The End of the Affair*, *Brideshead Revisited* and *Sword of Honour* falsify the faith by over-dramatising it. Waugh’s fictional Catholicism is too snobbish to be true. It evidently hurt Waugh deeply that his typical fellow-worshipper should be an expatriated Irish labourer and that the typical minister of the Church should be a Maynooth priest with a brogue. (*LWBG* 8)

---

<sup>258</sup> Paul Langford, *Englishness Identified : Manners and Character, 1650-1850*, 2000, p. 307.

<sup>259</sup> Michel Beaujour, *Miroir d’encre*, 1980, p. 342.

<sup>260</sup> Voir aussi cette remarque à propos du mari de sa demi-sœur, protestant converti au catholicisme pour pouvoir l’épouser : “Jack Tollitt became, like Greene and Waugh, a fierce and pedantic Catholic, shame and example to us all.” (*LWBG* 53)

De même, les prêtres jésuites sont à la fois présentés comme des libérateurs potentiels et des redresseurs de torts au nom de leur résistance à Luther et Henri VIII, et comme les représentants d'un *Establishment* dont le narrateur se sent exclu :

The priests of the Holy Name were Jesuits, hence men of the world, and they spoke the silver-veined English of Cardinal Newman. Any Irishman here had been absorbed into the British Jesuit establishment, and there was no room for Maynooth vowels. (*LWBG* 51)

D'ordinaire prompt à dresser un portrait satirique sommaire et caricatural des personnages qu'il a côtoyés, et à se définir par rapport à eux en leur attribuant un certain type d'altérité sociale, linguistique, intellectuelle, religieuse, Burgess consacre au frère Martin, le directeur du Xaverian College, six pages denses d'un portrait mêlant satire acerbe et quasi prosopopée, trahissant une fascination pour une sorte d'alter ego inclassable et de contre-modèle fascinant, aux personnalités et aux masques multiples :

Br Martin proved to be very keen on high-class phonemes and front vocal projection, but there were moods when he adopted the stage Irish of the first act of John Bull's Other Island, complete with 'may your shadder never grow less' and 'isn't it the truth I'm tellin ya?' [...] There was nothing provincial about Br Martin's vowels : he had beaten the upper-class bleaters at their own game. (*LWBG* 94)

"Whiskey priest" irlandais à l'accent patricien, sadique et pervers conformément aux *topoi* des écoles anglaises, cupide, hédoniste, acteur et affabulateur – il prétend avoir personnellement connu "Jimmy Joyce" –, victime d'une certaine acculturation après un séjour prolongé aux États-Unis, c'est lui qui offre à "Little Wilson", dont l'apostasie le laisse indifférent, la possibilité d'aller à l'université en convainquant son père de le laisser préparer le Higher School Certificate.

Un autre catholique irlandais, le cousin de la belle-mère de John Wilson, George Dwyer, archevêque de Birmingham, fait l'objet d'un portrait ambivalent, entre *high camp*, hédonisme falstaffien, et affinités intellectuelles avec le protagoniste-narrateur. Le récit de son ordination à cette fonction prestigieuse est filtré par le regard ébloui d'un ami homosexuel du couple Burgess, ce qui contribue à carnaliser toute la mystique religieuse et sociale qui entoure la cérémonie : "My, or Lynne's, friend would have proposed his instant conversion to the camp and boozy faith if only he had not committed himself previously to becoming an autocephalic archbishop" (*YHYT* 117).

Comme le remarque Jochem Riesthuis, en plus de la définition d'une sorte de géographie affective et socio-culturelle qui le différencie d'une supposée anglicité dominante, il y a toujours chez Burgess un parti pris, défini comme "moderniste" (mais que l'on pourrait aussi rattacher au postmodernisme), d'adopter la position de l'Autre, dans une relativisation et une redistribution constante des positions et des hiérarchies. S'il y a bien une tentative d'essentialisation et de substantialisation identitaire dans l'autobiographie, à travers le rejet d'une culture construite comme radicalement "autre", l'espace du "même" est lui-même soumis à une sorte de déconstruction ironique. On peut également remarquer que le sérieux apparent des assertions de Burgess dans les dernières pages de l'épilogue contraste avec l'écart que le narrateur introduit par rapport à la *doxa* catholique dans le premier volume, où la voix narrative se fait discrètement parodique en adoptant la perspective naïve de l'élève de la Bishop Bilborough Memorial School (appelée "the English Martyrs" à cause de son lien avec l'Église du même nom), où il est plus endoctriné qu'instruit :

At school we had moved from Ancient Britons improvidently shivering in woad to Robin Hood, who was a Catholic and even had a resident priest named Friar Tuck [...], and then came Henry VIII, who had wantonly cut himself off, along with his kingdom, from the truth and grace of Rome. We, of the blood of the English martyrs though refreshed in the faith from Ireland, kept a little light alive. (*LWBG* 85).

Ainsi, de même qu'un récit génériquement défini comme véridique est traversé de fiction, le discours du portraitiste, a priori essentialisant, en quête de substance individuelle et collective, d'oppositions, d'identifications et de contre-modèles, est traversé de dialogisme et de carnavalisation. Enfin, si le protagoniste-narrateur exclut de son paysage idiosyncratique certains rivaux catholiques dans le champ littéraire, il intègre des figures protestantes en faisant primer leur "provincialisme" sur leur ancrage religieux : contre Londres, Oxford, Cambridge et Bloomsbury, il trouve comme alliés D. H. Lawrence ("D. H. Lawrence raged against British bloodlessness, married a foreign aristocrat, and went to write abroad", *YHYT* 387) et "that great provincial William Shakespeare" (*YHYT* 387).

Burgess inscrit donc dans les deux tomes de ses mémoires tout un jeu d'allégeances et d'oppositions, qui fait intervenir une nouvelle géographie, à la fois littérale et symbolique, incarnée par les villes de Dublin – dont Manchester serait le satellite –, Rome et Londres. Construisant une mystique imaginaire le reliant

naturellement, affectivement, culturellement à la première et le coupant de la troisième, il entretient un rapport ambivalent avec la deuxième, proche de la Rome profane, qui, comme Manchester résistant à l'anglais du sud-est, oppose son dialecte cru au toscan policé (YHYT 242), mais critique envers la Rome pontificale :

God had played a great joke in allowing Jerusalem, the true Christian seat, to fall to Titus and implanting the papacy in Rome [...] Catholicism was meant for one country only, and that is Ireland, with its Lancashire outposts (YHYT 179).

Parallèlement à cette topique mi-réelle, mi-imaginaire, se déroule un trajet plus microcosmique et littéraire, qui va d'un grand pub mancurien comparé à *Ulysses* et plein des résonances de la culture populaire, musicale, irlando-mancunienne, au *Finnegans Wake* métaphorique du chalet suisse, en passant par un petit appartement à Monaco où il crée la Princess Grace Irish Library, qui deviendra un centre d'études joyciennes (YHYT 374), le fil joycien conférant une unité et un repère à l'impression de dispersion thématique et de marginalisation géographique de la "vie" de Burgess.

L'autre espace, à la fois littéral et imaginaire, au sein duquel se construit l'identité du narrateur-protagoniste est l'opposition, tantôt strictement binaire, tantôt traversée de différences, entre l'Occident et l'Orient, qui coïncide avec la naissance de l'écrivain connu sous son nom de plume "Anthony Burgess". C'est en effet l'expérience coloniale de John Wilson en Malaisie<sup>261</sup> entre 1954 et 1957 qui lui fournit le matériau exotique de son premier roman publié, *Time for a Tiger* (1956), dans lequel un alter ego fictionnel de Burgess, Victor Crabbe, professeur d'histoire, se donne pour mission d'apporter aux populations autochtones les "Lumières" humanistes de la culture et de la rationalité occidentales.<sup>262</sup> Dans le récit autobiographique des aventures coloniales de John

---

<sup>261</sup> La Fédération malaise (*The Malayan Federation*) désigne, entre 1948 et 1957, les États malais placés sous protectorat britannique (protectorat fondé sur un système de "résidents" et de "conseillers" britanniques censés guider et assister les sultans), ainsi que les trois colonies de la Couronne, Singapour, Malacca et Penang (*The Straits Settlements*). Entre 1957 et 1963, ces territoires deviennent indépendants. Rejoints par les anciennes colonies Sabah (Bornéo du Nord) et Sattawak en 1963, ils constituent alors la Malaisie (*Malaysia*). Singapour quittera la Malaisie en 1965.

<sup>262</sup> Outre *The Malayan Trilogy*, la Malaisie a influencé l'ensemble de la production fictionnelle de Burgess. D'après Burgess lui-même, le titre énigmatique *A Clockwork Orange* (1962) est le fruit syncrétique d'une expression cockney, "as queer as a clockwork orange" et du mot malais "Orang", qui signifie "homme". Napoléon est comparé à un "orang-outan" dans *Napoleon Symphony* (1974), Burgess plaçant son personnage, à travers ce jeu sur le mot malais "orang", sous le signe d'une énergie virile et d'un destin oriental (qui s'accomplira en Égypte et non en Asie). La *Dark Lady* dont William Shakespeare ("WS") s'éprend dans *Nothing Like the Sun* (1964) est une ancienne esclave venue des Indes

Wilson/Anthony Burgess<sup>263</sup>, se mêlent la mystique romantique, “orientaliste”, traditionnelle, de l’initiation du “colon” à l’altérité orientale, et une conscience postmoderne, post-impériale, d’avoir affaire non à une altérité essentielle et à une expérience neuve, mais à un palimpseste de constructions intellectuelles, artistiques, idéologiques. À nouveau, le narrateur surjoue certains *topoi*, en déjoue d’autres, pour se représenter dans une position de marginalité et d’excentricité par rapport à la figure typique de l’expatrié anglais dans les colonies, par rapport également aux écrivains qui l’ont précédé.

Selon Edward Said<sup>264</sup>, le discours occidental “orientaliste” consiste à représenter les pays et les cultures dites “orientales” selon une série d’oppositions binaires absolues par rapport à la “civilisation occidentale” : un Orient archaïque, chaotique, irrationnel et despotique aurait été construit, à travers le regard des explorateurs, des colonisateurs, des scientifiques et des écrivains, comme l’Autre mythique d’un Occident moderne, ordonné, rationnel, démocratique. Passif, lascif, féminin, éternel, résistant au progrès historique, l’Orient serait un espace à conquérir par un Occident masculinisé, investi d’une mission historique que résume toute la rhétorique des “lumières civilisatrices” ; mais aussi un espace trouble, dangereux, potentiellement maléfique, où l’homme occidental risque de se perdre en se laissant absorber ou corrompre<sup>265</sup>. Dans *Little Wilson and Big God*, la Malaisie est parfois placée sous le signe de cet ailleurs exotique et mystérieux, de cette altérité essentialisée et féminisée, comme dans ce passage volontairement provocateur, où le narrateur évoque les fantasmes du protagoniste lors de son arrivée en bateau à Singapour avec Lynne :

I would sweat and drink gin pahits and taste the varied sexual resources of the East. I resented my wife, as all men going East have to. The memsahibs

---

Orientales : à travers le fantasme d’une Muse orientale qui serait l’altérité absolue nécessaire à l’art de Shakespeare, un réservoir mystérieux d’énergies fertiles, mais aussi mortifères – elle transmet au Barde la syphilis, tout en lui donnant un fils – Burgess construit l’Orient sur le mode d’une altérité essentielle par rapport à l’Occident, dont il serait l’Autre primitif, désirable, plus vivant mais moins rationnel. C’est ce type de dualisme et d’essentialisation de différences historiques, géographiques et culturelles, cette imagination mi-ethnographique, mi-romanesque, cette représentation/appropriation de l’Orient comme l’Autre mythique, exotique et mystérieux, menaçant ou désirable, en tout cas fantasmé, de l’Occident, qu’Edward Said désigne sous la notion d’ “orientalisme”.

<sup>263</sup> Les dernières pages du chapitre 5 et le chapitre 6 de *Little Wilson and Big God*.

<sup>264</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, 1979, et *Culture and Imperialism*, 1994.

<sup>265</sup> Sur la question de la résistance au métissage et à l’hybridation, voir les analyses de Ian Baucom sur le roman de Kipling *Kim* (1901) dans le chapitre intitulé “British to the Backbone”, dans *Out of Place : Englishness, Empire and the Locations of Identity*, 1999, en particulier p. 88-90. Voir également, au sujet de l’Inde littéraire de Kipling et de ses contradictions, la préface de l’édition de *Kim* par Alexis Tadié (Rudyard Kipling, *Kim* (1901), 2005).



[les femmes européennes] ruined the Empire through failing to understand India. I envied the single men going to rubber estates. [...] I wandered Singapore and was enchanted. I picked up a Chinese prostitute on Bugis street. We went to a filthy hôtel de passe full of the noise of hawking and spitting, termed by the cynical the call of the East. I entered her and entered the territory. (*LWBG* 373)

À ce florilège de clichés sexistes sur un “Orient” indifférencié, unissant l’Inde, la péninsule malaise et Singapour dans le même fantasme de plaisirs sensuels et sexuels offerts à l’homme occidental, s’ajoute la mystique de l’héroïsme pionnier du planteur solitaire<sup>266</sup> – morceau de bravoure orientaliste résumant une position impérialiste dont le narrateur s’attribue sans complaisance la logique : non pas celle d’une contemplation désintéressée d’un ailleurs, mais celle d’un désir de possession. Plus loin, présentant succinctement au lecteur la population multi-ethnique de la Fédération malaise, Burgess déploie à nouveau tout un éventail de stéréotypes nationaux et de préjugés raciaux :

The Chinese and Indians, who did the work of the Federation while the Malays watched the coconuts fall, feared independence, which would put power entirely into the hands of the Malays, a very xenophobic lot (*LWBG* 377)

The land pullulated with brown and yellow children tumbling into the monsoon drains. There was no danger of its going dry through unwillingness to breed. (*LWBG* 387)

Work had always been an alien substance to the Malays, into whose nets the eager fish homed, whose paddy yielded three crops a year, for whom bananas and coconuts fell, to say nothing of the foul-smelling intoxicating durian in the season of durians. Allah, with his draughts of oil, confirmed the Malays should have Cadillacs as well as coconuts. (*LWBG* 425)

Dénoncée par S. H. Alatas dans son ouvrage *The Myth of the Lazy Native*, la mythologie orientaliste de la prétendue paresse congénitale des autochtones malais, par opposition aux qualités entrepreneuriales et industrielles des Chinois et des Indiens, illustre une mystification idéologique caractéristique du regard orientaliste sur la Malaisie, dans la

---

<sup>266</sup> Image peut-être inspirée au narrateur par le roman *Malaisie* de Henri Fauconnier, prix Goncourt en 1930, qu’il juge supérieur en termes d’authenticité aux romans de ses prédécesseurs britanniques, Conrad et Maugham (“Whether *Time for a Tiger* is a good or bad novel, its details of Malayan life are authentic. After Henri Fauconnier’s *Malaisie* [...], it remains the first novel to state what the life was really like”, *LWBG* 402).

mesure où elle attribue à une origine naturelle, ethnique, ce qui est en réalité le fruit de l'histoire de la domination impérialiste britannique et un moyen de la justifier.<sup>267</sup>

Or, en reproduisant dans son récit autobiographique ce type de caricatures et de généralisations, Burgess fait mine d'ignorer le rôle de l'histoire et des idéologies impérialistes et néo-impérialistes dans la construction orientaliste d'un "caractère" malais.<sup>268</sup> Prolongeant le regard orientaliste mystificateur de la littérature coloniale, il surjoue ainsi, à travers cet étalage de préjugés sexistes et coloniaux, la rudesse de provincial bourru et peu fréquentable dont, comme nous l'avons vu, il aime à affubler son ego autobiographique. Car à travers l'image mi-descriptive, mi-symbolique d'une Malaisie fertile, "grouillante" d'enfants "bruns et jaunes", à travers aussi le récit de ses conquêtes féminines dont il fait l'inventaire méthodique en une sorte de mini-traité intitulé "love-making in the East"<sup>269</sup> (*LWBG* 385-388), ou encore l'insistance sur son désir de léguer sa "semence" à l'Orient, qui culmine, dans le passage suivant, sur la narration d'un "don" quasi magique offert à l'ethnie des Ibans de Sarawak, le biographe construit sa propre image de puissance virile hétérosexuelle, mise en valeur par sa rencontre avec un Orient féminisé :

We had invigorated their stock in exchange for a little broiled fish and a spoonful or so of fermented mouse. I sometimes think of the child I may have fathered, now grown to thirty and happy with love and a little fishing. I hope to have given something to the East. (*LWBG* 434)

Indépendamment de la fausseté ou de la véracité des épisodes relatés par le narrateur, ils révèlent en tout cas une filiation entre la construction narrative "orientalisante" burgessienne et les récits orientalistes de ses prédécesseurs, tels Kipling, Conrad et Maugham, tous placés à des degrés divers sous le signe d'une construction, par absorption et par opposition, d'une certaine masculinité occidentale que le récit lui-même, gage de savoir, de maîtrise et de contrôle – donc de pouvoir – ne

---

<sup>267</sup> "The ideological denigration of the native and of his history and society ranged from vulgar fantasy and untruth to refined scholarship. [...] The image of the indolent, dull, backward and treacherous native has changed into that of a dependent native requiring assistance to climb the ladder of progress." Syed Hussein Alatas, *The Myth of the Lazy Native*, 1977, p. 8. Voir également Yahya Zawiyah, *Resisting Colonial Discourse*, 1994.

<sup>268</sup> C'est-à-dire la volonté délibérée, de la part de la Compagnie hollandaise des Indes Orientales hollandaises au XVII<sup>e</sup> siècle, puis de la Compagnie britannique des Indes Orientales et des administrateurs coloniaux, de confisquer les activités commerciales les plus rentables de la péninsule malaise en créant des monopoles, tout en encourageant l'immigration de main d'œuvre chinoise et indienne afin d'affaiblir politiquement et économiquement les autochtones malais.

<sup>269</sup> À nouveau, le narrateur-protagoniste cherche à provoquer le lecteur en s'accusant avec complaisance d'avoir eu d'innombrables relations sexuelles, y compris avec une mineure.

fait que renforcer. Comme le montre Philip Holden à propos des personnages et narrateurs des nouvelles orientales de Somerset Maugham<sup>270</sup>, les codes occidentaux d'une masculinité coloniale – une virilité hétérosexuelle libérée par un environnement exotique, à laquelle s'ajoute le pouvoir de la connaissance ethnographique et de la maîtrise du discours – se construisent et se définissent à partir d'une stricte opposition avec "l'autre" colonisé, rejeté du côté du pôle "féminin". Au mythe de "l'oriental" lascif, passif et paresseux, s'ajoute dans *Little Wilson and Big God* le déploiement narratif attendu, sous forme de virtualité et d'anecdote de seconde main, du mythe complémentaire des accès de folie meurtrière connus sous le nom d' "amok", pôle spectaculaire, sensationnaliste, exotique, mythique, d'un caractère national construit par le regard occidental comme hystérique, dangereux et incontrôlable<sup>271</sup> – donc toujours "féminin". En reprenant à son compte, jusqu'à la caricature et l'outrance, cette construction orientaliste, l'autobiographe se définit non seulement par rapport à l' "Autre" oriental, mais surtout par opposition au type de l'écrivain anglais esthète, homosexuel ou asexué qu'il se plaît à satiriser dans ses essais et le second tome de ses mémoires.

Une autre rhétorique associée au colonialisme et à la mystique orientaliste soutend le récit autobiographique malaisien de Burgess, celle du "chaos" oriental, auquel se rattache le spectacle de foules bigarrées offert par une société multi-ethnique, où coexistent archaïsmes tribaux et capitalisme moderne, mais aussi l'instabilité politique liée à la guerre civile opposant des guérilleros communistes d'origine chinoise aux gouvernements de la Fédération malaise. Dans son essai "Conflict and Confluence" (1968), Burgess fait de ses deux expériences orientales, la première à Gibraltar, la seconde en Malaisie, la matrice de son inspiration de romancier. Plus précisément, c'est l'équilibre instable de ces territoires multi-culturels, la tension entre une propension au chaos anarchique et l'ordre imposé par la domination britannique ("an alien but benign

---

<sup>270</sup> "For Maugham's male protagonists, the East becomes a masculinising space, an area in which a male subjectivity is defined. [...] There is a sense in which the Orient is involved in the production of colonial masculinity." (Philip Holden, *Orienting Masculinity, Orienting Nation : Somerset Maugham's Exotic Fiction*, 1996, p. 17 ; voir aussi ses analyses de *The Moon and Six Pence*, p. 33-45).

<sup>271</sup> On retrouve ici certains stéréotypes du "caractère celte" construit par les Anglais, comme incontrôlable, irrationnel, plus créatif mais moins pragmatique, moins efficace que le "caractère anglo-saxon", frappé du sceau du "common sense" plutôt que du sentiment et de l'imagination (voir Paul Langford, *Englishness Identified*, 2000, p. 77). Mais Burgess, s'il se définit comme un "colonisé" de l'intérieur en tant que catholique d'ascendance irlandaise, n'établit pas de parallèles concrets entre l'Irlande catholique et les colonies impériales.

rule”<sup>272</sup>) qui sert de modèle à sa propre *ars poetica* – l’imposition de l’ “ordre” d’une composition rigoureuse à la richesse débordante, informe, de son matériau originel, celui du “choc des cultures” du monde oriental perçu par le regard occidental.

There was conflict turned by the British into a confluence. At last I could write. [...] Was not this colonial image of order itself a kind of work of art ? Had not the British, in bringing together this scarcely imaginable mixture of races and faiths and cultures, already half-written my novels for me ?<sup>273</sup>

Le discours humaniste des “Lumières” et de l’ordre rationnel apporté par la Grande-Bretagne afin d’accompagner le processus d’autonomie du futur État indépendant s’impose ainsi naturellement, sans remise en question radicale de ses postulats eurocentriques, sous la plume du narrateur : à travers ses propres fonctions de professeur dans un collège réservé à l’élite de la jeunesse malaise, puis de formateur d’enseignants destinés à prendre la relève des missionnaires et fonctionnaires occidentaux, et enfin d’écrivain travaillant et ré-agençant la masse informe de son matériau brut, il est lui-même censé incarner ce rêve d’une transmission culturelle de l’Occident vers l’Orient.

Mais la perspective du narrateur sur son expérience malaisienne et son identité de colon britannique d’un Empire crépusculaire est en réalité plus ambiguë et complexe qu’il n’y paraît. Loin de se faire centre invisible, transparent, rayonnant d’une civilisation britannique intrinsèquement supérieure, Burgess n’a de cesse de mettre en valeur son propre caractère idiosyncratique et marginal par rapport aux autres fonctionnaires impériaux, par rapport également à certains chroniqueurs d’empire, prisonniers de leurs préjugés occidentaux et coupés de la population locale. Le fonctionnaire impérial, l’éducateur, l’écrivain britannique John Wilson/Anthony Burgess semble ainsi lui-même se placer dans la catégorie mouvante de ceux qu’Edward Said appelle des “impérialistes” excentriques, remplis de contradictions :

An entire massive chapter in cultural history across five continents grows out of this kind of collaboration between natives on the one hand and conventional as well as eccentric and contradictory representatives of imperialism on the other.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Anthony Burgess, “Conflict and Confluence”, *Urgent Copy : Literary Studies*, 1968, p. 270.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>274</sup> Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, 1994, p. 262.

En effet, s'étant d'emblée caractérisé sous les traits d'un Anglais marginal, plus celtique qu'anglo-saxon, sorte d'exilé de l'intérieur, plus proche, culturellement et affectivement, de l'Irlande catholique colonisée, que de Londres, l'ancien centre rayonnant du projet impérial britannique, le narrateur cherche comme naturellement à se distinguer de l'ancienne *doxa* eurocentrique. Sa propre perspective idéologique, contradictoire, n'étant jamais masquée, elle autorise un jeu constant d'inversion et de renversement des regards et des valeurs qui ouvre à nouveau un espace de subversion carnavalesque au sein du récit autobiographique. Conscient de la relativité du temps occidental, rythmé par les saisons, dans une Malaisie au climat beaucoup plus uniforme, il s'amuse par exemple à montrer combien le canon occidental culturel est lui aussi très relatif, racontant avec humour l'échec annoncé de son ambition pédagogique d'écrire une anthologie de la littérature anglaise en malais, qui inclurait le monument moderniste *The Waste Land* de T. S. Eliot : les célèbres premiers vers, "April is the cruellest month", se révèlent absurdes dans un pays qui ne connaît ni l'hiver ni le printemps – seules les paroles du tonnerre, en sanskrit, étant susceptibles d'être appréciées en Orient :

Why, in the tropics, should *bulan April* be different from any other *bulan*? How could a *bulan* be *dzalim* or cruel? The attribution of a painful quality to a *bulan* forced the Malay mind to interpret the word as menstruation, which could and can be unpleasant. How could *thalji* or snow be *belurpa* or forgetful? What kind of *bunga* was a lilac ? Only when the thunder began to speak in Sanskrit would Tanah Tandus make sense to the East, but we did not go as far as that ; *The Waste Land* revealed itself, while the cats were chewing raw snake, as a very ingrown piece of literature which had nothing to say to a culture which had no word for spring and did not understand the myth of the grail. (*LWBG* 403-404)

De même, sa peau "blanche" d'occidental, dont les colons décrits par Maugham dans ses nouvelles malaises font un emblème de supériorité que le moindre métissage vient polluer et profaner<sup>275</sup>, est pour le narrateur-protagoniste une aberration : "a white skin was an eccentricity and looked like a disease" (*LWBG* 385). L'Islam, religion officielle, pratiquée par les Malais et certains Indiens et Tamouls, mais côtoyant les religions des autres groupes ethniques, apparaît non pas sous le signe d'une altérité radicale par rapport au christianisme occidental, mais sous celui d'un syncrétisme original entre

---

<sup>275</sup> Voir en particulier la nouvelle de Somerset Maugham "The Yellow Streak" (1926), *The Casuarina Tree*, 1928, p. 203-248.

Orient asiatique et Orient arabe, ainsi que d'une diversité locale de pratiques : célébrant l'Islam tolérant, traversé d'influences païennes et hindouistes, de la province de Kelantan ("a gentle and permissive Islam"), au point d'envisager de se convertir ("Perhaps, I thought, if I worshipped Allah the God of the Catholics would leave me alone", *LWBG* 408), il y devient néanmoins hostile dès que cet Islam prend une forme autoritaire, comme par exemple lors de l'éviction de sa paroisse d'un prêtre catholique. Relatant une réception chez le sultan de Perak, l'autobiographe se moque à la fois de l'hypocrisie religieuse de ce dernier, qui boit du brandy prétendument pour raisons médicales, et de l'ignorance prétentieuse d'un parlementaire anglais, qui voit dans la symétrie impeccable de la "jungle" malaisienne – en réalité une plantation d'hévéas – le symbole de la présence impériale britannique (*LWBG* 395).

S'il affirme à travers ce type de comédie satirique sa propre indépendance par rapport aux institutions coloniales, il affirme également la singularité de son expérience par rapport au regard occidental projeté sur l'Orient par des auteurs comme Somerset Maugham ou Joseph Conrad, qui, selon lui, indifférents à la langue et à la culture des autochtones, ne surent pas restituer l'authenticité de la vie malaisienne, faute d'avoir abandonné le prisme de la culture et du langage occidentaux<sup>276</sup>. Il présente ainsi la petite révolution copernicienne que fut pour lui l'apprentissage du malais :

Writing Arabic script changes a man. It moves from right to left, from back page to front, and it is sparing of vowel symbols. It goes in for calligraphic flourishes that suggest Arabian Nights sybaritism. The beauty of a copy of the Koran lies as much in the outward form as in the inner meaning. Even to write COCA-COLA or GUINNESS is to indulge in a small creative act like the playing of the flute. (*LWBG* 372)

Sous la plume autobiographique de Burgess s'entrecroisent deux discours occidentaux sur l'Orient, celui de l'exploration d'une altérité fascinante, et celui des illusions déçues de l'humanisme occidental que prétendait incarner l'Empire britannique, valeur universelle qui se découvre toute relative, éclipsée par le nationalisme malais, mais aussi par le capitalisme global, post-impérial, américain : "East and West could meet in

---

<sup>276</sup> Le narrateur commente ainsi la réception critique mitigée de *Time for a Tiger* : "The book was sometimes compared unfavourably with the eastern stories of Somerset Maugham, who was considered, and still is, the true fictional expert on Malaya. The fact is that Maugham knew little of the country outside the very bourgeois lives of the planters and the administrators. He certainly knew none of the languages. Nor did Joseph Conrad" (*LWBG* 402) Voir également l'introduction de Burgess aux nouvelles malaisiennes de Maugham : "The Malays, Indians and Chinese are mere colourful extras, with no opportunity to star in the drama of Oriental life." (Somerset Maugham, *Maugham's Malaysian Stories*, 1969, p. xiii)

bed or over a gin pahit ; East and West have finally met in high technology, colour television, electronic games” (*LWBG* 416). Un contraste ironique est implicitement établi par la narration entre les vestiges d’héroïsme pionnier du protagoniste, notamment à travers sa performance de masculinité conquérante, et le spectacle du déclin de l’influence britannique, peu à peu remplacée par un néo-impérialisme américain informe et vulgaire, ni rationnel, ni maîtrisé, ni civilisateur. De même, sa rencontre avec l’Éros oriental se fait en contrepoint de ses déconvenues conjugales, le narrateur peignant l’autoportrait sans concession d’un mari trompé par une épouse insatisfaite et nymphomane – au point que c’est lui qui est tenté de s’abandonner à l’“amok”. En outre, des jeux d’écho inattendus viennent subvertir ironiquement toute tentative d’échapper à la mélancolie des déterminismes géographiques et du déjà-écrit : le préambule à ses aventures malaisiennes, son entretien avec les services coloniaux, puis le rejet par son éditeur de ses deux premiers romans, plaçait par avance son expérience sous le signe de la comédie d’une présence britannique anachronique et inefficace, qui inspire au protagoniste une image peu héroïque (“having to sweat in shorts among leeches and hamadryads”, *LWBG* 367), tout en présentant sa quête désespérée d’inspiration littéraire en des termes très prosaïques, à travers les conseils de l’éditeur (“Islamicized brownskins would do me no harm. Out of Malaya a publishable novel might emerge”, *LWBG* 369). À son retour en Angleterre, tout juste “né” écrivain, Anthony Burgess rencontre Graham Greene, contre lequel il avait tenté de se définir comme auteur – en fuyant la culpabilité catholique en Orient, en cherchant à proposer une peinture plus authentique de l’Orient malaisien. Or ce dernier qualifie le romancier Burgess “d’amateur”, rejoignant ainsi les moqueries du narrateur sur l’amateurisme, déguisé en pragmatisme empirique, des services coloniaux anglais (*LWBG* 367 et 384) :

I was evidently not to be taken as a professional novelist, rather as a colonial civil servant who had had the luck to find excellent fictional material in the course of his duties. I was an amateur. This was pretty much my own view of myself. (*LWBG* 419)

Ces jeux de déstabilisation ironique et ces positionnements mouvants du protagoniste-narrateur par rapport aux autochtones et aux autres expatriés, donnent lieu à une sorte de dispersion centrifuge du “je” autobiographique dans des scènes de comédie satirique et carnavalesque, et à des retours souvent mélancoliques, amers, vers un “soi” à la dérive et insatisfait. Certes, le narrateur a *a posteriori* épouse la perspective d’un protagoniste

effectivement frustré et incertain sur son avenir. Mais par delà ce choix d'une focalisation interne de type romanesque, les ambivalences et les contradictions idéologiques qui ressortent du récit et des postures adoptées par le protagoniste-narrateur rendent ce dernier véritablement insaisissable et fuyant, à tel point qu'il semble presque pris à nouveau dans les impasses classiques de la mauvaise foi, ressassant les vestiges de sa "culpabilité catholique" au lieu d'approfondir son vertige de l'autre, de l'ailleurs, du multiple, et s'appropriant le discours orientaliste du "chaos oriental" et de "l'ordre occidental" tout en se désolidarisant de la réalité de l'administration coloniale.

L'espace intrinsèquement dialogique et polyphonique de la fiction, celui de *The Malayan Trilogy*, semble plus à même de réfracter les positionnements ambivalents de l'auteur que l'espace mi-confessionnel, mi-apologétique de l'autobiographie, oscillant entre autodérision et provocation verbale. Comme l'écrit Philippe Forest, à travers la création de doubles fictionnels dans l'espace du roman, "le dédoublement malheureux de la mauvaise foi – qui pèse sur toute écriture de soi – change de nature et de valeur dans un jeu où la vérité peut être d'autant plus présente qu'elle ne prétend jamais tout à fait l'être"<sup>277</sup>. En d'autres termes, grâce à une recherche d'écriture plus élaborée, grâce à un jeu d'écart plus libre par rapport à la restitution toujours relativement brute, même si elle est déjà stylisée, déjà littérisée, déjà fictionnalisée, du "réel" sous régime autobiographique, le roman ouvre au "je" auctorial un espace pluriel, dialogique, de représentation de soi. L'auteur s'éloigne ainsi de l'écriture autobiographique traditionnelle et du "rêve irréalisable d'une unité subjective que l'entreprise confessionnelle, introspective permettrait d'atteindre"<sup>278</sup>. Si le ton d'autodérision, le ventriloquisme généralisé du style indirect libre, les mises en scène comiques qui caractérisent l'autobiographie burgessienne lui permettent d'échapper à une ligne assertive sérieuse, les dédoublements fictionnels de l'ego auctorial dans l'espace du

---

<sup>277</sup> Philippe Forest, *Le Roman du Je*, 2007, p. 171.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 257. Voir aussi, sur le roman comme réponse aux impasses du registre autobiographique, les analyses de Serge Doubrovsky sur *Les Mots* de Jean-Paul Sartre, ainsi que celles de Françoise Gaillard sur *Roland Barthes par Roland Barthes* : "L'auteur dût-il y croire cent fois, un "roman" reste un discours problématique, que la maîtrise d'aucun sens préalable ne saurait gouverner. D'entrée de jeu, le texte propose une lecture plurielle, irréductible à celle que l'écrivain, au nom d'une idéologie, pourrait vouloir imposer." (Serge Doubrovsky, "Sartre : autobiographie/autofiction", *Revue des Sciences humaines*, "Le Biographique", 1991, p. 20) ; "Le roman, c'est l'espace du dialogisme et non de la dialectique, c'est l'espace où toutes les contradictions sont compossibles et n'en appellent à aucune conciliation, à aucune synthèse." (Françoise Gaillard, "Roland Barthes : le biographique sans la biographie.", *ibid.*, p. 86)



roman, ou dans l'espace hybride des biographies fictionnalisées d'autrui, offrent à l'écriture de soi un terrain d'expérimentation plus vaste, un espace "propice au libre développement des [...] 'dissemblances'"<sup>279</sup>, où l'auteur peut se projeter dans des doubles imaginaires sans nécessairement chercher à se ressaisir dans une identité unique ou à s'opposer à des identités-repoussoirs.

Nous voulons à présent étudier quelques-uns de ces dédoublements fictionnels, de ces créations d' "ego expérimentaux"<sup>280</sup> qui ont précédé, mais aussi, paradoxalement, nourri les "Mémoires" partiellement défictionnalisés d'Anthony Burgess, qu'ils continuent de hanter comme autant de virtualités et de projections intellectuelles et/ou fantasmatiques de l'auteur.

## **B) Ego expérimentaux**

### **1. Fiction et confession**

Tout au long de son autobiographie, à partir de la rédaction de son premier roman en 1953, le narrateur "Anthony Burgess" retrace minutieusement la genèse de ses personnages imaginaires, non sans introduire, comme nous l'avons vu, une incertitude ironique dans ses aveux et ses dénis de ressemblance entre les "copies" et les "originaux". Il exploite ainsi, à des fins comiques, mais peut-être aussi plus sérieuses, les paradoxes d'une écriture dite fictionnelle qui est ancrée dans l'expérience de l'auteur et suscite, malgré le pacte romanesque implicite, des lectures "à clef" lui valant des menaces plus ou moins effectives de procès en diffamation – paradoxe et ironie redoublée par le fait qu'il prend des libertés fictionnelles flagrantes avec son pacte autobiographique en faisant dériver son récit vers des événements douteux ou invraisemblables. Non seulement il encourage et valide les lectures biographiques de la plupart des commentateurs de son œuvre<sup>281</sup>, approche critique déjà entretenue par des

---

<sup>279</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (1975), 1996, p. 167.

<sup>280</sup> Milan Kundera, *L'Art du roman*, 1986, p. 49.

<sup>281</sup> Citons par exemple cette formule dans l'introduction de l'ouvrage de Carol Dix : "It is almost as if everything before then in his life had been an accumulation of experience and material for his novels. Autobiographical facts leap from the pages." (Carol Dix, *Anthony Burgess*, 1971, p. 3) Cette conception de la vie comme réserve de matériaux pour le roman se retrouve dans l'analyse que fait Richard Ellmann de la méthode de travail de Joyce et de sa conception des interactions entre vie et écriture : "In later life

entretiens et tout un dispositif paratextuel de préfaces, postfaces et gloses de ses propres romans, mais il suggère aussi un brouillage que l'on pourrait appeler auto-fictionnel ou auto-fabulateur entre son expérience et ses romans. Au sein de l'espace imaginaire transposé du réel vers le roman, Burgess fait intervenir plusieurs niveaux : le littéral, le symbolique, et l'inconscient. Par exemple, le roman *A Vision of Battlements*, apparaît dans *Little Wilson and Big God* comme la projection consciente, réaliste, de l'expérience de John Wilson pendant la guerre à Gibraltar ; son protagoniste principal emprunte à son créateur ses ambitions musicales déçues et son sentiment d'isolement au sein de ses compatriotes majoritairement protestants. *L'Énéide* sert de contrepoint mythique à ce matériau autobiographique :

The novel was to be about the later days of my service in Gibraltar, and, as Joyce had made the *Odyssey* the substructure of his novel, so the *Aeneid* would be the underpinning of mine. My hero, a failed musician like myself, would be sergeant Richard Ennis. [...] The name Ennis would be appropriate also in a non-Vergilian context, since Ennis comes from a Celtic root meaning an island, and Ennis would be a kind of Celtic Catholic temperamentally isolated from his protestant fellows. (*LWBG* 363)

Ennis is certainly not John Burgess Wilson, though he has all his faults and some of his disregarded talent. (*LWBG* 365)

Puis, dans une prolepse diégétique – l'épisode est à nouveau raconté dans *You've Had Your Time* – le protagoniste-romancier découvre, grâce à une conférence universitaire, le sens caché du nom de son héros, "R. Ennis" étant le palindrome de "sinner" :

This was a shock to me, reminding me that one is often less in control of one's work than one thinks. I had had to fight all the way through the writing of the novel against the introduction of themes like guilt and sin – to which the Catholic in me instinctively turns – and here I was planting such themes, in poor disguise, in the very name of my hero. (*LWBG* 364)

I could not deny that what he said was so. The best literary insights were coming from the Americans. They were prepared to look at a writer's unconscious. (*YHYT* 206)

---

Joyce, in trying to explain to his friend Louis Gillet the special difficulties of the autobiographical novelist, said, 'When your work and life make one, when they are interwoven in the same fabric [...]' [...] The fact that he was turning his life to fiction at the same time that he was living it encouraged him to feel a certain detachment from what happened to him, for he knew he could reconsider and re-order it for the purposes of his book. At the same time, since he felt dependent for material upon actual events, he had an interest in bringing simmering pots to a strong boil, in making the events through which he lived take on as extreme a form as possible. The sense that they were characters in his drama annoyed some of his friends, especially Gogarty, who did not much care for the role of culprit in a court where Joyce was both judge and prosecuting attorney.'" (Richard Ellmann, *James Joyce* (1959), 1983, p. 149)

Ces aveux et ces dénis, qui peuvent sembler extrêmement banals pour un romancier, rappellent par leur candeur et leur apparent naturel les “confessions” sans ambages du narrateur-protagoniste sur ses incartades sexuelles. Répétées à chaque nouvelle composition ou parution, mettant au jour les mouvements abrupts de la réalité autobiographique, consciente et inconsciente, vers la fiction, ces “confessions” autobiographiques sur la nature inéluctablement “confessionnelle” de l’écriture – soit dans le sens religieux, soit dans celui d’une cure psychanalytique – brisent les tabous anti-intentionnalistes du *New Criticism* et plus généralement des théories littéraires sacralisant l’autonomie du texte par rapport à l’existence de son auteur. Ainsi, la présentation du deuxième roman, *The Worm and the Ring*, d’ailleurs rejeté dans un premier temps par Heinemann pour excès de culpabilité catholique, semble presque autoparodique tant elle mêle naïvement les niveaux de réalité – le mythe wagnérien ne parvenant pas à contenir les débordements du matériau “réel” :

He [Christopher Howarth] is a renegade Catholic married to a devout daughter of the Church who, suffering from Lynne’s ailment of dysmenorrhea, forbids marital sex. They have a son who may be regarded as the imaginary fulfilment of Lynne’s thwarted pregnancy. (*LWBG* 368)

Sa conclusion, sous forme de *mea culpa* apparente (“But I see that the novel, an essentially comic and Protestant art form, is no place for the posturing of religious guilt”, *LWBG* 369), rappelle une autre “confession” au statut ambigu, que nous avons déjà étudiée plus haut<sup>282</sup>: en effet, quand l’autobiographe écrit “One does not write literary theses out of one’s uneasy soul” (*LWBG* 229), il “confesse” que c’est ce que l’étudiant qu’il était, John Wilson, venait justement de faire en écrivant son mémoire sur *Dr Faustus* de Christopher Marlowe. Or le contexte du *Blitz* suggère au contraire la pertinence de l’inclination autobiographique, “confessionnelle” (au sens de révélatrice des tourments intérieurs du sujet), du protagoniste lui-même, et de l’auteur avec lequel il s’identifie, Christopher Marlowe, qui se “confesse” lui aussi en écrivant *Dr Faustus*. Dans son article “Burgess, Joyce and Ford : Modernity, Sexuality and Confession”<sup>283</sup>, Max Saunders rapproche cet épisode du mémoire de BA sur *Dr Faustus* de deux autres passages des “Confessions” de Burgess portant sur ses lectures des œuvres de

<sup>282</sup> Voir supra, p. 85 et p. 99-100

<sup>283</sup> Max Saunders, “Burgess, Joyce and Ford : Modernity, Sexuality and Confession,” A. Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 190-206.

Shakespeare et de James Joyce : il montre ainsi que non seulement dans le processus de l'écriture, mais aussi dans celui de la lecture, le narrateur met en avant un modèle de "confessions" plus ou moins sécularisées, voire psychanalytiques. À propos de conférences données à Stratford à l'occasion du quadricentenaire de la naissance de Shakespeare, Burgess écrit en effet :

I was concerned with what Shakespeare's plays could tell us about the man's life. Being a writer myself, I knew that the autobiographical is hard to hide, and I guessed that Hamlet's speech over the skulls in the Elsinore graveyard was mostly the poet's own reminiscences. (YHYT 96)

Plus loin, à propos de la rédaction d'une forme abrégée et simplifiée de *Finnegans Wake*<sup>284</sup>, il offre l'analyse suivante de la genèse de l'œuvre et de sa propre lecture :

Joyce, whose dream encloses that of Earwicker, enables his ignorant publican to extrapolate his sense of guilt on to the whole of history. Izzy, the desired daughter, who is all temptresses from Eve to Kitty O'Shea, is a split personality whose symbol is an X – lips pouting to kiss a mirror image – and she emerges frighteningly as Joyce's own schizophrenic daughter Lucia. There was a story in the book, and a very disturbing one. It was a fantastic autobiography in disguise and it upset me deeply. What upset me even more was the personal revelation it primed : that my sexual estrangement from Lynne had something to do with thwarted paternity. Attacked in the London black-out by four GIs, she had aborted and been forbidden pregnancy forever. I wanted a child, preferably a daughter. (YHYT 99)

Le narrateur-protagoniste propose donc ici une vision confessionnelle de la littérature, non pas au sens religieux d'une conscience purifiée et devenue transparente à elle-même, mais dans l'espace ambigu de la semi-conscience du souvenir et de l'aveu inconscient – tout comme le nom de son double fictionnel "R. Ennis" reflétait son obsession du péché. Cette conception rejaillit à la fois sur le pacte de lecture de l'autobiographie, et sur le pacte de lecture de ses romans, qu'il semble unir dans un même "espace autobiographique", selon la définition qu'en donne Philippe Lejeune. Dans le cadre de l'autobiographie proprement dite, le sujet/objet autobiographique se révèle moins auto-suffisant, moins maître de la signification de sa vie, que ne le suggère le ton tour à tour provocateur, assertif, ou auto-critique des "Confessions", puisque sa compréhension de lui-même passe aussi par autrui – par d'autres auteurs, par ses propres doubles fictionnels, par ses lecteurs, comme l'analyse Max Saunders :

---

<sup>284</sup> James Joyce, *A Shorter Finnegans Wake*, Anthony Burgess (ed.), 1966.

Where Rousseau seeks to render himself fully and transparently self-present, Burgess brings the self into question in a post-Freudian way : questioning the continuity of the self ; its integrity ; how far it can be conscious of itself, present to itself, transparent to itself or others.<sup>285</sup>

En ce qui concerne son œuvre romanesque, Anthony Burgess suggère une relation moins simpliste et univoque entre son “moi” et ses projections fictionnelles, et des opérations de “transfert” de la réalité vers la fiction plus expérimentales, plus ambivalentes, plus inconscientes, que ne le laissent entendre ses récits caricaturaux de la genèse de ses œuvres : l’écriture de soi fonctionne simultanément sur le mode du rassemblement autobiographique en un “soi” représentatif ou allégorique (“presenting others in the shape of myself”, *LWBG* viii), et sur le mode de la fiction, c’est-à-dire la lecture/représentation de soi dans les autres, écrivains ou personnages fictionnels – ce que Max Saunders résume par la formule “the author writes about himself in the shape of others”<sup>286</sup> à partir de l’analyse suivante :

If you read fiction as Burgess reads Joyce, an author can never *not* confess. [...]

One of the wonderful things here is its recognition that reading someone else’s work autobiographically is also inevitably an autobiographical reading of yourself. [...] He is too wise to say how conscious Joyce may or may not have been of a desire for his daughter ; saying only that Earwicker can’t let the idea into his own consciousness. But as with the ‘symbolic autobiography’ of Marlowe, the ‘fantastic autobiography’ of Joyce is one where the unconscious is what is doing the scrambling of life and fiction.<sup>287</sup>

Symbolique, fantastique et inconsciente, littérale, intellectuelle ou passionnelle, l’écriture de soi dans l’autre prend la forme “expérimentale” que lui assignent des romanciers/essayistes comme Milan Kundera et Philippe Forest. Comme l’écrit ce dernier, l’art du roman est une sorte de “laboratoire” dans lequel “la créature de fiction devient l’objet sur lequel l’écrivain [...] éprouve hypothétiquement les conséquences de toutes les tentations, de tous les drames, de tous les hasards auxquels la condition humaine peut se trouver soumise” ; ainsi, “le double est cette figure de lui-même que l’écrivain, expérimentalement, dépêche à sa place dans le monde réel.”<sup>288</sup> Cette dispersion de soi dans des alter ego fictionnels rappelle également les “métamorphoses

---

<sup>285</sup> Max Saunders, “Burgess, Joyce and Ford : Modernity, Sexuality and Confession,” A. Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 202.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>288</sup> Philippe Forest, *Le Roman, le réel*, 2007, p. 175 et 161.

de soi” ou les “contre-vies” fictionnelles de Philip Roth, qui finissent par transformer l’auteur “réel” en “walking text”<sup>289</sup>.

## **2. Transpositions de l’ego burgessien : vies hyperboliques, vies alternatives, vies hallucinées**

Richard Ennis apparaît comme un “Angry Young Man” avant la lettre, mais aussi comme un symbole de la résistance passive d’une conscience – ou d’un inconscient – catholique face à l’idéologie progressiste de la Grande-Bretagne d’après-guerre, incarnée par le discours du “British Way and Purpose”. Ses tribulations anti-héroïques sur le rocher de Gibraltar, qui prennent la forme d’un anti-*Künstlerroman* ou de l’échec d’une vocation artistique, pourraient se lire comme la métamorphose hyperbolique, à travers le filtre du mythe de l’*Énéide*, des mésaventures picaresques de John Wilson dans *Little Wilson and Big God*, si ce n’est que l’hyperbole précède le réalisme relatif de l’autobiographie.

Dans *The Malayan Trilogy*, l’anti-héros Victor Crabbe semble être à la fois le porte-parole des désillusions du fonctionnaire impérial John Wilson en Malaisie, et l’incarnation de sa hantise ou de son fantasme de fusion, d’absorption dans l’Autre oriental. Nous suivons son destin d’expatrié à mesure qu’il s’enfonce peu à peu dans le “cœur des ténèbres” de la Malaisie, quittant, comme John Wilson/Anthony Burgess, la côte ouest de la péninsule pour l’est du pays, moins occidentalisé. Or, dans le dernier volume, *Beds in the East*, Victor finit par se noyer dans une rivière de la jungle malaisienne, réalisant ainsi, sur le mode de l’ironie noire, la prédiction prophétique d’un de ses collègues indiens dans *Time for a Tiger* :

The country will absorb you and you will cease to be Victor Crabbe. You will less and less find it possible to do the work for which you were sent here. You will lose function and identity. You will be swallowed up and become another kind of eccentric. You may become a Muslim. You may forget your English, or at least lose your English accent. You may end in a *kampong*, no longer a foreigner, an old brownish man with many wives and children, one of the elders whom the young will be encouraged to consult on matters of the heart. You will be ruined.<sup>290</sup>

---

<sup>289</sup> Philip Roth, *The Facts* (1988), 1997, p. 162.

<sup>290</sup> Anthony Burgess, *Time for a Tiger* (1956), 2002, p. 175.

Burgess place ainsi le “destin oriental” de son double fictionnel sous le signe d’une comédie macabre symbolique : les illusions initiales du protagoniste, qui se voudrait l’agent d’une transmission culturelle des valeurs humanistes occidentales à “l’Orient”, gage d’une fusion harmonieuse dans une société multi-ethnique post-impérialiste, sont ironiquement brisées par sa fusion littérale, mortifère, avec l’environnement malaisien. Sa mort, absurde, est en outre décrite sur un mode mineur et presque dans les marges du roman, à travers le regard indifférent d’un autochtone témoin de la scène. Le discours pessimiste de la désillusion<sup>291</sup> sape le grand discours des Lumières, tandis que la comédie noire de la fiction sape également les virtualités complaisantes et pathétiques du premier.

Ainsi, les écarts entre la réalité de l’expérience de l’écrivain/fonctionnaire impérial Wilson/Burgess et la création de son “double” fictif Victor Crabbe permettent de faire entrer en résonance les discours pessimistes sur l’échec humaniste et le fossé irréductible entre l’Orient et l’Occident postcoloniaux avec une multiplicité d’autres perspectives, dans un roman véritablement polyphonique et transgressif, où toutes les hiérarchies “naturelles” s’inversent et toutes les valeurs se révèlent relatives. Le nom même de l’anti-héros, “Victor Crabbe”, associant, entre autres connotations, l’idée de noblesse victorieuse suggérée par le prénom à l’image d’un crustacé à la démarche hésitante et tortueuse, incarne la discordance burlesque entre l’idéal humaniste d’un legs des Lumières occidentales à l’Orient, et la réalité d’un retrait piteux des Britanniques, face au néo-impérialisme américain et au mouvement d’indépendance nationale<sup>292</sup>. Les titres du premier et du dernier volumes, eux aussi ironiques, résument bien la façon dont Burgess tourne en dérision la mystique de l’héroïsme individuel et du désir amoureux associée à l’Orient : le “tigre” dont il est question dans *Time for a Tiger* n’a rien du fauve de la jungle malaisienne, puisqu’il s’agit en fait de la marque de bière prisée par l’un des personnages, le lieutenant de police Nabby Adams, alcoolique notoire ; quant à *Beds in the East*, reprise d’un vers célèbre d’*Antony and Cleopatra*, “The beds in the East are soft” (II, 6, v. 50), les promesses d’hédonisme exotique qu’il suggère sont

---

<sup>291</sup> Ian Baucom montre comment, dans la littérature impériale édouardienne et post-impériale, un discours de l’échec et une “geography of disappointment” ont pris le relais de la rhétorique orientaliste conquérante du progrès et des Lumières : “England, in raising the Union Jack across the globe, had yoked itself to a geography of disappointment” (Ian Baucom, *Out of Place : Englishness, Empire and the Locations of Identity*, 1999, p. 136).

<sup>292</sup> Burgess commente lui-même ainsi le nom de son héros dans *Little Wilson and Big God*, p. 400.

ironiquement démenties par le sort du personnage principal, abandonné à une mort absurde dans le lit d'une rivière, dans une jungle inhospitalière.

En outre, le personnage créé par Burgess, historien de formation, marxiste passionné quand il était étudiant, fasciné par la dialectique de l'histoire en marche ("an abstract passion for the dialectical process, which he applied skilfully to everything"<sup>293</sup>), a substitué à l'espoir révolutionnaire celui d'une greffe des valeurs de l'humanisme libéral occidental sur la ou les cultures de la Malaisie en voie d'indépendance. Or, la passion intellectuelle communiste de sa jeunesse, l'idéalisme libéral-humaniste de sa maturité, ainsi que ses ambitions héroïques de "pionnier" solitaire désireux de contribuer à l'unification harmonieuse de la Fédération, sont minés, déçus, contredits, se retournant systématiquement contre lui selon une logique de renversements ironiques répétés : soupçonné à tort de soutenir les guérilleros communistes au nom de son engagement marxiste passé, il s'attire également l'hostilité jalouse ou l'indifférence méprisante de ses collègues autochtones dans *The Enemy in the Blanket* et *Beds in the East*, quand il cherche à leur transmettre les méthodes d'éducation du système britannique. Le collège où il enseigne dans *Time for a Tiger*, sorte de microcosme multi-ethnique, à l'image du pays tout entier, imaginé par Burgess (alors que le collège de Kuala Kangsar, dont il est inspiré, était exclusivement réservé aux enfants des élites malaises), est placé non sous le signe de l'ordre d'une *public school* anglaise, mais d'un inextricable chaos, Crabbe se retrouvant pris en tenaille entre un proviseur réactionnaire et autoritaire, et, du côté des élèves, un capharnaüm culturel de tensions interethniques et religieuses, maintenu tant bien que mal dans un équilibre instable et précaire. Dans le dernier volume, il place tous ses espoirs dans le talent qu'il décèle chez un jeune compositeur malaisien d'origine chinoise, Robert Loo :

Crabbe knew enough about music to be satisfied that Robert Loo's voice was his own, and, at the same time, Malaya's. [...] Robert Loo had sucked in hundreds of polyglot street songs with his mother's milk, absorbed the rhythms of many Eastern languages and reproduced them on wind and strings. It was Malayan music, but would Malaya ever hear it ?<sup>294</sup>

Mais ses espoirs sont à nouveau radicalement déçus, le jeune prodige abandonnant la complexité originale de son style initial pour se lancer dans l'imitation des sonorités et des rythmes émis par le jukebox américain du café-bar familial.

---

<sup>293</sup> Anthony Burgess, *The Enemy in the Blanket* (1958), 2002, p. 205

<sup>294</sup> Anthony Burgess, *Beds in the East* (1959), 2002, p. 404.



La rencontre, sous forme de legs et de passation de pouvoir, entre l'Occident britannique et l'Orient malaisien, est ainsi placée sous le signe de l'échec et de la désillusion. Ce pessimisme amer rappelle un certain discours postcolonial pessimiste et désenchanté, qui sous-tend notamment certains récits de V. S. Naipaul<sup>295</sup>, regrettant la synthèse manquée, dans les anciennes colonies libérées de la tutelle et de l'exploitation occidentales, entre les valeurs de l'humanisme libéral occidental, elles-mêmes en déliquescence, et les cultures nationales autochtones, instrumentalisées par les nouvelles élites nationalistes. Comme le résume Samuel Coale, soulignant la dimension symbolique du trajet assigné au protagoniste principal (ainsi que les vestiges orientalistes d'un tel symbole), le rêve humaniste de coopération, d'assimilation ou de métissage bi-culturels s'est échoué contre l'altérité impénétrable d'une Malaisie indifférente à son sort et à ses espoirs : "Historically minded Crabbe has been absorbed into the mythic consciousness of the unchanging and timeless East."<sup>296</sup> C'est le constat que fait le personnage lui-même dès le deuxième volume de la trilogie, au cours d'une rêverie mélancolique et nostalgique, faisant le deuil de l'orientalisme pionnier des premiers aventuriers coloniaux ainsi que de l'orientalisme romantique et progressiste :

Leaning back in his armchair high above the jungle, lulled by the engine-noises, Crabbe tried to take stock of himself. He felt very much alone. Malaya did not want him. The romantic dream he had entertained, the dream that had driven Raffles to early death, was no longer appropriate to an age in which sleep was impossible. The whole East was awake, building dams and canals, power-houses and car factories, forming committees, drawing up constitutions, having selected from the West the few tricks it could understand and use. The age of Raffles was also the age of Keats and Shelley, the East attractively misty, apt for the muffled clang of the romantic image – Cathay all golden dragons, Japan the edge of the world. Liberalism, itself a romantic dream, had long gone under, and there was no longer any room for the individual, there was nothing now that any one man could build.<sup>297</sup>

Le pessimisme mélancolique du déjà-vu et du déjà-dit, ainsi que les mésaventures et les désillusions de Victor Crabbe, traduisent dans l'espace dialogique du roman les ambivalences idéologiques du fonctionnaire impérial/romancier Anthony Burgess à l'aube de la liquidation de la tutelle occidentale britannique sur la Malaisie : en faisant

---

<sup>295</sup> Sur le pessimisme post-colonial de V. S. Naipaul, voir les analyses d'Edward Said dans *Culture and Imperialism* (1978), 1994, p. 265-266, et celles de Ian Baucom dans *Out of Place*, 1999, p. 176.

<sup>296</sup> Samuel Coale, *Anthony Burgess*, 1981, p. 31.

<sup>297</sup> Anthony Burgess, *The Enemy in the Blanket* (1958), 2002, p. 334.

apparaître, à travers l'intertextualité et le pastiche, les préconstructions mythologiques de type orientaliste qui pèsent sur le regard occidental, Burgess place le lecteur face à un univers construit, récusant ainsi toute idée d'exotisme "naturel" et d'altérité "essentielle" de l'Orient malaisien. C'est un peu comme si le fonctionnaire impérial Burgess partageait d'une certaine façon la nostalgie conservatrice de son personnage – la Grande-Bretagne guidant, protégeant, conseillant les colonies du Sud-Est asiatique – pendant que le romancier mettait ironiquement au jour les fondations eurocentriques, mythologiques, idéologiques, de telles aspirations déçues.

En outre, le romancier prend systématiquement le contrepied de toute tentative pour réifier ou figer la dichotomie entre Orient et Occident, en mettant au premier plan la confusion des races, des allégeances nationales et religieuses, ainsi que la relativité même des notions d'Orient et d'Occident. Ainsi, pour le lieutenant de police britannique Nabby Adams, l'un des protagonistes principaux de *Time for a Tiger*, la Malaisie, où il se trouve à contrecœur, ne s'oppose pas à sa patrie anglaise, mais à sa patrie d'adoption, l'Inde, pour laquelle il éprouve une nostalgie de chaque instant, ce qui agace son collègue Flaherty ; or, l'orthodoxie impérialiste de Flaherty est toute relative, puisque ce qu'il reproche à Nabby Adams est moins son "indigénisation" au contact de l'Inde et sa trahison de sa mère patrie britannique, que la façon dont il galvaude son propre idéal oriental – la Palestine – en plaçant la Malaisie et l'Inde dans une catégorie géographique et mythique, "the East", qui, selon lui, devrait être réservée aux territoires proche-orientaux :

"East ? They wouldn't know the bloody East if they saw it. Not if you was to hand it to them on a plate would they know it was the East. That's where the East is, there." He waved his hand wildly into the black night. "Out there, west. You wasn't there, so you wouldn't know. Now I was. Palestine Police from the end of the war till we packed up. That was the East. You was in India, and that's not the East any more than this is. So you know nothing about it either."<sup>298</sup>

Les représentants de l'ordre britannique dans l'empire oriental – les forces de police – sont gagnés par une confusion que l'on pourrait qualifier de "post-orientaliste" : l'Orient et l'Occident deviennent des notions relatives, fondées sur des mythologies et des allégeances personnelles, se révélant ainsi bien plus subjectives, voire sentimentales, que géographiques, politiques et rationnelles. Quant à "l'anglicité"

---

<sup>298</sup> Anthony Burgess, *Time for a Tiger*, p. 5.

problématique, réfractaire de Wilson/Burgess et de son personnage Victor Crabbe, elle est confrontée non seulement à celle des antagonistes naturels de “Little Wilson” dans les “Confessions” burgessiennes – l’*Establishment* en général et ses supérieurs hiérarchiques en particulier –, mais à un simulacre plus authentique que l’origine, à travers le personnage de l’avocat malaisien d’origine chinoise Lim Cheng Po, pur produit des *public schools* britanniques. Anglican, joueur de cricket, pragmatique et sceptique de tempérament, doté d’un accent impeccable, Lim Cheng Po incarne aux yeux de Crabbe l’anglicité même :

To Crabbe he was a breath of home, an unalloyed essence of Englishry. He was Henly and Ascot, vicarage garden parties, tepid bitter, Gothic railway stations, London fog, the melancholy of a Sunday summer evening.<sup>299</sup>

Dans *Little Wilson and Big God*, l’autobiographe restitue une perspective “orientaliste” caricaturale, traversée d’autodérision et de mélancolie. Dans *The Malayan Trilogy*, la perspective est plus franchement postcolonialiste, sur le mode joyeux d’une exubérance subversive renversant les hiérarchies et abolissant les dualismes figés, mais aussi sous la forme d’un sentiment d’aliénation généralisée et de confusion identitaire, disséminé entre plusieurs personnages, qui rappelle les analyses de Ian Baucom sur l’ambivalence des relations entre l’Angleterre et son futur ancien empire :

The empire is less a place where England exerts control than the place where England loses command of its own narrative of identity. It is the place onto which the island kingdom arrogantly displaces itself and from which a puzzled England returns as a stranger to itself.<sup>300</sup>

Presque tous les personnages qui se croisent dans les trois romans malaisiens de Burgess subvertissent, par leurs excentricités idiosyncratiques, les typologies faciles et les attentes pseudo-ethnographiques du lecteur occidental : les codes religieux, sexuels, ethniques sont déstabilisés par l’esprit carnavalesque qui règne sur cette galerie de portraits composée par Burgess. Ce qui est d’abord dénoncé par Crabbe et l’auteur comme “the grim male force of the Islamic law”<sup>301</sup>, celle qui s’abat par exemple sur la maîtresse malaisienne du protagoniste, abandonnée par son mari en toute légalité et réduite à travailler comme danseuse de cabaret, est tout au long de la trilogie soumis à des renversements carnavalesques. Sur un mode plus comique que critique ou satirique,

---

<sup>299</sup> Anthony Burgess, *Beds in the East*, p. 414.

<sup>300</sup> Ian Baucom, *Out of Place*, 1999, p. 3.

<sup>301</sup> Anthony Burgess, *Time for a Tiger*, p. 38.

ces renversements n'épargnent ni les fantasmes de l'homme occidental sur la polygamie, ni les préjugés sexistes qui sous-tendent la domination masculine dans les sultanats malaisiens. Dans *Time for a Tiger*, le seul à profiter de la possibilité de prendre plusieurs épouses est Ah Hun, chinois et chrétien, nabab du marché noir et de la contrebande :

Ah Hun was a turf commission agent, an opium peddler, an abortionist, a car salesman, a barber, a pimp and a distiller of illicit samsu. He had three wives, although he said he was a Christian.<sup>302</sup>

*Beds in the East* s'ouvre sur la vision pathétique et comique du malheureux Syed Omar, coincé dans son lit entre ses deux épouses, submergé par le nombre de ses enfants, bien loin du rêve sensuel d'Orient suggéré par le titre :

On one side lay Maimunah, his wife ; on the other lay Zainab, also his wife. He lay walled in by brown female flesh. And that was wrong, most irregular, uncleanly, contrary to the strict Islamic custom. [...] On other beds lay his children, the palpable record of his past virility, the breathtaking memoranda of his present responsibility.<sup>303</sup>

L'imagination orientale de Burgess se déploie sur le mode de l'exagération hyperbolique et des renversements systématiques des rapports hiérarchiques, et tourne en dérision tous les systèmes abstraits, dogmes ou autres normes établies : dans *The Malayan Trilogy*, la seule règle est celle de l'hétérodoxie et de l'excentricité, la seule norme les intérêts égoïstes des uns et des autres, ainsi que les appétits ou les désagréments du corps, ce qui sape toute tentative de généralisation savante ou de typologie exotique. Burgess met ainsi en scène son propre regard eurocentrique : à travers le jeu des inversions comiques, il déconstruit son propre narcissisme orientalisant d'homme blanc occidental et la mythologie de sa "mission civilisatrice" en tant qu'agent du Colonial Education Service. Roman idéologiquement hybride, *The Malayan Trilogy* se situe comme à la confluence de l'exubérance comique et polyphonique du roman postcolonial, qui défamiliarise le lecteur par rapport aux préjugés impérialistes et orientalistes, et d'un regard conservateur, pessimiste, inquiet, celui de l'idéaliste humaniste déçu qui perçoit dans la comédie humaine très sombre des rancœurs et des rivalités ethniques, les signes avant-coureurs d'un équilibre fragile menacé par le chaos.

---

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>303</sup> A. Burgess, *Beds in the East*, p. 379.

Le roman *The Doctor Is Sick*, écrit par Burgess pendant l'année 1959-1960, celle de son "sursis" médical et littéraire, fonctionne selon le même principe d'une déstabilisation identitaire et d'une plongée dans un espace fictionnel subversif et délirant, entre réalisme grotesque et littérature fantastique. L'alter ego romanesque de Burgess, Edwin Spindrifft, est un philologue qui a subi le même diagnostic médical que son créateur, et qui, comme lui, est soumis à des tests neurologiques dans un hôpital londonien, à son retour d'Extrême-Orient. Burgess le présente ainsi au début de *You've Had Your Time* :

I am evoking a time when I was composing a novel about a man drunk on words, any words, and shoving him against his will into a world of things. Elias Canetti has a novel, *Auto da Fé*, in which an ageing philologist, expert in Chinese, is thrust among criminals. *The Doctor is Sick*, more Britishly and perhaps less ponderously, exploited the same situation. The hero is Edwin Spindrifft, a PhD whose speciality is a philology which, in the 1960s, was already out of date, and he is sent home from a college in Burma where he has been teaching phonetics. He has, as I myself had, a suspected tumour on the brain. He also has a dark-haired unfaithful wife named Sheila. In the same neurological clinic as the one where I had been probed, his tests prove positive and an operation is proposed. But he escapes from the hospital and goes looking for his wife, who he suggests is fornicating vigorously all over London. He has had his head shaven in preparation for the scalpel ; he wears a woolly cap. He has no money. He gets mixed up with the same lowlife characters I had encountered in a Bloomsbury unknown to Virginia Woolf [...] (YHYT 6)

Spindrifft could not have been fabricated except by somebody dangerously like him [...] (YHYT 8)

Dr Spindrifft is not altogether myself, but some of his experiences are based on my own, not least the failure of the libido. (YHYT 8)

La transposition auto-fabulatrice fonctionne ici sur le mode de la création imaginaire d'une histoire individuelle alternative<sup>304</sup> – les médecins de Spindrifft, contrairement à ceux de Wilson/Burgess, décident de l'opérer – et d'une condensation des événements

---

<sup>304</sup> Équivalent en quelque sorte, à une échelle individuelle, du genre hybride, à la fois historiographique et fictionnel, de l' "histoire contrefactuelle", de l' "uchronie" ou de l' "histoire conjecturale", dans la mesure où est mis en valeur un point de bifurcation où le "réel" bascule dans la conjecture et l'imaginaire. Voir Richard Saint-Gelais "Le contrefactuel à travers les genres : promenades entre uchronie et histoire conjecturale", *Le Savoir des genres*, 2006, p. 319-338. On pense également aux "contre-vies" imaginaires de Philip Roth, notamment au roman *The Counterlife* (1986). Nous verrons plus loin que Burgess explore aussi l'hypothèse d'un "passé alternatif" dans ses biographies imaginaires.

“réels” – le thème des infidélités de l’épouse, inspirées par celles de Lynne Jones/Wilson à Londres pendant la guerre (racontées/fabulées dans *Little Wilson and Big God* (LWBG 334 et 337), rencontre celui de la mort annoncée de l’époux. À partir d’un matériau de départ très autobiographique, Burgess écrit une sorte de roman picaresque fantastique dans lequel le protagoniste accomplit une descente aux enfers métaphorique dans les bas-fonds de Londres, que le lecteur peut interpréter de deux façons différentes : soit comme une donnée diégétique “factuelle”, le protagoniste s’étant bel et bien échappé de l’hôpital pour partir à la recherche de sa femme, soit comme le récit d’un rêve du patient pendant ou après son opération. Or, comme le remarque Andrew Biswell, cette ambiguïté est plus qu’un *topos* métalittéraire postmoderne, puisque, à la lecture de l’autobiographie – ou des fictionnalisations paralittéraires de l’événement par Burgess –, on découvre qu’elle reflète également le statut ambigu de l’état de santé de l’auteur ainsi que la question de la fiabilité des informations reçues par le supposé malade<sup>305</sup> :

What most of these early reviewers overlooked was the significance of Edwin’s conversation with Sheila in the penultimate chapter [...]. She tells him that he has been ‘wandering in imaginary worlds’ for three days while recovering from his brain operation, with the implication that his escape from hospital and peregrinations around London are a protracted series of delusions and fantasies. Two interpretations of the novel are possible : ‘hallucinationist’, in which the nightmarish underworld of criminal vice and polymorphous sexuality that Edwin claims to have witnessed exists purely within his head ; and ‘realist’, in which Sheila may be lying to Edwin about his operation, in which case his journey around London must have taken place exactly as he remembers it. [...] *The Doctor is Sick* reflects the narrative ambiguities of Burgess’s own illness and hospitalization.<sup>306</sup>

En inventant ce personnage de linguiste obsédé par les signifiants jusqu’à en oublier la “réalité” du signifié, menacé par la folie et la mort, “émasculé” à la fois par l’institution hospitalière (“a subterranean world of female technicians”<sup>307</sup>) et par un mariage malheureux, Burgess projette dans un univers imaginaire délirant et halluciné un alter ego caricatural pour lui faire subir dans l’espace de la fiction une sorte de rituel initiatique : après toute une série d’humiliations dans et hors de l’hôpital, vient

---

<sup>305</sup> Dans *Little Wilson and Big God*, le narrateur suggère que sa femme ment, puisque dans le dialogue reconstitué ou réinventé, elle se contredit de façon flagrante sur la prétendue annonce du médecin (LWBG 447-448)

<sup>306</sup> Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 218.

<sup>307</sup> Anthony Burgess, *The Doctor Is Sick* (1960), 1964, p. 34.

l'*anagnorisis* – la reconnaissance de l'existence d'un monde réel derrière l'objet de son idolâtrie, la matérialité linguistique des mots (“Words, he realised, words, words, words. He had lived too much with words and not what the words stood for”)<sup>308</sup> –, préambule à sa rencontre avec un certain Aristotle Thanatos, figure dionysiaque – il est négociant en vin – et figure de mort. Hantise et fantasme, le double fictionnel est aussi texte et littérature. La plupart des critiques ont identifié cette initiation à la descente aux enfers hallucinée dans Nighttown de Leopold Bloom et Stephen Dedalus, dans l'épisode “Circe” de *Ulysses*<sup>309</sup>. En outre, James Joyce lui-même fait figure d'alter ego du personnage : dans le monologue intérieur qui marque sa “révélation”, Spindrifft prête à Joyce sa propre obsession pour les sonorités des mots, indépendamment de leur signifié (“James Joyce had been such another, with his deliberate choice of a sweetheart from a sweetshop, his refusal to correct a visitor who had called a painting a photograph, because ‘photograph’ was so lovely a word.”<sup>310</sup>). Pour Alan Roughley, la création du personnage de Spindrifft va au-delà d'une projection fantasmatique et d'une identification aux personnages de Joyce ainsi qu'à la personnalité biographique de ce dernier : en faisant coïncider la question de l'identité et de la connaissance de soi de son personnage avec la question de la disjonction entre le signifiant et le signifié, entre un langage auto-référentiel et la référence au “monde réel”, Burgess annonce selon lui les déconstructions post-structuralistes du langage référentiel et de la représentation du sujet :

*The Doctor is Sick* operates from the borders between referential and self-referential language, and the distinction between these two modes of language is recognised by the central character Edwin Spindrifft as he

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 152

<sup>309</sup> Voir notamment Samuel Coale, *Anthony Burgess*, 1981, p. 108-109. Voir aussi l'analyse de “Circe” dans *Re Joyce* (p. 157-164), où Burgess compare l'épisode à *A Midsummer's Night Dream* (“the uncommon common man set upon by magic”) plutôt qu'à *La Tentation de saint Antoine*, intertexte plus couramment invoqué. Il considère que Bloom, “the practical man”, est le véritable héros de l'épisode, venant au secours de Stephen, décrit comme “tipsily erudite” : “Soon the practical man reasserts himself, shakes off the hallucinations, and stops Stephen from giving all his money to the whores” (*Re Joyce* (1965), 1968, p. 161). Les enjeux de l'initiation de Spindrifft, à la fois l'accomplissement de fantasmes inconscients et la découverte de la réalité que lui dissimule sa passion du langage, ainsi que le motif des hallucinations au statut ontologique incertain, sont proches de ceux que Burgess met au jour dans son analyse de “Circe”.

<sup>310</sup> Anthony Burgess, *The Doctor Is Sick*, p. 152. Dans *You've Had Your Time*, le narrateur rappelle incidemment, au détour d'un reproche adressé par Lynne au protagoniste, qu'il lisait la biographie de Joyce par Richard Ellmann en 1959, au moment de la composition de *The Doctor is Sick* (YHYT 10) On retrouve cette idée d'un écrivain “fou de langage” dans l'essai “The Muse and the Me” (*Homage to Qwert Yuiop*, p. 443-445) consacré à *Ulysses*, à travers l'expression “word-mad”, ainsi que dans *Nothing Like the Sun*, où “WS” est qualifié à plusieurs reprises de “word-boy”.

analyses his own relationship with language [...]. Spindrift associates linguistic representation with morality : ‘Let him loose in the real world, where words are glued to things, and see what he did : stole, swore, lied, committed acts of violence on things and people’. Burgess himself, however, does not make such a simplistic link. He recognises the importance of linguistic ambivalence and explicitly identifies Spindrift’s linguistic play with that of Joyce.<sup>311</sup>

Comme souvent chez Burgess, le caractère “expérimental” de ses univers fictionnels a trait à la représentation d’éléments intimes plus ou moins conscients ou fantasmés – sur le mode d’une écriture-exorcisme et d’une auto-fiction contrefactuelle, voire hallucinée –, mais aussi à une représentation en abyme de l’activité langagière du romancier.

### 3. L’écart dialogique dans *Enderby* et *Earthly Powers*

On s’attachera à présent à étudier plus en détail les jeux d’écarts et de projections entre l’auteur et ses protagonistes “hétéronymes” dans deux romans qui ont la particularité de mettre en scène des écrivains, la tétralogie des *Enderby*<sup>312</sup> (1963-1984) et *Earthly Powers* (1980). S’il déplace vers Ennis, Crabbe ou Spindrift certains de ses idéaux déçus, fantasmes, ou encore ses déformations professionnelles de linguiste amateur et de lecteur/écrivain “joycien”, Burgess va plus loin dans ses jeux de dédoublement dans ces deux romans en attribuant à ses personnages certaines de ses œuvres mineures – brouillant ainsi la distinction entre texte et hors-texte, entre création et créateur. Ces deux variations sur le *Künstlerroman* traditionnel mettent d’abord en scène le “malaise” existentiel de l’écrivain – la question de la consubstantialité de la vie et de l’œuvre, celle de la nécessaire “impersonnalité” de celui qui veut s’immortaliser dans l’art, celle de son engagement dans l’œuvre. Mais l’autre enjeu de ces deux romans

---

<sup>311</sup> Alan Roughley, “*The End of the World News* : ‘The End of the Book and the Beginning of Writing’.”, A. Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 60. Dans *After Joyce*, Robert Martin Adams propose une analyse similaire des jeux langagiers qui ponctuent le pseudo-roman d’espionnage *Tremor of Intent*, amenant ce sous-genre populaire et son écriture généralement transparente au bord du *nonsense* : “Burgess, like Joyce, is delighted by the linguistic patterns that form in the fading shadows of unconsciousness ; and in this wholly implausible thriller, the most impressive and inventive passages are those where various characters [...] wander off for one reason or another into gaga-land, letting words, their sounds, and their associations take over for the common order of discourse, or imposing on them a whole new order of non-meaning.” (Robert Martin Adams, *After Joyce : Studies in Fiction After Ulysses*, 1977, p. 168)

<sup>312</sup> Les quatre romans *Inside Mr Enderby* (1963), *Enderby Outside* (1968), *The Clockwork Testament* (1974) et *Enderby’s Dark Lady* (1984).



est la place et la valeur de l'œuvre dans l'espace de ce que Pierre Bourdieu appelle le "champ littéraire", c'est-à-dire la réalité socio-économique de la culture contemporaine. Les figures antithétiques de Francis Xavier Enderby, poète mineur qui cherche en vain à préserver son art des forces du marché et du matérialisme vulgaire de la société contemporaine, et de Kenneth Toomey, romancier à succès cosmopolite qui, loin de résister à l'emprise du marché, sacrifie ses ambitions esthétiques aux goûts du public, permettent à Burgess d'explorer les aspirations contradictoires de l'artiste contemporain dans l'espace dialogique de la fiction, en faisant apparaître le fossé idéologique ou esthétique qui sépare l'auteur réel de ses doubles imaginaires.

Anthony Burgess se défend d'avoir créé Enderby à son image : "The character has nothing to do with me, but his talent for writing poetry must be to some extent my own."<sup>313</sup> Il présente la genèse du personnage d'Enderby comme le fruit d'une hallucination dont il aurait été victime à Brunei :

One day, delirious with sandfly fever, I opened the door of the bathroom in my bungalow and was not altogether surprised to see a middle-aged man seated on the toilet writing what appeared to be poetry. The febrile vision lasted less than a second, but the impossible personage stayed with me and demanded the writing of a novel about him. (EDL 485)<sup>314</sup>

Malgré ces dénégations, tout autant que Philip Roth avec ses doubles fictionnels Nathan Zuckerman ou Alex Portnoy, Burgess tisse entre son personnage Enderby et l'auteur "réel" une série de liens autobiographiques étroits : à la lecture de *Little Wilson and Big God*, on se rend compte que son prénom, "Francis Xavier", provient du lycée jésuite où John Wilson/Anthony Burgess fut élève. Fils d'un négociant de tabac et orphelin de mère comme son créateur, Enderby est élevé par une belle-mère physiquement répugnante, stupide et illettrée. La description de cette belle-mère honnie au début de *Inside Mr Enderby* rappelle sous une forme hyperbolique le portrait grotesque que l'autobiographe Anthony Burgess peint de Maggie Dwyer dans ses "Confessions"<sup>315</sup>, même si le lecteur implicite de l'édition de 1963 n'en savait rien – d'autant moins que

---

<sup>313</sup> Anthony Burgess, *In the Psychiatrist's Chair*, BBC Radio 4, 27 July 1988, cité par Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 220.

<sup>314</sup> La même anecdote est racontée dans *Little Wilson and Big God*, p. 431, et *You've Had Your Time*, p. 13.

<sup>315</sup> Voir *Inside Mr Enderby*, p. 26-27 et *Little Wilson and Big God*, p. 48-49.

le livre fut publié sous le “pseudo-pseudonyme” de Joseph Kell<sup>316</sup>, ce qui créait une distance supplémentaire entre l’auteur implicite et l’auteur “réel”. Fervente catholique, elle détournera Enderby non seulement des femmes, mais aussi de l’Église, l’amenant ainsi à se réfugier dans le sanctuaire de l’écriture poétique – ce qui, en revanche, s’écarte de la propre vocation littéraire et de l’apostasie de “Little Wilson”, qui n’ont aucun rapport avec Maggie Dwyer d’après les “Confessions” burgessiennes. Autre écart par rapport à l’autobiographie, ce sont ses lectures de jeunesse (qui ne sont d’ailleurs pas celles de l’adolescent John Wilson), et non sa rébellion contre la sévérité du dogme sur les péchés de la chair, qui amènent Enderby à l’apostasie : les influences de l’écrivain Burgess – Hopkins, Joyce, Pound – se voient remplacées chez Enderby par la triade Nietzsche, Tolstoï, Rousseau, dans un raccourci analeptique parodique mêlant formation intellectuelle, crise mystique inversée, et vocation de poète :

It had been too late now for more than twenty years to look at it [Catholicism] afresh – its intellectual dignity, its cold coherent theology. He had struggled out of it with bitter tears in adolescence, helped by Nietzsche, Tolstoy and Rousseau, and the struggle to create his own myths had made him a poet. (*IE* 46)

En revanche, l’écart entre auteur et personnage se referme immédiatement après, quand Burgess attribue à Enderby, toujours sous la forme dense et incisive de pensées rapportées, les jugements sommaires sur les catholiques convertis des lettres anglaises – Greene et Waugh – que l’on retrouvera dans les essais et l’autobiographie :

He couldn’t go back to it now, even if he wanted to. If he did, he would be seeking the converts who wrote thrillers out of a sense of damnation or who, forming an exclusive club out of the converts of Oxford and pretending that that was the Church, would not let Enderby join. (*IE* 46)

Au début de *Inside Mr Enderby* (1963), le protagoniste habite à Hove, une banlieue de Brighton où l’auteur passa une partie de son année de “sursis”<sup>317</sup> ; à la fin, il change de nom pour adopter le nom de jeune fille de sa mère, “Hogg” – comme “Wilson” devenu “Burgess” en 1956, mais sur le mode de l’inversion, puisque Enderby adopte ce pseudonyme en vue de renoncer à la poésie. Dans *Enderby Outside* (1968), Enderby se

---

<sup>316</sup> Voir Charles G. Hoffmann and A. C. Hoffmann, “Mr Kell and Mr Burgess : Inside and Outside Mr Enderby”, Harold Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 29-30.

<sup>317</sup> Burgess retrace ce parallèle dans *You’ve Had Your Time*, p. 16. D’après Andrew Biswell, il aurait même installé son personnage dans le quartier connu localement sous le nom de “poet’s corner”, les rues portant toutes des noms d’écrivains célèbres (A. Biswell, *The Real Life*, p. 221), ce qui fait écho aux vers de Jules Laforgue placés en exergue sur le “dernier des poètes”.

réfugie au Maroc, à Tanger, où il rencontre un sosie de William Burroughs, l'un des rares amis écrivains de Burgess, qui en profite pour se livrer à un pastiche de sa prose poétique (EO 301). *The Clockwork Testament* (1974), dont l'action se concentre sur le dernier jour de la vie du protagoniste à New York, fut originellement conçu sous la forme d'un essai où Burgess souhaitait donner forme à ses impressions après une année passée comme professeur invité au New York City College<sup>318</sup>. Comme le constate Michael Rudick<sup>319</sup>, on a l'impression que Burgess fait à nouveau appel à son personnage pour lui déléguer une mission satirique ponctuelle, et pour cela il lui attribue des cours d'études élisabéthaines et de *creative writing* dans une université new-yorkaise semi-imaginaire, ainsi qu'un script de film qui subira le même sort médiatique que *A Clockwork Orange*. Enfin, dans *Enderby's Dark Lady* (1984), Burgess ressuscite son protagoniste, mort d'une crise cardiaque à la fin du volume précédent, pour le transformer en biographe de Shakespeare pour le music-hall américain<sup>320</sup>, transférant à nouveau dans le champ de la fiction ses propres tribulations au sein de l'industrie culturelle américaine. Si l'autobiographie burgessienne prétend récapituler le vécu à partir de la position d'extériorité/postériorité du mémorialiste, l'auteur reconnu "Anthony Burgess" – même si dans la pratique d'écriture la focalisation est surtout interne – , les "Enderby 4"<sup>321</sup>, composés sans vue d'ensemble préalable, au gré des besoins de la fiction et de la satire, ressemblent à un autoportrait<sup>322</sup> déformé, éclaté, grotesque de l'auteur.

---

<sup>318</sup> "It [*The Clockwork Condition*, ie the original title of *The Clockwork Testament*] was meant to be a nonfiction, a sociotheological work" (Charles Bunting, "An interview in New York with Anthony Burgess", *Studies in the Novel*, V, n°4 (Winter 1973), p. 528). Voir également la préface de Georges Bellemont et Hortense Chabrier dans l'édition française, *Le Testament de l'Orange*, Paris, R. Laffont, 1975.

<sup>319</sup> Michael Rudick, "Enderbyan Poetics : The Word in the Fallen World", G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 111.

<sup>320</sup> Sur l'arrière-plan biographique de *Enderby's Dark Lady*, voir "Will ! or Shakespeare in Hollywood : Anthony Burgess's Cinematic Presentation of Shakespearean Biography.", Pascale Aebischer (ed.), *Remaking Shakespeare : Performances Across Media, Genres and Cultures*, 2003, p. 134-150, ainsi que *You've Had Your Time*, p. 142-148.

<sup>321</sup> Nom que donne Gore Vidal à la tétralogie, soulignant ainsi son unité ("Why I Am Eight Years Younger than Anthony Burgess." *Armageddon ? : Essays 1983-1987*, 1987, p. 234-244), parfois remise en cause en raison de ce que certains critiques perçoivent comme un changement de ton ou de caractérisation entre *Enderby Outside* et *A Clockwork Testament*, ou bien entre *A Clockwork Testament* et *Enderby's Dark Lady* (voir infra).

<sup>322</sup> Voir Michel Beaujour au sujet de la différence entre autobiographie/mémoires et autoportrait : "Le mémorialiste est d'abord quelqu'un, un tel qui se raconte. L'autoportraitiste, en revanche, n'est rien d'autre que son texte : il survivra par là, ou pas du tout." (*Miroir d'encre*, 1980, p. 348)

Tous les critiques burgessiens s'accordent pour voir en Enderby le double déformé de son créateur. Certains s'arrêtent à cette idée d'une contre-vie caricaturale, où l'auteur explore des situations imaginaires possibles à partir de la transposition d'un substrat autobiographique ou psychologique propre ; d'autres accordent en outre aux mésaventures du "dernier des poètes" Enderby dans l'Angleterre des années 60, puis les États-Unis des années 70 et 80, une valeur symbolique, voire quasi allégorique et démonstrative. Andrew Biswell souligne les convergences, mais surtout les écarts entre créateur et créature, Enderby incarnant selon lui un état adolescent et névrotique consciemment répudié par l'auteur Anthony Burgess :

The masturbating poet seems in many ways to represent the roads that Burgess had not taken. [...]. Enderby is more than merely Burgess's shadow : he is a demonic, monastic, spermatic worst-self, a brutal autocaricature, an anarchic anti-Anthony. [...] the character's extravagant hatreds and prejudices are emphatically not those of the ironic author who stands behind him, quietly mocking all of Enderby's desperate, picaresque, self-destructive follies.<sup>323</sup>

Romina Rota voit également dans le personnage d'Enderby l'image d'une résurgence adolescente, pré-sociale, proche du "ça" freudien, mais au lieu de mettre l'accent sur l'écart entre ce double, associé aux pulsions instinctives, et ce que Biswell appelle "la véritable personnalité" de l'auteur – plus souple, socialement intégrée –, elle en fait comme une métaphore de la vision artistique de l'auteur :

[Burgess uses Enderby as] the personification of a boundless self. Enderby enables him to go back to episodes of his own past, to imagine himself in situations he could not or did not want to put himself in, to depict a less disciplined, even an adolescent self. [...] Enderby [...] embodie[s] Burgess's view of the impossibility of impersonal artistic expression : Enderby pours his whole life into his poetry and, conversely, his life is impregnated with art.<sup>324</sup>

Les désordres du "ça", mais aussi les désordres somatiques affectant Enderby, qui non seulement souffre de maux d'estomac et de flatulences chroniques, mais les entretient presque volontairement par une alimentation grasse et malsaine héritée de sa belle-mère (*IE* p. 27), apparaissent en effet comme le prolongement hyperbolique fictif de ceux de

---

<sup>323</sup> Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 221.

<sup>324</sup> Romina Rota, "Autobiographical Elements in Anthony Burgess's Fiction : the Enderby Saga.", G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 94-95.

Burgess<sup>325</sup> : “Dyspepsia is just one way to witness how Enderby lives Burgess’s life to its extreme consequences”<sup>326</sup>. L’idée de lier la création artistique aux fonctions corporelles, en particulier scatologiques et sexuelles, est prétexte à d’innombrables variations linguistiques sur le mode de l’onomatopée, ainsi qu’à un parti pris grotesque constamment entretenu par une narration où les manifestations dites “hautes” de l’esprit humain – l’amour et l’art – se voient sans cesse contaminées par les fonctions dites “basses” : Burgess pose les bases de cette esthétique du roman dès le début de sa caractérisation grotesque du poète Enderby en plongeant le lecteur dans le flux de pensées du personnage :

Yet dyspepsia would cut disconcertingly in, more and more, blasting like a tuba through the solo string tracteries of his little creations.

The act of creation. Sex. That was the trouble with art. Urgent sexual desire aroused with the excitement of a new image or rhythm. But adolescence had prolonged its techniques of easy detumescence, normal activities of the bathroom. [...] he felt wind rising from his stomach. Damn. Brerrrrp. (*IE* 27-28)

Mais la même idée d’un art-*catharsis*, qui purge les rebuts infâmes de l’existence pour les sublimer en beauté artistique, se retrouve placée dans la bouche de personnages secondaires ridicules, incarnant la *doxa* institutionnelle et ses clichés. Le premier volume s’ouvre ainsi sur une vision onirique de la “postérité” venue observer le poète pendant son sommeil, et qui prend la forme d’une visite scolaire mené par un maître d’école sentencieux, féru des détails réalistes des biographies littéraires<sup>327</sup>, tels les maux

---

<sup>325</sup> Voir *You’ve Had Your Time*, où l’autobiographe mêle des considérations esthétiques – grotesque rabelaisien – et idiosyncratiques pour justifier les points communs et les différences entre romancier et personnage : “His visceral obsession used to be my own. Up to the time of my writing the novel, fiction, with the exception of *Ulysses*, where Mr Bloom spends more than a page in his outdoor jakes, preferred to ignore the bowels. Rabelais did not ignore them, and Rabelais was right. Even sweetest Shakespeare names his melancholy character in *As You Like It* after a water closet and seems to equate depression with constipation. [...] Also, at the time of writing about Enderby, I suffered from profound dyspepsia. Enderby’s stomach is bad, but he brings this on himself with ghastly home cooking. He is ill clad and badly shaven and, since his bathtub is full of poetic drafts, old sandwiches and mice, he is very dirty. I, however, had a tidy Welsh wife who kept me clean and gave me good plain meals” (*YHYT* 14-15). Plus loin, il attribue ses maux d’estomac à des troubles psychosomatiques : “During the winter of 1961-62 I began to suffer from profound dyspepsia which whole snow showers of bicarbonate of soda failed to ease. It was probably psychosomatic but I feared an ulcer.” (*YHYT* 58)

<sup>326</sup> Romina Rota, “Autobiographical Elements in Anthony Burgess’s Fiction”, G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 101.

<sup>327</sup> On peut rattacher cette esthétique grotesque aux romans de Rabelais, et cette conception scatologique de l’écriture à Montaigne (ses essais sont comparés aux “excréments d’un vieil esprit” (“De la Vanité”, *Essais* III, cité par Michel Beaujour, *Miroir d’encre*, 1980, p.13) et à Joyce (*Ulysses* et surtout *Finnegans Wake*). Sur l’assimilation de l’écrit au scatologique dans *Finnegans Wake*, voir les analyses de Robert Martin Adams, qui l’interprète moins comme une affirmation rabelaisienne du corps que comme un aveu

ou les obsessions somatiques de trois glorieux prédécesseurs d'Enderby : “[...] as gruesome a literature-lesson spicer as Johnson’s scrofula, Swift’s scatophobia, Keats’s gallop of death-warrant blood [...]” (*IE* 13). Interprétant les ronflements et les flatulences nocturnes d'Enderby comme “the horns of elfland”, la “postérité” trouve en outre tout naturel que son pupitre d’écrivain soit dans ses toilettes (“Why does he choose this meagre chamber ? Poetry, he has already said in an interview, is appropriate to it ; the poet is time’s cleanser and cathartizer”, *IE* 16). Plus loin, le poète raté reconverti dans l’édition, Sir George Goodby, définit ainsi la poésie, avant de remettre un prix à Enderby pour ses *Revolutionary Sonnets* : “The magical power of poetry to transmute the dross of the everyday workaday world into the sheerest gold” (*IE* 48). L’*ars poetica* d'Enderby, spontanée, éminemment personnelle, vécue physiquement plutôt que théorisée, anti-institutionnelle et a-sociale, est ainsi d’emblée dialogisée, déplacée dans le contexte d’autres discours – ceux des récupérations institutionnelles, sociales, commerciales, de l’acte poétique.

Chassé du sanctuaire des toilettes de son appartement de Hove pour se retrouver plongé dans le tourbillon de la culture de masse du début des *swinging sixties*, Enderby est initié à une réalité nouvelle. Or la dimension symbolique, voire allégorique de ce trajet initiatique du (anti-)héros est préfigurée par la signification mythique que le poète insuffle à son œuvre en cours, *The Pet Beast* : essayant de combiner de façon syncrétique le mythe grec/crétois de la victoire de Thésée sur le Minotaure, et la Passion chrétienne, Enderby transforme le monstre païen en une figure christique sacrifiée par les puissances pseudo-progressistes, philistines, pélagiennes<sup>328</sup> incarnées par Thésée lui-même, “the guilt-killer”. En tuant le Minotaure, the “god-man-beast”, autour duquel s’était édifiée une civilisation brillante, il provoque la destruction de celle-ci :

It was a horror, unspeakable, reputedly fed on human flesh ; it was the state’s bogey, the state’s guilt. But Minos was economical : the peripheral corridors of the labyrinth became a home of Cretan culture – university, museum, library, art gallery ; a treasury of human achievement ; beauty and

---

de culpabilité face à l’activité de l’écrivain : “The *Wake* is the writing of a man for whom writing itself is in question, because he has seen through too many of his own poses and attitudes. Writing is filth, guilt, bad conscience ; the book itself is represented as a smeary rag of paper, covered with henscratches and buried in a dunghill. [...] the sense of a priestly vocation missed, fouled and corrupted by the dirty tools of a dirty language, under the direction of a weak and dishonest mind” (*After Joyce*, 1977, p. 63-64). La relation entre les pulsions libidinales et l’art est, quant à elle, un écho intratextuel du roman *A Clockwork Orange*, publié en 1962, un an avant le premier *Enderby*, et se retrouve plus généralement dans toute l’œuvre de Burgess, en particulier ses biographies imaginaires.

<sup>328</sup> Sur le “pélagianisme”, voir supra p. 33.

knowledge built around a core of sin, the human condition. Prrrrf (Enderby's toilet-roll span.) But one day, from the west, there flew in the Pelagian liberator, the man who had never known sin, the guilt-killer. [...] Blond, bronzed, muscular, sinless, he entered the labyrinth and, a day later, emerged leading the monster on a string. Gentle as a pet, with hurt and forgiving eyes, it looked on humanity. Humanity seized it and reviled it and buffeted it. Finally it was nailed to a cross, where it died slowly. [...] The labyrinth collapsed; books were buried, statues ground to chalk-dust: civilization was at an end. Brrrp. (IE 19)

Comme le suggère Michael Rudick, Enderby, le “dernier des poètes”, semblable à son héros christique, le Minotaure, est assailli par les forces unies du “pélagianisme” contemporain, et fait figure de victime expiatoire, sacrifié sur l'autel du *Zeitgeist* de la *pop culture* commerciale :

*The Pet Beast* is [...] prophetic of things that will happen to him. He, too, finds his Pelagian liberators in the persons, first, of Vesta Bainbridge, then of Wapenshaw; as the monuments of culture in galleries and libraries in the labyrinth's peripheral corridors collapse upon the beast's martyrdom, so Enderby's artistic powers collapse upon his being tractably drawn out of his poetic immurement.<sup>329</sup>

Le romancier sème en effet dans son texte des indices conférant à Enderby des attributs emblématiques d'une certaine position de résistance héroïque face à ce qui menace un art pur et autonome, anti-romantique dans sa genèse et anti-commercial dans sa diffusion, proche des définitions du *high modernism* anglophone. Mais de même que l'*ars poetica* et la philosophie qui sous-tendent la composition de *The Pet Beast* sont tellement explicites qu'elles frôlent la caricature, Burgess présente les positions esthétiques d'Enderby sous une forme grotesque, excessive et incongrue, maintenant toujours un écart ironique entre point de vue du personnage et auteur implicite :

Enderby's attitude to love-poetry was dispassionate, impersonal, professional. [...] A love-poem should address itself to an idea of a loved one. Platonism could take in ideal breasts, an ideal underarm odour, an ideal unsatisfactory coitus, as well as the smooth-browed intellectual wraith of the old sonneteers. (IE 37)

L'exercice de style caricatural de *The Pet Beast*, mêlant méthode mythique et archétype chrétien, l'exergue de *Inside Mr Enderby*, tiré d'un poème de Jules Laforgue, ainsi que les inclinations du poète, exprimées dans *A Clockwork Testament*, pour la poésie du

---

<sup>329</sup> Michael Rudick, “Enderbyan Poetics: The Word in the Fallen World”, G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 112.

XVII<sup>e</sup> siècle et les auteurs élisabéthains mineurs, font écho aux essais critiques de T. S. Eliot<sup>330</sup> – bien qu’Enderby se démarque par sa saleté de la mise trop impeccable de ce dernier<sup>331</sup>. À travers la chute post-édénique et les tribulations terrestres d’Enderby, on peut reconnaître le modèle de ce que Pierre Bourdieu appelle “la mystique christique de l’artiste maudit”, construite par Flaubert et par Baudelaire, mais qui s’applique aussi au modernisme anglophone d’avant-garde<sup>332</sup>, modèle qu’Enderby cherche à préserver de façon maladroite et anachronique :

La mystique christique de l’ “artiste maudit”, sacrifié en ce monde et consacré dans l’au-delà, n’est sans doute que la transfiguration en idéal, ou en idéologie professionnelle, de la contradiction spécifique du mode de production que l’artiste pur vise à instaurer.<sup>333</sup>

En effet, Burgess attribue à son personnage un sentiment quasi paranoïaque d’aliénation, de dépossession ou de pollution face à la prolifération des nouvelles formes culturelles qui menacent de l’engloutir ou de le réduire au silence. Les ambivalences de son patronyme même, dont l’auteur nous apprend qu’il provient d’un territoire antarctique lointain et inhabitable, mais aussi d’une chanson populaire anglaise, “The Brides of Enderby”, et qui, phonétiquement, suggère un balancement

---

<sup>330</sup> Voir les deux essais de T. S. Eliot, “Ulysses, Order, and Myth”, *The Dial* (1923) et “To Criticize the Critic”. Dans le premier, il expose les principes de la “méthode mythique” qui deviendra un texte de référence pour définir l’esthétique moderniste (voir infra, p. 269). Dans le deuxième, il évoque son goût pour les auteurs élisabéthains mineurs et pour Jules Laforgue.

<sup>331</sup> “A real treason of clerks” (*IE* 34). Peut-être un symbole, pour le rebelle Enderby et son créateur, de l’institutionnalisation et de la réification commerciale progressive de T. S. Eliot, par opposition à Joyce et à Pound, qui, selon Robert Martin Adams, sont les deux seules figures emblématiques du *high modernism* comme résistance absolue aux goûts du public et au marché : “Pound and Joyce stood almost uniquely outside and against the commercial tradition in English letters, as prophets antagonistic to the structure and values of the marketplace” (*After Joyce*, 1977, p. 197). L’allusion au livre de Julien Benda, *La Trahison des clercs* (1927), où celui-ci dénonce la trahison de la mission spirituelle de l’artiste au profit de l’engagement temporel, surtout politique, suggère aussi une prise de distance par rapport à l’évolution politique conservatrice de T. S. Eliot.

<sup>332</sup> Sur l’application des thèses de Pierre Bourdieu sur le champ littéraire au modernisme anglophone, ainsi que sur les analyses similaires de Raymond Williams à propos du domaine anglophone, voir l’article de Laurent Jeanpierre, “Revue modernistes et champs littéraires : problèmes de frontières”, Benoît Tadié (ed.), *Revue modernistes anglo-américaines : lieux d’échanges, lieux d’exil*, 2006, p. 157-175.

<sup>333</sup> Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, 1992, p. 123. D’après Bourdieu, Flaubert, conscient des paradoxes de cette nouvelle définition d’un champ littéraire qui échapperait aux valeurs du marché, les projette dans les contradictions de son personnage Frédéric Moreau, rentier indécis qui ne s’engage dans aucune voie professionnelle ou matrimoniale, s’excluant, comme son créateur à travers le travail artistique “pur”, des échanges qui fondent la société bourgeoise capitaliste. Par ailleurs, dans *Le Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert se moque de cette idéologie qu’il aurait contribué à légitimer : “Artistes : vanter leur désintéressement” (Prologue : “Flaubert analyste de Flaubert”, *ibid.*, p. 55). Bourdieu souligne que les comparaisons entre le travail de l’artiste et la prostitution se retrouvent chez Flaubert comme chez Baudelaire (*ibid.*, p. 27). C’est l’un des fils directeurs des malheurs d’Enderby, qui se plaint constamment, en particulier dans *Enderby’s Dark Lady*, de vendre et de prostituer son talent, le verbe “desecrate” revenant comme un *leitmotiv*.



indécis entre l’extinction (“end”) ou la vie (“be”), annonce la trame symbolique de ses mésaventures : pratiquant un art ambitieux et sans concession, réservé au public des revues à petit tirage, il lui faudra soit maintenir la pureté marginale de son art dans la solitude d’un espace lointain et inhabitable comme l’Antarctique, soit se compromettre avec des formes artistiques populaires (déjà associées au féminin et au mariage à travers le mot “Brides”). La saga des *Enderby* ressemble à un roman d’initiation, avec une touche parodique puisque le héros a, comme son créateur, dépassé la quarantaine au début du roman, ou bien à une fable philosophique sur le modèle de *Candide* – si ce n’est qu’Enderby, lecteur de Spengler et de Schopenhauer, vit non pas dans un état béat d’optimisme, mais dans une posture intellectuelle de pessimisme antimoderne. Des six figures de l’ “antimodernité” relevées par Antoine Compagnon<sup>334</sup> pour cerner l’esprit “antimoderne”, et le différencier de l’esprit réactionnaire, cinq semblent s’appliquer au protagoniste de Burgess : les anti-Lumières (ici l’anti-“pélagianisme”) ; l’obsession du péché originel (le noyau thématique de *The Pet Beast*) ; le pessimisme (l’influence de Spengler et de Schopenhauer) ; la vitupération (dont semblent relever les diatribes misogynes d’Enderby et sa dénonciation des formes dégradées de l’art et de l’esprit). Si la contre-révolution ne s’applique pas directement dans le cas d’Enderby, elle trouve un équivalent dans son mépris pour la démocratie égalitaire américaine ; quant au sublime, il ne correspond pas à l’*ars poetica* d’Enderby, mais un de ses corrélats, la figure du dandy, de “l’individualiste réfractaire et rebelle”, définit assez bien la pose anachronique d’Enderby dans *The Clockwork Testament*, armé d’une canne dissimulant une épée dans les rues de New York, défendant la poésie classique envers et contre tous, seul face à l’institution universitaire. Comme l’écrit Compagnon à propos du tournant “conservatif” et “récessif” opéré par Roland Barthes dans *La Préparation du roman*<sup>335</sup>, la posture anti-moderne a trait à une certaine marginalité héroïque, et entretient avec la poésie, elle aussi menacée et marginale, un lien privilégié :

Dans une société en majorité jeune, où l’avant-gardisme est devenu une mode et le jeunisme un mythe, c’est l’attachement au passé qui, par un renversement dialectique, constitue désormais une marginalité ou même une clandestinité et, comme telles, un héroïsme. [...] La condition minoritaire et l’état fragile de la tradition suffisent à la racheter.<sup>336</sup>

<sup>334</sup> Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, 2005.

<sup>335</sup> Roland Barthes, *La Préparation du roman*, 1980.

<sup>336</sup> Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, 2005, p. 413-414.

[...] minoritaires, marginalisés, menacés, l'ancien et le poétique deviennent subversifs, nouveaux, vitaux.<sup>337</sup>

Chassé de sa réclusion paisible de Brighton par l'action conjuguée de trois femmes, d'un mari jaloux catholico-marxiste et des réalités économiques, le poète Enderby fait l'apprentissage douloureux de l'impossible autonomie de l'artiste dans une société qui cherche à le rééduquer en le forçant à intégrer le jeu des transactions capitalistes, commerciales, professionnelles et matrimoniales. Dès les premières pages, les voix de ces voisins, "other voices, not assignable to known persons but generic, voices of Daily-Mirror readers, ITV viewers, HP buyers, babycham-drinkers" (*IE* 20) l'interrompent dans la composition de son ambitieux poème d'inspiration mythologique et religieuse. C'est ensuite Londres, la ville des masses grouillantes et anonymes, ville féminine qu'il compare d'emblée à un utérus géant prêt à le gober ("The train began to pant north-east with urgent love of London, a sperm to be swallowed by that giant womb", *IE* 45), qui l'attire dans son piège, Enderby étant contraint de quitter son cocon de province pour y recevoir un prix littéraire. Ainsi commence le processus de normalisation et de socialisation de l'artiste rebelle qui constitue la trame narrative de la tétralogie.

Les deux premiers tomes, qui mêlent comique burlesque de l'artiste volontairement inadapté et satire des nouvelles formes de la culture de masse, le mettent aux prises avec deux avatars principaux de sa *nemesis* sociale et artistique : les femmes, représentées par Vesta Bainbridge, rédactrice en chef d'un magazine féminin, qui cherche à s'approprier le "capital symbolique" associé à la figure du poète en l'épousant ; les jeunes, emblématisés par le groupe pop des "Crewsy Fixers", caricature syncrétique des Beatles et des Rolling Stones, et incarnation de la *pop culture* internationale, dont le leader, Yod Crewsy, "crucifié" métaphoriquement Enderby/le Christ-Minotaure en lui dérobant ses poèmes.

Dans les deux derniers volumes, ces deux fils directeurs sont intégrés à un thème plus large : celui du choc des cultures entre le représentant de la prétendue "haute" culture européenne et une Amérique réduite à ses universités, ses shows télévisés et son industrie du spectacle. *The Clockwork Testament*, le troisième opus, est une satire féroce de la décadence morale et culturelle de l'Amérique, vue à travers les yeux du

---

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 437.

protagoniste, qui, professeur invité d'une imaginaire Université de Manhattan décrite comme "a whorehouse of progressive intellectual abdication" (CT 414), semble ne faire plus qu'un avec son créateur. De "l'aura castratrice" de l'appartement new-yorkais d'une poétesse féministe, double caricatural d'Adrienne Rich, occupé par le professeur Enderby en son absence, aux insultes raciales que lui font subir ses étudiants afro-américains en *writing studies*, l'Amérique apparaît comme un territoire hostile et un désert artistique et culturel ; armé d'une épée dissimulée dans sa canne ("sword" en anglais, anagramme de "words"), Enderby se pose en dernier représentant anachronique d'une haute culture cannibalisée par les arts visuels et les discours revendicatifs, ou tout simplement ignorée par une société gangrénée par une ultra-violence que le progressisme "pélagien" ne fait qu'exacerber. Ce volume, initialement intitulé "Death in New York", est aussi la fin littérale d'Enderby, puisqu'il ne survit pas à cette transplantation transatlantique et meurt d'une crise cardiaque, sans achever le long poème épique/didactique sur Pélagie et saint Augustin qui a remplacé *The Pet Beast*. Le ton de virulence satirique qui caractérise ce volume et le distingue des précédents comme du suivant, sans doute lié au projet initial essayiste de Burgess, fait l'objet de débats critiques révélateurs : certains s'étonnent de la transformation du poète marginal inoffensif en représentant assuré des valeurs morales et intellectuelles traditionnelles du Vieux Continent, qui constituent la norme à partir de laquelle le discours satirique peut se déployer<sup>338</sup>. D'autres, au contraire, regrettent que la position de résistance héroïque du poète anglais en Amérique ne disparaisse dans un quatrième volume où l'idée même de norme culturelle semble abolie<sup>339</sup>.

Dans le quatrième opus, Burgess a recours à l'artifice postmoderne des histoires alternatives pour ressusciter son héros, et l'envoyer cette fois en Indiana collaborer en tant que librettiste à la création d'une comédie musicale sur la vie de Shakespeare. Ce

---

<sup>338</sup> John Stinson, comparant le quatrième opus, *Enderby's Dark Lady*, aux *Enderby* précédents, se félicite du retour de Burgess à la veine humoristique des deux premiers volumes : "The Enderby of this novel has a bit more balance and dimension, and a good deal less prejudice than his hypothetical other self of *The Clockwork Testament*. His nerves are steadier and he is less prone to sermonize. [...] The cultural clash is still starkly presented, but it is presented more realistically. The novel lacks something of the straight-ahead satiric intensity of *The Clockwork Testament*, but it compensates for this by the presence of humor that is slightly more subtle." (*Anthony Burgess Revisited*, 1991, p. 100)

<sup>339</sup> "Mr Burgess seems suddenly uncertain of his targets. We're ready for satirical mayhem, remembering all that happened so hilariously to the "Wreck of the Deutschland" just one book away. [...] Mr Burgess seems to have lost real enthusiasm for the cultural battle as he had waged it before." (Walter Kerr, "The Poet and the Pop Star : *Enderby's Dark Lady*" (1984), Harold Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 167).

destin alternatif d'Enderby est aussi une façon pour Burgess de nuancer sa critique parfois simpliste de la culture américaine, et de repenser, sur un mode comique et burlesque et non plus strictement satirique, l'interpénétration inéluctable entre culture populaire et haute culture élitiste. C'est cette oscillation du personnage entre inadaptation comique et résistance héroïque, entre quasi-impuissance sexuelle et sublimation créatrice de sa libido, mais aussi entre une défense de la pureté élitiste de l'art et une pratique artistique étroitement liée aux fonctions corporelles du poète, qui font d'Enderby un personnage plus complexe et paradoxal qu'un simple pourfendeur réactionnaire de la postmodernité, et moins pathétique qu'un poète mineur anachronique en quête d'une utopique rédemption par l'art.

Si l'on continue de suivre le fil thématique de la défense d'une esthétique moderniste face à la modernité *kitsch* de la culture de masse, on peut s'interroger sur la misogynie presque phobique du protagoniste de Burgess. Étant donné que le romancier désamorce toute interprétation de type psycho-pathologique en caricaturant à gros traits les traumatismes d'enfance subis par Enderby à travers la figure haïe et obsédante de sa belle-mère, c'est sans doute sous l'angle symbolique qu'il faut l'envisager. Selon les analyses d'Andreas Huyssen dans le chapitre "Mass Culture as Woman : Modernism's Other", de *After the Great Divide*, la femme représente en effet l'Autre, la *nemesis*, le repoussoir des représentants du *high modernism*, qui l'associent, suivant l'exemple de leur précurseur Flaubert, à la civilisation des masses, au philistinisme, à la consommation, à la sous-littérature sentimentale :

[...] the political, psychological, and aesthetic discourse around the turn of the century consistently and obsessively genders mass culture and the masses as feminine, while high culture, whether traditional or modern, clearly remains the privileged realm of male activities.<sup>340</sup>

Tout en intégrant le féminin sous une forme essentialisée et abstraite à travers la figure de l'artiste androgyne, l'artiste moderniste, suivant l'exemple de Gustave Flaubert, continuerait de faire de la femme réelle l'emblème de cette culture dégradée qu'il rejette :

[...] the imaginary femininity of male authors, which often grounds their oppositional stance vis-à-vis bourgeois society, can easily go hand in hand

---

<sup>340</sup> Andreas Huyssen, *After the Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 1986, p. 47.

with the exclusion of real women from the literary enterprise and with the misogyny of bourgeois patriarchy itself.<sup>341</sup>

En cela, Burgess place de façon évidente son protagoniste sous le signe de la résistance moderniste au féminin : sa *nemesis* des deux premiers volumes, Vesta Bainbridge, l'arrache à son *ars poetica* mytho-théosophique, à son hygiène minimale et à son autonomie solipsiste pour en faire un poète salarié de son magazine féminin, sommé de fournir un poème par semaine, "preferably set in the form of prose, so as not to offend anyone" (IE 57), sous un pseudonyme plus séduisant, associé à la photographie de "some long-haired male model with a quill in his hand and his dreamy eyes up to heaven [...]. *The Poet* : what every housewife thinks a poet ought to look like" (IE 83). Cette rencontre burlesque entre deux champs culturels antithétiques sert de prétexte à des morceaux de bravoure misogynes, associant culture de masse, valeurs commerciales et féminisation de l'espace public, comme cette description du marché de la presse féminine tel que le découvre Enderby : "But the dreaming wives had money also. *Fem* fought screaming for their sixpences, trying to elbow out *Womanly*, kick *Lovely* in the teeth, rip the corsets off *Wifey* and tear out the hair of *Blondie* by its black roots." (IE 77)

Un autre fil directeur de l'odyssée d'Enderby dans l'Angleterre des années 60 est son aversion pour la jeunesse, le jeunisme et la *pop culture*, incarnée par le groupe des "Crewsy Fixers", "the new ambassadors of England". Accusé à tort du meurtre de leur leader aux cris de "Sworn enemy of pop-art ! Murderer !" (EO 232) au début d'*Enderby Outside*, Enderby s'enfuit et trouve refuge au Maroc parmi des poètes américains, dont les collages expérimentaux et l'écriture automatique sous l'effet de diverses drogues, entre surréalisme et néo-romantisme de la *Beat Generation*, sont une parodie des techniques d'écriture de l'ami de Burgess, William Burroughs. Anthony Burgess et Enderby ne font plus qu'un dans cette satire de la *pop* et de la poésie psychédélique spontanée. Tandis qu'Enderby défend la tradition poétique du XVII<sup>e</sup> siècle anglais devant ses hôtes américains et s'insurge contre la vulgarité prétentieuse de Yod Crewsy, Burgess, dans un article cité par son biographe Biswell, appelait quant à lui de ses vœux

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 45. Huyssen conteste ainsi l'idée développée par Julia Kristeva d'une écriture moderniste "féminine", même s'il admet s'appuyer prioritairement pour les besoins de son analyse sur des pères spirituels du modernisme comme Flaubert et Nietzsche, ou encore sur T. S. Eliot, plutôt que sur James Joyce, dont la "mystique masculine" serait plus difficile à saisir (p. 49).

la création d'un cercle des enfers spécifique pour accueillir les nouvelles icônes *pop/rock* de la jeunesse : “[They would be bound to] a white-hot turntable (45 rpm for ever and ever), stuck all over with blunt and rusty acoustic needles, each tooth hollowed to the raw nerve and filled with a micro-transistor [...], an eternal Ringo battering their tympanic membrane”<sup>342</sup>.

Outre la menace féminine et le jeunisme agressif des années *pop*, le troisième fléau qui s'abat sur le protagoniste est l'ensemble des discours sociaux que Burgess résume sous la notion de “pélagianisme”. Le mot prend, comme nous l'avons vu, chez Burgess un sens plus large que son origine religieuse<sup>343</sup> et en vient à signifier par métonymie toutes les idéologies modernes du progrès : l'optimisme humaniste des Lumières, l'État providence de l'après-guerre, l'*aggiornamento* de Vatican II, la démocratie égalitaire américaine s'enracineraient tous dans cette même inclination idéaliste. Or l'un des fils directeurs de la pseudo-*Bildung* d'Enderby est la position de résistance fragile du protagoniste face à une société largement “pélagianisée”. Un des morceaux de bravoure comiques les plus mémorables du livre est le discours de remerciement d'Enderby, à moitié ivre, lors de la remise de son prix poétique à Londres, discours peu à peu contaminé, jusqu'au *nonsense*, par la rhétorique socialiste du *British Way and Purpose*, censée préparer les soldats à la société libre et égalitaire de l'après-guerre :

‘Dross of the workaday world’, he said, ‘as our fellow singer Goodby so adequately disproves. And so, ‘he said, back in the Army giving a talk on the British way and Purpose, ‘we look forward to a time when the world shall be free of the shadow of oppression, the iron heel with its swastika spur no longer grinding into the face of prone freedom, democracy a reality, a fair day’s pay for a fair day’s work, adequate health services and a bit of peace hovering dovelike in the declining days of the aged. [...] He found that he could not stop. [...] ‘A fair day’s work,’ said Enderby feebly, ‘for a fair day’s pay. Fair play for all,’ he mumbled doubtfully. (*IE* 51).

On retrouve cette subversion des grands discours de la modernité par le *nonsense* et le comique de situation quand Enderby est agressé par un mari jaloux à la fois catholique et marxiste, qui le force à prier le “Camarade Dieu”, tandis que l'écriture semble

---

<sup>342</sup> Anthony Burgess, “The Antis : The Weasels of Pop”, *Punch* (20 Sept. 1967), p. 430-431, cité par Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 317.

<sup>343</sup> C'est-à-dire le rejet du dogme augustinien du péché originel et de la rédemption par la seule grâce de Dieu. Voir supra, p. 33.

comme résister, par les jeux de mots et de sonorités comme “boor Joyce”, à la rhétorique automatique du syndicaliste :

“Comrade God, forgive the boor Joyce transgressions of Comrade Enderby here, who has been led astray by the lusts of his own body into writing phonographic poetry to Mrs Walpole [...] Let Your light shine upon him to make him a decent worker and good member of his Union”. (IE 94)

C’est enfin le discours psychiatrique qui tente de venir à bout des résistances d’Enderby, quand le corps médical lui fait subir à la fin de *Inside Mr Enderby* une réhabilitation semblable à celle d’Alex dans *A Clockwork Orange*, le forçant à abandonner la poésie, pratique jugée infantile, subversive et régressive, pour devenir un citoyen utile et normal, c’est-à-dire non plus replié sur lui-même mais ouvert à la modernité sociale, remplaçant l’intérieur, c’est-à-dire le sanctuaire poétique – *Inside Mr Enderby* –, par l’extérieur, l’utilité sociale – *Enderby Outside*.

Roman de l’inadaptation et de l’adaptation du “dernier des poètes” au monde moderne, la tétralogie des *Enderby* pose également la question du statut de l’œuvre elle-même, soumise comme son créateur à des réhabilitations et des recyclages forcés, contrainte pour survivre de passer d’un média à l’autre. En effet, l’un des *leitmotive* des aventures d’Enderby est le thème du plagiat et du travestissement de ses écrits. Son poème mythologique et chrétien sur le déclin de la haute culture occidentale incarné par le sacrifice du minotaure est plagié par un *Doppelgänger* d’Enderby, le poète homosexuel Rawcliffe, qui, étant lui-même victime du blocage de l’écrivain depuis qu’il a perdu l’inspiration lyrique de sa jeunesse, transforme *The Pet Beast* en scénario de film d’horreur. C’est ensuite, comme nous l’avons vu, le leader des “Crewsy Fixers” qui lui dérobe ses poèmes lyrico-religieux pour asseoir ses prétentions au statut d’artiste à part entière. À Tanger, Enderby découvre que ses recueils de poèmes ont été découpés aux ciseaux pour être intégrés aux collages expérimentaux pratiqués par les doubles parodiques de William Borroughs. Dans le volume suivant, le script écrit par Enderby à partir du poème mystique de Hopkins “The Wreck of the Deutschland”, devient, avec la complicité involontaire du poète qui idolâtre son prédécesseur jésuite, le prétexte à un film catastrophe d’inspiration sadomasochiste transposé dans l’Allemagne nazie, dans lequel les nonnes du poème se font violer par un gang de jeunes S.S. (CT 391). Enfin, alors que dans *Enderby Outside*, par réaction contre la poésie psychédélique, informe, automatique du groupe d’artistes expatriés américains, le personnage défend une *ars*

*poetica* encore plus traditionaliste que sa pratique (“I stand for form and denseness. The seventeenth-century tradition modified”, *EO* 304), dans *Enderby’s Dark Lady*, le défenseur de la forme, de la tradition, de la méthode mythique et de l’ascèse impersonnelle doit réécrire son livret sur la vie de Shakespeare pour permettre à la *Dark Lady* des Sonnets de présenter les revendications du *Black Power* à la reine Élisabeth I<sup>ère</sup>, et à Christopher Marlowe de faire une apparition pour épicer la pièce d’un soupçon de perversion et d’espionnage<sup>344</sup>. Dans chaque cas, le thème de l’adaptation de l’œuvre littéraire dans les médias de la culture populaire est décliné sur le mode du vol, du viol, de la perversion, du travestissement de l’original. Comme le remarque Linda Hutcheon dans *A Theory of Adaptation*, de telles métaphores, qui, empreintes d’une certaine pruderie puritaine, placent les transpositions subies par l’œuvre “originale” sous le signe de l’immoralité, de l’impureté et de la dégradation<sup>345</sup>, reposent sur une double mythologie artistique : celle de la posture romantique, qui fait de l’origine créatrice unique de l’œuvre un absolu<sup>346</sup> ; et celle de la position moderniste qui fait de la forme, du style inimitable, un absolu<sup>347</sup>, et du contenu, recyclable, une sorte de mal nécessaire. Le transfert de l’œuvre d’art dans des formes populaires, l’un des phénomènes emblématiques de la postmodernité, est donc une double perte d’aura, car elle nie la spécificité du médium et l’unicité du créateur et du style, pour mieux s’emparer du thème de l’œuvre.

La position de l’auteur qui met en scène les atteintes à la pureté et à l’autonomie de l’œuvre de son personnage est pourtant bien moins univoque que quand Burgess utilise les mésaventures temporelles d’Enderby pour dénoncer les excès “pélagiens” de la civilisation occidentale. Enderby ne se retranche d’ailleurs plus toujours dans la même position de rejet méprisant et hostile face aux atteintes à la pureté de l’art dans l’ultime opus de ses aventures américaines. Dans *Enderby’s Dark Lady*, Burgess maintient un subtil équilibre entre satire, autoparodie et apologie : à travers un

---

<sup>344</sup> Nous développerons plus spécifiquement la question de l’interaction entre Burgess, Enderby et leur biographié “Will Shakespeare” dans les parties suivantes.

<sup>345</sup> Voir Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 2006, p. 85.

<sup>346</sup> “It is the (post-)Romantic valuing of the original creation and of the originating creative genius that is clearly one source of the denigration of adapters and adaptations.” (Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, p. 4-5)

<sup>347</sup> “As Kamilla Elliott (*Rethinking the Novel/Film Debate*, 2003, p. 133) has astutely noted, adaptation commits the heresy of showing that form (expression) can be separated from content (ideas) – something both mainstream aesthetic and semiotic theories have resisted or denied [...]” (Linda Hutcheon, *ibid.*, p. 9-10)



tourbillon vertigineux d'identifications et de mises en abyme, Burgess révisé l'image canonique d'un Shakespeare emblème intouchable de la haute culture pour rappeler que, semblable à Enderby s'adaptant au marché du music-hall américain, il fournissait à ses contemporains élisabéthains les spectacles de violence, de meurtres et de vengeance qu'ils réclamaient. Plus proche de l'esprit carnavalesque qui règne dans un roman comme *Wise Children* d'Angela Carter que des satires plus conventionnelles d'Evelyn Waugh<sup>348</sup>, Burgess place la transposition américaine du père des lettres anglaises sous le signe d'un décalage burlesque joyeux, qui laisse paraître le goût de l'auteur réel, Anthony Burgess, pour le music-hall. Enderby lui-même, jusqu'alors abstinent ou inhibé et quasi impuissant, atteint une plénitude érotique inattendue quand il incarne lui-même Will Shakespeare sur scène – la structure initiatique parodique de la fable philosophique pessimiste, du chemin de croix christique, de la descente aux Enfers, laissant place à une sorte de rituel initiatique. Contraint d'incarner William Shakespeare sur scène dans la comédie musicale qu'il a co-écrite, Enderby parvient en effet, sous l'emprise mimétique de l'énergie sexuelle des Élisabéthains, à danser “the Beginning of the World”<sup>349</sup> avec sa partenaire, une *Dark Lady* afro-américaine. Celui qui était comparé à Prufrock à cause de sa timidité sexuelle à la fin de *Enderby Outside* acquiert, en travestissant la vie de Shakespeare et en se travestissant en Shakespeare, la mythique plénitude vitale, artistique et sexuelle, que le modernisme anglophone prêtait aux Élisabéthains, par contraste avec le manque de vigueur de l'homme moderne.

Si l'on revient à la question des dédoublements expérimentaux de l'auteur dans ses personnages, on peut tenter d'élucider la signification de ce jeu mouvant d'écarts et de convergences autobiographiques, philosophiques et littéraires qui séparent et unissent créature et créateur<sup>350</sup> dans le cheminement comique, picaresque et initiatique

---

<sup>348</sup> Sur le thème, traité soit sur un mode polyphonique et carnavalesque, soit plus monologique et satirique, des interactions entre l'Amérique et le Vieux Continent, on peut en effet citer, illustrant la première approche, le roman d'Angela Carter, *Wise Children* (1990), et, illustrant la seconde, *The Loved one : An Anglo-American Tragedy* (1948) d'Evelyn Waugh. On retrouve ce thème du choc des cultures entre vieille Europe et Nouveau Monde, prétexte à une double satire plus ou moins grinçante de la société américaine et de la prétendue supériorité morale et culturelle du Vieux Monde, dans *Lolita* (1962) de Vladimir Nabokov ou dans *Fury* (2001) de Salman Rushdie.

<sup>349</sup> D'après Enderby, danser “the Beginning of the World” est une métaphore élisabéthaine cosmique évoquant l'acte sexuel (*EDL* 552).

<sup>350</sup> On trouve le même type de divergences critiques à propos des relations entre Burgess et Enderby chez les critiques joyciens à propos de Joyce et de Stephen dans *Ulysses*. Rappelons en effet que dans *Dublin's Joyce*, Hugh Kenner fait ressortir la distance ironique qui sépare James Joyce de Leopold Bloom et de Stephen Dedalus, alors qu'au contraire Richard Ellmann insiste sur la relation de proximité empathique qui unit l'auteur à ses deux personnages. Pour John J. Stinson, Enderby est la principale cible

d'Enderby. Au risque de peut-être surinterpréter la rupture de ton et la mort/résurrection du protagoniste entre *The Clockwork Testament* et *Enderby's Dark Lady*, on peut lire la tétralogie comme une trajectoire menant Enderby d'une position de repli stérile sur des valeurs artistiques et sur un pessimisme métaphysique et moral intangibles, position qui s'exténuerait dans les impasses des vitupérations anti-américaines du troisième volume, vers un espace ludique de collaboration plus ou moins inéluctable avec l'industrie culturelle américaine, qui transforme le poète moderniste en librettiste et en auteur de nouvelles biofictionnelles.<sup>351</sup> Les contradictions idéologiques et esthétiques de l'auteur Anthony Burgess, telles qu'elles apparaissent au fil de ses "Confessions" et dans ses entretiens, entre un rejet presque réactionnaire de la modernité et une écriture romanesque qui embrasse l'esprit du temps en intégrant des éléments *pop*, trouve comme une solution dialectique à travers l'évolution d'Enderby, ainsi qu'une expression dialogique dans chacun des volumes. Ainsi, même *The Clockwork Testament*, souvent jugé plus monologique que dialogique et presque réactionnaire dans son propos, conteste par sa forme le discours de la pureté esthétique et de la tradition attribué au protagoniste, puisque le roman fonctionne sur le mode de la juxtaposition de différents médias – notamment la retranscription brute d'une émission de débat télévisée<sup>352</sup> et un long poème d'Enderby sur Pélage et saint Augustin, qui se transforme en film télévisé dans l'ultime hallucination du poète mourant<sup>353</sup> –, ce qui rappelle les

---

satirique de Burgess dans les deux premiers volumes : "The book's biggest laughs are had at the expense of the poet Enderby, the elitist man of mode who writes poems in the "tradition" while he is himself at an early post-infantile state of psychological development." (*Anthony Burgess Revisited*, 1991, p. 145). En revanche, pour Samuel Coale (qui étudie les trois premiers volumes) Burgess reste très proche d'un personnage tout aussi héroïque qu'antihéroïque, qui va au-delà des contradictions modernistes : "What better hero for Burgess's masterpiece than a minor poet, the alchemist of language, the innocent idealist lost in the "gaudy meanness" of pop culture and the modern world ?" (*Anthony Burgess*, 1981, p. 164) ; "Burgess's triumph in the Enderby novels is to have created a character visibly wrestling with his own notions of art and life. [...] Enderby serves no theses, no structuralist order, no tenets of modernist faith. He emerges as his own well-rounded man, weak, courageous, timid and obsessed." (*ibid.*, p. 178)

<sup>351</sup> Comme nous le verrons plus en détail dans la partie suivante, *Enderby's Dark Lady* est un triptyque, la comédie musicale sur la vie de Shakespeare étant précédée et suivie de deux nouvelles portant elles aussi sur la vie de Shakespeare, toutes deux déjà publiées par Burgess séparément. Enderby s'essaye donc à plusieurs genres populaires – biofiction réaliste et science-fiction – dans le dernier volume de la tétralogie.

<sup>352</sup> On retrouve le *leitmotiv* du discours institutionnalisé qui bascule dans le *nonsense*, le lecteur étant mis dans la position des auditeurs américains supposés, incapables de comprendre l'accent britannique et le lexique d'Enderby.

<sup>353</sup> On est proche ici de la définition que Burgess donne du roman du futur, sous la forme d'une sorte de *Ulysses pop* : "I have a dream impression of a 21<sup>st</sup> century novel as looking, on some of its pages, very much like a film script [...] And then the film-script format gives place to a page or so of prose as elaborately and painfully composed as a piece of 12-part counterpoint for strings. Or there is pastiche, parody, even a passage of verse. And all the time the resources of language are being exploited to the

collages expérimentaux des poètes américains dans le volume précédent, et suggère ainsi que le personnage, englué dans une *ars poetica* dépassée, aurait renié les techniques littéraires, d'ailleurs proches des expérimentations de Joyce dans *Ulysses*, mises en œuvre par le romancier qui lui donne vie. Comme le résumait John J. Stinson en 1973, avant même la parution des deux derniers volumes de la tétralogie, le premier Enderby, reclus dans sa tour d'ivoire poétique, représente l'aspect élitiste de la poésie burgessienne, que le roman lui-même conjugue avec une inclination plus populaire : "His novels are a marriage – perhaps a violent and almost profane union – of popular and elitist literature."<sup>354</sup> Enderby incarne en effet deux extrêmes dans la carrière littéraire de Burgess, ses poésies de jeunesse, sous l'égide du mysticisme de Hopkins et du modernisme de T. S. Eliot et de Ezra Pound<sup>355</sup>, et ses collaborations tardives avec l'industrie du spectacle. Le chaînon manquant de ce parallèle autobiographique, est bien sûr le roman, forme souple, capable, selon le modèle plurivocal bakhtinien, d'intégrer les différents parlers sociaux tout en contestant ce qu'elle intègre, et ainsi de dépasser le conflit entre culture élitiste et culture populaire, exigence formelle et *entertainment*. Stinson remarque également une évolution frappante de l'écriture romanesque dans le premier volume, *Inside Mr Enderby* : la narration, qui, à la manière de Joyce, mêle point de vue auctorial et lexique du protagoniste, abandonne un style métaphorique, surécrit, chargé d'allusions intertextuelles, pour se transformer en quasi-script de film muet, avec course poursuite, quiproquo burlesque, scènes de cape et d'épée :

The first part of the novel is full of linguistic inventiveness and literary allusions and echoing points. The second half of the novel is rich in visual details and quick-moving action – even chase sequences of an almost cinematic sort. The author who writes fully competent poems "in the tradition" for his character, suddenly plunges us in the world of Charlie Chaplin, Mack Sennett, and [...] the Beatles' films.<sup>356</sup>

---

utmost. There are strange new coinages, passages in foreign tongues, puns, and riddles. The novel is, in fact, mirroring the shape of English itself – structural simplicity (dialogue with no trimming) ; semantic richness (a recit of delicious complexity)." ("The Novel in 2000 A. D.", *The New York Times Book Review*, March 29, 1970, p. 19, cité par John Stinson, *Journal of Popular Culture*, 1973, p. 148).

<sup>354</sup> John J. Stinson, "Anthony Burgess, Novelist on the Margins", p. 136.

<sup>355</sup> Burgess évoque dans son autobiographie la poésie éditoriale assez souple – romantique, moderniste-expérimentale, et engagée – du *Serpent*, revue étudiante où il publia ses premiers poèmes (notamment ceux qu'il attribuera à Enderby), à la fin des années 30 (*LWBG* 185). De même, l'*ars poetica* d'Enderby, à travers les indices vus plus haut le rattachant à la méthode mythique et à l'impersonnalité moderniste, ou encore son interjection favorite, "Blast", dans le premier volume, semble relever d'une allégeance moderniste ; mais sa pratique échappe à toute classification, mêlant tendances expérimentales, didactiques, romantiques et traditionalistes.

<sup>356</sup> John J. Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991, p. 94.

Plus généralement, tout au long de la tétralogie, la souplesse protéiforme de l'écriture romanesque de Burgess crée un contrepoint artistique ironique avec la rigidité des positions artistiques défendues par son double déformé Enderby, adolescent attardé mais aussi moderniste anachronique et décalé.

En caractérisant son double fictionnel tantôt comme un traditionaliste rigide et réactionnaire, qui n'hésite pas à déplorer devant les caméras de télévision new-yorkaises les conséquences désastreuses de l'indépendance américaine, racine selon lui de la décadence présente du pays (*CT* 441), tantôt comme un antimoderne, un "réactionnaire de charme" qui défend les derniers vestiges d'une haute culture menacée<sup>357</sup>, Burgess projette, voire exorcise dans la comédie ses propres contradictions artistiques et idéologiques. Auteur d'une œuvre culte, *A Clockwork Orange*, qui déborde largement du cadre littéraire pour devenir un phénomène de société quasi contre-culturel en même temps qu'un objet commercial lucratif, il reste attaché au canon esthétique moderniste et à la haute culture élitiste ; ses tendances anarchistes et sa résistance à toute forme d'autorité institutionnelle font contrepoids à sa défense des valeurs morales et intellectuelles traditionnelles, menacées selon lui par la "permissivité" des années 60.<sup>358</sup> D'après John J. Stinson, la pratique romanesque de Burgess, dépassant la satire et unissant le *high* et le *low*, mêlant critique sociale et considérations métaphysiques, tout en privilégiant toujours la dimension langagière et ludique, scelle l'allégeance de l'auteur à ce que l'auteur appelle la "new sensibility" post-moderne du roman anglo-américain des années 60 et 70, l'éloignant ainsi encore de ses débuts d' "Angry novelist" (*A Vision of Battlements*) ou des satires traditionnelles de romanciers anglais comme Evelyn Waugh. Comparant les jeux burgessiens sur les encadrements, les collages, les juxtapositions, aux techniques des artistes graphiques du *pop art*, le critique remarque déjà en 1973 chez le romancier une adhésion aux formes et aux phénomènes contemporains qui fait contrepoids à ses déclarations publiques

---

<sup>357</sup> Antoine Compagnon distingue ainsi les "antimodernes", qui comprennent le moderne sans y adhérer aveuglément comme certaines avant-gardes, des "traditionalistes" qui le rejettent radicalement, par principe : "Les antimodernes – non les traditionalistes donc, mais les antimodernes authentiques – ne seraient autres que les modernes, les vrais modernes, non dupes du moderne, déniaisés." (*Les Antimodernes*, p. 8)

<sup>358</sup> Sur la question de ces contradictions, compromis et tensions idéologiques et artistiques, voir John J. Stinson, "Anthony Burgess : Novelist on the Margin", *Journal of Popular Culture*, 1973, p. 136.

traditionalistes<sup>359</sup>. Burgess fait en outre régner une hyperréalité plus joyeuse que mélancolique sur l'univers polyphonique d'*Enderby's Dark Lady*, où l'idée même d'aura, de style et d'originalité se perd dans un tourbillon de recyclage *kitsch* et *camp* qui redonne paradoxalement au personnage une inspiration qui s'était étiolée au fil des épisodes. Cette forme d'adhésion à l'hétérogène, au contemporain, à la fluidité des registres et à la porosité des styles, rattache encore davantage le roman burgessien à une forme de "baroque post-moderne"<sup>360</sup> affirmatif qui dépasse le discours de la perte d'aura et du nivellement des valeurs.

En plaçant son alter ego fictionnel sous le signe non pas de l'héroïsme romantique de Prométhée, mais de Marsyas<sup>361</sup>, le satyre musicien présomptueux châtié par Apollon, Burgess écrit un pseudo-*Künstlerroman* ou un anti-*Künstlerroman* "post-moderne" dans une autre acception du terme, dans la mesure où l'œuvre n'est pas comme chez Proust ou Joyce un gage de rédemption de la vie moderne par l'art, mais quelque chose d'incertain, de relatif, de marginal, à la valeur incertaine. Mais, comme pour contrebalancer cette ligne mélancolique qui traverse les deux premiers *Enderby*, où l'écriture poétique menace constamment de se tarir, conduisant le poète à un état dépressif et suicidaire, Burgess recycle constamment les poèmes d'Enderby, soit en les musicalisant ('The Brides of Enderby'), soit en les intégrant dans d'autres œuvres (le poème de jeunesse de Burgess 'Prudence, Prudence', devenu celui d'Enderby, sert d'épigraphe à *Byrne*), soit en les faisant entrer de façon volontariste dans le canon poétique occidental : *They Wrote in English* (1977)<sup>362</sup>, histoire inversée de la littérature occidentale puisqu'elle commence par l'époque contemporaine pour remonter le temps, présente Enderby comme un poète à part entière, digne, comme son rival et plagiaire

---

<sup>359</sup> *Ibid.*, *passim*.

<sup>360</sup> Sur le "néo-baroque post-moderne", voir Michel Maffesoli, *Au Creux des apparences*, 1993, p. 156. Anticipation d'une des formes socio-artistiques de la postmodernité, le tourbillon théâtral multiforme d'*Enderby's Dark Lady* marque aussi un retour aux racines catholiques/mancuniennes de Wilson/Burgess, ancrées dans la tradition du théâtre populaire et du music-hall, et non pas dans l'aura de la haute culture, avant-gardiste ou classique (voir supra, p. 67-68).

<sup>361</sup> Voir sur ce point les analyses de Dagmar Finspach, qui, dans *Das Bild des Künstlers im zeitgenössischen englischen Roman*, 1996, établit un parallèle entre les artistes mineurs ou ratés de Burgess et ceux d'Iris Murdoch, faisant du mythe de Marsyas le symbole de la remise en question moderne/postmoderne du mythe romantique de l'artiste rédempteur, prométhéen.

<sup>362</sup> Anthony Burgess, *They Wrote in English*, Milan : Tramontana, 1980, 2 volumes. Épuisée et presque introuvable, l'anthologie est conservée sous forme de manuscrit au Harry Ransom Humanities Center à Austin, Texas.

Rawcliffe, de figurer dans des anthologies, brouillant ainsi encore davantage les frontières entre auteur, personnage et *persona*, et entre l'art et la vie.<sup>363</sup>

Un autre anti-héros antimoderne, pessimiste, à la valeur artistique incertaine, auteur de plusieurs œuvres mineures d'Anthony Burgess, fait figure d'alter ego imaginaire du romancier : il s'agit de Kenneth Toomey, autobiographe fictif du roman *Earthly Powers*, paru en 1980. Sorte de Salieri du XX<sup>e</sup> siècle, de la génération immédiatement postérieure à celle des grands modernistes anglophones, il est parfaitement adapté aux normes de l'industrie culturelle contemporaine, mais incapable de les transcender. Incarnation du "Grand Écrivain comme Figure Internationale" qu'était devenu Anthony Burgess lui-même dès les années 70, il forme avec Enderby un couple antithétique : exilé cosmopolite alors qu'Enderby reste un anglais déraciné, adaptable à tous les environnements et tous les médias artistiques et proto-artistiques alors qu'Enderby perçoit toute adaptation de son œuvre et tout changement d'environnement comme une corruption, un viol, ou de la prostitution, il semble parfois plus proche d' "Anthony Burgess", en tant que *persona* publique de l'auteur après son exil continental – celle que met au jour sur le mode d'une violente critique son biographe Roger Lewis – que des virtualités anarchiques d'un 'Little Wilson' au destin alternatif. Ainsi, alors qu'Enderby incarne les contradictions, les impasses et les résistances de l' "artiste maudit" dans le monde contemporain, mais aussi l'engagement total, vital, somatique et philosophique, de l'artiste dans sa création, Toomey, quant à lui, semble se situer dans une position de collaboration lisse et lucrative avec l'industrie culturelle, produisant des objets littéraires – théâtre et roman populaire – aseptisés qui ne requièrent qu'un engagement vital minimal de la part de l' "artiste" : dans un épisode où il tente d'aider un écrivain imaginaire autrichien, Jacob Strehler, à échapper au nazisme, le narrateur définit ainsi avec mépris sa propre médiocrité littéraire par rapport à l'art véritable de ce dernier : "[...] the difficult originality of his structure and style did not commend him to the kind of reader who would pick, say, a Toomey in the

---

<sup>363</sup> Voir Andrew Biswell, "Introduction to 'The Brides of Enderby' ", G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 203-208. Voir également la remarque de Gore Vidal, qui ne connaissait probablement pas l'existence de cette anthologie : "On the showing of the fugitive poems in the autobiography, Burgess himself is not much of a poet but his invention, the poet Enderby, on the showing of his poems, is one of the finest of contemporary poets and ought to be anthologized as himself, with symposia devoted to his art, and no reference to either Wilson or Burgess as amanuensis. There is no invention quite so extraordinary as that which surpasses, at inventing, the original inventor." (Gore Vidal, "Why I Am Eight Years Younger than Anthony Burgess", *Armageddon ?*, 1987, p. 139)

expectation of easy thrills, crude chronology, and comfortingly flaccid language.” (*EP* 284)

Si Enderby reste assez proche des valeurs artistiques du *high modernism*, Toomey, qui fréquente toutes sortes d’écrivains réels dans le cours du roman, notamment le cercle des expatriés modernistes à Paris, James Joyce, Ford Madox Ford, Ezra Pound, Wyndham Lewis, etc. (“God, was the whole literary world in Paris in those days?”, *EP* 194), se rapprocherait plutôt des *low moderns*, qui, d’après Maria di Battista, sont généralement définis par les caractéristiques suivantes :

[...] the deliberate, relatively uninflected realism of their narratives ; [...] their avoidance of literary experimentalism and its defamiliarizing techniques ; [...] their embrace of the energies, themes, and techniques of the new entertainments and popular arts of film, jazz, and cabaret ; [...] their readable politics and relatively untroubled morality [...].<sup>364</sup>

Selon Burgess lui-même, Somerset Maugham est l’auteur qui sert de modèle à la création de son protagoniste (“The narrator is an aging homosexual writer modelled on William Somerset Maugham.”<sup>365</sup>) – c’est-à-dire un auteur à la fois sérieux et populaire, à la frontière entre le canon littéraire et les marges plus commerciales du théâtre et des romans de genre (romans coloniaux/exotiques et livres d’espionnage). Palindrome syllabique de “me too”, le patronyme “Toomey” inscrit également le personnage, auquel Burgess attribue, comme à Enderby, plusieurs de ses œuvres<sup>366</sup>, dans un entre-deux fictionnel et autobiographique<sup>367</sup>.

---

<sup>364</sup> Maria DiBattista and Lucy McDiarmid, Introduction to Maria DiBattista and Lucy McDiarmid (eds.), *High and Low Moderns : Literature and Culture, 1889-1939*, p. 9. Cet ouvrage remet en question les théories d’une rupture absolue, à la fois qualitative et générationnelle, entre les *low moderns* (parmi lesquelles les contributeurs comptent des Édouardiens tels Wells, Shaw, Kipling et Galworthy, et des écrivains populaires contemporains du modernisme comme Anita Loos) et les *high moderns* (Conrad, Pound, Joyce, Eliot, Woolf), afin d’établir de façon moins caricaturale et plus nuancée des zones de convergence et des horizons de séparation : “In ways obscured by the traditional focus on *The Waste Land* and *Ulysses* as modernist touchstones and Bloomsbury as an insular coterie, the paths of the high moderns crossed those of older generations and of modern writers not quite so high [...]. Thus the high moderns, as epitomized by Conrad, Eliot, Joyce and Woolf, are generally characterized as self-conscious formalists wrestling with newly perceived instabilities of language and meaning ; they are deemed writers whose imputed moral as well as aesthetic difficulty removed or elevated them from the prevailing low and middlebrow culture of their day. The more accessible (ie popular as well as easily readable), morally transparent, often socialist “low” modernists – Shaw, Wells and Galsworthy, among others – are consequently treated as if they wrote to different audiences and moved through different worlds.” (*ibid.*, p. 3-4)

<sup>365</sup> Anthony Burgess, “The Genesis of *Earthly Powers*”, *Washington Post*, Book World Section, 23 Nov. 1980, p. 1 (cité par A. Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, p. 372).

<sup>366</sup> Il s’agit d’œuvres mineures, marginales ou paralittéraires : la traduction/adaptation d’*Œdipe Roi* de Sophocle et *Will !*, le projet inabouti d’un *biopic* sur Shakespeare. Burgess attribue à un autre personnage du roman, Domenico Companati, compositeur avant-gardiste recyclé dans la musique de films

Héros-narrateur peu fiable, fabulateur avoué, Kenneth Toomey, dont le nom se lit aussi “tumi”, qui signifie “le conteur” en arabe (“the teller of tales Tumi”, *EP* 49), raconte la chronique de sa vie de façon chronologique, avec en toile de fond les grands bouleversements de l’histoire du XX<sup>e</sup> siècle – chronique qui prend progressivement la forme d’une fable apocalyptique sur le déclin culturel et moral de l’Occident. Comme nous le verrons à nouveau dans notre dernière partie, *Earthly Powers*, de la même manière que tous les autres romans de Burgess, est sous-tendu par un canevas moral et métaphysique faisant intervenir l’opposition entre “pélagianisme” et “augustinisme”, ainsi que par une interrogation sur le libre arbitre humain face aux puissances du “mal”. Au héros-narrateur Kenneth Toomey, écrivain homosexuel, agnostique et rationaliste, mais aussi catholique renégat plus “augustinien” que “pélagien”, hanté par l’idée d’avoir été prédestiné à enfreindre les règles de l’Église, fait face la figure philosophiquement antithétique de Carlo Campanati/Grégoire XVII, calqué sur le modèle réel d’Angelo Roncalli/Jean XXIII, associé à l’œcuménisme et à l’*aggiornamento* de Vatican II – qui, pour Burgess, relèvent de l’hérésie “pélagienne”. L’intrigue principale, qui est aussi ce qui sert de prétexte à la narration rétrospective de Toomey et à toute une réflexion sur la nature de la mémoire, se noue ironiquement à la fois autour du lien d’amitié qui unit contre toute attente les deux hommes<sup>368</sup>, et autour de la question de la vérité du témoignage et du souvenir : seul témoin d’un prétendu “miracle” opéré par Carlo, qui aurait ramené à la vie un orphelin condamné par les médecins, Toomey est appelé au début du roman par les autorités ecclésiastiques à apporter la preuve de la sainteté du pape Grégoire XVII, dont le procès en canonisation est en cours (“Here I am immoral and anarchic and agnostic and rational. I think I can guess what the archbishop wants. And he wants it precisely because I am all these things”, *EP* 8). Il y a donc dans ce roman presque sursaturé de significations symboliques, de personnages et de jeux sur différents niveaux de fiction et de réalité,

---

hollywoodiens, l’une de ses œuvres : son opérette/comédie musicale *Blooms of Dublin*, adaptation musicale de *Ulysses* composée à l’occasion des festivités du centenaire de la naissance de Joyce, en 1982 (voir *YHYT* 371-374). En outre, comme dans les *Enderby*, l’adaptation de *A Clockwork Orange* est transposée sur le mode de la profanation burlesque d’une œuvre sérieuse (un certain “Lubrick” transforme le roman de jeunesse de Toomey sur la vie de Socrate en *biopic* gay semi-pornographique).

<sup>367</sup> Sur les nombreuses transpositions autobiographiques, en particulier géographiques, opérées par le romancier dans *Earthly Powers*, voir Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 373-374.

<sup>368</sup> Carlo Campanati est le frère du mari de la sœur de Toomey. Le roman est ponctué de débats philosophiques et théologiques entre Toomey et Carlo.



qu'Ákos Farkas qualifie à juste titre de “grand synoptic presentation of all the major issues addressed in Burgess’s fiction so far”<sup>369</sup>, trois fils conducteurs qui se rencontrent et se font écho : la rédaction par Kenneth Toomey de ce qu’il appellera non ses “Mémoires”, mais ses “Confabulations” (*EP* 645), projet autobiographique qui annonce sur le mode de la convergence et de l’écart ironique<sup>370</sup> celui des “Confessions” d’Anthony Burgess ; la mise au jour de la sainteté, ou au contraire du caractère diabolique ou faustien, de Carlo Campanati/Grégoire XVII ; enfin, le trajet du protagoniste-écrivain, parcours à la fois temporel/diachronique – du temps des avant-gardes modernistes aux expérimentations postmodernes et enfin au rejet de celles-ci par l’université – et géographique/synchronique – des milieux avant-gardistes à Hollywood, en passant par le théâtre de vaudeville et le marché du roman populaire.

Pour Geoffrey Aggeler, les enjeux du roman sont essentiellement métaphysiques et moraux : dans son article “Faust in the Labyrinth : Burgess’ *Earthly Powers*”, il souligne les parallèles entre le destin de Carlo Campanati et celui d’Adrian Leverkühn dans *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann, citant en particulier cette réplique de Carlo, qui trahit l’*hubris* d’un prêtre aspirant à la papauté, ainsi qu’à la restauration de l’unité chrétienne *via* la modernisation du dogme et des pratiques catholiques : “I have never known the impossible to be much trouble. You start off with the impossible, and that is a blank sheet on which the possible may be written” (*EP* 339). L’ironie noire du résultat de l’enquête biographique/autobiographique menée par Toomey – l’enfant miraculé est devenu un gourou de secte qui organise le suicide de tous ses adeptes – semble confirmer les intuitions “augustiniennes” du protagoniste sur une nature humaine

---

<sup>369</sup> Á. I. Farkas, *Will’s Son and Jake’s Peer*, 2002, p. 122. Farkas cite également une critique négative du roman, qui le qualifiait de “*Ragtime* exorcist” – allusion aux scènes d’exorcisme dignes de films de série B qui ponctuent le roman et à l’introduction systématique de personnages historiques réels au côté des personnages fictifs, comme dans le roman de Doctorow ; mais il rattache ce syncrétisme des genres et des niveaux de réalité au projet initial de la part de Burgess d’écrire un roman-somme englobant toutes les représentations et les discours, du plus *kitsch* au plus sérieux. Sur le projet initial de Burgess, qui voulait écrire “Britain’s answer to *Jean-Christophe* and Thomas Mann’s *Doctor Faustus*”, voir également A. Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, p. 311.

<sup>370</sup> Comme celui de Burgess, le projet autobiographique de Toomey est au moins partiellement déterminé par sa volonté de préempter sa vie avant qu’un biographe, en l’occurrence son ancien amant, ne s’en empare (“It will make his own work redundant”, *EP* 645). Cette volonté de contrôle auctorial sur sa biographie rappelle également celle de Henry James, l’un des mentors de Toomey dans la diégèse. Mais contrairement à Burgess qui rédige ses mémoires sans autre outil que ses souvenirs, on apprend que Toomey dispose de journaux intimes détaillés : “This was Sunday, 30 March 1919. That I have admitted to a large vagueness about past events, and yet am able so often to assume the exact chronicler, need in no wise be a puzzle to the reader who looks for consistency in his author. Photostats of my diaries and notebooks arrived from the United States about three months after my eighty-first birthday, and I found therein days and weeks of my life pretty fully recorded, though there are considerable lacunae.” (*EP* 156).

intrinsèquement corrompue, ainsi que son interprétation de certains épisodes, où Carlo semble avoir eu commerce avec le diable plus qu'avec Dieu. Ainsi, Geoffrey Aggeler voit dans une courte scène du récit de Toomey, dans laquelle le futur Pape, ivre, apparaît en pleine conversation avec le diable (*EP* 358 et 365), une allusion intertextuelle significative au dialogue d'Adrian Leverkühn avec le démon dans le roman de Thomas Mann. Cette lecture du roman comme fable métaphysique, ou comme pamphlet satirique contre l'optimisme "pélagien" menant à Vatican II, est maintenue dans un entre-deux instable entre l'artifice d'une narration peu fiable qui est une affaire de romancier "confabulateur" et affabulateur, et le sérieux de positions clairement affichées par l'auteur Anthony Burgess dans ses déclarations publiques. Comparé à Falstaff (*EP* 540) pour son goût des plaisirs de la chair, à Pangloss (*EP* 568) pour son optimisme indéfectible et bavard, le personnage de Carlo Campanati/Grégoire XVII, jouet du Diable plutôt que représentant de Dieu, serait une cible satirique univoque sans l'écart dialogique introduit par les réserves implicitement émises sur le discours du héros/autobiographe Toomey. C'est le pacte de lecture ambivalent que propose Burgess lui-même quand il revient sur le prétendu "message" de *Earthly Powers* dans *You've Had Your Time*, avant de s'étendre plus longuement sur les artifices et les ambiguïtés du discours narratif en tant que tel :

What curious game is God playing ? If God is also the devil, the prince of the powers of the air, then it is as likely that evil will come out of good as the other way round. Perhaps more so. If our century is to be explained at all, it is in terms of God's becoming its opposite.

It seemed to me, writing the book, that the reader had a right to reject this terrible thesis. As the whole story of the consequence of the miracle is told by an ageing man whose memory is unreliable, especially as, being a novelist, he confuses true enactments with ones of his own invention, then rejection of his narration, in part or in whole, is justified. That he is unreliable, like the narrator of *The Good Soldier*, is evidenced by a number of small errors of memory. He insists that he met James Joyce in Paris when, according to Ellmann's biography, Joyce was taking a holiday at an English seaside resort. He claims to have been seduced by George Russell, when, according to *Ulysses*, Russell was burbling about formless essences in the National Library. Russell was, moreover, thoroughly, if unaggressively, heterosexual. (*YHYT* 357)

Sans pour autant rejeter sa dimension de roman à thèse pessimiste, on peut, comme le fait Ákos Farkas, toujours dans la perspective des jeux d'écart et de convergence entre Burgess et ses alter ego fictionnels, s'intéresser davantage au

*Künstlerroman* ou au pseudo/anti-*Künstlerroman* qui se joue dans *Earthly Powers*, non dans un sens moderniste ou romantique de rédemption artistique de la vie, mais dans le sens d'une représentation du "champ littéraire" dans sa réalité démystifiée, prosaïque et économique :

Much more pertinent to these investigations is the extent to which Kenneth Toomey's views on his own art as novelist, located in a complex field of forces where the demands of a popular trade are as compelling as the dictates of a Modernist aesthetic, are shared by Burgess, than the question whether the narrator's ultimate condemnation of all that his brother-in-law the pope's reforms have brought to the Catholic Church and mankind can or cannot be attributed to Burgess.<sup>371</sup>

Deux artistes mineurs servent de points de repère dans ce champ artistique et culturel, le romancier/dramaturge/librettiste/traducteur Toomey et son beau-frère Domenico Campanati, musicien et compositeur au style éclectique et au talent incertain, aussi passionné et spontané qu'opportuniste, capable de faire illusion auprès des divers mouvements avant-gardistes. On pourrait dire, en détournant la terminologie de Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence*, que Kenneth Toomey incarne une négociation faible, non pas avec ses prédécesseurs, mais avec le champ culturel contemporain : voué selon ses propres termes à produire "an underliterature that lacks all whiff of the subversive" (EP 395), considérant l'écriture en termes de simple *mimesis* référentielle ("to fix the phenomena of human society in words", EP 238), il jouit dans les années 30 de la même popularité lucrative dans l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste que dans les démocraties occidentales. Généralement peu soucieux d'expérimentation littéraire, il passe indifféremment d'un média à l'autre, roman, théâtre, cinéma, comédie musicale. Il livre ainsi, vers le milieu du roman, décrivant une photo officielle, prise en studio, de sa *persona* d'écrivain, cet autoportrait ironique, digne d'une "mythologie" de Roland Barthes, du grand romancier populaire qu'il est devenu :

The creature in the photograph was your popular novelist, unlined and with youth's dreaming eyes but wise with a hardbought wisdom : a man you could trust but not too much, travelled, of sure taste in the arts, not terrifyingly overintellectual but wellread and sufficiently clever, sharp or compassionate as occasion required when giving in the mass press his views on modern woman, the intentions of the dictators, friendship, the importance of Faith, the status of William Somerset Maugham, the decadence of the French, the beauties of rural England. The portrait would

---

<sup>371</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer*, 2002, p. 122.

serve perhaps for another decade in the promotion of my books. My agent would ensure that it got to isolationist America, falangist Spain, Nazi Germany, fascist Italy, imperialist Japan, and other countries where I fed an appetite for sedative fiction. (EP 397-398)

Toomey sait s'adapter au goût des masses des sociétés capitalistes – démocratiques aussi bien que fascistes –, pour faire de la littérature une activité lucrative<sup>372</sup>. Exilé en France pour échapper à la loi anglaise réprimant l'homosexualité, il côtoie James Joyce, Wyndham Lewis, Hemingway et Ford Madox Ford dans le Paris des années 20, mais se voit rejeté avec mépris par les avant-gardes modernistes : son ressentiment, plus ou moins conscient, revient alors tel un *leitmotiv* dans ses mémoires, soit dans des dialogues reconstitués, soit dans des vignettes acerbes où ses "rivaux" du champ littéraire apparaissent sous un jour ridicule et grotesque. Dans le passage suivant, il se dispute avec Ford Madox Ford, qui vient de refuser de publier son roman dans la *transatlantic review* :

[K. T.] : '[...] I call literature verbal communication. I'm communicating verbally with a largish readership. You'd give such teeth as you have left to be able to do that.'

[F. M. F.] : 'Not at the price one one has to pay, my dear fellow.'

[K. T.] : 'The price of clarity, intelligibility ?'

[F. M. F.] : 'The price of cliché, halftruth, compromise, timidity.'

[K. T.] : 'There's nothing timid about this,' I said, taking from his limp podgy hand the typescript of Chapter Three of *A Way Back to Eden* [...].

(EP 189)

Dans un autre accès de rancœur anti-élitiste, le narrateur cette fois, et non plus seulement le protagoniste diégétique, utilise le même type de formule contre James Joyce, se flattant de susciter l'envie de ce dernier avec son dernier triomphe en date au théâtre, *The Tumult and the Shouting* : "This was a tongue-in-cheek piece whose popular success Jim Joyce would have given his left-eye (not much use to him, admittedly) to emulate." (EP 205) – répétition qui confirme peut-être ironiquement le jugement de Ford Madox Ford sur la propension de Toomey à user de clichés. Le narrateur rétrospectif se rappelle également les conseils de son mentor Henry James, qu'il représente dans une brève vignette grotesque comme un dramaturge raté,

---

<sup>372</sup> Cet autoportrait sarcastique sur l'envers cynique et commercial du métier d'écrivain rappelle cette remarque de Burgess, assez surprenante dans une préface, sur le succès commercial de celui qui aurait servi de "modèle" à son personnage, Somerset Maugham : "His writings made him a very rich man, and for many years after his death, they are likely to go on earning handsome royalties" (Introduction to S. Maugham, *Maugham's Malaysian Stories*, 1969, p. vi)

romancier “sérieux” et élitiste par dépit – sans que l’on sache vraiment s’il faut attribuer cette condescendance cynique au protagoniste alors grisé par la gloire, ou à la voix de la maturité :

What would Henry James have said ? I remembered, or perhaps it is now I remember, walking with him in the autumn garden of Lamb House after the publication of my Socrates novel, him saying : ‘Keep away from the stony bosom of the theatre, my dear young friend, is the considered advice of one who has suffered the agonies of the damned from the – There is a nakedness, there is a laying of whips, there is a –’ [...] He was, I could tell, remembering the hoots and howls that greeted *Guy Domville*, himself responding in innocence to the cruel call of ‘Author’, standing there to be ridiculed, his mouth opening and shutting. Oh for the concealing warmth of the novel, the tortuous caverns of style wherein to hide. Nakedness was right. (EP 90)<sup>373</sup>

La rivalité du narrateur avec James Joyce est elle aussi ambiguë et se joue à plusieurs niveaux, redoublant ironiquement toute la bibliographie joycienne composée par Burgess au cours de sa carrière. Quand Burgess fait dire à Toomey : “I liked Jim Joyce but not his demented experiment with language. He threw away the chance of becoming a great novelist in the tradition of Stendhal. He was always trying to make art a substitute for religion.”(EP 70), il creuse l’écart entre le narrateur/protagoniste et l’auteur, dont une bonne partie de l’œuvre critique et romanesque consiste à célébrer ou à prolonger les expérimentations verbales joyciennes<sup>374</sup>. En revanche, quand, glosant l’adaptation musicale de *Ulysses* par Domenico Campanati, Toomey reprend les termes utilisés par Burgess pour remettre en cause les qualités strictement romanesques de *Ulysses* : “First they’ve had to turn it into a genuine novel, with action and motivation. Great though *Ulysses* may be, novel it is not.” (EP 589)<sup>375</sup>, on retrouve les critiques adressées par Burgess à son prédécesseur moderniste. Comme celle de *Will!* dans

---

<sup>373</sup> David Lodge fera de l’échec de Henry James comme dramaturge la trame d’une biographie imaginaire intitulée *Author, Author*, 2004.

<sup>374</sup> Burgess n’appréciait d’ailleurs pas les romans de Stendhal (“[...] an honest rejection of Stendhal by one who considers there are more important books than *Le Rouge et le Noir* and *La Chartreuse de Parme*, life being short, to re or reread.” (“Praising Stendhal”, *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 285).

<sup>375</sup> On peut rapprocher le commentaire de Toomey de plusieurs remarques critiques de Burgess : dans *Joysprick*, il compare les personnages secondaires de Joyce à ceux de Dickens (“The general effect of the *Ulysses* background, in so far as it is manifested in the way people speak, is strangely unvital [...]. Nighttown is the place where the dull Dubliners are given real life and real character and, in the process, lose their regular real-life idiolects”, *Joysprick*, p. 42) ; dans son autobiographie, comme nous l’avons vu, il lui arrive de nuancer son admiration pour Joyce (“Both Joyce and Woolf were on the wrong track”, *YHYT* 227) ; enfin, dans son article “Favourite Novel”, il regrette que dans *Ulysses* les vingt-quatre heures du temps diégétique ne permettent pas de montrer un véritable développement psychologique des personnages (“And yet it is not quite a novel”, *Homage to Qwert Yuiop*, p. 430).

*Enderby's Dark Lady*, la représentation de *Blooms of Dublin* dépasse les réserves théoriques orthodoxes sur l'inadaptabilité des œuvres modernistes (“a, to be perfectly honest, totally unadaptable masterpiece of literature”, *EP* 589) et le respect sacré dû au canon pour ouvrir, dans le roman, un espace d'hyperréalité où original et copie deviennent indissociables. Acteurs et personnages joyciens se confondent harmonieusement sur scène : “Molly, the professional soprano, played by the voluptuous Gloria Fischbein, herself a professional soprano, sang in bed a duet with her own recorded voice.” (*EP* 588). Hors scène, Toomey conteste l'historicité de *Ulysses* en proposant une version alternative des événements de la journée dublinoise de 1904 qui en délimite le cadre diégétique, contestant l'œuvre dans sa dimension de microcosme organique coupée de toute visée référentielle, mais tout en reconnaissant que la copie “erronée” – l'art – est supérieure à l'original – la prétendue “histoire” :

When, in the first act, AE, George Russell, walked on briefly with a copy of the pig's paper, I recalled vividly the event of that Dublin day which demonstrated to a young boy the nature of his sexuality. *Ulysses* had given Russell an alibi which no appeal to history could break.” (*EP* 589)

Il est difficile de tirer la moindre conclusion sur l'évolution de la “dette” joycienne de Burgess ou de la négociation de son “angoisse de l'influence”, à partir de ces jeux métalectiques de convergence et de dédoublement entre narrateur et auteur. Comme le montre Max Saunders, la figure d'un autre monument du modernisme, celle de Ford Madox Ford, est omniprésente dans *Earthly Powers* :

The hallucinatory exuberance of Ford's appearance in *Earthly Powers* reads as if straight out of Ford's account in that book of the Lost Generation [*It was the Nightingale*].<sup>376</sup>

As Kenneth Toomey, the protagonist of *Earthly Powers*, says, ‘We lie for a living.’ This, if you like, is why Ford is an important figure behind as well as inside *Earthly Powers* ; of all Modernist writers, he is the one who focuses these concerns about fiction's falsifications of autobiography.<sup>377</sup>

Burgess fait ainsi jouer deux monuments modernistes l'un contre l'autre dans *Earthly Powers*, Toomey prétendant contester l'honnêteté référentielle de *Ulysses* au nom d'une “vérité” historique qui, comme celle des écrits autobiographiques largement affabulés de Ford Madox Ford, est placée sous le signe d'une mémoire défaillante et d'un naturel

---

<sup>376</sup> Max Saunders, “Burgess, Joyce and Ford: Modernity, Sexuality and Confession,” Alan Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 193.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 200.

affabulateur. Si Ákos Farkas cherche à mettre au jour une ligne sérieuse de révision du maître Joyce par le disciple Burgess à travers le sentiment “réel” de supériorité du romancier populaire Toomey<sup>378</sup>, rien dans ce roman où les artifices narratifs frôlent constamment l’exercice de style ne donne véritablement prise à une lecture aussi univoque. En d’autres termes, le regard cynique de Toomey démystifie une certaine mystique avant-gardiste, mais, incarnation presque trop parfaite du “narrateur peu fiable” défini par Wayne Booth, l’ego narratorial laisse deviner, par la violence même de ses attaques contre ses rivaux du champ littéraire, que son discours est nourri par le ressentiment et la mauvaise conscience – se distinguant ainsi des positions de l’auteur implicite qui met en scène les incohérences et les contradictions du personnage/narrateur, et de celles de l’auteur réel qui transpose ostensiblement des éléments autobiographiques dans le roman.

Le passage où l’on voit Toomey chercher en vain à concurrencer les modernistes sur leur terrain fait ressortir toutes les ambiguïtés de son discours et de sa position dans le champ littéraire :

The passage from my novella *A Way Back to Eden* [...] was [...] an attempt to cash in on the new candour which the Paris expatriates, particularly Jim Joyce, were dishing out in the sacred name of modernism. Ford Madox Ford was starting a new magazine called *transatlantic review* (the lower case initial letters were modish, the Charvet cravat of modernism), and I had a transient itch to be taken seriously by the littérateurs as opposed to my lower middle class readers in Camden Town. (*EP* 189)

L’emploi, métaphorique ou littéral, de “cash in”, qui laisse planer un doute sur la pureté artistique des cercles modernistes comme sur les intentions de Toomey, ainsi que la réduction à “a transient itch” de ce qui relève précisément de l’ambition d’échapper à un éphémère succès commercial pour pénétrer dans l’espace de l’art, semblent être les signes d’un discours de mauvaise foi. Le chapitre rejeté en question, qui précède ce passage, exclu de l’espace “sacré” du modernisme, est d’inspiration autobiographique, mêlant réalisme cru, au nom de “la nouvelle candeur”, et dimension symbolique/allégorique, afin d’être “pris au sérieux”. Or la dimension autobiographique, les tourments de conscience d’un jeune catholique homosexuel,

---

<sup>378</sup> “There is no genuine self-aborrence here. In fact Toomey sees nothing fundamentally wrong in having paid his way” (Á. I. Farkas, *Will’s Son and Jake’s Peer*, p. 127). Cette interprétation du sentiment “authentique” du narrateur semble un peu forcée, alors que Burgess fait justement constamment ressortir l’ambivalence du discours de Toomey, sur sa propre valeur et celle des autres.

suscitent les sarcasmes de Ford Madox Ford (“Your act of buggery here smells of unfrocked priests”, *EP* 188). Quant à sa dimension allégorique, qui s’appuie sur une réécriture de la Genèse insérée en abyme dans le récit, elle sera effectivement prise au sérieux, au point de devenir un récit biblique apocryphe “réel”, utilisé dans les célébrations de mariages gay, révélant un Éden pré-hétérosexuel recouvert par le récit biblique “officiel”. On retrouve, comme dans les *Enderby*, le fusil à plusieurs coups du satiriste, prenant simultanément pour cible les illusions et les impostures littéraires de Toomey, le snobisme exclusif des avant-gardes, les rapports plus ou moins avoués des uns et des autres avec la logique économique du marché, ainsi que les cultures communautaires des années dites “permissives”, tandis que se répète le motif, récurrent dans l’œuvre de Burgess, du basculement burlesque d’un texte aspirant à la pureté autotélique de l’art en dehors de l’espace de la littérature. Les renversements ironiques se multiplient tout au long du roman, soit à travers les réputations artistiques mouvantes et contrastées des deux artistes ratés Toomey et Domenico, soit à travers les transformations que la critique de ses pairs, la critique universitaire, et les différents courants – moderniste et postmoderne – font subir aux œuvres de Toomey. Ainsi, alors que Toomey n’a aucun crédit auprès des avant-gardes parisiennes, le compositeur Domenico, sans avoir plus de talent, parvient à se faire accepter en singeant la spontanéité avant-gardiste et en absorbant de façon volontariste le *Zeitgeist* des années folles, entre jazz et futurisme tardif – ce qui aiguise le propos satirique du protagoniste-narrateur à l’encontre de ses détracteurs :

These two, Ford and Pound, thought more highly of Domenico than they did of me. Domenico was *modern*. He played jazz in a real jazz band with a genuine Negro cornettist. This sedulously dissonant fantasia of his was going into a concert that Antheil was organizing. The craze-hungry with money would be here [...] (*EP* 190)

Vers la fin du roman, le narrateur s’essaye brièvement à un lieu commun postmoderne – ses personnages, devenus autonomes, contestent l’autorité auctoriale du romancier et discutent du caractère “réel” ou “mensonger” de l’univers du roman qui leur donne “vie” : “ ‘A sham, eh ?’ Walter Dunnnett said. ‘Even when there are verifiable historical personages in it? Like Havelock Ellis and Percy Wyndham Lewis and Jimmy Joyce?’ / ‘They’re not the same as they would be in real life’” (*EP* 520). Toomey réaffirme son conservatisme littéraire et son goût pour l’illusion mimétique, renvoyant le



“postmoderne” à son caractère d’effet de mode artificiel et superficiel (“I went back to my novel, crumpled the sheet I had started, and forced my characters back into total servitude to my will.”, *EP* 521), tandis que Burgess, à travers cette mise en abyme ludique, place *Earthly Powers* sous le signe de cette même artificialité dite “postmoderne”, creusant ainsi l’écart entre le narrateur intradiégétique et l’auteur. En revanche, quand Toomey constate l’ironie qui veut qu’il ait finalement rejoint le canon universitaire grâce à la faible littérarité de son art, la voix satirique est très proche de celle de Burgess lui-même :

[...] American scholastics were beginning to find in my work elements of irony and patterns of symbolism that were not, so far as I knew, really present. Meanwhile in France a new breed of writers was producing the nouveau roman, based on the rejection of plot and character and, indeed, everything I had stood for. It was perhaps with unspoken relief that, admiring these, professors of fiction took my own works to bed and, enjoying them, had to rationalize their enjoyment in terms of my consciously, in a kind of revolt against postmodernism, ridiculous term, reverting to an earlier tradition. (*EP* 518)

La tétralogie des *Enderby* et le roman *Earthly Powers*, tous deux sous-tendus par un substrat autobiographique librement transposé qui les arrime à la vie de l’auteur réel, traversés par les mêmes thèmes satiriques et les mêmes mythologies censées exprimer le déclin moral et la stérilité culturelle de l’Occident, annoncent sur le mode du décalage burlesque et de l’autodérision auctoriale le discours des “Confessions” d’Anthony Burgess, dont ils désamorcent par avance la pente monologique : les *Enderby* redoublent la “vie” et les opinions de Burgess sur le mode de l’excès grotesque et de la virulence d’un antimodernisme anarchique ; *Earthly Powers* met en scène et relativise un discours autobiographique mélancolique et amer sur la question de la “valeur” artistique, tout en faisant ressortir les artifices de la mémoire et de la représentation de soi. Les brèves vignettes biographiques grotesques d’écrivains historiques réels qui ponctuent la trame autobiographique de *Earthly Powers* redoublent de même, sur le mode du *spoof* hyperréel et halluciné, le travail bio-critique et les expérimentations biographiques et biofictionnelles de Burgess.

Dans la partie suivante, consacrée aux dispositifs fictionnels d’encadrement et de restitution de la vie d’autrui mis en œuvre par Burgess dans ses biofictions artistiques et historiographiques, nous retrouverons la figure d’Enderby, biographe de Shakespeare et filtre narratorial du romancier-biographe Anthony Burgess dans *Enderby’s Dark Lady*.

À nouveau, l'annexion de la réalité et des fictions du "vécu" se fait sous un régime dialogique, où la maîtrise auctoriale du discours biographique se donne pour une illusion que désamorcent et contestent les jeux d'écart et de convergence, de dissémination dans l'autre, de dédoublement et de mise en scène auxquels se soumet l'ego auctorial burgessien.

## **Deuxième partie**

# Biofiction

## A. Écriture biographique et écriture de fiction

La “vie” étant de toute façon déjà fictive et modélisée selon des schèmes culturels et littéraires avant même de devenir écriture (auto)biographique, on peut écarter la problématique de la fiction comme mensonge et affabulation pour se concentrer sur l’aspect subjectif et intersubjectif de la relation (auto)biographique. Sous cet angle, l’autobiographie navigue entre les écueils de la réserve et de la complaisance, de la réticence et de l’aveu obscène, ce deuxième pôle de l’aveu étant lui-même pris dans une tension morale que Jean Starobinski désigne par un oxymore, “le cynisme vertueux de la confession totale”<sup>379</sup>; le biographe, quant à lui, chemine entre une démarche quasi scientifique de réserve et de distance scrupuleuses par rapport à son sujet/objet biographique, et l’inclination romantique à l’empathie lyrique ou sublime avec lui, ouverte au risque de la vampirisation de la “conscience” du biographié par la subjectivité du biographe<sup>380</sup>. Sur un plan technique et formel, l’autobiographie peut se caractériser soit par le dépouillement volontaire des artifices du récit fictionnel, la sécheresse de la logique discursive, argumentative, analytique, s’efforçant tant bien que mal de prendre le pas sur la logique narrative, comme dans *The Facts* de Philip Roth, soit par une ambiguïté générique fondée sur le recours aux artifices narratifs propres à l’écriture romanesque, ambiguïté qui traverse comme nous l’avons vu la fiction picaresque des “Confessions” d’Anthony Burgess. La biographie imaginaire, en

---

<sup>379</sup> Jean Starobinski, *L’Œil vivant*, 1961, p. 21

<sup>380</sup> Leon Edel met ainsi en garde le biographe face au risque de fusion empathique avec son sujet : “The biographer must first learn to understand his own fancy so as not to confuse it with that of his subject.” (*Writing Lives*, 1984, p. 28)

proposant plus ou moins explicitement un horizon d'écriture et de lecture moins ambivalent qu'hybride, à la fois fictionnel et référentiel, entend résoudre les tensions de l'écriture biographique traditionnelle en affichant ce que cette dernière dissimule ou minimise. Les théoriciens de la fiction tendent soit à ignorer ce type d'horizon générique hybride, le considérant comme illégitime et intenable dans la réalité concrète de la lecture, soit, au contraire, à l'étudier de près, comme cas limite illustrant la nature des frontières narratives entre histoire et fiction, tout particulièrement à travers le mode d'appréhension du personnage biographié par l'instance narrative.

Pour Käte Hamburger<sup>381</sup>, aucun critère objectif ne distingue un énoncé fictionnel d'un énoncé non-fictionnel si l'énonciation peut être rapportée à un locuteur qui dit "je" – qu'il soit ostensiblement fictif ou qu'il y ait identité onomastique avec l'auteur réel : on n'entre dans l'espace de la fiction que si la narration est détachée de toute origine discursive, c'est-à-dire si le lecteur a accès de façon transparente à la conscience et aux actions des protagonistes grâce à l'omniscience psychologique artificielle d'un récit à la troisième personne, sans la médiation de l'énonciation naturelle ou feinte d'un narrateur, conformément à la *mimesis* aristotélicienne, absolument distincte des énoncés lyriques et référentiels. Si Käte Hamburger définit ainsi une "essence" de la fiction fondée sur des critères strictement textuels, Philippe Lejeune, à travers la notion de "pacte autobiographique", considère l'engagement pris par l'auteur réel dans l'espace du seuil paratextuel comme un indice suffisant pour tracer une frontière générique relativement étanche entre une œuvre à visée (auto)référentielle et une œuvre fictionnelle.

Que l'on choisisse la perspective de l'énonciation ou celle de l'horizon de lecture, la question de la légitimité et de la réception concrète du genre hybride de la biographie imaginaire suppose une réflexion préalable : il s'agit de savoir si ces deux modalités d'écriture et de lecture – référentielle ou fictionnelle – sont exclusives ou non l'une de l'autre. Contrairement à Hamburger ou Lejeune qui s'intéressent peu aux cas limites, marginaux selon eux, des narrations et des pactes à statut à la fois référentiel et fictionnel, Dorrit Cohn fait des tentatives de transgression générique entre histoire ou biographie d'une part, et roman d'autre part, le cœur de ses analyses sur l'essence du

---

<sup>381</sup> Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*. [*Die Logik der Dichtung*] (1957), 1986.

récit fictionnel<sup>382</sup>. Selon elle, un pacte de lecture mixte, correspondant à l’hybridité des textes autofictionnels ou biofictionnels, n’est ni légitime ni possible pragmatiquement, la tension énonciative de tels textes ne résistant pas à un acte de lecture qui s’effectue nécessairement soit selon la modalité de la fiction, soit selon l’horizon factuel de l’(auto)biographie : “[...] we cannot conceive of any given text as more or less fictional, more or less factual, but [...] we read it in one key or another – [...] fiction, in short, is not a matter of degree but of kind, in first-person no less than in third-person form.”<sup>383</sup>

Les narrations pseudo-autobiographiques à la première personne par le protagoniste lui-même, comme dans *Mémoires d’Hadrien* de Marguerite Yourcenar, ou par un narrateur intradiégétique témoin des événements, comme dans *The Last Days of Immanuel Kant* de Thomas De Quincey ou *The Moon and Six Pence* de Somerset Maugham, sont des artifices fictionnels qui créent des effets de réalisme énonciatif ou de “*mimesis* formelle” en trompe-l’œil – artifices du même ordre que ceux mis en œuvre dans des romans comme *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, *The Great Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald ou *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann. Il y a donc selon elle un hiatus générique absolu entre la biographie traditionnelle, qui se caractérise par le recours à des modalités hypothétiques qui respectent l’opacité de l’intériorité du biographié réel, et le champ de la fiction biographique, dans lequel on entre dès lors que le lecteur a accès à la conscience du biographié, en particulier à travers l’impression “artificielle”<sup>384</sup> de transparence intérieure que la technique du discours indirect libre, du monologue intérieur ou du flux de conscience confère au récit, ce que Dorrit Cohn appelle “the employment of narrative situations that open to inside views of the characters’ minds”<sup>385</sup> ou encore “internally voyeuristic techniques”.<sup>386</sup>

À travers la suspension radicale de la vraisemblance énonciative et cognitive qu’ils supposent, les portraits du biographié imaginaire dans la semi-conscience de ses rêveries, ou au moment de sa mort, constituent, toujours selon les analyses de Dorrit Cohn, un marqueur patent de la fictionnalité de la narration – de sa liberté discursive et de son émancipation par rapport aux limites “naturelles” des modalités d’énonciation de

<sup>382</sup> Dorrit Cohn, Chapter 2, “Fictional versus historical lives”, *The Distinction of Fiction*, 1999, p. 18-37.

<sup>383</sup> Dorrit Cohn, *ibid.*, p. 35. Voir aussi sa critique du *Discours de l’histoire* de Roland Barthes (*ibid.*, p. 118).

<sup>384</sup> [...] the voice [of the heterodiegetic narrator] is by definition otherworldly, by nature unnatural or artificial, or, as we might say, ‘artificial’ (Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, p. 121)

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. viii.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 23.

la biographie traditionnelle. Chez Burgess, le lecteur a constamment accès à la “conscience” du protagoniste “WS”/Shakespeare, du style indirect libre qui domine dans les premiers chapitres, au monologue final du protagoniste mourant, qui s’achève sur une accumulation délirante de mots et d’images sur le mode du *nonsense* ; de même, le dernier rêve de Christopher Marlowe avant son assassinat dans *A Dead Man in Deptford*, toujours du côté de la semi-conscience, plus proche du lyrisme de ce que Cohn appelle “a high-mimetic mind”<sup>387</sup> que de la transcription délirante des dernières paroles/pensées d’un “WS” syphilitique, repose sur la technique narrative du flux de conscience que l’on associe au roman moderniste. On retrouve donc dans les biographies imaginaires de Burgess des marqueurs de fictionnalité extrêmes qui prolongent les “transgressions” fictionnelles de l’éthique biographique déjà opérées par Lytton Strachey, notamment dans le célèbre morceau de bravoure final de sa biographie de la reine Victoria :

She herself, as she lay blind and silent, seemed to those who watched her to be divested of all thinking – to have glided already, unawares, into oblivion. Yet, perhaps, in the secret chambers of consciousness, she had her thoughts, too. Perhaps her fading mind called up once more the shadows of the past to float before it [...] <sup>388</sup>.

Outre sa dimension spéculative qui ouvre un espace de liberté à l’imagination du romancier-biographe, le genre hybride de la biographie imaginaire<sup>389</sup> peut ainsi être défini par le recours aux procédés narratifs de la modernité et de la postmodernité, comme le fait Ina Schabert :

---

<sup>387</sup> Dorrit Cohn, à partir des analyses de Northrop Frye, distingue le flux de conscience *low-mimetic* des “hommes moyens sensuels” des romans de James Joyce ou de Valéry Larbaud, des pensées *high-mimetic*, proches d’une diction poétique, que Thomas Mann prête à Goethe dans sa biographie imaginaire *Lotte in Weimar*. (Dorrit Cohn, *Transparent Mind : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978, chapitre 6, “The Autonomous Monologue”, p. 233).

<sup>388</sup> Lytton Strachey, *Queen Victoria*, 1921, chapitre X, “The End”, p. 423. Pour Leon Edel, cette licence poétique et énonciative place Lytton Strachey de part et d’autre de la frontière qui sépare le roman de la biographie : “He often placed on the page words of his subject without direct quotation.[...]. Such a mosaic insinuates to the reader that he is sharing the actual thoughts of the personage. In doing this, Strachey practised at moments biographical fiction ; he crossed that forbidden frontier only to dart back into the realm of document and fact.” (*Writing Lives*, 1984, p. 79-80)

<sup>389</sup> Nous utiliserons les expressions “biographie imaginaire”, “biographie fictionnelle”, et le néologisme “biofiction”, que l’on retrouve couramment dans les ouvrages critiques pour désigner ces objets littéraires hybrides. Le mot “biofiction” est utilisé comme titre par Alain Buisine dans son article introducteur au numéro de la *Revue des Sciences Humaines* consacré au genre biographique (Alain Buisine, “Biofiction”, *Revue des Sciences Humaines* n° 224, vol. 4, “Le biographique”, 1991, p. 7-13). L’expression “fictional biography” correspond à “biographie imaginaire” en français : *fictional* dénote le caractère imaginaire et spéculatif des conclusions du biographe, tout en faisant référence au genre romanesque, *fiction* en anglais.

Fictional biography is engaged in the comprehension of real historical individuals by means of the sophisticated instruments of knowing and articulating knowledge that contemporary fiction offers.<sup>390</sup>

Un second critère de fictionnalité distingue encore plus nettement les expérimentations biographiques de Burgess des biographies romancées populaires et de la *New Biography*. Alors que dans ces dernières le narrateur se fait en général discret, voire transparent, si bien qu'il tend à se confondre avec l'auteur, dans les biographies imaginaires de Burgess la présence de *personae* narratives ou éditoriales distinctes de l'auteur crée un cadre narratif ouvertement artificiel mettant en jeu des écrans énonciatifs et des mises en abyme méta-textuelles : c'est ce qui correspond à l'un des trois critères de distinction entre récit fictionnel et récit historiographique définis par Dorrit Cohn : "[the] articulation of narrative voices that can be detached from their authorial origin".<sup>391</sup> Les spéculations discutables, les projections identificatoires du biographe, sa fusion empathique avec son biographié, ses éventuels anachronismes interprétatifs sont chez Burgess attribués à des alter ego de l'auteur, ce qui permet de faire jouer une certaine distance ironique par rapport aux prétentions sérieuses du genre et de dé-naturaliser encore davantage le récit biographique. De même que le roman historiographique postmoderne, ou la "métafiction historiographique", tels que les définissent Brian McHale et Linda Hutcheon<sup>392</sup>, incluent un métadiscours réflexif sur le genre, les biographies imaginaires contemporaines comportent, comme pour redoubler leur hybridité et leur statut cognitif instable, un métadiscours sur la représentation biographique et sur son statut de vérité. Pour Ina Schabert, la dimension réflexive et métabiographique apportée par l'inscription du portrait du biographe dans l'œuvre a une double fonction : loin de saper la représentation de l'altérité du biographié (qu'elle appelle "the Other Person"), la présence ostensible d'un narrateur-biographe qui incarne

---

<sup>390</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person : Fiction as Biography*, 1990, p. 4

<sup>391</sup> Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction.*, p. viii. C'est plus généralement cette distinction entre auteur et narrateur qui, d'après Cohn, est le critère décisif de "fictionnalité" du récit : "[...] The narrator of a fictional biography is on principle distinct from its author – a deep-seated, tenacious feature of the generic code that even the code-breaking author of *Marbot* was not able to break." (p. 92)

<sup>392</sup> "[...] one of the thrusts of postmodernist revisionist history is to call into question the reliability of official history. The postmodernists fictionalize history, but by doing so they imply that history itself may be a form of fiction" (Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, 1987, p. 96). Linda Hutcheon développe l'idée d'une "metafictional self-consciousness" du récit/discours qui met au premier plan le caractère provisoire, subjectif, contextuel, relatif de l'énonciation, en jouant sur des cadres narratifs qui mettent le "réel" historique doublement à distance – par les va-et-vient entre "faits" et "fiction", et par la représentation dans le roman de l'instance narrative productrice du récit. (*A Poetics of Postmodernism*, chapter 7, p. 105-123).



les origines contextuelles, idéologiques et idiosyncratiques de la représentation biographique, peut paradoxalement dans certains cas permettre de “purifier” l’image du biographié de la subjectivité de l’auteur-biographe : “The reader is [...] invited to remove the layer of the author’s self-representation, once it has been recognized as such, from the portrait of the poet.”<sup>393</sup> Or, Burgess masque si peu sa présence subjective dans ses biographies imaginaires, la mettant en scène spectaculairement dans le texte et les paratextes, qu’il s’agit moins d’affiner la différenciation entre romancier-biographe et personnage biographié, que d’afficher la réalité du “double portrait”, de l’auteur et de son sujet/objet, comme un élément inéluctable du geste biographique ou biofictionnel. Ainsi, ces procédés de mise en abyme du discours et du récit biographiques ont également pour fonction de dé-naturaliser le genre biographique traditionnel et de subvertir certains de ses fondements éthiques et épistémologiques traditionnels – l’objectivité positiviste et son corrélat, l’universalité d’une vérité référentielle stable et d’une identité personnelle distincte et unique, autorisant une perspective totalisante qui assigne un “sens”, une signification unificatrice, à la vie du biographié.

On ne saurait pour autant réduire les expérimentations biographiques de Burgess à des avatars parmi d’autres du sous-genre postmoderne des métafictions historiographiques. Son questionnement sur l’identité du sujet et les limites de la connaissance biographique n’a pas la négativité de la biographie imaginaire métonymique, aporétique, lacunaire, de Flaubert dans *Flaubert’s Parrot* de Julian Barnes ; ses dédoublements autoparodiques ne minent pas autant la portée référentielle du récit biographique que les morceaux de bravoure ventriloques et les mises en abyme vertigineuses des biographies imaginaires de Peter Ackroyd. La narration burgessienne relève d’une performance ludique, spectaculaire, flamboyante, qui suspend le jugement référentiel plus qu’elle ne subvertit en profondeur les postulats du genre.

Si l’on veut rapprocher les dispositifs narratifs à l’œuvre chez Burgess des expérimentations biographiques d’autres auteurs, c’est sans doute moins vers ses contemporains et successeurs dits “postmodernes” qu’il faut se tourner que vers les fantaisies biographiques d’Oscar Wilde, en particulier “The Portrait of Mr W. H.”, ou encore les vignettes biographiques sur Shakespeare présentées par Stephen Dedalus dans le chapitre intitulé “Scylla and Charybdis” dans *Ulysses* de Joyce : chez ces deux

---

<sup>393</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person*, 1990, p. 171.

auteurs, l'acte biographique relève d'une performance quasi théâtrale, rhétorique, dialectique, visant à convaincre un auditoire de la véracité d'une interprétation brillante, mais fantaisiste et précaire, qui ne saurait se stabiliser, se pétrifier dans l'esprit de sérieux de l'écriture biographique traditionnelle. Ainsi, comme nous le verrons plus loin, un universitaire ivre, des éditeurs à la compétence douteuse, un jeune amant du dramaturge Marlowe, ou l'atrabilaire Enderby exilé aux États-Unis servent de relais ou d'intermédiaires décentrés et incongrus à l'auteur Anthony Burgess dans ses portraits biographiques très personnels de Shakespeare, Keats, Freud et Marlowe. Quand le biographié est le personnage mi-historique, mi-légendaire Napoléon Bonaparte, la voix narrative feint de s'abolir dans la performance orchestrale de la *Troisième Symphonie* de Beethoven, appelée aussi *Symphonie héroïque* et originellement écrite en l'honneur du Napoléon "libérateur des peuples" et "sauveur de la Révolution" avant que son auteur ne déchire la dédicace, déçu par les visées tyranniques du dédicataire : le caractère précaire et contradictoire des mythes personnels héroïques est ainsi inscrit dans le dispositif narratif de l'exécution orchestrale.

Enjeu d'autorité, de contrôle, de pouvoir autant que défi cognitif<sup>394</sup>, toute biographie est, au moins partiellement, le fruit de la visée démonstrative de l'auteur et des normes institutionnelles ou philosophiques qui dictent son approche : psychobiographie, socio-biographie, patho-graphie démontant les mécanismes inconscients ou les origines sociales ou pathologiques d'un destin, hagiographie filant le thème de l'élection divine et de la transcendance du génie, ou encore biographie existentielle soucieuse de mettre en lumière le projet initial dont découlerait toute l'existence du biographié, elle impose un ordre, sinon arbitraire, du moins subjectif, au chaos originaire, au flux fragmentaire et contradictoire de la vie, à la réalité extratextuelle insaisissable qui remet en question la notion humaniste/romantique traditionnelle de "personne", et dont la littérature moderne a tenté de s'approcher en renonçant à la linéarité simple du récit<sup>395</sup>.

---

<sup>394</sup> Voir notamment les analyses de W. H. Epstein : "The narratives of biography and biographical criticism are "life-texts", powerful and influential discourses precisely and strategically situated at the intersections of objectivity and subjectivity, body and mind, self and other, the natural and cultural, fact and fiction [...]" (W. H. Epstein (ed.), *Contesting the Subject : Essays on the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, 1991, Introduction, p. 2).

<sup>395</sup> Voir sur ce point les analyses de Pierre Bourdieu sur la linéarité temporelle téléologique imposée comme "naturellement" aux (auto)biographies, alors qu'il ne s'agit que d'une "illusion rhétorique"

Nous étudierons dans les deux parties suivantes les révisions thématiques et le travail de déconstruction/reconstruction mythologique<sup>396</sup> qui sont au cœur des biographies imaginaires de Burgess. Mais il convient d'abord d'analyser plus précisément les aspects narratifs et méta-narratifs de la quête, poursuivie par le biais de la fiction, de ce qui constitue "l'impossible horizon de la biographie", c'est-à-dire la "ressemblance" entre biographié textuel et biographié "réel"<sup>397</sup> : nous nous intéresserons en particulier aux cadres et écrans énonciatifs mis en place par l'auteur pour ne pas refermer l'écriture sur ses propres obsessions et laisser jouer dans le texte les tensions entre les mythes de la vulgate, le référent historique et la réalité fantasmée par le romancier-biographe.

## **B. *Personae* burgessiennes : les masques transparents du romancier-biographe**

### **1. *Persona* universitaire**

Les études critiques consacrées à *Nothing Like the Sun* se sont en général peu intéressées au cadre énonciatif et à la voix narrative de la biographie imaginaire. Même Dorrit Cohn, soucieuse de démontrer le caractère strictement fictionnel du récit, l'analyse en termes de focalisation interne "artificielle", sans tenir compte de l'identité du biographe imaginaire mis en scène par Burgess :

In such "documentary historical novels", as the *matter* comes closest to narrative history, the *manner* becomes unmistakably and distinctively fictional. Typically, this occurs in one or two ways : either the historical figure is itself the focalizing subject, the central consciousness through which the events are experienced (the case of fictionalized historical biographies such as [...] Burgess's Shakespeare novel *Nothing Like The Sun*) ; or else the historical figure is the focalized object, observed by

---

démentie par les découvertes de la sociologie et du roman moderne. (Pierre Bourdieu, "L'illusion biographique", *Raisons pratiques : sur la théorie et l'action*, 1994, p. 81-89)

<sup>396</sup> C'est-à-dire les opérations de ré-écriture qui relèvent, à l'échelle individuelle de la vie d'autrui, de ce que Brian McHale appelle "apocryphal history" ou "alternative history" : "Apocryphal history contradicts the official version in one or two ways : either it *supplements* the historical record, claiming to restore what has been lost or suppressed ; or it *displaces* official history altogether." (Brian McHale, *Postmodern Fiction*, 1987, p. 90)

<sup>397</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 1975, 1996, p. 38.

another character, who may be himself either historical or invented (the case of novels in the Scott tradition favoured by Lukács).<sup>398</sup>

Or la narration de la vie imaginaire de Shakespeare, alias “WS”, n’émane pas de l’auteur lui-même mais d’un double fictif de l’écrivain Anthony Burgess, un autre “Mr Burgess”, professeur de littérature anglaise en Malaisie<sup>399</sup>. Le contexte, ou le prétexte, de cette biographie de Shakespeare est la conférence d’adieu offerte par ce dernier à ses étudiants. Le thème de la conférence se révèle bien plus précis et problématisé que les grilles de lecture ordinaires des préfaces de biographie : le conférencier se propose de montrer ce que Shakespeare a à offrir à l’Extrême Orient, à partir de l’étude de quelques vers acrostiches du Sonnet 147 :

... My love is as a fever –  
Feeding on that which doth preserve the ill,  
Th’ uncertain sickly appetite to please.  
My reason, the physician to my love,  
Angry that his prescriptions are not kept,  
Hath left me...

Ce sonnet et cet acrostiche inspireront à l’auteur et à son double narrateur le nom de leur héroïne, la *Dark Lady* des Sonnets – Fatimah<sup>400</sup> –, ainsi que leur thème principal – la maladie d’amour au sens métaphorique mais aussi littéral de maladie vénérienne. Anthony Burgess place donc sa biographie imaginaire sous le signe de la culture savante, universitaire, tout en laissant planer l’ombre de la subversion burlesque de cette culture savante : un lecteur familier de l’œuvre de Burgess antérieure à 1964, date de la publication de *Nothing Like the Sun*, pouvait encore avoir à l’esprit le discours de remerciement d’Enderby, qui bascule très vite dans le *nonsense* lors de la remise d’un prix de poésie par l’establishment littéraire londonien dans *Inside Mr Enderby* (1963) ou encore la descente aux enfers burlesque au bord de la folie du professeur de philologie Edwin Spindrift dans *The Doctor Is Sick* (1960). Le discours officiel, hommage, remerciement ou étalage d’érudition, qui tourne court est un *topos* burlesque et Burgess, qui avait lu *Pale Fire* de Nabokov, paru en 1962, juste avant de commencer

---

<sup>398</sup> Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, p. 121.

<sup>399</sup> Burgess apporte cette précision géographique dans “Genesis and Headache”, 1968 (p. 43) et dans l’avant-propos de 1982 de *Nothing Like the Sun* (NLTS 1) ; le seuil paratextuel et les indices textuels de la biographie imaginaire suggèrent un cadre extrême-oriental moins précis, the “East”, qui autorise des jeux d’échos avec les différents “Orients” de la diégèse – l’Égypte imaginaire recréée par “WS” dans *Antony and Cleopatra* et les Indes orientales dont la *Dark Lady* est originaire.

<sup>400</sup> “There it is : FTMAH. That is an almost pedantic transliteration of the Arabic spelling of the name Fatimah (all the vowels missing except one)” (“Genesis and Headache”, p. 32)

la rédaction de *Nothing Like the Sun*<sup>401</sup>, avait sans doute à l'esprit le versant loufoque et irrationnel de toute prétention à une exégèse érudite.

Effectivement, ce "Mr Burgess" s'enivre peu à peu de *samsu*, l'alcool de riz chinois offert par ses étudiants, si bien que, si l'on en croit les références habituelles de Burgess dans ses articles, tout le récit biographique est placé sous le signe de la Dive Bouteille et de l'ébriété créative rabelaisienne<sup>402</sup>, ainsi que sous celui d'une mythique prédisposition irlandaise à l'invention dont se réclamait Burgess : "A book about the Irish modernists [...] has to be approached Irishly, in a haze of drink and anecdote and those Irish Facts which are, by the most rigorous standards, lies."<sup>403</sup> Dans l'épilogue, on comprend que le délire éthylique du narrateur se confond avec le délire pathologique de Shakespeare mourant, victime du dernier stade de la syphilis. Ce choix de médiatiser sa voix narrative propre en la rattachant à la figure semi-fictionnelle d'un universitaire à moitié ivre incarne ainsi la nature hybride de l'entreprise de Burgess : cette biographie imaginaire se présente comme l'œuvre savante d'un historien de la littérature, doublé d'un critique pré-moderniste qui analyse l'œuvre pour deviner la vie, et inversement retrouve la vie dans l'œuvre ; mais c'est aussi l'invention d'un romancier qui a accès magiquement à la conscience transparente de ses personnages.

Ces deux aspects, érudition et invention romanesque, sont en réalité étroitement imbriqués : partant d'une hypothèse savante d'un spécialiste shakespearien, G. B.

---

<sup>401</sup> Burgess a rédigé une critique de *Pale Fire* pour le *Yorkshire Post* en 1962 ("Nabokov Masquerade", *Yorkshire Post*, Nov. 15<sup>th</sup>, 1962, p. 4), et a commencé la composition de *Nothing Like the Sun* en janvier 1963. On peut noter une similitude entre les titres *Pale Fire* et *Nothing Like the Sun*, deux citations tirées de Shakespeare, qui suggèrent l'idée d'une copie qui ne serait que le pâle reflet de l'original, dépourvu de ce que Burgess appelle "the authentic effulgence" (*The Novel Now*, p. 138). Burgess revient à plusieurs reprises sur le mélange d'érudition, de pédantisme et de folie des narrateurs nabokoviens : "Only a madman could be obsessed with language and visual exactitude to the extent that Nabokov's narrators are." ("Cruel, Crude ?", *Homage to Qwert Yuiop*, p. 462-463) ; "It [Nabokov's edition of Pushkin's *Onegin*] was like *Pale Fire*, Kinbote devouring John Shade to the very caecum." ("Dorogoi Bunny, Dear Volodya...", *Ibid.*, p. 455). Dans un autre article consacré à Nabokov, "Poet and Pedant", Burgess écrit : "John Shade's poem of 999 lines can be wrongheadedly annotated, with a pedantry that contains its own self-parody" (*Urgent Copy*, 1968, p. 146).

<sup>402</sup> Le thème de la création littéraire au cours d'une beuverie est développé dans le "Prologue de l'Auteur" de *Gargantua* et dans celui du *Tiers Livre* (sur la "série grotesque du boire" et ses rapports avec l'écriture dans Rabelais, voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1978, p. 324). Les références à Rabelais reviennent constamment dans les essais critiques de Burgess, qui exprime son admiration pour le créateur de *Gargantua* dans "Faith in the Bottle" (*Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 255-258). Son personnage "WS" a également lu les romans de Rabelais (voir "Genesis and Headache", p. 38). L'ébriété du narrateur fait peut-être également référence à l'ébriété de Stephen Dedalus dans *Ulysses* : "Come, Kinch, the bards must drink. Can you walk straight ?" ("Scylla and Charybdis", *Ulysses*, 1993, p. 206), mais aussi à celle de Shakespeare lui-même, qui selon une légende serait mort d'avoir trop bu en compagnie de Ben Jonson.

<sup>403</sup> Anthony Burgess, "Irish Facts", *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 445.

Harrison<sup>404</sup>, l'auteur la complète avec les instruments du romancier – la vraisemblance associée à un imaginaire idiosyncratique –, comme il l'explique lui-même dans "Genesis and Headache" (1968), son essai sur la genèse de *Nothing Like the Sun* :

Scholarly conjectures have turned [the Dark Lady] into a dark-tressed Anglo-Saxon lady of the court ; only Professor G. B. Harrison, I think, ever suggested she might be Negroid. I wanted to write about Shakespeare's relations with a fair woman – his wife Anne – and a woman far more exotic. [...] I wanted a dark woman who came from the East – a woman like one of the Malays or Achinese or Bugis I had been hotly attracted to during my time as a colonial civil servant. I knew nothing about black women but plenty about brown.<sup>405</sup>

Le personnage de Fatimah est donc né de la combinaison d'une conjecture historique et de l'expérience personnelle du romancier, ancien fonctionnaire britannique en Malaisie. L'autre invention majeure de Burgess, la syphilis qui aurait frappé Shakespeare, est présentée comme le fruit d'un travail de critique littéraire : c'est l'exégèse psycho-biographique d'un autre célèbre sonnet, "Th'expense of spirit in a waste of shame" (Sonnet 129), ainsi que des réseaux métaphoriques des dernières pièces de Shakespeare, qui conduisent Burgess à émettre cette hypothèse :

It seemed at least possible that he was drawing his most powerful metaphors from his own morbid condition, and that this had something to do with physical love : the revulsion of that sonnet beginning "Th'expense of spirit / Is lust in action" and King Lear's terrible outcry at lechery pointed to some personal experience of such ghastliness that it could only be purged in art.

Speculation only, but Shakespeare's love-life begged to be probed with the novelist's instruments.<sup>406</sup>

En utilisant le verbe "spurgeon" dès les premières pages du livre ("He kicked in youth's peevishness at the turves of the Avon's left bank, marking with storing-up spaniel's eyes the spurgeoning of the back-eddy under the Clopton Bridge", *NLTS* 3), Burgess adresse un clin d'œil mi-ironique, mi-sérieux à Caroline Spurgeon<sup>407</sup>, qui remarquait, dans son étude pionnière sur ce que révèlent les métaphores shakespeariennes sur l'être sensuel et spirituel de leur auteur, la présence dans l'œuvre d'images sonores et visuelles précises associées aux mouvements des eaux de l'Avon :

---

<sup>404</sup> G. B. Harrison, *Shakespeare at Work : 1592-1603* (1958), livre de la bibliothèque personnelle de Burgess, conservé à l'Université d'Angers.

<sup>405</sup> Anthony Burgess, "Genesis and Headache", *Afterwords : Novelists on their Novels*, 1968, p. 29-30.

<sup>406</sup> *Ibid.*

<sup>407</sup> Voir supra, p. 30.

The man who had spent his boyhood by the banks of the Avon never forgot its appearance in fair weather or in foul, in winter or in summer. He has sauntered by the river in its peaceful mood, when the current glides “with gentle murmur”, he has leant over Clopton Bridge and watched the “violent roaring tide” swirling and eddying through its arches, he has seen the river oftentimes in flood, and it is this last aspect of it which, above all others, has impressed itself for ever on his memory.<sup>408</sup>

Ce jeu de mots place d'emblée la biographie dans un entre-deux critique et fictionnel, savant et fantaisiste. La *persona* universitaire du biographe autorise une distanciation ironique par rapport aux théories shakespeariennes exposées, la liberté des interprétations burgessiennes étant aux antipodes de l'engagement de Caroline Spurgeon et, implicitement, de tout critique professionnel, de procéder en toute objectivité, “with a perfectly open mind”<sup>409</sup>. Elle offre également au style *mock-Elizabethan* du récit l'ancrage réaliste d'une conférence ludique et alcoolisée, qui permet de la mettre sur le compte d'un pédantisme universitaire devenu une cible satirique privilégiée du roman anglophone contemporain – que ce soit chez les contemporains de Burgess, Kingsley Amis et, sous une forme plus corrosive, Vladimir Nabokov, ou plus récemment chez Philip Roth et David Lodge. Le romancier évite ainsi l'écueil de ce qu'il appelle “the Sir Walter Scotteries” et “the artificialities of Wardour-street”<sup>410</sup>, les tournures archaïques censées préserver la couleur locale et l'illusion réaliste dans le roman historique anglais ou les films d'époque, procédés qui n'ont de place dans le roman du second XX<sup>e</sup> siècle que dans la littérature et le cinéma populaires ou sous forme de parodie *kitsch*. La reconstitution historique élisabéthaine n'est pas masquée ; au contraire, elle apparaît dans toute son artificialité et sa littéarité. C'est en cela que l'écriture burgessienne peut être qualifiée de post-moderne, dans le sens qu'Umberto Eco, dans l' “Apostille au *Nom de la rose*”<sup>411</sup>, donne à ce qui est un

---

<sup>408</sup> Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, 1935, p. 91-92.

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. x.

<sup>410</sup> Anthony Burgess, “Genesis and Headache”, *Afterwords : Novelists on their Novels*, 1968, p. 33.

<sup>411</sup> Umberto Eco, “Apostille au *Nom de la rose*” (1980), dans *Le Nom de la rose*, 1985, p. 507-544. L'auteur explique la catégorie du “post-moderne” à partir du schéma caractéristique de l'histoire de l'art : établissement de normes (classicisme), critique de ces normes par l'avant-garde (modernisme) et dépassement ironique de cette critique (post-modernisme) : “La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : ‘Je t'aime désespérément’, parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : ‘Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément.’ Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne

dédoublément ironique de la figure du romancier-biographe (“a sort of built-in irony”<sup>412</sup>) plutôt qu’une technique narrative de *mimesis* formelle : la citation intertextuelle du discours savant et le masque de la *persona* académique créent un écran narratif, affichant ainsi une littérarité qui permet à l’auteur d’écrire encore sur la vie de Shakespeare en 1964, à condition de mettre en scène son geste d’écrivain comme postérieur à tant d’autres – conventionnels et subversifs, classiques et avant-gardistes.

Sans entrer pour le moment dans les détails de l’emprunt fait à la théorie shakespearienne de Stephen Dedalus dans l’épisode de la bibliothèque de Dublin dans *Ulysses* ou à celle d’Oscar Wilde dans “The Portrait of Mr W. H.”, on peut déjà voir dans l’évolution de cette *persona* narrative, de la reconstitution historico-psychologique sous l’égide de Caroline Spurgeon au délire éthylique ventriloque final, la métaphore de la genèse de *Nothing Like the Sun* : initialement et extérieurement œuvre de circonstance, hommage officiel rendu à Shakespeare pour le quadricentenaire de sa mort, elle devient peu à peu, derrière l’alibi du *samsu*, un roman autonome dans lequel le récit est orienté moins par les biographies shakespeariennes canoniques que par l’intertexte joycien et les obsessions burgessiennes – l’Orient et le choc des cultures, l’influence du corps et de la maladie sur l’esprit et la création artistique et ses mythologies psycho-sexuelles de l’artiste. Ni pure prosopopée ni pure ventriloquie<sup>413</sup>, *Nothing Like the Sun* présente les plongées dans la conscience shakespearienne, parfois à la limite du pastiche élisabéthain, sous le signe de la performance quasi théâtrale d’un conférencier-conteur, qui, comme l’auteur cinq ans auparavant, fait ses adieux à l’enseignement en Malaisie<sup>414</sup>. Cette tension métaleptique entre la *persona*-biographe et

---

peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu’il voulait lui dire : qu’il l’aime et qu’il l’aime à une époque d’innocence perdue. [...] Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l’on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l’ironie. [...] Voyez Joyce. *Le Portrait* est l’histoire d’une tentative moderne. Les *Dubliners*, même s’ils sont antérieurs, sont plus modernes que le *Portrait*. *Ulysses* est à la limite. *Finnegans Wake* est déjà post-moderne, ou, du moins, il ouvre le discours post-moderne, il requiert, pour être compris, non point la négation du déjà dit mais une nouvelle réflexion ironique.” (p. 538-539).

<sup>412</sup> Anthony Burgess, “Genesis and Headache”, 1968, p. 34.

<sup>413</sup> Burgess explique avoir renoncé à une narration entièrement à la première personne, confiée à Shakespeare lui-même, dans un anglais élisabéthain reconstitué, après avoir entendu le premier chapitre de son ébauche de roman lu à la radio : “It sounded like an impersonation and hence insincere.” (*Ibid.*, p. 34)

<sup>414</sup> On peut également voir une allusion autobiographique au malaise de Burgess dans une salle de classe de Bornéo et aux raisons médicales de son rapatriement dans le choix, en exergue, d’un sonnet filant la métaphore de la maladie d’amour, ainsi que dans le dérèglement cérébral qui donne lieu au *nonsense* burgessien/shakespearien final.



l'auteur réel se poursuit dans la dernier volet du triptyque biographique<sup>415</sup> que Burgess consacre à Shakespeare, *Enderby's Dark Lady*.

## 2. Enderby biographe

Dans *Enderby's Dark Lady*, le biographe shakespearien n'est pas une *persona*, mais un personnage à part entière. Il s'agit du personnage fétiche de Burgess, Enderby, qui, comme nous l'avons vu dans notre première partie, se fait engager par une riche veuve d'Indianapolis, elle-même descendante de Shakespeare, pour écrire le livret d'une comédie musicale consacrée à la vie du dramaturge :

He would, he had said a month ago, addressing himself to a bloody shave, write no more verse. There was nothing else to write about. Yet here he was being commissioned to write not only verse but mock Tudor dialogue. A musical play on the career of William Shakespeare to celebrate, for the commission was inevitably American, the second American centennial conjoined with the three hundred and sixtieth anniversary of Shakespeare's death. (*EDL* 512)

Le livre, quatrième volet de la tétralogie des *Enderby*, s'ouvre *in medias res* sur un dialogue *mock-Tudor* entre Ben Jonson et Shakespeare ; nous apprenons seulement au chapitre suivant qu'il s'agit d'une nouvelle écrite par Enderby :

Even less did he practice the craft of prose fiction, but he had published much earlier in the year a short or shortish story. This was in response to a Canadian university magazine begging for free contributions, preferably money but prose acceptable. He had submitted a fantasy about Shakespeare's free contribution to the King James Bible. That was why he was on the aircraft now. (*EDL* 511)

Il s'achève sur une autre nouvelle, intitulée "The Muse", récit fantastique dont on devine qu'Enderby, plongé dans des romans de science-fiction entre deux répétitions, est l'auteur. Cet appendice au récit principal – c'est-à-dire la collaboration récalcitrante du poète à ce qu'il appelle "a bloody travesty" (*EDL* 571) et son idylle avec l'actrice principale qui joue la *Dark Lady*, April Elgar – raconte comment un chercheur remonte le temps pour savoir si Shakespeare est vraiment l'auteur des pièces qui lui sont

---

<sup>415</sup> Si l'on peut considérer que *Nothing Like the Sun*, *Shakespeare* et *Enderby's Dark Lady* constituent presque un ensemble organique, Burgess se glosant lui-même dans la biographie traditionnelle de 1970 et dans le dernier volet des aventures d'Enderby, les variations shakespeariennes burgessiennes prennent aussi la forme de trois nouvelles, d'un script de film, d'un ballet, ainsi que de nombreux essais.

attribuées ; il découvre finalement à ses dépens que le dramaturge est un plagiaire qui recopie de sa main les pièces que lui apportent les chercheurs du futur :

Shakespeare furtively, though he was gone, crossed himself. When poets had talked of the Muse had they perhaps meant visitants like this, now screaming feebly in the street [...]. Well, whoever they were, they were heartily welcome so long as they brought plays. That *Richard II* of Schleyer's was, perhaps, in need of the amendments he was now engaged upon, but the earlier work untouched, from *Henry VI* on, had been popular. (EDL 631)

Cette construction tripartite par collage a plusieurs significations. On peut tout d'abord y voir un méta-commentaire de *Nothing Like the Sun*, une démonstration par l'absurde de l'impossibilité de l'entreprise biographique : la reconstitution historique du premier chapitre, avec dialogue d'époque et narrateur omniscient, crée une illusion mimétique que le second chapitre réduit en miettes en qualifiant tout cela de "fantaisie" ; l'écriture du livret de la comédie musicale *Will !*, rebaptisée *Goats and Monkeys*, puis *Actor on his Ass*, donne lieu à une identification croissante entre le dramaturge-biographe et Shakespeare, Enderby devenant "Enderwill" ou "Shakeserby" lors des répétitions, pendant que l'hommage devient *travesty* burlesque ; l'épilogue "The Muse" assimile récit historique et récit de science-fiction, et fait de Shakespeare un monstre protéiforme, une image mouvante que le chercheur n'arrive pas à stabiliser :

The solid body became an animal shape, indescribably gross and ugly – some spiked sea-urchin, very large, nodding and smiling with horrible intelligence. Paley forced it into becoming a more nearly human shape. His heart sank into depression [...] to see standing before him a fictional character called "William Shakespeare", an actor acting the part. (EDL 627)

Ce collage de récits hétérogènes introduit en outre un jeu de miroirs entre le biographe shakespearien Enderby et le romancier Burgess, étant donné que les deux nouvelles sont en réalité des récits publiés antérieurement par Burgess<sup>416</sup>, que Burgess avait écrit un livret de comédie musicale consacré à la vie de Shakespeare qui fut finalement rejeté par Hollywood<sup>417</sup>, et enfin que les explications qu'Enderby donne à

---

<sup>416</sup> *Will and Testament : A Fragment of Biography*, Verona : Plain Wrapper Press, 1977 et "The Muse : a Sort of SF Story", *Hudson Review* 21, Spring 1968, p. 109-126.

<sup>417</sup> Le script *Will !* (1968) est conservé au Harry Ransom Humanities Center (Austin, Texas). Voir les analyses de Kay H. Smith dans "Will ! or Shakespeare in Hollywood : Anthony Burgess's Cinematic Presentation of Shakespearean Biography", Pascale Aebischer, Edward J. Esche and Nigel Wheale (eds.), *Remaking Shakespeare : Performances Across Media, Genres and Cultures*, 2003.

April Elgar et aux autres acteurs sur son rôle ressemblent à une glose de *Nothing Like the Sun*. Ainsi, le jeu entre fiction et réalité ne concerne pas que le récit diégétique, c'est-à-dire les histoires concernant la vie de Shakespeare. La figure du biographe est soumise à une tension similaire, d'ordre métaleptique, entre la référence à l'écrivain réel Burgess et l'existence fictionnelle du personnage principal de son roman.

Redoublant ce jeu entre plusieurs niveaux de réalité et de fiction, la coexistence dans la trame narrative d'*Enderby's Dark Lady* de l'hypotexte des biographies burgessiennes précédentes ainsi que de plusieurs intertextes appartenant à des registres culturels différents, introduit une dialectique entre culture savante et culture populaire déjà présente dans *Nothing Like the Sun* à travers la *persona* d'un biographe-universitaire, ainsi qu'entre l'anglicité associée à la figure emblématique du "Swan of Avon" et la globalisation d'un "mythe Shakespeare" soumis à un recyclage transculturel intensif. Burgess semble, grâce aux ambiguïtés et au potentiel comique du personnage d'Enderby<sup>418</sup>, mettre de côté la satire burlesque traditionnelle du *high* travesti en *low* au profit d'une approche spéculaire et autoparodique de ce que l'on pourrait appeler l'industrie biographique shakespearienne<sup>419</sup>. Imitant Stephen Dedalus qui, après avoir brillamment étalé sa virtuosité érudite en glosant sur la vie de Shakespeare, déclare ne pas croire lui-même à ses propres théories, Burgess, en faisant alterner les remords d'Enderby et sa participation complaisante au travestissement *kitsch* de Shakespeare, évoque ses propres compromissions avec la culture populaire. Le "Will Shakespeare" récupéré par Broadway et Hollywood avec la complicité de scribes comme Enderby n'est en réalité plus le Shakespeare historique, mais déjà un palimpseste où coexistent toutes les versions, "officielles" et apocryphes, et toutes les récupérations du mythe par l'idéologie dominante et les cultures minoritaires. Le "Shakespeare" obsessionnellement recyclé par Joyce ou Burgess n'est déjà plus un individu élisabéthain, ses pièces ne sont plus ses pièces originelles : l'ensemble constitué par Shakespeare et son œuvre est un complexe de forces culturelles qui inclut toutes ses reprises postérieures, et même ses récupérations comme emblème des valeurs occidentales, voire comme outil idéologique

---

<sup>418</sup> Voir supra (1ère partie, B, 3) sur les allégeances esthétiques contradictoires d'Enderby.

<sup>419</sup> Marchandisation du produit "Shakespeare" à laquelle Stephen Dedalus faisait déjà allusion dans "Scylla and Charybdis par l'expression "William Shakespeare and company, limited. The people's Shakespeare" (*Ulysses*, 1993, p. 206), double référence à l'éditrice de *Ulysses* et à l'industrie shakespearienne.

de l'Empire britannique. Bakhtine remarque ainsi, dans *The Dialogic Imagination*, à propos de la relation entre les figures canoniques et leurs versions parodiques :

There flourish parody and travesty of all high genres and of all lofty models embodied in national myth. The “absolute past” of gods, demigods and heroes is here, in parodies and even more so in travesties, “contemporized” : it is brought low, represented on a plane equal with contemporary life, in an everyday environment, in the low language of contemporaneity<sup>420</sup>.

*Enderby's Dark Lady* est en effet placé non sous le signe d'une dichotomie entre d'un côté les garants de l'aura shakespearienne, et de l'autre les forces philistines qui le travestissent, mais sous le signe d'une polyphonie de discours sur Shakespeare entre lesquels Enderby est comiquement écartelé. La commanditaire de toute cette entreprise, Mrs Schoenbaum, se voit d'ailleurs attribuer le patronyme de Samuel Schoenbaum, l'auteur de *Shakespeare's Lives*, compilation savante de toutes les versions historiques de la vie de Shakespeare, d'Oscar Wilde à Burgess en passant par G. B. Shaw ou Frank Harris. Le portrait peu flatteur de la riche veuve américaine a peut-être quelque chose à voir avec le fait que *Nothing Like the Sun* était qualifié dans l'ouvrage de Schoenbaum d'“absurd gallimaufry of invention and [...] dubious biographical theorizing”<sup>421</sup>, à moins que, comme l'intégration de Caroline Spurgeon à la trame biofictionnelle de *Nothing Like the Sun*, l'allusion au spécialiste shakespearien ne signe tout simplement encore une fois l'alliance de la culture savante et de la fantaisie romanesque. La figure du spécialiste, de l'érudit, se partage ainsi entre Enderby, une mécène loufoque et l'un de ses invités, “the academic”, qui, tel un disque rayé, répète en boucle “The private sector of a man's life”, à contretemps des théories poststructuralistes qui prédominaient alors dans la critique universitaire, faisant de la vie de l'auteur un tabou indigne du discours savant. Le débat mis en scène par Joyce dans “Scylla and Charybdis” entre l'apprenti-biographe shakespearien Stephen Dedalus et ses interlocuteurs, Best et Eglinton, maladroits défenseurs d'une lecture a-biographique des pièces inspirée des théories de “l'art pour l'art” et de l'esthétisme wildien, est transposé par Burgess dans l'Amérique des années 80.

Burgess crée ainsi moins une dialectique entre discours savant et art populaire qu'une polyphonie de plusieurs formes populaires de récupération du mythe. Deux avatars d'un théâtre se voulant intrinsèquement “populaire” se superposent en effet dans

---

<sup>420</sup> Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination* (1975), 1986, p. 21.

<sup>421</sup> Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, 1970, p. 766.

“Will / Actor on his Ass” : le théâtre d’avant-garde brechtien et la comédie musicale, synthèse américaine, grand public, expressive, littérale du théâtre et de l’opéra du Vieux Continent. Les apartés méta-brechtien d’Enderby contraint de remplacer au pied levé l’acteur jouant Shakespeare, le décalage involontaire entre le mouvement des lèvres et la musique enregistrée, créent un contrepoint *nonsensical* avec le sentimentalisme plat, les ambitions naturalistes et les citations shakespeariennes tronquées du livret : “To be or not to be / Smitten by you [...]” (EDL 558). L’avant-garde et le littéral naïf s’entrechoquent et semblent s’allier contre la sanctuarisation de Shakespeare dans la culture savante. Enderby, à la fois acteur, librettiste, biographe et glosateur, illustre à la fois l’identification totale et la distanciation. Outre Brecht et Peter Brook, qui donne son nom au théâtre de la petite ville de Terrebonne, dans l’Indiana, où se joue la comédie musicale, Tom Stoppard est convoqué dans cet intertexte avant-gardiste multiple : sa marginalisation expérimentale de Hamlet dans *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* est l’objet des sarcasmes d’Enderby, mais ce dernier l’imite, au premier degré, dans la comédie musicale, quand il marginalise lui aussi le “héros”, Shakespeare, au profit de sa *Dark Lady* – non par parti pris postmoderne de révision des figures du centre et de la marge, mais par amour, Enderby ayant cédé aux charmes de l’actrice, et revoyant constamment son livret pour étoffer le rôle de celle-ci aux dépens de l’acteur jouant Shakespeare. Enfin, le *happening*, l’interaction avec le public, l’inachèvement postmoderne forment une alliance objective avec la naïveté hyperréelle propre à l’*entertainment industry* quand le mot “fire” prononcé par “Enderspeare” dans une glose érudite sur le Globe Theatre provoque un mouvement de panique qui met fin à la représentation. Icône *pop* récupérée par le capitalisme hollywoodien, emblème officiel de l’impérialisme culturel anglais, sans cesse repris par les avant-gardes expérimentales, le biographié Shakespeare est donc déjà l’*alien* instable, protéiforme, qui inspire à Enderby son ultime recyclage dans la science-fiction historique à la fin du roman.

Ainsi, la construction en abyme du roman, c’est-à-dire le statut intradiégétique de la biographie shakespearienne théâtralisée, à travers les vertiges identificatoires qu’elle autorise entre le librettiste-biographe et son biographié élisabéthain d’une part, et entre Burgess et son personnage Enderby d’autre part, permet de mettre en perspective les récupérations partisans et les “trahisons” que les arts populaires font subir aux vies “authentiques” d’icônes culturelles comme William Shakespeare – tout en relativisant

l'écart et en brouillant la hiérarchie entre ces deux pôles du vrai et du faux, du savant et du *kitsch*.

### 3. Témoin et éromène

La troisième biographie imaginaire élisabéthaine de Burgess, *A Dead Man in Deptford*, fut publiée en 1993, année du quadricentenaire de la mort de Christopher Marlowe, peu avant la mort de Burgess d'un cancer du poumon. Avant-dernière œuvre de Burgess, cette biofiction sur Marlowe a une valeur quasi testamentaire, confirmant la place particulière occupée par le dramaturge dans le panthéon personnel de Burgess. Burgess avait consacré à Marlowe son mémoire de BA à l'université de Manchester, choisissant alors d'étudier *Doctor Faustus* comme l'autobiographie symbolique du dramaturge, chez qui il décelait, derrière son athéisme supposé, un conflit entre la rébellion moderne du libre-penseur et l'expression ambiguë d'une certaine nostalgie de l'ordre ancien catholique<sup>422</sup>. De tonalité sombre, *A Dead Man in Deptford* s'articule autour des activités troubles de Marlowe au sein des services secrets de la Couronne, mais surtout autour des conflits spirituels du biographié, conflits qui se traduisent souvent par un malaise physique. La dimension empathique, mais aussi lacunaire, du récit biographique apparaît dans le choix comme *persona* narrative d'un dramaturge mineur, qui fut jeune acteur dans la troupe de Marlowe et éromène<sup>423</sup> occasionnel du poète : "I was but a small actor and smaller play-botcher who observed him [Marlowe] intermittently though knew him in a very palpable sense [...]." (*ADM* 3).

Il s'agit donc d'un personnage contemporain de Marlowe, témoin partiel des événements, et obligé de s'en remettre aux spéculations pour combler les vides de sa chronique et percer le mystère qui entoure la vie du protagoniste, en particulier ses missions d'espionnage et les circonstances mal élucidées de sa mort. La création d'un personnage-chroniqueur n'ayant accès qu'à des données limitées se rapproche plus ici d'une technique narrative moderniste<sup>424</sup> visant à souligner la relativité du vrai et du

---

<sup>422</sup> Voir supra, p. 79.

<sup>423</sup> *Eromenos* ou éromène désigne le jeune garçon qui reçoit l'amour de l'*erastes*. Voir Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality*, 1978, chap. 1.

<sup>424</sup> On pense, dans le domaine du roman, à un narrateur comme Nick Carraway dans *The Great Gatsby* (1926), qui cherche à comprendre le secret de son mystérieux voisin, ou à l'ami de Leverkühn, Serenus

faux, tout en créant un effet de réalisme énonciatif, que d'un jeu postmoderne qui consisterait à démontrer par l'absurde l'impossibilité de l'entreprise biographique. Le narrateur imagine ce à quoi il n'a pas assisté sans modalisation excessive ni confession d'ignorance récurrente et, volonté de l'auteur ou manque de consistance narratologique du roman, sa présence se fait progressivement oublier jusqu'à la révélation finale de son identité : loin des extravagances identificatoires et de l'érudition surplombante du narrateur de *Nothing Like the Sun*, la sobriété et le réalisme énonciatif du récit de la vie de Marlowe rendent ce dernier plus opaque que "WS", sans pour autant faire beaucoup plus que suggérer les vertiges épistémiques des metabiographies postmodernes.

Certes, la narration commence par une réflexion sur les limites cognitives de toute chronique de la vie d'autrui. Comme Stephen Dedalus dans l'épisode "Proteus" de *Ulysses*, le narrateur feint de se demander si la réalité extérieure – la vie de Marlowe – existe encore quand il n'y a personne pour en témoigner ; mais comme le héros de Joyce, il finit par rejeter ce qu'il appelle la "tendance solipsiste", caricature de la philosophie empiriste anglaise :

There was a philosopher who spoke of the cat that mews to be let out and then mews to be let in again. In the interim, does it exist ? There is in us all the solipsist tendency which is a simulacrum of the sustensive power of the Almighty, namely what we hold in the eye exists, remove the eye or let it be removed therefrom and there is disintegration total if temporary. But of the time of the cat's absence a man may also suppose that it is fully and corporeally in the world down to its last whisker. And so let it be with my cat or Kit. (ADM 3)

Il s'agit plus d'une *captatio benevolentiae*, d'un jeu rhétorique qui permet de présenter Marlowe sous les traits d'un félin, mystérieux et fuyant, et de la part de l'auteur d'un morceau de bravoure de prose élisabéthaine, que d'une véritable réflexion épistémologique sur les limites de possibilité de la biographie.

Le personnage du narrateur reste anonyme jusqu'à l'épilogue ; c'est à la dernière page qu'il dévoile son identité sous forme de devinette – son nom apparaît par inadvertance dans le folio de 1623 des pièces de Shakespeare :

---

Zeitblom, dans *Le Docteur Faustus* (1947) de Thomas Mann (des personnages un peu falots, bornés par la *doxa* qu'ils incarnent et fascinés par l'étrangeté de leur ami). En position d'infériorité par rapport aux personnages narrés, ils font apparaître ces derniers comme d'autant plus exceptionnels et insaisissables. Dans le domaine de la biographie traditionnelle, le modèle canonique de ce type de récit raconté du point de vue d'un proche du biographié, est la biographie de Boswell consacrée à son ami Samuel Johnson. Notons que Burgess a rédigé l'introduction de *The Great Gatsby* pour l'édition Penguin Authentic Texts de 1992.

In the comedy of *Much Ado About Nothing*, by some inadvertency, I enter with Leonato and others under my own identity and not, as it should be, the guise of Balthasar to sing to the ladies that they sigh no more. So a useless truth obtrudes on to a most ravishing lie. (*ADM* 269)

Il s'agit de Jacke/John Wilson<sup>425</sup>, déjà présent dans *Nothing Like the Sun*, où c'était lui qui "baptisait" le Globe : "Ego te baptismo in nomine Kyddi et Marlovii et Shakespearii" (*NLTS* 215). La figure du narrateur est donc à nouveau prise dans un jeu de brouillage des frontières entre fiction et réalité : l'acteur incarnant le personnage de Balthasar apparaît sous son vrai nom dans une œuvre de fiction ; ce nom n'est autre que la véritable identité d'Anthony Burgess, né John Wilson, qui, dans le premier volume de son autobiographie, se plaît à imaginer en Jacke Wilson un possible ancêtre élisabéthain de sa branche généalogique des Wilson de Manchester<sup>426</sup> ; enfin, le masque de la *persona* tombe dans les dernières lignes de l'épilogue, quand le véritable auteur parle en son nom propre pour rendre hommage à Marlowe, écartant l'artifice pour placer sa biographie sous le signe de la fusion empathique et du deuil :

Your true author speaks now, I that die these deaths, that feed this flame. I put off the ill-made disguise and, four hundred years after that death at Deptford, mourn as if it all happened yesterday. The disguise is ill-made not out of incompetence but of necessity, since the earnestness of the past becomes the joke of the present, a once living language is turned into the stiff archaism of puppets. Only the continuity of a name rides above a grumbling compromise. (*ADM* 269)

Burgess nous livre ici une véritable *ars poetica* de la biographie imaginaire : le romancier-biographe doit louvoyer entre deux écueils, celui du *kitsch*, du *mock* qui fige les protagonistes dans un décor de carton-pâte et déréalise la vie narrée, et celui d'une narration transparente, dans un langage contemporain, qui gomme la distance temporelle. D'où le compromis d'une artificialité assumée : un narrateur hybride, ancêtre imaginaire du biographe, contemporain réel et imaginaire du biographé, écrit

---

<sup>425</sup> Burgess donne la clef de l'énigme dans la première partie de son autobiographie, *Little Wilson and Big God*, p. 7. Les critiques burgessiens voient généralement un jeu de mots entre "Wilson" et "Will's son" – le "fils" de Will Shakespeare – qui étaye leurs problématiques de la transmission réussie du génie shakespearien à la postérité dans *Nothing Like the Sun* (M. Ghosh-Schellhorn, *A Study in Character*, 1986, p. 174), de l'héritage shakespearien dont se réclamerait Burgess (S. Coale, *Anthony Burgess*, 1981, p. 161 ; P. Franssen, "The Bard, the Bible and the Desert Island", 1999, p. 114 ; Á. Farkas, *Will's Son and Jakes' Peer*, 2002, *passim*), ou encore des paradoxes de l'écriture biographique, qui inverse et brouille les pôles paternité/filiation en permettant au "fils" de ressusciter le "père", c'est-à-dire son précurseur littéraire (F. Regard, "Shakespeare/Joyce/Burgess", 1999).

<sup>426</sup> "I have always wished to believe that the Jacke Wison of the Lord Chamberlain's Men was one of the family." (*LWBG* 7) Voir supra, p. 91.



dans un langage lui aussi hybride, la prose narrative d'époque laissant rapidement place à un récit de style contemporain, discrètement parsemé d'archaïsmes élisabéthains. En outre, comme le remarque Ákos Farkas<sup>427</sup>, de même qu'Enderby le Poète s'essaye à la prose et au music-hall, Jacke Wilson le dramaturge se retrouve confronté à un genre nouveau pour lui, sans conventions établies, dont il doit inventer les règles au fur et à mesure : "But how will you have your dialogues, reader ? I will follow the foreign fashion and indent and lineate." (*ADM* 5) On retrouve ainsi en filigrane l'injonction moderniste de trouver des formes nouvelles pour traduire la vie, en renonçant aux formes canoniques anciennes.

La relation biographique, représentée dans la diégèse par la relation charnelle érotique qui unit Jacke Wilson et son biographié Kit Marlowe, oscille donc entre la proximité empathique suggérée par une telle *mimesis* énonciative, et la *Verfremdung* de la métalepse et des artifices visibles du récit *mock*-élisabéthain. La présence *camp* de ce biographe intradiégétique, qui se désole d'avoir passé l'âge de jouer les princesses et les reines et d'en être réduit à incarner des empereurs pour cause de virilité excessive ("This was a sharp declension from the glories of Bel Emperia and Zenocrate", *ADM* 142), crée un contrepoint humoristique d'autodérision auctoriale avec un récit sombre et violent d'une part, et d'autre part avec l'intellectualisme et la masculinité assez univoque et brutale du Kit Marlowe de Burgess<sup>428</sup>. L'idée d'une identité biographique pensée comme la croisée d'une essence et d'une performance sur le modèle des rôles au théâtre se confirme dans cette ultime biographie imaginaire de Burgess : au pôle essentialiste d'une nature psycho-sexuelle du protagoniste, ici la passion décrite comme "tangentielle" de Marlowe pour Tom Walsingham ("himself a tangent to the cycle [of nature]", *ADM* 38), Burgess superpose celui d'une identité sexuelle vécue sur le mode de la performance théâtrale. Comme le biographe/exégète de Shakespeare dans "The Portrait of Mr W. H." d'Oscar Wilde, le "faussaire" Cyril Graham, le biographe de Marlowe, Jacke Wilson, est un acteur, qui évolue dans un univers artificiel de rôles, de masques et de faux-semblants ; son discours biographique est donc lui aussi placé sous

---

<sup>427</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer*, 2002, p. 107.

<sup>428</sup> Cet aspect du portrait de Marlowe est conforme à la tradition historiographique, héritée du témoignage de Thomas Kyd, d'un Marlowe prétendument cruel ("intemperate & of a cruel hart") et violent ("his rashnes in attempting soden pryvie injuries to men.") Voir F. S. Boas, *Marlowe and his Circle : A Biographical Survey*, 1931, p. 107.

le signe de l'indétermination, du simulacre et de l'illusion, mais il n'en revêt pas moins l'autorité scénique du prologue et du chœur de la "tragédie" de Christopher Marlowe.

Il y a dans ces trois biographies élisabéthaines une dimension métafictionnelle, une réflexion sur les limites de la narration, ainsi qu'un jeu sur l'artifice et le naturel qui redouble, sans la recouvrir complètement, la tension ludique entre la vérité référentielle et l'invention. Dans ces trois variations biographiques imaginaires, l'hybridité entre faits biographiques et imagination du biographe se double d'une hybridité discursive entre le texte écrit et la *mimesis* énonciative. La subjectivité affichée du biographe, ainsi que la dimension d'oralité conférée au récit biographique par le cadre extradiégétique de la conférence dans *Nothing Like the Sun*, par les jeux de théâtre dans le roman de *Enderby's Dark Lady* ou par la *captatio benevolentiae* intradiégétique du narrateur de *A Dead Man in Deptford*, introduisent d'emblée une rupture avec l'écriture monologique des biographies traditionnelles. La familiarité des diminutifs "Will" et "Kit", procédé associé au genre des biographies romancées populaires, est ici ironiquement autorisée par l'invention de *personae* biographes, tout en faisant contrepoids au sérieux des exégèses érudites qui sous-tendent les biographies burgessiennes. Les récits cadres et les *personae* narratives ne sont donc pas une simple couche fictionnelle visible que le lecteur serait invité à retirer pour accéder à la biographie pure, débarrassée d'une subjectivité du biographe qui ne s'afficherait dans le texte que pour mieux s'effacer. Il s'agit pour l'auteur de dé-naturaliser le récit biographique traditionnel et d'introduire comme un effet d'aliénation en faisant apparaître les artifices du récit et en incarnant la voix narrative dans des *personae* ou personnages. Les stratégies d'encadrement métanarratif, la mise en abyme du discours biographique, l'origine littéralement équivoque de l'énonciation, transgressent ainsi l'esprit de sérieux monologique de la biographie traditionnelle, toujours en quête d'une interprétation définitive de la vie du biographié.

Ces *personae* ainsi mises en scène sont comme l'esquisse d'un métadiscours sur le genre biographique, car elles font plus que suggérer les possibles dérives apocryphes, voire l'inauthenticité constitutive du genre<sup>429</sup>. On peut en effet se demander si les cadres

---

<sup>429</sup> La réception de *Nothing Like the Sun* par les critiques, telle qu'elle est relatée par Burgess dans "Genesis and Headache", rappelle le brouillage entre vérités historiographiques officielles et récits fictionnels qui caractérise, selon Brian McHale et Linda Hutcheon, l'histoire apocryphe ou la métafiction historiographique : "I was accused of inventing words where all I had done was to steal from Elizabethan chapbooks, pamphlets, and Shakespeare's own plays. Where I was most serious I was supposed to be

narratifs ne servent qu'à autoriser les théories biographiques de l'auteur, qui ne ferait en réalité qu'un avec ses *personae* ou personnages : comme nous le verrons plus loin à propos de la question de la légitimité de l'exégèse textuelle bio-génétique, on remarque en effet que les *personae* burgessiennes fondent leur approche biographique sur une identification absolue des auteurs biographiés à leur *persona* poétique ou à leurs créations dramatiques<sup>430</sup>. Il y a donc comme une mise en scène de la mauvaise foi, de la position contradictoire de l'auteur/biographe qui, pour énoncer librement ses fabulations biographiques, se cache dans son texte derrière ces masques de *personae* biographes tout en refusant à ses biographiés/auteurs ce même privilège de l'équivocité auctoriale et de la non-coïncidence avec leurs énoncés poétiques, en particulier au "WS" de *Nothing Like the Sun*, auteur éminemment lyrique des *Sonnets* de la *Dark Lady* et du triangle amoureux – à moins qu'il ne s'agisse plutôt d'un aveu de connivence profonde entre l'auteur et ses alter ego semi-fictifs.

#### 4. Éditeur et traducteur : jeux paratextuels

Quand Anthony Burgess ne se cache pas derrière des *personae*/personnages biographes, la figure protéiforme de l'auteur-biographe s'incarne dans le rôle d'éditeur, de traducteur/interprète, de metteur en scène, de scénariste ou de chef d'orchestre, voire dans une combinaison de plusieurs de ces masques. S'inscrivant dans la lignée du pseudo-réalisme ludique de certains romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, il recycle le *topos* du manuscrit trouvé dans l'introduction à la seconde partie de la *novella Abba Abba*, constituée de sonnets de Belli librement traduits en anglais, et dans l'avant-propos de *The End of the World News*, roman composite où la responsabilité des variations fantaisistes sur les vies de Freud et de Trotski est attribuée à un certain "John B. Wilson", éditeur et exécuter testamentaire de l'œuvre posthume de l'auteur-biographe décédé.

---

most facetious ; where I merely transcribed documentary truth I was said to be wildly and implausibly inventing." ("Genesis and Headache", 1968, p. 43)

<sup>430</sup> On trouve aussi cette ambiguïté chez James Joyce, qui utilise son personnage Stephen Dedalus pour exprimer son allégeance au dogme flaubertien de l'impersonnalité démiurgique de l'artiste dans *A Portrait of the Artist as a Young Man (A Portrait)* (1916), 1977, p. 194-195), alors que dans *Ulysses*, il lui fait exposer sa théorie biographique shakespearienne, étayée par une analyse psycho-génétique de *Hamlet* selon laquelle Shakespeare aurait projeté directement ses rancœurs et ses complexes sexuels dans ses personnages ("Scylla and Charybdis", *Ulysses* (1922), 1993, p. 176-209).

Dans la première partie d'*Abba Abba*, récit des derniers jours de John Keats à Rome, la narration est quasi transparente, omnisciente, adoptant la perspective du jeune poète mourant et coïncidant avec son flux de conscience dans les moments de désespoir et de révélation épiphanique. Le narrateur-biographe reste transparent et anonyme, jusqu'à l'introduction de la seconde section du livre, constituée d'une sélection de sonnets du poète romain Giuseppe Gioacchino Belli, traduits en anglais par un certain Joseph Joachim Wilson. Il apparaît alors que l'auteur de la biofiction sur Keats est sans doute également l'éditeur de la traduction des sonnets. Cet éditeur anonyme nous présente le traducteur comme l'arrière petit-fils de Giovanni Gulielmi : dans la diégèse de la *novella*, ce dernier, petit-fils d'un Anglais jacobite exilé en Italie en 1745, docteur ès lettres de l'Université de Bologne et traducteur de Byron et de Keats en toscan, est celui qui présente Belli à Keats et leur sert d'interprète. L'auteur Anthony Burgess se démultiplie donc en trois *personae* : le biographe/éditeur anonyme, le personnage de Giovanni Gulielmi – version italienne de John Wilson – et son descendant anglais, le poète et traducteur J. J. Wilson, dont la brève biographie, de son éducation dans une école catholique à Manchester à son agression fatale par des voyous new-yorkais, fait une sorte d'alter ego hybride d'Anthony Burgess et de son personnage Enderby. Ce jeu d'identifications en chaîne brouille les frontières entre fiction, biographie et autobiographie. Le fait d'introduire un éditeur qui cautionne l'authenticité des documents, au lieu de créer un effet de réel, exhibe l'artifice du récit biographique : en effet, la biographie familiale qui établit le lien entre le traducteur des sonnets de Belli et son ancêtre italien est un morceau de bravoure fantaisiste qui joue sur le décalage entre le ton sentencieux et le style encyclopédique de l'éditeur érudit et le propos grotesque et invraisemblable :

The youngest child, Joseph John Gulielmi, worked for the United Cattle Products Company and anglicised his name to Wilson during a wave of anti-Italian feeling occasioned by alleged ice-cream poisoning in the 1890's in the Lancashire coastal resorts of Blackpool, Clevelys, Bipham and Fleetwood. (*Abba* 87)

Cette parodie de notice biographique emboîtée dans le récit imaginaire des derniers jours de John Keats à Rome rappelle le récit d'Oscar Wilde "The Portrait of Mr W.H.", dans lequel le narrateur emboîte de façon similaire une pseudo-biographie mélodramatique du biographe shakespearien Cyril Graham dans le roman/essai

biographique. L'encadrement paratextuel fantaisiste, la démultiplication des avatars de John Wilson/Anthony Burgess, les jeux de divergence et de fusion entre *personae* paratextuels et personnages diégétiques introduits par les échos onomastiques<sup>431</sup>, suggèrent à la fois l'ubiquité vampirique de l'auteur John Wilson/Anthony Burgess et un écart entre la vie "réelle" et le texte biofictionnel – le même qu'entre l'auteur "réel" et ses doubles textuels parodiques.

Le roman *The End of the World News* qui, comme *Enderby's Dark Lady*, a une structure hétérogène tripartite, est le résultat du collage de trois histoires sans lien apparent, et originellement composées selon les codes de trois médias distincts : le script d'un *biopic* télévisuel sur l'exil de Freud chassé d'Autriche par le nazisme, le livret d'une comédie musicale ayant pour thème la visite de Trotski à New York en 1917<sup>432</sup>, et un récit de science-fiction apocalyptique. À l'origine de cette juxtaposition apparemment arbitraire, se trouve un auteur anonyme décédé, dont l'exécuteur testamentaire et ami, John B. Wilson, publie l'œuvre à titre posthume<sup>433</sup>. Dans une préface écrite dans un style maladroit et ampoulé, mi-notarial, mi-érudit, ce dernier brosse un rapide portrait du romancier à partir des manuscrits retrouvés chez lui :

Our author, to neither critical nor financial profit, was much concerned with the musicalisation of fiction. I distinctly remember his muttering, and occasionally shouting, on more than one occasion the word 'Counterpoint !'

So some of the manuscripts were pseudo-literary or sub-literary. His cultivation of sub-literature, the elimination from narrative composition of what may be termed poetic values, represented a recognition of the ineluctably growing authority of the visual media, particularly television. (*EWN* viii)

<sup>431</sup> On peut voir dans le redoublement de l'initiale "J" dans le prénom du traducteur J. J. Wilson, outre la version italienne des deux prénoms de Belli (écho qui est naturalisé par la justification de la généalogie imaginaire, le prénom apparaissant comme un hommage de l'arrière grand-père de Joseph Joachim au poète romain), l'idée d'un "redoublement" fictif de l'auteur "réel" John Wilson/Anthony Burgess, mais aussi une allusion à James Joyce, qui, selon l'éditeur des sonnets, aurait lui aussi subi l'influence du réalisme de Belli (*Abba* 86).

<sup>432</sup> Dans son autobiographie, Burgess relate la genèse extra/paralittéraire des récits recyclés dans *The End of the World News* : la biographie de Freud est issue du script d'un *biopic* télévisuel écrit pour la télévision canadienne, les aventures politiques et amoureuses de Trotski à New York, du livret d'une comédie musicale *off-Broadway* (*YHYT* 326). Les deux manuscrits sont conservés au Harry Ransom Humanities Center d'Austin (Texas) : *That Man Freud*, 1977 et *Trotsky's in New York !*, 1980.

<sup>433</sup> La quatrième de couverture de la première édition du roman (*The End of the World News*, London, Hutchinson, 1982) joue également sur le thème de la "mort" de l'auteur "Anthony Burgess" et de sa réincarnation dans des alter ego textuels, puisqu'elle est rédigée par un certain "Frank Gelett Burgess", "a very distant relative of your present, or actual, author".

C'est bien sûr un autoportrait déformé d'Anthony Burgess, qui se dédouble à nouveau entre une *persona*-biographe et un éditeur chargé d'entretenir la flamme de l'écrivain disparu ; ce dernier émet des réserves sur les choix thématiques du défunt, pour qui les trois événements majeurs du siècle sont la découverte de l'inconscient, la doctrine du socialisme universel et l'invention de la navette spatiale : "The themes are linked through the author's own somewhat eccentric (at least in my view) evaluation of human history." (EWN x)

Outre leur caractère ludique, ces jeux de miroir déformant et cette insertion systématique des récits biographiques dans un contexte d'écriture/édition pseudo-référentiel, voire ultra-réaliste et bouffon, sont pour Burgess un moyen de souligner la littérarité de ses biographies imaginaires et de déstabiliser la dialectique entre pacte biographique, c'est-à-dire référentiel, et pacte romanesque. Il y a un renversement des pactes biographiques traditionnels, le biographe se dissimulant derrière le masque d'un personnage de fiction tout en se démultipliant dans des alter ego diégétiques et paratextuels, comme pour souligner la part irréductible de la subjectivité du romancier-biographe, mais surtout le caractère instable et insaisissable de toute identité – la sienne comme celle de ses biographiés. Comme l'analyse Brian McHale, ces jeux simultanés d'encadrement du récit (bio)fictionnel et de transgression de ce cadre, à travers l'incursion de l'univers "réel" de l'auteur dans celui de la fiction, au lieu de valider la supériorité "ontologique" du monde "réel", remettent en cause la distinction même entre les niveaux du "réel" et de la "fiction" :

The supposedly absolute reality of the author becomes just another level of fiction, and the real world retreats to a further remove. [...] To reveal the author within the ontological structure is only to introduce the author *into the fiction* ; far from abolishing the frame, this gesture merely widens it to include the author as fictional character.<sup>434</sup>

Ces jeux autoréflexifs paratextuels et métatextuels constituent, pour certains critiques du postmodernisme<sup>435</sup>, le symptôme d'un certain maniérisme gratuit,

---

<sup>434</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, 1987, p. 197-198.

<sup>435</sup> Fredric Jameson oppose la puissance subversive d'un art moderniste provocateur, dissonant, utopique, au statisme et à la superficialité d'un art postmoderne enfermé dans une fragmentation a-signifiante et une autoréflexivité vide (voir supra, p. 15). Alan Sinfield s'interroge sur l'intérêt de certaines adaptations/réécritures contemporaines des pièces de Shakespeare, comme celle d'*Hamlet* par Tom Stoppard (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1966), dont il juge la force de subversion émoussée par son jeu d'apartés complices avec les spectateurs ("Making Space : Appropriation and Confrontation in Recent British Plays", G. Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, 1988, p. 128-143).

narcissique et complaisant qui ôterait à la littérature dite postmoderne toute prise sur la réalité historique, tout potentiel subversif et toute visée de démythification idéologique. On pourrait objecter dans ce cas précis que cette dimension métatextuelle autoparodique vise justement à désamorcer la dimension de réification idéologique et d'appropriation vampirisante associée aux biographies des hommes illustres. L'éditeur de *The End of the World News* a la prétention maladroite des éditeurs pédants de certains romans de Nabokov, voire l'inquiétante étrangeté du "critique/biographe" Kinbote, qui s'approprie la signification de l'œuvre et de la vie d'un autre :

Having, as I did, the responsibility of decision on the advisability or otherwise of offering the work or works for publication, it seemed necessary to seek, in such private papers as the author had not, opposing his periodic tendency, destroyed, some clue as to his intentions. (*EWN* viii)

La première chose qu'il découvre en fouillant les papiers secrets de l'auteur est un recueil des lettres de Henry James. Or Henry James, qui assimilait la biographie à un viol de la vie privée et les biographes à des vautours, avait demandé à ses proches de brûler ses lettres après sa mort pour contrecarrer toute entreprise de récupération de sa vie privée par les biographes. Cette allusion à l'un des pionniers de la modernité littéraire anti-biographique, qui représenta dans plusieurs nouvelles des biographes sous les traits des "déterreurs de cadavres" et des "Judas" également tournés en dérision par Oscar Wilde au nom de la supériorité de l'art sur la vie<sup>436</sup>, introduit un contre-texte d'autocritique antibiographique dans cet avant-propos aux (pseudo)biographies croisées de Freud et de Trotski. Ainsi, *The End of the World News* peut aussi se lire comme un métadiscours critique et autocritique sur la récupération aliénée et aliénante du biographique par les *mass media*. L'ironie du seuil paratextuel, à travers l'écart entre l'auteur "réel" Anthony Burgess et ses deux *personae*, l'éditeur John B. Wilson et le romancier défunt, sape l'idée même d'une identité univoque du sujet biographique, tout comme la juxtaposition du biographique et de la science-fiction apocalyptique dans le

---

<sup>436</sup> "Every great man nowadays has his disciples, and it is always Judas who writes the biography"; "[Biographers] are the mere body-snatchers of literature. The dust is given to one, and the ashes to another, and the soul is out of their reach". (Oscar Wilde, "The Critic as Artist" (1890), *Complete Works*, 1949, p. 949). Burgess fait allusion à cette tradition d' "antibiographisme" qui traverse la littérature moderne, d'Oscar Wilde et Henry James à Freud, Nabokov, Kundera. Henry James est, avec Freud, l'une des "cibles" privilégiées des fictions biographiques, car il incarne à la fois l'autorité quasi patriarcale associée à la figure du "grand" auteur démiurgique, et la paranoïa anti-biographique. (Voir Aleid Fokkema, "The Author : Postmodernism's Stock Character", Paul Franssen (ed.), *The Artist as Character*, 1999, p. 49).

même roman détruit l'illusion réaliste des *biopics* populaires. De même que dans *Abba Abba* l'autodérision du dispositif paratextuel crée un contrepoint critique qui désamorce les clichés romantiques de la rencontre imaginaire et du *pathos* de la vie trop brève et de l'œuvre inachevée, *The End of the World News* s'ouvre sur un effet de *Verfremdung* anti-réaliste qui fait ressortir comme tels les *topoi kitsch* du *biopic* télévisuel sur Freud que recycle le roman – barbarie nazie, trahison des disciples, trahison du corps malade d'un grand philosophe. Sans remonter jusqu'aux romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, on peut voir une filiation entre les vestibules pseudo-biographiques d'Anthony Burgess et le dispositif paratextuel ironique de Virginia Woolf dans *Orlando*, qui déconstruit le sérieux biographique en utilisant des tableaux vivants comme illustrations photographiques et en ajoutant un index pseudo-savant à la fin du livre. Il y a donc comme une tradition d'autodérision parodique inhérente au genre de la biographie imaginaire, qui peut se lire comme une apologie de la fantaisie idiosyncratique du romancier biographe par rapport aux normes sérieuses qu'il transgresse, ou comme un métadiscours (auto)critique sur toute forme de représentation biographique, des plus savantes aux plus fantaisistes.

### **5. Compositeur, metteur en scène, chef d'orchestre : le paradigme impersonnel**

La biographie imaginaire de Napoléon, *Napoleon Symphony*, dans laquelle la plupart des spécialistes de Burgess, malgré les dénégations de l'auteur, voient un hommage à James Joyce autant qu'à Beethoven ou à Napoléon, semble mettre en œuvre la "technique" moderniste joycienne d'une narration où la voix auctoriale s'abolit dans l'œuvre, s'exténuant dans le flux de conscience des personnages ou dans le pastiche d'autres styles et d'autres auteurs. La question de l'identité du narrateur-biographe de ce récit reste ouverte : l'histoire de l'ascension et de la chute du protagoniste étant racontée selon la structure en quatre mouvements imposée par la partition de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, on peut considérer que la responsabilité de la narration incombe à un artiste composite Beethoven-Burgess, l'instance biographique s'effaçant derrière la prose musicalisée de l'œuvre. Ainsi, à propos du récit de la campagne victorieuse d'Italie, qui coïncide thématiquement avec la passion de Napoléon pour Joséphine, et formellement avec l'*allegro* de la partition de Beethoven, Geoffrey Aggeler remarque



que le canevas musical lui-même, plutôt que ses sources biographiques ou son imagination empathique, semble dicter au romancier-biographe le degré d'intensité à insuffler à la passion guerrière et amoureuse du protagoniste :

Burgess goes well beyond the letters [the published *Lettres de Napoléon à Joséphine*] in revealing N's passion, for his primary concern is to capture not merely N's passion but those conveyed by Beethoven in the allegro of the Symphony.<sup>437</sup>

On peut également voir la figure de l'auteur/narrateur s'incarner dans un chef d'orchestre invisible qui fait coexister les différents discours, narratifs et figuraux, selon des jeux d'échos, de contrepunts et de répétitions thématiques, comme autant d'instruments de musique. Lorna Sage, citée par John Mowat, voit dans ce refus de tout monologisme, dans cet effacement de toute autorité narrative au nom d'une plurivocité intégrale, le corrélat narratif de l'échec de la tyrannie napoléonienne :

[Burgess] drowns his hero's Promethean spark in a defiantly democratic [...] stew of literary languages, as if to prove that the collective tongue absorbs all things in the end, everyone's meaning, and so no one's at all. Better the collective unwisdom of the verbal stew, [Burgess] would say, than any tyrannous signature.<sup>438</sup>

Mais en contrepoint de cette écriture impersonnelle, citationnelle, distanciée de l'origine auctoriale par l'écran de la partition musicale, Burgess choisit précisément comme modèle mélo-narratif l'une des œuvres les plus "subjectives" qui soient, et les plus fréquemment soumises par les musicologues à des analyses psycho-génétiques : les variations prométhéennes du "romantique"<sup>439</sup> Ludwig van Beethoven. En outre, après s'être effacé derrière des structures citationnelles et un mode de composition polyphonique, l'auteur-biographe affiche sa présence subjective dans une postface en vers où, comme un chef d'orchestre tournant le dos au public puis venant le saluer à la fin, il s'exprime en son nom propre, pour rendre hommage à Beethoven et présenter une apologie de son essai de prose musicalisée :

---

<sup>437</sup> Geoffrey Aggeler, *The Artist as Novelist*, 1979, p. 211.

<sup>438</sup> Lorna Sage, "Decomposing", *The Observer*, 29 sept. 1974, p. 31 (citée par John Mowat dans "Joyce's Contemporary : Anthony Burgess's *Napoleon Symphony*", G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 190)

<sup>439</sup> Dans son introduction aux livrets d'*Idoménée* et *Don Giovanni* de Mozart, Burgess fait de Beethoven, au côté de Byron, l'archétype de l'artiste romantique, ouvrant la voie à Berlioz, Wagner et Liszt : "With him, the creation of music as the emanation of one's own personality, and not as artefacts made primarily for the enjoyment of others, accorded with the new romantic doctrines of feelings and the revolutionary slogans about Liberty." (*Don Giovanni, Idomeneo. Librettos*, 1971, p. 7)

*My task as novelist ? Restore that rogue ram,  
That bad Colossus, to the symphonic program,  
Dealing in hard particulars but still  
Invoking what is always general  
In music, the Napoleonic presence  
And, contra punctum, music's formal essence —  
As far as possible — if it can be done —  
It can't, of course —, and so on, and so on. (NS 365-366)*

Les parallèles entre Beethoven et l'auteur de *Napoleon Symphony* enrichissent de tensions nouvelles la contradiction inhérente à tout projet biographique artistique, portrait, livre ou hommage musical : celle, mentionnée par Burgess dans cette *ars poetica* du genre en miniature, entre la “présence” unique, particulière, du biographié, et les généralisations universalisantes du “programme” biographique/symphonique, c'est-à-dire de l'interprétation et de la mise en forme effectuées par le biographe. Après avoir écrit la *Symphonie héroïque* en hommage à un Napoléon Bonaparte héros des Lumières et défenseur de la Révolution, Beethoven aurait d'après la légende rageusement rayé la dédicace, au point de déchirer sa partition, en apprenant que Napoléon s'était fait proclamer empereur, prenant alors conscience de ses visées tyranniques et de sa volonté d'asservir l'Europe : la symphonie “napoléonienne”, destinée à célébrer un individu particulier, serait alors devenue une symphonie “héroïque” exprimant l'essence prométhéenne de l'héroïsme humain<sup>440</sup>. L'histoire, quasi mythique elle-même, de l'enthousiasme déçu et de la colère anti-napoléonienne de Beethoven constitue ainsi un intertexte, voire un contre-texte, au cœur du projet biographique de Burgess, et l'homme Beethoven, indissociable de la genèse bio-légendaire de sa symphonie, est présent dans le texte de Burgess.

---

<sup>440</sup> Cette anecdote de la dédicace déchirée, devenue une sorte de mytheme biographique, est fondée sur le témoignage d'un élève du compositeur, Ferdinand Ries (Brigitte et Jean Massin, *Ludwig von Beethoven*, 1967, p. 128-129). La *Symphonie héroïque* (ou *Troisième Symphonie* ou *Eroica*), composée entre 1802 et 1804, dont le titre complet est *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo* (*Symphonie héroïque, composée pour célébrer la mémoire d'un grand homme*), est également associée à la tragédie personnelle de Beethoven, qui aurait commencé à ressentir les premiers signes de sa surdité pendant sa composition. Comme il l'explique lui-même, Burgess introduit dans le récit une référence métatextuelle à la genèse de la *Symphonie héroïque* et à la légende de la dédicace déchirée, juste après l'assassinat politique du duc d'Enghien : “Unplain readers may care to notice that in this same coda, while the dissident duc d'Enghien is being sentenced to death for conspiracy against the State, a kind of bugle call is heard outside, along with a fart like the tearing of paper. That is Beethoven ripping the dedication of the ‘Eroica’ to Bonaparte and announcing his opening theme, no longer to be permitted to glorify tyranny.” (“Bonaparte in E flat”, *This Man and Music*, 1982, p. 184-185). Le passage mentionné par Burgess est le suivant : “ ‘History will vindicate. The injustice will be remembered.’ Outside, on the gravel path, a man sang a kind of bugle-tune, following it with a presumed fart that sounded like the rip of calico.” (NS 105)

Il y a donc ici un dialogisme non pas figural, mais intertextuel et interauctorial, né d'une rencontre entre deux subjectivités artistiques, celle de Beethoven et celle de Burgess, calqué sur le modèle de la relation entre auteur et musicien dans l'exécution/interprétation d'une composition musicale. La *Symphonie héroïque* ne joue pas le même rôle pour Burgess que *L'Énéide* dans *A Vision of Battlements* (1965) ou *L'Anneau du Nibelung* de Wagner dans *The Worm and the Ring* (1961) : alors que ces deux derniers canevas intertextuels, comme *L'Odyssee* pour James Joyce, font office de support narratif et de contrepoint héroïco-mythique aux enjeux prosaïques d'une action contemporaine, la partition de Beethoven est un élément thématique essentiel, une des couches fondamentales du palimpseste des légendes napoléoniennes et un paradigme fort du caractère indissociable de l'art et de la vie.<sup>441</sup>

Beethoven est une figure récurrente du Panthéon artistique personnel de Burgess, et cette tension entre les deux auteurs, l'écrivain et le compositeur, relève également de l'autocitation. Le jeune héros-voyou du roman *A Clockwork Orange* commet son premier meurtre en présence d'un buste de Beethoven, comme s'il rétablissait par ses propres pulsions violentes les origines irrationnelles, pulsionnelles, violentes elles aussi de la création artistique – réalité refoulée par la représentation idéalisée de l'homme Beethoven réduit à son buste, c'est-à-dire à la partie noble, spirituelle du corps. "Ludwig Van" et d'autres grands compositeurs lui inspirent son comportement ultra-violent et criminel ; dans l'adaptation cinématographique de Kubrick, la figure et la musique de Beethoven sont encore plus nettement prépondérantes dans les pulsions criminelles d'Alex<sup>442</sup>. Il y a donc un jeu intratextuel et métatextuel qui associe, par l'intermédiaire de la musique de Beethoven, l'esprit de conquête de Napoléon à la

---

<sup>441</sup> Le romancier cubain Alejo Carpentier avait, seize ans avant Burgess, utilisé les quatre mouvements de la *Symphonie héroïque* de Beethoven comme thème musical et structure temporelle de son roman *Chasse à l'homme* (1958), mais Burgess ne semble pas avoir eu connaissance de ce précédent. Il mentionne, en revanche, les quatre volumes du roman de Benito Pérez Galdos *Fortunata y Jacinta* (1887), également construit à partir de la matrice musicale de la *Troisième Symphonie* ("Bonaparte in E flat", *This Man and Music*, p. 191). Sur les convergences thématiques et formelles entre Alejo Carpentier et Anthony Burgess, voir supra, p. 17.

<sup>442</sup> Dans la musique composée par Burgess pour accompagner l'adaptation dramatique de son roman, Beethoven domine également, alors que dans le roman Alex écoute pourtant d'autres compositeurs, réels et imaginaires : "It is appropriate that the music chosen for the setting of my harmless little lyrics should be derived from Beethoven. [...] the Beethovenian spirit must be here – the spirit of the mature creative mind which can reconcile the creative and the destructive. Beethoven is long out of copyright and may be freely banged around on a piano with whatever percussion suggests itself." (Anthony Burgess, "Prefatory Word", *A Clockwork Orange : A Play with Music*, 1987, p. x).

violence d’Alex – le personnage de Burgess et son double filmique créé par Kubrick<sup>443</sup> –, renforçant ainsi l’un des propos fondamentaux de la biographie napoléonienne et de l’œuvre tout entière de Burgess, qui est la faillite de l’idéalisme – aussi bien celui des théories esthétiques de la pureté apollinienne de l’art que celui des idéologies politiques des Lumières et du progrès moral – face à la réalité des instincts charnels et au déchaînement libidinal du “mal”. En outre, sans doute parallèlement à la composition de *Napoleon Symphony*, ou peu après, Burgess rédigea un projet de script sur la vie de Beethoven, intitulé “Uncle Ludwig”<sup>444</sup>, qui se concentre sur la folie mégalomane et tyrannique du compositeur sourd vers la fin de sa vie, loin de toute idéalisation du génie. Derrière l’impersonnalité apparente de l’énonciation, filtrée par la structure musicale, la double présence de l’auteur Anthony Burgess et du compositeur Beethoven oriente la lecture du destin napoléonien non pas dans le sens spirituel de l’histoire en marche mais dans celui des passions individuelles de l’homme Napoléon Bonaparte.

Même quand le récit semble fonctionner selon un modèle radicalement impersonnel, par exemple quand l’épilogue des aventures du protagoniste, prisonnier sur l’île de Sainte-Hélène, prend la forme d’une juxtaposition de pastiches littéraires rappelant l’épisode “Oxen of the Sun” de *Ulysses*<sup>445</sup>, l’instance biographique, loin d’être abolie ou escamotée, apparaît toujours sous la forme complexe, dédoublée, d’une collaboration entre l’auteur Burgess – *via* l’imitation de Joyce – et le compositeur Beethoven. Ainsi, le canevas musical beethovénien ne relève pas d’un maniérisme vain

---

<sup>443</sup> Notons que *Napoleon Symphony* est dédié à Stanley Kubrick, “*maestro di color*”. C’est en effet un projet cinématographique imaginé par ce dernier, dans lequel la partition musicale de Beethoven était censée comprimer le matériau trop riche de la carrière de Napoléon, qui a donné à Burgess l’idée de composer son roman musical napoléonien. Le film, trop cher, ne verrait jamais le jour (YHYT 247).

<sup>444</sup> *Uncle Ludwig*, 1979. Le script est conservé au Harry Ransom Humanities Center à Austin, Texas, avec comme illustration un dessin représentant un Beethoven hirsute et furieux. La source de Burgess est sans doute l’ouvrage suivant, d’inspiration psychobiographique, conservé à l’International Anthony Burgess Foundation de Manchester : Edith and Richard Sterba, *Beethoven and his Nephew : A Study in Human Relations* (1954), 1957.

<sup>445</sup> La série de pastiches qui sous-tendent la narration dans cet épisode, plus généralement ce que Burgess appelle les “styles empruntés” de *Ulysses*, marquent selon lui l’accomplissement du paradigme de “l’impersonnalité” auctoriale : “Joyce is looking for new modes of narration which shall not only be appropriate to subject-matter as well as Homeric correspondence but shall fulfil his need to remove himself entirely from the narration. [...] total objectivity is achieved through the borrowing of styles.” (*Joysprick*, 1973, chapt. 7, “Borrowed styles, p. 94-95). Il émet néanmoins des réserves sur l’efficacité romanesque d’une telle technique, soulignant en outre la relativité, voire le leurre d’un effacement du narrateur qui permet à l’auteur d’afficher sa toute-puissance et sa virtuosité : “Joyce seems to be forgetting about Bloom and Stephen ; they have been subordinated to a mere display of ingenuity [...]. It is an author’s chapter, a dazzling and authoritative display of what English can do.” (*Re Joyce* (1965), 1968, p. 155-156)

et gratuit, d'une greffe intersémiotique qui ne prend pas, comme semble le suggérer Bernard Brugière, très critique envers *Napoleon Symphony* :

Lorsqu'il a conçu sa *Napoleon Symphony* sur le modèle de la *Troisième Symphonie*, dite "Héroïque", de Beethoven, Burgess s'est plu à exploiter dans son écriture même les notions de thème, de développement, de réexposition, de modulation. Mais ces notions empruntées au langage musical n'ont pu trouver leur application dans l'œuvre littéraire qu'au prix d'adaptations, de métaphorisations, et même de réductions considérables. Incapable d'écrire sur plusieurs portées, de manière contrapuntique ou harmonique, selon des lignes superposées ou des enchaînements d'accords, Burgess s'est retrouvé enfermé dans les contraintes de l'écriture linéaire. Et lorsqu'il s'applique à suractiver celle-ci, à pétrir les mots au point de les corroder, à forger une langue de la pensée affective, il nous livre une bien pâle réplique de *Finnegans Wake*, après avoir perdu de vue Beethoven et sa *Troisième Symphonie*...<sup>446</sup>

La *Symphonie héroïque* apporte en réalité à la biographie de Napoléon un contrepoint à la fois thématique et métabiographique, car elle incarne déjà la façon dont se construisent, se renversent ou s'inversent les légendes et les mythes.

La variation fantaisiste biographique et métabiographique sur Mozart intitulée *Mozart and the Wolf Gang*<sup>447</sup>, hommage de circonstance composé à l'occasion du bicentenaire de la mort du compositeur, se présente comme un assemblage hétérogène de textes divers, dont le cœur est un livret d'opéra. On y retrouve, sous une forme extrêmement condensée, une sorte de récapitulation intratextuelle et autocitationnelle des expérimentations biofictionnelles d'Anthony Burgess : comme dans *Napoleon Symphony*, le biographe feint de s'effacer derrière une forme musicale, la symphonie beethovénienne laissant place à la polyphonie d'un opéra bouffe sur Mozart dont le compositeur et le librettiste restent anonymes ("blessed spirits who have shed their names with their bodies", *MWG* 15) ; plus loin, il s'essaye à nouveau à un exercice de style de prose musicalisée à partir de la *Symphonie n° 40 en sol mineur (K 550)* de Mozart. La biographie mozartienne proprement dite est précédée d'un prologue sur le mode du *topos* du "dialogue des morts", qui rappelle sous une forme extravagante et

---

<sup>446</sup> Bernard Brugière, Préface de *L'Art dans l'art : littérature, musique et arts visuels*, 2000, p. 19.

<sup>447</sup> Il s'agit du titre de l'édition américaine. Le titre de l'édition anglaise est *On Mozart : A Paeon for Wolfgang*.

bouffonne la rencontre imaginaire entre Keats et Belli dans *Abba Abba*<sup>448</sup> : un aréopage de grands compositeurs, Beethoven, Mendelssohn, Prokofiev, Bliss et Wagner, échangent depuis l'Empyrée des considérations générales sur la musique, ainsi que des avis plus ou moins critiques sur Mozart lui-même et sur "the verbal heresy" auxquels ils sont contraints d'assister ; les scènes de cet opéra sont glosées par une succession de petits groupes de musiciens et d'écrivains, d'abord Rossini, Stendhal et Berlioz, puis Gershwin et Schoenberg, enfin, au baisser de rideau, le librettiste Da Ponte et Henry James, évidemment scandalisé par l'étalage de la vie privée d'un artiste ("a travesty of the life of a great artist, *MWG* 76)<sup>449</sup>. Le véritable auteur dévoile ensuite les ficelles de ce jeu de ventriloquie polyphonique en mettant en scène un débat dialogique opposant "Anthony" à "Burgess" sur les relations entre le verbe et la musique, ainsi qu'entre l'approche biographique de la création et la pureté transcendante de l'art, tandis que l'opéra bouffe laisse place à un script de *biopic*. L'auteur intervient enfin directement dans une postface, comme il l'avait fait dans *Napoleon Symphony* : "I have tried to dramatise ; now I must try to be lyrical. Why this rejection of Mozart, the charming but unromantic, the restrained, the formal ?" (*MWG* 139) À la fois hommage au génie de Mozart, apologie d'un musicien dont la vie aurait été dénigrée en raison même de la perfection de son art, et manifeste pour l'application de la forme symphonique aux œuvres d'imagination, cet essai monologique en prose explicite les questions soulevées précédemment sous forme dramatique et dialogique. Comme dans *Enderby's Dark Lady*, la glose théorique et la théâtralité du *travesty* s'entrechoquent, le savant et le populaire se superposent, la figure du biographe se masque honteusement et s'affiche ostensiblement, créant ainsi des effets de contraste burlesque qui redoublent spectaculairement le paradoxe originel de toute biographie d'artiste – la *doxa* romantique d'une continuité naturelle entre l'existence et l'œuvre qui se heurte à la

---

<sup>448</sup> On peut également penser à celle qui a lieu entre Shakespeare et Cervantes dans "A Meeting in Valladolid", ou entre Mallarmé, Debussy et Browning dans "1889 and the Devil's Mode", deux nouvelles du recueil *The Devil's Mode*, 1989.

<sup>449</sup> Selon son biographe Leon Edel, James était toujours déçu par la "véritable" personnalité des artistes (Tennyson et Browning par exemple). C'est le thème d'une de ses nouvelles, "The Private Life" (1892). Durant un séjour dans les Alpes suisses, le narrateur rencontre Clare Vawdrey "the greatest (in the opinion of many) of our literary glories" et Blanche Adney, "the greatest (in the opinion of all) of our theatrical [glories]". À la suite d'un dîner les ayant tous réunis, le narrateur confie à Blanche Adney son impression sur le grand écrivain : le Vawdrey ennuyeux avec lequel il a dîné ne peut être le même que le Vawdrey génial dont il apprécie les écrits : "I've often wondered – now I know. There are two of them." (*Complete Stories 1892-1898*, 1996, p. 76)

*doxa* esthétisante/moderniste d'un hiatus, voire d'un contrepoint grotesque, entre la vie et l'art.

On note donc une oscillation chez Anthony Burgess entre une esthétique de la biographie imaginaire reposant sur un entre-deux maîtrisé entre illusion réaliste et artifice visible (*Nothing Like the Sun*, *Abba Abba*, *A Dead Man in Deptford*), et des expérimentations plus audacieuses soumettant la représentation des biographiés à des jeux spéculaires méta-narratifs et des variations uchroniques surréalistes que l'on retrouve dans les constructions en abyme du roman postmoderne et le "réalisme magique" du roman néobaroque<sup>450</sup>. Dans *Enderby's Dark Lady*, *The End of the World News* et surtout *Mozart and the Wolf Gang*, la représentation théâtralisée du personnage biographié est mise au premier plan. La transformation de personnages historiques et d'artistes morts ou contemporains en protagonistes de pièces de théâtre n'a rien de nouveau<sup>451</sup>, qu'il s'agisse d'hommages romantiques aux précurseurs littéraires et aux héros de l'histoire, ou au contraire de pamphlets iconoclastes. La théâtralisation des biographiés burgessiens Mozart et Shakespeare fait en outre écho à des intertextes précis : *Mozart et Salieri* de Pouchkine (1831), qui inspira d'abord l'opéra de Rimski-Korsakov du même titre, puis *Amadeus* de Peter Shaffer (1979), lui-même véritable script du film de Milos Forman de 1984, est comme la matrice de toutes les variations dramatiques sur la vie de Mozart ; la pièce de George Bernard Shaw *The Dark Lady of the Sonnets* (1898), variation burlesque sur la vie amoureuse de Shakespeare, inspirée par le ressentiment d'un dramaturge moderne qui souhaitait promouvoir les auteurs contemporains comme Ibsen et réduire la prépondérance écrasante du répertoire shakespearien sur les scènes britanniques<sup>452</sup>, constitue l'un des principaux intertextes de

---

<sup>450</sup> Ce qu'on appelle "réalisme magique" désigne l'usage d'artifices narratifs spectaculaires, tels que des ruptures anachroniques et des interludes fantaisistes ou surréalistes, qui créent des effets de contrepoint subversif par rapport à l'ancrage réaliste du récit. On associe cet oxymore à des écrivains comme Alejo Carpentier, Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes ou Milan Kundera, parfois par opposition à une certaine gratuité ludique, autoréflexive, du roman postmoderne, qui n'aurait pas la même force subversive par rapport à la réalité sociale ou historique.

<sup>451</sup> Du "Socrate" d'Aristophane aux "Joyce" et "Lenin" de Tom Stoppard, en passant par le "Cyrano" de Rostand, le "Molière" de George Sand, le "Hemingway" de Tennessee Williams, la scène est un lieu privilégié de représentation de personnages historiques réels. Au moment de la "Guerre des Théâtres", au début du XVII<sup>e</sup> siècle en Angleterre également, les Anciens étaient souvent convoqués sur scène, en particulier les poètes classiques dans les pièces de Ben Jonson (Voir Paul Franssen and Ton Hoenselaard "The Author as Character : Defining a Genre", P. Franssen (ed.), *The Artist as Character*, p. 12-13)

<sup>452</sup> Dans un autre registre que la pièce de G. B. Shaw, mais toujours dans une perspective de révision du mythe "Shakespeare" sur le terrain même du théâtre, Edward Bond, dans sa pièce *Bingo* (1987), met en scène les contradictions entre le Shakespeare généreux et humaniste que semble révéler l'œuvre, et des

la comédie musicale sur Shakespeare mise en abyme dans le récit d'*Enderby's Dark Lady*.

La récurrence du motif du théâtre ou plus généralement des médias visuels dans l'œuvre biofictionnelle de Burgess, à travers la *persona* du poète-dramaturge-malgré-lui, le recyclage textuel de *biopics* et de comédies musicales, ou encore le *travesty* burlesque, va au-delà des dispositifs méta-représentationnels postmodernes exhibant la pseudo-réalité historique comme simulacre et l'individu historique comme rôle fantasmé. Forme populaire dégradée par rapport à l'idéal d'une haute culture élitiste où l'œuvre d'art serait une valeur transcendante rachetant les contingences du vécu, la représentation des grands artistes sur l'écran ou sur scène peut être le lieu d'une confrontation dialogique entre deux formes de culture, "haute" et "basse", savante et populaire. Le théâtre est aussi le médium privilégié des appropriations ou des récupérations collectives contemporaines des prédécesseurs canoniques et des valeurs sociales qu'ils incarnent, ou au contraire de la rébellion dé-mythifiante contre les idéologies que la tradition et les autorités culturelles y ont déposées. Les écrans énonciatifs de ses *personae*-relais, les effets de théâtre dans le théâtre ou de théâtre dans le roman, l'hybridation des genres et des médias mis en place par Burgess ouvrent ainsi l'espace des significations de ses représentations biographiques plus qu'ils ne les referment sur un fétichisme narcissique et des vertiges ontologiques ludiques et gratuits.

### **C. Le référent biographique : entre présence et exténuation**

Cette mise en place systématique d'un jeu de miroirs entre l'auteur réel et des *personae* biographes dispersées entre l'espace diégétique et les paratextes, permet d'une part de suggérer dans le texte même l'idée d'une appropriation de la vie du biographié par le biographe, et d'autre part de faire jouer les écarts et les convergences entre la réalité extra-textuelle et le cadre de la fiction. Le pacte biographique est lui-même clivé entre un pacte référentiel et un pacte romanesque, l'écriture s'affichant dans sa double dimension mystificatrice – créatrice de fiction – et démystificatrice – en quête de vérité

---

vestiges historiques qui dévoilent une réalité plus ambiguë, celle d'un Shakespeare qui aurait protégé jalousement le droit des propriétaires terriens de Stratford, indifférent au sort des victimes d'une réforme locale des enclosures (voir Graham Holderness, *Cultural Shakespeare*, 2001, p. 176-177).



biographique contre les mystifications des “grands récits”<sup>453</sup> totalisants et universels. De même, en exhibant ses intertextes et ses influences – Joyce, Beethoven, Pouchkine/Shaffer/Forman, Shaw, Kipling – de façon spectaculaire au lieu d’intégrer ses sources de façon lisse et transparente, de les naturaliser selon le modèle des biographies romancées, Burgess affiche la littéarité et la textualité de ses biographies imaginaires au détriment de l’impression de transparence référentielle du mode réaliste-illusionniste. Une tension s’établit ainsi entre des ruptures du pacte biographique traditionnel relevant du fictif mensonger, c’est-à-dire de l’affabulation, et une densité intertextuelle et autocitationnelle qui invite à suspendre le jugement référentiel en délimitant un espace purement fictionnel.

Anthony Burgess fait à de nombreuses reprises dans son œuvre l’éloge paradoxal du mensonge littéraire, allant jusqu’à définir la création artistique en général comme mensonge<sup>454</sup>. Dans le chapitre “Biographia Musicalis” de *This Man and Music*, il décrit ainsi ses talents de compositeur, plus proches de l’esprit d’improvisation du jazz que des connaissances musicales savantes des véritables musiciens : “I was a faker, a patcher, something of a showman”.<sup>455</sup> Comme nous l’avons vu dans la partie précédente, Kenneth Toomey, le narrateur de *Earthly Powers*, définit également son activité de romancier comme celle d’un menteur professionnel, placée sous le signe non d’un art de l’imagination, mais d’une pratique de la falsification :

How far could I claim a true knowledge of the factuality, as opposed to pointing to an artistic enhancing of it, meaning a crafty falsification ? In two ways my memory was not to be trusted : I was an old man, I was a writer. Writers sometimes transfer the mendacity of their craft to the other areas of their lives. In that trivial area of barroom biographical anecdotage, it is so much easier and so much more gratifying to shape, reorder, impose climax and denouement, augment here, diminish there, play for applause and laughter than to recount the bald treadmill as they happened (*EP* 45)

---

<sup>453</sup> D’après Jean-François Lyotard, la “condition postmoderne” se caractérise non seulement par la disparition, mais aussi par la délégitimation des “grands récits” totalisants, qui sont remplacés par une multitude de “petits récits” : “La nostalgie du récit perdu est elle-même perdue pour la plupart des gens [...]. Le recours aux grands récits est exclu ; on ne saurait donc recourir ni à la dialectique de l’Esprit ni même à l’émancipation de l’humanité comme validation du discours scientifique postmoderne. Mais [...] le “petit récit” reste la forme par excellence que prend l’invention imaginative [...]” (*La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979, p. 68)

<sup>454</sup> On trouve cette analogie entre l’art de l’écrivain et l’art du mensonge et de la contrefaçon dans l’œuvre d’Oscar Wilde (“Pen, Pencil and Poison” (1889), “The Portrait of Mr W. H.” (1889) et “The Decay of Lying” (1890)), mais aussi chez Joyce, à travers l’ambiguïté sémantique du mot “forge” utilisé par Stephen Dedalus à la fin de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (“to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race”, *A Portrait* (1916), 1977, p. 228).

<sup>455</sup> Anthony Burgess, “Biographia musicalis”, *This Man and Music* (1982), 2001, p. 33.

Les termes “crafty falsification”, repris en chiasme par “the mendacity of their craft”, sont comme un hommage du mensonge à la vérité référentielle : la présence sous-jacente de cette aspiration à une transitivity de l’écriture suggère un hiatus entre les présupposés réalistes et éthiques assez traditionnels – la fidélité à une “vérité” et à des “faits” – qui sous-tendent la conception du roman de Burgess et la mise en question des notions de réalité et de sujet à laquelle on associe la littérature postmoderne : l’idée d’une factualité du vécu n’est déstabilisée que dans la mesure où c’est Kenneth Toomey, personnage fictif aux nombreux points de tangence avec l’existence “réelle” de l’écrivain Anthony Burgess, qui énonce ces paradoxes de l’écriture.

On retrouve le même *leitmotiv* de l’artiste comme menteur invétéré dans les vers du dernier roman de Burgess, *Byrne*, qui se présente comme la biographie d’un compositeur raté mythomane :

A clash between his true biography  
And what he swore was the untarnished truth  
Is soon resolved. He loved mendacity  
Especially when spelling out his youth.<sup>456</sup>

Burgess déploie, que ce soit dans ses autobiographies fictionnelles, ses biographies fictives ou dans sa véritable autobiographie<sup>457</sup>, toute une rhétorique de la falsification, de la contrefaçon et de l’imposture qui déstabilise les pactes autobiographiques, fictionnels ou réels, brouillant l’horizon du “vrai” et de la “référence” sans pour autant l’exténuer totalement. Le champ d’une éthique référentielle traditionnelle, c’est-à-dire d’une fidélité à la réalité extra-textuelle, présente ne serait-ce que comme horizon inaccessible ou idéal trahi, préserve les tensions épistémiques liées à la nature hybride des biographies imaginaires de Burgess.

Anthony Burgess aimait à raconter sa première rencontre avec Jorge Luis Borges, en particulier l’anecdote – peut-être inventée – d’une conversation qu’ils auraient menée entièrement en vieux saxon, ainsi que la remarque qu’aurait faite l’écrivain argentin sur la similitude de leurs patronymes, appelant Burgess “the Borges of England”<sup>458</sup>. Il rédigea également un avant-propos à *A Dictionary of Borges*, dans lequel il met au jour

---

<sup>456</sup> Anthony Burgess, *Byrne* (1993), p. 15. Ce roman sous forme de biographie fictive en vers s’inspire très librement de la vie de Byron, transposée au XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>457</sup> Rappelons que dans *Little Wilson and Big God* (p. viii et p. 5), Burgess fait une analyse similaire de la frontière nébuleuse qui sépare la fiction de l’autobiographie. Voir supra, p. 63.

<sup>458</sup> *Little Wilson and Big God*, p. 176, et *You’ve Had Your Time*, p. 336. Voir supra, p. 102-103.

la tension philosophique entre nominalisme et idéalisme qui sous-tend les jeux métaphysiques de ses nouvelles :

His *ficciones*, delicate, enigmatic, metaphysical, represent some of the most exquisite probing into the reality that twentieth-century literature has seen. [...] It is primarily an intellectual world, and it is built on the oldest of all intellectual dichotomies – the clash between nominalism and idealism.<sup>459</sup>

Une fascination commune pour William Shakespeare les amena à participer l'un et l'autre en 1976 à un congrès international à Washington intitulé "Shakespeare Criticism in Honor of America's Bicentennial"<sup>460</sup>. Borges, s'inspirant de l'œuvre de Marcel Schwob, consacra plusieurs nouvelles au genre des vies imaginaires, vies "infâmes"<sup>461</sup>, mais aussi vies illustres : celle de Shakespeare est le sujet de l'essai "Everything and Nothing"<sup>462</sup>, et la figure du philosophe Averroes est esquissée dans "The Life of Averroes"<sup>463</sup>. Cette dernière nouvelle fait l'objet d'un commentaire élogieux de Burgess dans un essai critique intitulé "A World of Universals".<sup>464</sup> Dans cette courte métafiction historiographique, l'illusion réaliste de la reconstitution biographique de la vie du philosophe arabe se délite au moment où le personnage "Averroes", rencontrant le mot "tragédie" dans Aristote, le traduit sans en comprendre le sens – le fossé entre le contexte de réception de l'œuvre et le contexte de sa conception s'avère infranchissable ; le biographe d'Averroes se rend alors compte qu'il se trouve dans la même position d'imposture face à l'objet de son étude biographique, qu'Averroes face au concept de tragédie dans sa traduction d'Aristote ; il décide donc de renoncer à représenter l'irreprésentable et de dissiper la double illusion de la compréhension du passé et de sa résurrection dans le présent de l'écriture, en faisant disparaître "Averroes" – ce qui met par là même un terme au récit :

I felt that Averroes, trying to imagine what a drama is without having suspected what a theatre is, was no more absurd than I, trying to imagine Averroes, with no more raw materials but a few scraps of Renan, Lane, and Asin Palacios.<sup>465</sup>

---

<sup>459</sup> Anthony Burgess, "Foreword", *A Dictionary of Borges*, 1990, p. xi.

<sup>460</sup> A cette occasion, Burgess présenta la nouvelle pseudo-biographique sur Shakespeare, inspirée d'une nouvelle de Kipling, "Proof of Holy Writ", qu'il recycla ensuite dans la première partie d'*Enderby's Dark Lady*.

<sup>461</sup> *Histoire de l'infamie* (1935).

<sup>462</sup> Jorge Luis Borges, "Everything and Nothing" (1960), *The Aleph*, 2000, p. 171-173.

<sup>463</sup> Jorge Luis Borges, "Averroes' Search", *The Aleph*, 2000, p. 69-78.

<sup>464</sup> Anthony Burgess, "A World of Universals", *Homage to Qwert Yuiop*, p. 401-402.

<sup>465</sup> Jorge Luis Borges, "The Life of Averroes", *The Aleph*, 2000, p. 77.

On retrouve ici et là dans l'œuvre de Burgess des traces d'un semblable scepticisme, prêt à basculer dans le nihilisme, non pas exposé clairement comme chez Borges (qui concentre ses effets de sens et de non-sens vertigineux, ce que Burgess appelle "his metaphysical tricks"<sup>466</sup>, dans le champ du signifié tout en écrivant dans un style classique), mais suggéré à travers un langage autophage qui renonce à faire référence à quoi que ce soit, en particulier dans les *finale* de *Napoleon Symphony* et de *Nothing Like the Sun*, où le récit se délite dans le *nonsense* de signifiants qui tournent à vide. Mais alors que chez Borges le récit, l'imagination et le référent s'épuisent conjointement dans des jeux de miroir vertigineux, Burgess ne suit pas la voie d'un scepticisme systématique sur les capacités référentielles du langage, du récit et de la mémoire, individuelle ou historique. Si l'on compare l'essai de Burgess intitulé "In Search of Shakespeare the Man" au récit de Borges sur Averroes, ou bien à son essai sur Shakespeare, "Everything and Nothing", où les créations du dramaturge apparaissent comme autant de masques destinés à cacher sa béance identitaire ("He was no one ; behind his face [...] a dream dreamt by no one"<sup>467</sup>), on remarque que les prémisses sont les mêmes chez les deux auteurs, mais que la conclusion de Burgess est différente :

Ultimately there is nothing there. Disturb the bones to find what spirit animated them, and the curse comes upon you – you are face to face with emptiness. That is why any man's image of Shakespeare both works and doesn't work, and that is why it is best to stop playing these games of reconstruction from a few bones and get down to reading the plays again. So, anyway, reason tells us. But is there one person living who, given the choice between discovering a lost play of Shakespeare's and a laundry list of Will's, would not plump for the dirty washing every time ?<sup>468</sup>

Face au constat de la béance ontologique des vies passées et de la quasi-vanité de toute entreprise biographique, Anthony Burgess refuse de s'en tenir au dogme de la disparition de la personne de l'auteur au profit du texte. À l'hypothèse d'un enrichissement de l'œuvre shakespearienne délimitée par ce que Michel Foucault appellera, cette même année, la "fonction auteur" "Shakespeare", il préfère la quête humaniste, même désespérée, de l'individu "réel" "Will". L'idée d'un renoncement raisonnable à l'approche biographique, ainsi que l'exemple du linge sale ("dirty washing"), égratignent au passage les lectures critiques purement textuelles et

<sup>466</sup> Anthony Burgess, "Foreword", *A Dictionary of Borges*, p. xii.

<sup>467</sup> Jorge Luis Borges, "Everything and Nothing" (1960), *The Aleph*, 2000, p. 171.

<sup>468</sup> Anthony Burgess, "In Search of Shakespeare the Man", *Urgent Copy*, 1968, p. 159-160.

déshumanisées, rendant le “hors-texte” de la vie de l’auteur illégitime, prescrites par la *Cambridge School of Criticism* de F. R. Leavis et I. A. Richards – méthode qu’il compare dans “*Biographia Musicalis*”, en évoquant sa formation universitaire dans les années 30 à Manchester, à une dissection scientifique: “There was also practical criticism, with anonymous texts laid out on our desks like preserved frogs for anatomical probing.”<sup>469</sup>

D’où, peut-être, chez Anthony Burgess, le choix d’un certain optimisme narratif, d’une poétique de la présence plutôt que du vide, par delà le scepticisme qui caractérise le *Zeitgeist* postmoderne. C’est la lecture qu’Ina Schabert propose de *Napoleon Symphony* : selon elle, en faisant jouer les uns par rapport aux autres tous les mythes napoléoniens, en laissant le style s’épuiser dans le pastiche et le récit dans le *nonsense* d’un langage sans référent, Burgess ne détruit ni le langage, ni le biographique, ni le récit ; au contraire, il parviendrait, en multipliant les perspectives mythiques, légendaires et réalistes-picaresques sur son biographié, à une représentation démystifiée et plus juste de ce dernier, qu’elle résume ainsi : “The historical process of understanding produces an ever increasing store of genuine insights into the reality of a person”.<sup>470</sup> En d’autres termes, la prolifération de la mythographie napoléonienne ne signifie pas le vide identitaire de l’individu réel, mais constitue un lien entre le passé historique et le présent, ainsi qu’un ensemble d’images héroïques qui ont tout autant guidé la vie du biographié lui-même, qu’elles orientent a posteriori les interprétations de cette vie. Plus généralement, la truculence d’une esthétique grotesque, les débordements *nonsensical* du langage qui mettent plus en avant son expressivité musicale que son insuffisance à signifier, enfin la multiplication des reprises et recyclages d’un même sujet par delà les principes d’unité et de non-contradiction, priment sur le scepticisme et les impasses logiques qui conduisent à l’exténuation du récit.

Burgess et ses *personae* narrateurs ne prétendent pas saisir le noumène, l’essence cachée des biographiés : c’est l’un des sens que l’on peut donner au titre *Nothing Like*

---

<sup>469</sup> *This Man and Music*, p. 25. Citons aussi ce passage de *Little Wilson and Big God*, qui tourne en dérision une approche purement formelle, éliotienne, strictement a-biographique et a-référentielle du poème de Hopkins “The Windhover”: “The ecstasy was irrelevant; the evidence of a divided psychological state [...] was the poem’s true content. The dedication ‘to Christ Our Lord’ had to take on a subjective signification : Christ was the objective correlative of a state of mind. I had enough Catholicism left in me to wish to argue about ontology, but that took us beyond literature. Literature was words on the page.” (*LWBG* 174).

<sup>470</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person*, 1990, p. 6.

*the Sun*, qui annonce d'une part que le héros du roman n'aura pas grand chose à voir avec le Shakespeare idéalisé de la mémoire collective, "the shining golden image that time had made"<sup>471</sup>, et qui d'autre part suggère que le romancier-biographe ne peut prétendre offrir au lecteur qu'un pâle reflet de la réalité, à défaut de l'éclat véritable — "the authentic effulgence":

One has to be a very bold novelist indeed to attempt to recreate Jesus Christ, Buddha, or William Shakespeare in full and convincing glory. [...] I called my own Shakespeare novel *Nothing Like the Sun* to emphasize the impossibility of conveying the authentic effulgence.<sup>472</sup>

Mais le rôle du roman, *a fortiori* celui des biographies imaginaires et des romans historiques, est malgré tout de faire référence au monde réel, ne serait-ce que sous la forme du vraisemblable :

The true truth – the *verità verissima* of the Neapolitans – can never be known. The virtue of a historical novelist is its vice – the flatfooted affirmation of possibility of fact. ("Author's Notes", *ADM* 272)

La radicalité expérimentale d'un nihilisme épistémologique et d'un délitement du récit est une voie que Burgess ne suit pas ; le langage et le récit biographique se retournent souvent sur eux-mêmes, mais pas nécessairement contre eux-mêmes.<sup>473</sup>

Comme nous l'avons vu, l'artifice des masques semi-transparents adoptés par l'écrivain Burgess quand il se dédouble dans des alter ego fictionnels aux degrés de fictionnalité comme gradués – du personnage Enderby à la *persona* du Dr Burgess – contribue à dé-naturaliser ses récits de vie : l'identité mi-burgessienne, mi-fictive de ses narrateurs biographes les place eux-mêmes ainsi que leurs récits dans un entre-deux hybride, instable, entre fiction et réalité. En outre, quand, empruntant au cinéma ses techniques de montage, Burgess juxtapose des récits de vies calqués sur le modèle réaliste des reconstitutions historiques et le travestissement, entre *kitsch* et *nonsense*, de ces vies récupérées par l'industrie culturelle, il semble suggérer qu'entre les variations

---

<sup>471</sup> Anthony Burgess, "Genesis and Headache", 1968, p. 29

<sup>472</sup> Anthony Burgess, "History and Myth", *The Novel Now*, 1967, 1971, p. 137.

<sup>473</sup> On peut rapprocher ce choix d'une *via media* dans ses expérimentations textuelles entre béance a-référentielle et humanisme romantique à la justification suivante, mi-sérieuse, mi-humoristique, de son "conservatisme" en matière de composition musicale, qu'il explique par la reconnaissance tardive dont il a bénéficié: "I am also, so far as the language of music is concerned, frozen in a remote time. Professional composers who found fame early are free to shed traditional weights – the whole great romantic orchestra, the resources of the diatonic. I am too old now ever to be ready for the aleatory or the electronic or the Cagean space of silence. I have had enough silence." (*This Man and Music* (1982), 2001, p. 33).

les plus fantaisistes et les représentations vraisemblables, la différence n'est pas de nature mais de degré dans la falsification. L'ambiguïté ou plutôt l'hybridité de ces cadres narratifs renverse le réalisme énonciatif psychologisant d'un domaine biographique qui inclurait la fiction comme dérive mensongère et mystificatrice inévitable de la part du biographe, pour établir un espace fictionnel qui inclurait le récit biographique d'un vécu perçu comme toujours déjà fictionnalisé, dans une sorte de "fiction au carré", pour reprendre l'expression de Philippe Forest.<sup>474</sup> Le pacte mixte proposé par Burgess grâce à ses récits-cadres annonce sinon une intention clairement démystificatrice – la question de la puissance démystificatrice des biographies imaginaires burgessiennes fera l'objet de notre partie suivante – du moins une perspective non-mystificatrice susceptible de faire surgir un "réel" biographique désaliéné, dé-naturalisé, c'est-à-dire résiduel par rapport aux chronotopes biographiques traditionnels du *Bildungsroman* réaliste et du *Künstlerroman* romantique/postromantique qui déterminent les idéologies de la "réalité".

On entrevoit déjà dans l'exhibition de ces dispositifs biofictionnels et dans les dédoublements auctoriaux mis en place par Burgess une déstabilisation carnavalesque des figures incarnant l'autorité en matière biographique. En appliquant une terminologie d'inspiration bakhtinienne, on peut dire que le dialogisme ou la polyphonie des biographies imaginaires de Burgess conteste le "monologisme autoritaire" du roman traditionnel – roman qui se nourrit du chronotope biographique et qui, en retour, transfère aux récits de vies ses formes et ses structures, perçues comme cadres "naturels" de l'existence. La *persona* universitaire de *Nothing Like the Sun* est ivre, tandis que le savant shakespearien Samuel Schoenbaum voit son patronyme attribué à la Mrs Schoenbaum d'*Enderby's Dark Lady*, personnage grotesque qui communique avec l'esprit de Shakespeare lors de séances de spiritisme. L'autre type d'autorité que peut revendiquer le biographe, l'autorité morale de l'héritier spirituel et/ou temporel, du

---

<sup>474</sup> Philippe Forest utilise cette expression pour différencier les "récits du je" de l'autobiographie traditionnelle, inversant littéralement l'approche de Philippe Lejeune qui considère l'autobiographie comme un espace d'écriture incluant tout le domaine de la fiction, pour faire de la fiction un espace qui inclut l'autobiographie : le "récit du je" (par exemple les dédoublements de Philip Roth dans des ego expérimentaux) ouvre l'espace d'une "fiction au carré" qui, seule, grâce à la distance introduite par les cadres fictionnels, est capable d'exprimer un "réel" désaliéné, libéré des fictions romantiques du "vécu", de la "réalité" et de l'œuvre comme accomplissement/émanation/expression directe de soi, tout en évitant l'écueil formaliste des écritures du vide fondées sur l'absence du sujet à lui-même. (Philippe Forest, *Le roman, le réel*, 2007, p. 17-20 et *passim*).

*keeper of the flame*<sup>475</sup>, est également tournée en dérision par Burgess, à travers le halo d'*unreliability* dont Burgess prend soin d'entourer les "Wilson" d'*Abba Abba* et de *The End of the World News*, ou encore à travers le témoignage biographique mensonger du beau-fils de "WS", le médecin John Hall, témoin des dernières paroles de son beau-père, sur la fidélité d'Anne Hathaway ("She has been faithful throughout", *NLTS* 231) ou la maladie honteuse de Shakespeare ("He will record nothing of his father-in-law's disease in his notebooks", *NLTS* 231). En mettant en scène sur un mode spectaculaire, quasi clownesque et outrancier ses propres projections identificatoires, Burgess s'affirme comme le seul héritier de ces grands hommes, tout en se moquant de sa propre mégalomanie. Comme Stephen dans *Ulysses*, qui conclut sa démonstration sur la vie de Shakespeare, elle aussi sous-tendue par les motifs de l'ébriété et d'une feinte improvisation orale, en prétendant ne pas croire à sa propre théorie, ou encore comme les biographes amateurs de "The Portrait of Mr W.H." qui passent de la défense passionnée au rejet radical de leur théorie biographique, le biographe Anthony Burgess nuance et relativise en 1970 ce que le romancier-biographe Anthony Burgess a écrit sur Shakespeare six ans auparavant – c'est-à-dire la fiction biographique d'une *Dark Lady* non pas simplement brune, mais brune de peau et originaire de Malaisie :

It is best to keep the Dark Lady anonymous, even composite. Shakespeare was a long time in London, and we cannot think that he limited himself to one affair. The Sonnets make statements of permanent validity about some of the commonest experiences known to men. [...] Shakespeare was [...] a realist aware of self-division, the tugging of the black and white spirits, and the irresistible lure of the primal darkness that resides in all women, whether white or black. (*Shakespeare* 131)

Ce passage de *Shakespeare* résume assez bien les tensions dialogiques qui parcourent les expérimentations biofictionnelles de Burgess : c'est sous le signe du composite, de l'ambivalence, du multiple, de la coexistence de plusieurs discours interprétatifs rivaux qu'Anthony Burgess choisit de placer ses biographies imaginaires. La prolifération des versions burgessiennes de Shakespeare, les transformations orthographiques qu'il fait constamment subir au patronyme le plus célèbre des lettres britanniques, Shakespeare/Shagspere/Cheqspirr, l'insertion de poèmes apocryphes attribués à Shakespeare dans *Nothing Like the Sun* et à Belli dans *Abba Abba*, toujours dans *Abba*

---

<sup>475</sup> Titre de l'ouvrage de Ian Hamilton, *Keepers of the Flame* (1992), sur les exécuteurs testamentaires des grands écrivains.



*Abba* les jeux de miroir entre les figures de l'éditeur-biographe – anonyme, savant, aussi objectif dans son style qu'affabulateur et faussaire sur le fond – et le traducteur anglais de Belli, J. J. Wilson – *persona* fictive invraisemblable, mais dont les traductions/adaptations sont fidèles à l'esprit des poèmes originaux – relèvent tous d'une approche biographique transgressive et auto-subversive, qui critique le monologisme des biographies savantes en mettant en scène ses propres contradictions sur un mode dialogique.

Les notions d'authenticité et d'unicité exclusive qui fossilisent les "Grandes Figures" du passé et leur "Œuvre", en les enfermant respectivement dans un nom et un canon, sont relativisées et subverties. *Abba Abba* est comme un condensé de la méthode biofictionnelle burgessienne, thématiquement comme formellement : la rencontre "imaginaire" entre Keats et Belli est dé-réalisée par le cadre narratif et les dédoublements auctoriaux ; le *topos* romantique du chef-d'œuvre inachevé qui viendrait confirmer et couronner l'Œuvre est subverti par le motif de l'affabulation apocryphe à partir des poèmes de Belli, ainsi que par le thème de l'aspiration du poète anglais à renier son passé artistique en prenant une direction artistique radicalement différente. C'est ainsi qu'Anthony Burgess, sans partager leurs inclinations politiques, est l'un des rares écrivains dits postmodernes à trouver grâce auprès des critiques, proches du *Cultural Materialism*<sup>476</sup>, qui cherchent à réviser les fictions idéologiques associées aux auteurs canoniques par un double mouvement de retour au contexte historique originel de la création de l'œuvre et de déconstruction idéologique des interprétations officielles postérieures. L'équilibre mouvant entre la "fiction au carré" mise en œuvre à travers les dispositifs narratifs et éditoriaux anti-illusionnistes, et la valeur référentielle des récits permet d'éviter trois écueils : le *kitsch* illusionniste du "vécu" romantique/réaliste ; le

---

<sup>476</sup> Nous développerons plus longuement dans la partie suivante la question des convergences des biofictions burgessiennes et du *Cultural Materialism*. Remarquons pour le moment que comme Burgess dans *Nothing Like the Sun* et *Shakespeare*, Simon Shepherd utilise toutes les variantes orthographiques du nom Shakespeare dans son article "Shakespeare's private drawers", où il dénonce les récupérations normalisatrices et édifiantes de la vie de Shakespeare, en particulier les processus de hiérarchisation et d'exclusion qui président à la création d'un "canon" shakespearien ("Shakespeare's Private Drawer", G. Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, 1988). On peut aussi mentionner la critique élogieuse que fit Terry Eagleton de la biographie "traditionnelle" *Shakespeare* (*Commonweal*, 30 October 1970, p. 129-131, citée par A. Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, 2005, p. 295). Notons enfin que dans son ouvrage *Cultural Shakespeare*, 2001, Graham Holderness cite la conclusion paradoxale de *Shakespeare*, selon laquelle Shakespeare serait à la fois un génie unique et le miroir de chacun des membres de "l'humanité souffrante ordinaire" ("Anthony Burgess [...] formulates clearly the impossible paradox of genius and universality", p. 163).

“bavardage biographique” fustigé par Kundera et les tenants d’une position strictement antibiographique ; enfin, l’effondrement complet du récit de vie dans des vertiges spéculaires sans fond.

Nous verrons cependant que les biographies imaginaires de Burgess n’échappent pas à une approche essentialisante des biographiés, comme le suggère, dans le passage de *Shakespeare* cité plus haut, la tension entre le composite, l’instable, le multiple d’une part, et le permanent, l’irrésistible, l’expérience commune (“commonest”) d’autre part : la déconstruction ironique qu’opère Burgess est constamment contrebalancée par l’inclination contraire d’une hyperconstruction archétypale de l’ “être”, en particulier de l’essence créatrice, des biographiés. Une approche plus cyclique que strictement historique du temps de l’histoire et une pensée de l’individuel qui peine à se dissocier des grands archétypes universels, voire essentialisants et sexistes, viennent comme contester de l’intérieur les fictions biographiques désaliénantes et démystificatrices de Burgess. Avant d’explorer cette tension à un niveau thématique et mythique, nous voulons étudier de plus près les structures narratives diégétiques des biographies imaginaires burgessiennes. Il s’agira notamment de s’interroger sur la place accordée au temps et à l’action, c’est-à-dire au développement temporel du biographié, qui constitue la trame “naturelle” des biographies traditionnellement construites sur le modèle du *Künstlerroman* romantique-réaliste<sup>477</sup>. À partir des observations d’Ina Schabert sur la biographie moderniste/postmoderniste conçue comme agent de décomposition du roman traditionnel, nous chercherons à montrer dans quelle mesure, dans les récits biographiques de Burgess, le pôle de la représentation d’une existence historique “réelle” – le croisement d’une individualité historique et d’une essence – déstabilise et décompose le pôle narratif – celui des schémas littéraires traditionnels du récit de vie.

#### **D. Chronotopes narratifs et (méta)représentation**

---

<sup>477</sup> La biographie, avant son retour en force sur la scène littéraire sous la forme hybride de la biofiction postmoderne dans les années 80, était souvent décriée comme prétexte à une *ars poetica* rétrograde : “Readers who have developed and enlarged their understanding of the human mind through twentieth-century psychological fiction, all too often detect in today’s biographies the patterns of yesterday’s novels – of the realist novel, the 19<sup>th</sup> century *Bildungsroman*, the romantic *Künstlerroman*” (Ina Schabert, *In Quest of the Other Person*, 1990, p. 50). L’éthique du pacte biographique référentiel semble en effet justifier un retour pré-moderniste vers un modèle linéaire, chronologique, de représentation de la vie, doublé d’une quête des “motivations psychologiques” du sujet.

## 1. La biofiction contre les formes canoniques du roman

Comme l'explique Daniel Madelénat, l'écriture de la vie se trouve sans cesse confrontée à la question des paradigmes narratifs préexistants : si "seules se recueillent les informations [biographiques] qui répondent à une attente et qui trouvent place sur le damier préexistant des catégories culturelles", la construction narrative de ces informations est elle aussi soumise à "une opposition dialectique entre des formes établies, des conformismes psychologiques, et des forces de virtuelle transgression".<sup>478</sup> L'évolution de la biographie vers toujours plus de littérarité et l'hybridation entre biographie et fiction sont en elles-mêmes déjà une rébellion contre des carcans génériques trop étroits pour épouser les "aspirations à une représentation détaillée, anecdotique, individualisante de la fantaisie vitale"<sup>479</sup> et explorer librement l'intériorité des biographiés. Or le roman offre lui aussi des paradigmes narratifs plus ou moins satisfaisants au romancier-biographe désireux de représenter le mouvement d'une vie : au carrefour du roman historique, du *Bildungs/Künstlerroman* et de la biographie traditionnelle, la biographie imaginaire doit, comme la biographie traditionnelle, se frayer un chemin entre des formes plus ou moins obsolètes et fossilisées du récit et des expérimentations littéraires visant à adapter la représentation au *Zeitgeist* et au projet individuel du romancier-biographe :

[...] la vision et la construction narrative d'une existence dépendent étroitement des mentalités, des cultures, des contraintes qui stipulent le dicible et le non-dicible, l'ordre et la façon de l'exposé ; [...] le religieux Moyen Âge accorde à la spiritualité et à la mort (ce moment du jugement où l'éphémère s'éternise) un poids que leur refusent des idéologies modernes qui réévaluent les mystérieuses genèses de l'enfance ou les pressions d'une sexualité toujours dissimulée.<sup>480</sup>

Il y a ainsi une tension interne, voire une lutte entre tout ce qui relève des normes établies du récit – structures narratives traditionnelles et schèmes culturels propres au romancier – et ce qui appartient à l'individualité singulière du biographié. Ina Schabert évoque à propos des biographies imaginaires une esthétique de la forme ouverte, selon laquelle le récit s'organise à partir d'un rythme narratif, d'une aventure

---

<sup>478</sup> Daniel Madelénat, chapitre II, "Histoire", *Le Biographique*, 1984, p. 33. Il cite comme exemples de ces forces de transgression "l'intuition, la conscience de l'inquiétude illimitée qui travaille toute existence, la perception aiguë des inadaptations formelles".

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 32.

scripturale, d'un bricolage littéraire, et non plus en suivant les étapes obligées d'une intrigue, ce qui les distingue à la fois des biographies traditionnelles et des formes canoniques du roman :

Whereas in fictional biography the specific human reality is made to break the novelistic patterns, in the older biographical novel the patterns take over. The historical facts are thoroughly assimilated to conventions of literary plot and literary character portrayal<sup>481</sup>

In fictional biography the relations between the body of facts and the compositional laws of the novel are reversed. [...] Whereas novels prune away individuality [...] until people fit into overall patterns, fictional biographies renounce narrative patterns for the sake of representing individuality.<sup>482</sup>

The early modern novelists introduce special techniques of writing in order to come close to, to circumscribe, to get hold of individual essence. Plot, which confirms agreed-upon ideas of physical and psychological causation, is replaced by narrative "rhythm", by a compositional movement that adapts itself to the continuities and discontinuities of the mind's motions. [...] Authors of fictional biographies draw heavily upon the narrative and stylistic models offered there, in order to convey the subjective quality of a historical person's life.<sup>483</sup>

Chez Anthony Burgess, c'est l'articulation entre un pôle traditionnel, conservateur, inspiré d'une vision du monde judéo-chrétienne et humaniste selon laquelle l'individu façonne librement son destin, et une conception plus moderne de l'identité comme béance signifiante, ou comme assemblage contingent de fragments non totalisables, de forces irrationnelles et amoraux, qui constitue l'enjeu central de la narration biofictionnelle. Les vies de ses biographiés résistent à une assimilation totale dans les schémas classiques du *Bildungsroman* et du *Künstlerroman* réalistes, de même que l'impression de transparence intérieure et de conscience de soi conférée par le style indirect libre est constamment contrebalancée par l'opacité langagière des jeux intertextuels et la dimension "artificielle", anti-naturaliste de la narration. Dans les expérimentations biofictionnelles de Burgess, le mouvement de totalisation existentielle par lequel le biographié prend progressivement conscience de lui-même jusqu'au paroxysme de l'*anagnorisis* finale est traversé par des lignes de négation suggérant les vies non vécues, les œuvres inaccomplies et les réifications mythologisantes de l'être,

---

<sup>481</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person*, 1990, p. 31

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 38.

tandis que la progression diachronique du chronotope biographique est à la fois nourrie et contestée par la circularité d'un destin déjà accompli, et, dans le cas des biographiés-artistes, d'une œuvre déjà écrite.

## 2. *Nothing Like the Sun* : diachronie et circularité intertextuelle

Dans son article sur les récits bibliques intitulé "Big Book", Burgess donne une définition générale, à la fois culturelle et spirituelle, du récit comme espace de représentation du libre arbitre humain, définition qui a des implications non seulement thématiques, mais aussi techniques pour l'art du romancier :

[...] the nature of narrative art is grounded in Judeo-Christian free will, men and women going their own way, clashing, sinning, and God letting them get on with it.<sup>484</sup>

Cet humanisme judéo-chrétien, qui fait de la volonté le ressort principal de l'action, trouve un terrain d'expression privilégié dans la structure du roman d'initiation, dont le héros se forge une identité en étant confronté à une réalité antagoniste qu'il parvient à surmonter. La dialectique entre les illusions de jeunesse et les désillusions de la maturité, les *Lehrjahre*, années d'errance et d'erreurs, et la sagesse finalement acquise, est ce qui caractérise la trame des canons du genre, *Wilhelm Meister* ou *David Copperfield*. Le héros de *Nothing Like the Sun* a des points communs avec les héros éponymes de Goethe et de Dickens : comme Wilhelm, il renonce à une vision idéalisée de l'art – qui le place sous la dépendance financière de protecteurs – et accepte les impératifs économiques du théâtre. Comme David, il a le sentiment de ne pas être maître de son destin, et aspire à l'autonomie de la volonté – l'un des sens de son prénom "Will" :

He thinks : to fall in love will be Will's act, an act of Will, as to say : here I make my bed, here I choose the manner of my settling, this way I free myself from freedom's bondage, thus I escape for ever the harpy talons of lust and admit the probing of love's sweet fingers. (*NLTS* 33)

Was he, then, to have his life's course writ for him behind his back, each several stage announced by bravo's or idiots ? (*NLTS* 53)<sup>485</sup>

---

<sup>484</sup> Anthony Burgess, "Big Book", *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 164.

<sup>485</sup> Cette conception, très shakespearienne, du chaos et de l'absurdité de l'existence qui caractérisent les *Wanderjahre* de "WS", rappelle/annonce la célèbre définition de la vie comme chaos vide de sens dans *Macbeth*. Or cette dernière offre, selon Pierre Bourdieu, un modèle à la nouvelle conception du sujet et du

La vie de “WS” est effectivement placée sous le signe de la passivité et de la soumission à la volonté des autres ou à ses propres instincts sensuels et sexuels incontrôlés. Sa première aventure avec Anne Hathaway sous l’emprise de l’alcool, puis son mariage forcé avec cette même Anne, son engagement comme précepteur, conclu à nouveau dans un état d’ébriété, son statut de poète-courtisan auprès du comte de Southampton, le thème de ses premiers sonnets, imposé par la mère de son protecteur pour inciter ce dernier à se marier, sont autant d’obstacles à la volonté propre de Will Shakespeare, ballotté par les événements, dominé conjugalement et sexuellement par Anne<sup>486</sup>, socialement par son amant aristocrate, puis emporté par la fureur libidinale que lui inspire sa maîtresse. Les années d’errance, au sens propre comme figuré, sont les années passées près de Bristol, puis à Londres, loin de Stratford, jusqu’à son retour au pays quand il apprend la mort de son fils Hamnet : les épisodes grotesques de sa visite dans une maison close de Bristol et de son renvoi de son emploi de précepteur pour pédérasie avérée, puis sa double liaison avec le *Fair Lord* Henry Wriothesley et la *Dark Lady* Fatimah, sont le fait d’un anti-héros vulnérable à toute une série d’humiliations dues à sa position sociale d’infériorité, mais aussi victime de sa propre *libido*, passif et dispersé plutôt que présent à lui-même et orienté vers un *telos*. L’*anagnorisis* prend la forme du dégoût de soi et du monde, doublée d’une conscience aiguë de la corruption de l’homme : le Shakespeare de la troisième partie du roman, qui couvre les années 1592-1599, exprime une vision pessimiste, presque augustinienne de la condition humaine :

The reality of life was dark ; of that he was growing slowly convinced. It had more to do with evil, suffering and loss than poetry, born out of Hybla, would yet admit [...]. The syrup of recorders and viols, the candle like a good deed in a naughty world – they seemed out of place in this cob-webbed cellar. (*NLTS* 183)

Plusieurs parcours initiatiques – amoureux, artistique, moral, politique – se superposent et s’enchevêtrent dans le récit de la vie de “WS”, tous caractérisés par un

---

récit – fragmentaire, aléatoire, sans *telos* – du roman moderne et des (auto)biographies expérimentales contemporaines. (“L’Illusion biographique”, *Raisons pratiques*, 1994, p. 82-83)

<sup>486</sup> Ce récit est conforme au portrait peu héroïque des mésaventures conjugales de Shakespeare, “William the Conquered”, dans l’inter/hypotexte joycien “Scylla and Charybdis” : “He chose badly ? He was chosen, it seems to me. If others have their will, Ann hath a way” (James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 157). Voir également le “Shakspeare” [sic] dépeint par Thomas De Quincey, trop jeune et naïf pour résister aux manœuvres de séduction d’Anne, qui, une fois mariée, prend les traits d’une mégère acrimonieuse qui le persécute (“Shakspeare” (1838), *Collected Writings*, 1890, p. 17-79).

cheminement, caractéristique des *Bildungsromane*, allant de la division à l'intégration, de la dispersion et la dissipation de l'être à l'unité de la conscience de soi. L'amant divisé entre amour et haine, attirance et répulsion ("Odi et amo", *NLTS* 151), l'homme élisabéthain partagé entre son aspiration à une pureté amoureuse néo-platonicienne et ses penchants hédonistes entachés de culpabilité judéo-chrétienne, découvre dans la maladie vénérienne transmise par la *Dark Lady* l'inéluctable modalité de la chair, découverte qui lui révèle la dimension essentiellement grotesque et corrompue de l'existence et le guérit simultanément de son idéalisme et de sa culpabilité :

The foul wrong lay then beyond a man's own purposing ; there was somewhere, outside time's very beginning, an infinite well of putridity from which body and mind alike were driven, by some force unseen and uncontrollable, to drink. (*NLTS* 227)

On peut, comme le fait Geoffrey Aggeler en comparant le trajet d'Edwin Spindrift dans *The Doctor is Sick* à celui de Stephen Dedalus dans *Ulysses*<sup>487</sup>, tracer un parallèle entre "WS", l'alter ego philologue de Burgess et le héros de Joyce : le Shakespeare d'Anthony Burgess évolue en effet comme eux d'un amour gratuit et virtuose des mots à la prise en compte de leur référent, de l'obsession platonicienne des Idées à l'acceptation de la réalité matérielle et de l'ordre de la chair. Le bricoleur génial, l'artisan du langage ("he had pretended to nothing except the fitting of words like gloves to a story", *NLTS* 88), le virtuose du verbe ("ever a word-boy", *NLTS* 37 ; "Words, words, all words with you, you are naught but a word-boy", *NLTS* 211), le poète-courtisan maniériste finit par abandonner ses vers sucrés ("pure candy with honey sauce" *NLTS* 99) et ses divertissements intellectuels sophistiqués destinés à la cour élisabéthaine ("fair languid creatures like these discoursing wittily [...]. He would provide, he would lend words to these elegant puppets", *NLTS* 107-108) pour composer les grandes tragédies qui intègrent à la fois le *Zeitgeist* dans sa dimension sociale et politique – la profonde corruption du royaume d'Angleterre – et une *Weltanschauung* fondée sur l'immanence radicale et l'universalité du mal, exposée comme telle dans l'un des ultimes monologues de "WS" :

For the first time it was made clear to me that language was no vehicle of soothing prettiness to warm old castles that waited for spring, no ornaments

---

<sup>487</sup> "[...] Spindrift's descent from disembodied philology into the world of tangible reality is like the progress of Stephen Dedalus from a world of words, in which he is an acknowledged master, to the world of Leopold Bloom." (Geoffrey Aggeler, *The Artist as Novelist*, 1979, p. 123)

for ladies and great lords, chiming, beguiling, but a potency of brutal hammers. [...] Oh, the cruelty of the joke and the shameful weakness of the forces of good. Why had no poet seen it before? No poet had seen it before because only these times were reserved for the first seeing of it. My disease was a modern disease ; it was the same disease as that which cracked order in State and Church and the institutions of both. We have seen the best of our times. (*NLTS* 230)

L'initiation artistique de "WS" se fait donc en quelque sorte selon une évolution à la fois diachronique et dialectique, depuis l'innocence d'une poésie instinctive, immédiate, née d'une *libido* charnelle et verbale en excès chez le jeune Will, en passant par le "travail du négatif" d'une écriture placée sous le signe des "mellifluous conceits" (*NLTS* 107) inspirés par le microcosme ultra-civilisé, épïcène, néo-platonisant, coupé des réalités prosaïques de l'existence, de l'entourage du comte de Southampton, jusqu'à la révélation ultime induite par sa "Muse" – l'expérience de la déchéance du corps et de la folie syphilitique. La synthèse entre la vie et l'art s'opère enfin et l'écriture devient témoignage ("I wept to see"), mission ("we must") et (auto)création d'un autre Shakespeare que le "Sweet Master S" :

Right and wrong were the mild engines that drove the pretty poems and plays of Sweet Master S ; evil was yet to be born. (*NLTS* 226)

Here, then, was an end to all sweetness. But I wept to see the end of the honey days, winced to turn Cressida into a whore of the Court. Dust hath closed Helen's eye. But disease had closed it long before – a swollen ring of corruption. Die in dust but live in filth. Well, if we are to live with it we must somehow ennoble it (*NLTS* 228)

Le poète-acteur à l'identité instable ("he was always an actor quitting old parts for new", *NLTS* 177)<sup>488</sup> trouve ainsi son identité artistique ; "WS" devient William Shakespeare au terme d'une éducation sentimentale, politique et quasiment métaphysique qui le conduit progressivement vers une vision proprement manichéenne de la condition humaine : "Therefore there was an opposite to God. This I could see but I still could not feel it. The time was not yet". (*NLTS* 227)

---

<sup>488</sup> C'est une figure shakespearienne de ce type, cherchant à combler, en multipliant ses personnages et ses rôles, un vide intérieur, un non-être fondamental qui est aussi la source de son pouvoir démiurgique universel, que Borges esquisse dans son essai "Everything and Nothing" (voir supra, p. 219).



“L’auteur-comme-personnage”<sup>489</sup> “WS” créé par Burgess est en quelque sorte conforme à l’*ars poetica* dramatique exposée par le protagoniste lui-même dans le roman, notamment dans la critique qu’il adresse à son rival élisabéthain George Chapman : “These creatures of Chapman’s are flat, like very crude drawings. They cannot surprise either themselves or others by becoming other than what they are” (*NLTS* 184).<sup>490</sup> Ainsi, dans *Nothing Like the Sun*, la structure ouverte du roman, c’est-à-dire l’impression de libre arbitre, de dispersion picaresque et d’expériences initiatiques, l’emporte sur l’effet de destin inhérent au paradigme rétrospectif du genre biographique traditionnel, défini, dans sa version lyrique/romantique, par Jerome Christensen comme “a life written as the cadenced suspension of the identity we know it “must” become”<sup>491</sup>. On retrouve la conception bakhtinienne du roman comme genre essentiellement ouvert, fondé sur l’évolution, dans le temps du récit, des subjectivités figurales, contrairement au paradigme des héros épiques toujours identiques à eux-mêmes :

The epic wholeness of an individual disintegrates in a novel [...]. A crucial tension develops between the external and the internal man, and as a result the subjectivity of the individual becomes an object of experimentation and representation – and first of all on the humorous familiarizing plane.<sup>492</sup>

L’identité du protagoniste “WS” n’est pas donnée une fois pour toutes ; elle évolue, à mesure que la conscience que “WS” a de lui-même évolue, jusqu’au moment de l’*anagnorisis* et de la coïncidence de l’artiste avec lui-même et avec son œuvre –

---

<sup>489</sup> D’après Paul Franssen (ed.), *The Author as Character*, ouvrage dédié à la mémoire de Burgess. Franssen préfère ce nom-tiroir au mot de “biographiés” pour désigner les héros des biographies imaginaires d’artistes, et considère que les romans mettant en scène ce type de personnages constituent un genre à part entière, réunissant les interludes fantastiques achroniques des biographies de Peter Ackroyd, les biographies imaginaires de Burgess, les variations sur le “dialogue des morts”, la présence de Virgile dans *La Divine Comédie*, le théâtre, les tombeaux poétiques, etc. Ce regroupement est pertinent, et l’expression “artiste-comme-personnage” convient mieux que “biographié” quand le récit de vie, sans être un simple portrait, ne couvre pas “une suite temporelle suffisante pour qu’apparaisse le tracé d’une vie” (Jean Starobinski, *Poétique* 3, 1970, p. 257) ; mais il a l’inconvénient de faire perdre de vue le lien intergénérique de la biographie imaginaire avec les conventions de la biographie traditionnelle.

<sup>490</sup> Burgess adresse la même critique à son précurseur James Joyce, que “WS” à son rival Chapman : “And yet [*Ulysses*] is not quite a novel. [...] its major fault is that it evades the excruciating problem that most novelists set themselves : how, without blatant contrivance, to show characters in the process of change [...].” (“Favourite Novel”, *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 430). On pourrait citer d’autres professions de foi similaires sur ce que doit être un personnage de roman : dans “Conflict and Confluence”, il explique que tous ses romans ont pour unique thème “a slow and cruel stripping-off of illusion” (*Urgent Copy*, 1968, p. 272) ; dans un article élogieux sur Saul Bellow, “The Jew as American”, il définit ce qui pour lui est le motif existentiel fondamental du roman contemporain : “self-definition through action.” (*Ibid.*, p. 134)

<sup>491</sup> Jerome Christensen, “Ecce Homo : Biographical Acknowledgement, the End of the French Revolution, and the Romantic Reinvention of English Verse”, W. H. Epstein (ed.), *Contesting the Subject*, 1991, p. 77.

<sup>492</sup> Mikhail Bakhtin, *The Dialogical Imagination* (1975), 1986, p. 37.

moment qui correspond paradoxalement à la dissolution centrifuge du sujet dans la folie délirante. En faisant alterner différents styles et différents types de discours, en insérant dans une narration omnisciente à focalisation interne un extrait de journal intime, puis un récit de rêve non médiatisé qui prend la forme d'un sermon menaçant le sommant de se repentir<sup>493</sup>, et enfin, dans l'épilogue, un récit à la première personne proche du monologue intérieur, le narrateur, jusqu'à la fusion ventriloque finale<sup>494</sup>, explore la formation d'un sujet qui cherche à se saisir lui-même et à coïncider avec lui-même – certes non pas dans la pure transparence d'une conscience pleine, unifiée, universelle, mais dans l'opacité des discours hétérogènes, religieux, philosophiques, amoureux qui dictent son style pseudo-autobiographique et hantent son "inconscient". Citons à nouveau Bakhtine :

Ce n'est pas l'existence donnée d'un personnage, ni son image fermement établie, qui doivent être définies, mais *le dernier bilan de la conscience, de la perception de soi du héros, autrement dit son dernier mot sur le monde et sur lui-même*. [...] Tout ce dont un auteur se sert ordinairement pour tracer un portrait ferme et indiscutable de son personnage (le "qui est-il ?") devient [...] objet de réflexion du héros sur lui-même, objet de sa conscience de soi, et c'est *la fonction de cette conscience qui se transforme pour l'auteur en objet de vision et de représentation*.<sup>495</sup>

Cependant d'autres modèles narratifs et d'autres mouvements discursifs que cette formation objective, initiatique et subjective du protagoniste-biographié parcourent *Nothing Like the Sun*, suggérant d'autres grilles de lecture que ce cheminement semi-conscient de Will/"WS", à travers trois phases chronologiques distinctes de sa vie et de son œuvre, vers une synthèse vitale et artistique qui serait l'origine et l'explication de l'être et de l'art de William Shakespeare. En effet, tout le matériau poétique, archétypique et thématique shakespearien est en réalité déjà présent dans les premières pages de *Nothing Like the Sun* : le rêve d'Orient et d'exotisme né des récits merveilleux du marin Hoby, l'opposition entre beautés brunes et beautés blondes dans les aventures amoureuses de Will, la syphilis ("a passer-by, hearing loud angry words, peered in

---

<sup>493</sup> Ce sermon est sûrement un clin d'œil intertextuel à celui du père Arnall, qui terrifie Stephen dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce – tout comme il terrifie l'adolescent John Wilson, ainsi que le raconte Burgess dans *Little Wilson and Big God*. Voir supra, p. 85.

<sup>494</sup> Le journal intime est peut-être également une référence intertextuelle aux dernières pages de *The Portrait of the Artist as a Young Man*. De même, les trois questions qui guident les dernières paroles de "WS"/"Mr Burgess" sont sans doute un clin d'œil au dernier épisode de *Ulysses* avant le monologue de Molly Bloom, "Ithaca", placé sous le signe du "catéchisme impersonnel" des questions/réponses.

<sup>495</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), 1970, p. 82-83.

through the casement. He had no noise, love's disease", *NLTS* 20) et le nom même de la *Dark Lady* burgessienne, "Fatimah", que forme l'acrostiche de son sonnet – apocryphe – de jeunesse, sont présents dans la première partie du roman, qui peut ainsi se lire comme une prolepse de la vie et de l'œuvre à venir. Sur le modèle de la prophétie des trois sorcières de *Macbeth*, le destin de "WS", son triangle amoureux avec la *Dark Lady* et le *Fair Lord* des *Sonnets*, est annoncé par l'oracle de la Pythie/sorcière de Stratford, Old Madge : "Catch as catch can, / A black woman or a golden man". Le motif de la prédestination de "WS" – "destiny" (*NLTS* 37) est le dernier mot prononcé par le protagoniste avant son mariage forcé avec Anne, tandis que le nom "Fatimah" contient le mot "fate" – se dessine ainsi en contrepoint de l'impression d'ouverture offerte par la focalisation interne d'une part et le vide des initiales "WS" d'autre part.

En outre, la réalité première est davantage le langage, celui de "WS" et de son temps, et l'écriture, que le référent biographique – la vie de la naissance à la mort. Le roman s'ouvre en effet à une date non précisée de l'adolescence du protagoniste, alors qu'il est déjà un "word-boy", explorant toutes les possibilités sonores et sémantiques du langage dans des jeux de mots presque compulsifs, en particulier sur son propre nom "Will". La petite enfance, la vie qui précède le langage, mais où, selon la psychanalyse freudienne, se joue le devenir biographique du sujet, est tout simplement éludée par le narrateur de *Nothing Like the Sun*, qui préfère plonger son auditoire d'emblée dans le médium langagier élisabéthain et la prolifération verbale du jeune Will Shakespeare. L'inconscient de "WS" que fait apparaître le roman relève moins d'une histoire individuelle que des archétypes universels et de l'intériorisation des interdits sociaux et religieux : les fantasmes semi-conscients du jeune Will sur la "Déesse", qui s'incarnera sous les traits d'abord d'une prostituée de Bristol, puis de la *Dark Lady* venue des Indes Orientales, placent son destin amoureux sous le signe du rite d'initiation païen ("The Goddess called from the sea, and he could not answer", *NLTS* 16 ; "she is coming. She is about to make her entrance", *NLTS* 137 ; "I awoke in the middle of the night, to find her here at last, the goddess", *NLTS* 229) et de la chute dans l'Enfer chrétien ("a burning hell<sup>496</sup> of pleasure", *NLTS* 154). Le récit du rêve qui précède l'annonce de la mort de

---

<sup>496</sup> Le mot "hell" est l'expression de la culpabilité judéo-chrétienne de "WS", tout en désignant, en argot élisabéthain, le sexe féminin. On trouve ce jeu de mot chez Shakespeare dans le sonnet 144 ainsi que dans *King Lear* (IV, 5, 119), et, peut-être, dans le sonnet 129 (voir William Shakespeare, *Sonnets*, traduits et présentés par Robert Ellrodt, 2007, p. 427 et 434).

son fils Hamnet se présente sous la forme d'un sermon puritain promettant l'enfer comme rétribution des péchés de la chair auxquels s'est abandonné "WS" à Londres. La "conscience" de "WS" est donc autant un espace de formation individuelle et de liberté créatrice qu'un carrefour de schèmes archétypiques et de discours religieux et sociaux.

De même que les dispositifs d'encadrement métafictionnel et les tensions métalectiques entre réel et fiction mettent à distance le réalisme historique, l'écriture biographique, c'est-à-dire la place de la *graphè*, conteste presque celle de la *bio* – c'est-à-dire de l'évolution dans le temps du corps et de la *psychè* de Shakespeare. Tous les épisodes de la vie de "WS" à Stratford, en particulier sa rencontre et son mariage malheureux avec Anne Hathaway ainsi que leurs infidélités réciproques, renvoient autant, sinon plus, à un texte préexistant, le chapitre "Scylla et Charybdis" de Joyce, qu'à une hypothétique réalité historique. Le langage, le textuel est à nouveau mis au premier plan dans un roman qui s'affiche ouvertement comme variation sur l'hypotexte joycien et, comme ce dernier, frôle souvent le tableau vivant et l'exercice de style.<sup>497</sup> Le motif de l'acrostiche "Fatimah", que Burgess introduit à deux reprises, comme nous l'avons vu, une première fois à partir du sonnet "My love is like a fever", puis dans le sonnet de jeunesse apocryphe inventé par le narrateur, suggère également l'origine et la nature textuelles du fantasme biographique qu'est la *Dark Lady* burgessienne. L'inscription du nom de la Muse dans l'œuvre est également une référence à l'autre intertexte principal de *Nothing Like the Sun*, le *Künstlerroman* de Thomas Mann *Le Docteur Faustus*<sup>498</sup>, dans lequel le héros, le compositeur Adrian Leverkühn, littéralement maudit comme Faust et frappé de syphilis, inscrit le nom de la femme aimée, Esmeralda, dans une composition musicale :

Leverkühn n'est pas le premier ni le dernier compositeur à sceller dans son œuvre des secrets sous une forme hermétique, marquant ainsi le penchant inné de la musique à des pratiques et des observances superstitieuses, à la

---

<sup>497</sup> On peut par exemple comparer le récit héroï-comique et théâtralisé du retour de "WS" à Stratford ("white slack nakedness gathering itself, in shock, together", *NLTS* 191) au même événement raconté et mis en scène par Stephen Dedalus ("Afar, in a reek of lust and squalor, hands are laid on whiteness", *Ulysses*, 1993, p. 193).

<sup>498</sup> Dans *You've Had your Time*, Burgess reconnaît sa dette envers Thomas Mann et explique qu'il s'est directement inspiré de ce roman pour élaborer sa propre théorie du rapport entre génie artistique, folie et maladie vénérienne dans *Nothing Like the Sun* ("I had taken one theme [...] from Thomas Mann's *Dr Faustus* – the possibility that great tragic art related to syphilis", *YHYT* 79). Voir également le chapitre "Giants in Those Days" dans *The Novel Now*, 1967, 1971, p. 22-37. Dans *Little Wilson and Big God*, en revanche, il rattache cette idée non plus à ses lectures mais à son expérience personnelle dans un hôpital pendant la guerre, où il raconte avoir vu des malades atteints de syphilis développer des dons artistiques peu communs (*LWBG* 270).

mystique des nombres et au symbole des lettres. Dans la trame sonore de son œuvre, mon ami a tissé une suite de cinq à six notes, commençant par h, se terminant par es, avec des e et des a alternatifs. Et ce langage chiffré musical signifie heaees : hetaera esmeralda.<sup>499</sup>

Ainsi se dessine une tension entre d'une part un mouvement de circularité textuelle et intertextuelle par lequel l'écriture se nourrit de l'écriture, et d'autre part le substrat bio-réaliste et pseudo-référentiel du récit. La mort du biographié est elle-même figurée par le délitement référentiel du langage du biographe dans la dernière page, qui tourne à vide dans un feu d'artifice de *nonsense*.

### 3. *A Dead Man in Deptford* : tragédie et leitmotive

La biographie imaginaire de Christopher Marlowe, *A Dead Man in Deptford*, ne suit pas, contrairement à *Nothing Like the Sun*, de modèle littéraire extérieur aux quelques traces historiographiques de la vie du biographié et à son œuvre. Moins expérimental, plus épuré que *Nothing Like the Sun*, sans l'épaisseur textuelle du pastiche élisabéthain soutenu d'un bout à l'autre ni celle des influences littéraires visiblement tissées dans le récit, *A Dead Man in Deptford* semble progresser selon une logique inéluctable de répétition et d'amplification de thèmes et de situations : la progression du récit biographique est plus tragique qu'initiatique, plus linéaire que dialectique.

Comme le Shakespeare de Burgess dans *Nothing Like the Sun*, Christopher Marlowe, appelé Kit par le narrateur, est un être divisé – entre interdits chrétiens et libre pensée, christianisme et paganisme gréco-romain, ainsi qu'entre ses activités d'espion et son art:

Listen to me, Kit said, and he knew, saying it, that the me to which he referred was one of a parcel of many within, and he felt a manner of despair or at least desperateness in not knowing well which was to speak. (*ADM* 161)

Comme "WS", Kit fait l'apprentissage de la corruption du royaume et de la réalité machiavélique du *Zeitgeist* qui se cachent derrière la propagande de l'Âge d'Or élisabéthain : "Was then that a mission, to give the times their images of pure power,

---

<sup>499</sup> Thomas Mann, *Le Docteur Faustus* (1947), dans *Romans et Nouvelles III*, 1996, p. 492-493

pure in that the heart with all its allegiances and meltings would not pollute it ?” (*ADM* 74). Comme “WS” dénigrant ses propres vers pétrarquaisants et néo-platoniciens, il fait vœu d’abandonner une poésie pastorale mensongère (“the pastoral sham that denies the black holes and the foul stinks of true life”, *ADM* 170), au nom du spectacle des complots, des trahisons et des exécutions auxquels il contribue en tant qu’agent double. L’ultime rêverie dans le jardin de l’auberge à Deptford avant son assassinat peut se lire comme une *anagnorisis*, une découverte trop tardive de sa vocation de poète solitaire, désengagé des manœuvres du pouvoir, libéré de sa culpabilité chrétienne et prêt à se consacrer au service exclusif de la beauté apollinienne :

He had lost family, country must be next. He did not propose pain or death for himself ; though lined and losing hair he was still young. The power of the poet pulsed through his body. The truth of life lay in the vatic messages words sent, meanings beyond what the world called meaning. The old gods lived ; Apollo blazed in the sun. He must serve what must be served. He pondered, and the answers to questions of immediate import made little sense. Kill that you be not killed. Bring to birth rather, one whose forfeiture of fatherhood granted an unfleshly manner of begetting. (*ADM* 262)

Mais la progression dramatique du roman relève plus d’une descente aux enfers sur le modèle faustien, s’achevant sur une révélation inutile puisque Kit Marlowe est assassiné quelques instants après, que d’une véritable initiation sociale et existentielle sur le modèle des *Bildungsromane*. De même que “l’auteur-comme-personnage” “WS” est calqué sur les personnages shakespeariens, qui se caractérisent par leur développement et leur évolution au cours de la pièce, Kit semble calqué sur ce lieu commun de la critique marlovienne selon lequel les personnages de Marlowe restent tels qu’en eux-mêmes du début à la fin de ses tragédies, la structure des pièces suivant une amplification en spirale de l’*hybris* de ses protagonistes sur-humains, de ses “overreachers”<sup>500</sup>, au lieu d’épouser la complexe et riche humanité des protagonistes shakespeariens.<sup>501</sup> L’identité de Kit est constituée en destin tragique par la présence

---

<sup>500</sup> Le mot “overreacher”, qui désigne originellement la figure de l’hyperbole, trope dominant du style et de la pensée de Marlowe, est le terme employé par Harry Levin pour exprimer l’*hybris*, c’est-à-dire l’affirmation de la toute puissance de la volonté humaine et le désir de transgression, qui caractérise les héros marloviens : “It could not have been more more happily inspired to throw its illumination upon Marlowe – upon his style, which is so emphatically himself, and on his protagonists, overreachers all. Their ethos of living dangerously, between the alternatives of aspiration and sedition, again is well represented by the Guise, the chief exponent of Marlowe’s Machiavellianism : ‘that like I best that flies beyond my reach.’ (Harry Levin, *The Overreacher, A Study of Christopher Marlowe*, 1952, p. 23-24).

<sup>501</sup> Le corrélat de cette théorie critique est que Marlowe serait meilleur poète et moins bon dramaturge que Shakespeare, qu’il n’arriverait pas à “faire vivre” ses personnages avec autant d’intensité réaliste que

d'un narrateur témoin empathique, qui joue le rôle du chœur antique, et par le titre, qui annonce sans ambages la fin du protagoniste ; seuls l'aspect rabelaisien de ses aventures d'espion – beuveries, bagarres, provocations blasphématoires – et quelques interludes lyriques viennent relâcher la tension tragique qui parcourt le roman, celle de l'accomplissement inéluctable d'un destin connu. La structure est doublement faustienne : l'*hybris* du Kit Marlowe de Burgess consiste à s'élever au-dessus des "lois" de la nature et de la religion grâce au pouvoir de l'intellect et à ses amours homoérotiques ; sa "tragédie" est d'être lié de façon indéfectible, comme Faust à Méphistophélès, aux représentants d'un pouvoir oppressif et machiavélique.

Kit Marlowe est d'emblée caractérisé par sa supériorité intellectuelle : "University Wit" élisabéthain pétri d'érudition classique et judéo-chrétienne, il jongle avec les concepts et les références philosophiques : "And so in the schools he was insolent in the exercises, seated on his tripod, delivering his logic" (*ADM* 66). Chacune de ses actions est suivie d'une réflexion rapportée sous forme de psycho-narration au style indirect libre, le plus souvent sous forme d'interrogations sans réponse. Par exemple, en quittant la chambre de son amant Tom Walsingham à Reims, il cherche vainement à comprendre l'essence de l'amour, sous l'angle du désir, de la morale, de la raison et de la religion :

A poet, he knew the difficulties of that word *love*, which meant too many things for any man's comfort, but it was the only word that sprang from the heaven of release and he must regard it with the care he had given to the abstruse terms of the schoolmen. *Love* was the lyric cry of desire and release and gratitude for release ; should it not rather be the expression in frigid sobriety of the awareness of mingling of souls ? [...] Was there substance deserving of a lover's homage ? He thought not. [...] The morality, if there was morality, was encased in the narrow world that two built. Of exterior

---

Shakespeare. On peut, par exemple, citer cette analyse de Lawrence Danson : "Shakespeare's characters may undergo radical shifts in apparent identity, psychic slippages that unsettle a spectator's expectation for the unity of a person ; while Marlowe's heroes amaze or dismay us by the sheer tenacity of their will to be always themselves." (*Studies in English Literature, 1500-1900*, 26 (1986), p. 217) Ou encore une analyse similaire de David Cecil, dans un ouvrage de vulgarisation sur l'histoire littéraire britannique : "Marlowe had no sense of character and no gift of construction. But he was a dramatic poet of genius : and, in his hands, these rough melodramas were transfigured into a vehicle for the soul-stirring expression of human passion. [...] In line after line of triumphant eloquence, Marlowe trumpets forth Elizabethan pride in man's strength and beauty, his insatiable thirst for every joy, sensual and intellectual, that life could offer. He was followed by a writer [Shakespeare] who, to a poetic genius even richer than his own, added that talent for design and character drawing that he lacked" (Elizabeth Bowen, Anthony Burgess, Lord David Cecil, Graham Greene, Kate O'Brien, *The Heritage of British Literature*, 1983, p. 14-16). Harry Levin montre que la critique tend à considérer Marlowe comme "a pre-Shakespearean primitive" (*The Overreacher*, p. viii).

morality there was none save what Church, reformed or unreformed, delivered. He had an itch of merely scholarly import to learn of the nature of and punishment allotted to such love, if love it was. (*ADM* 50-51)

Kit Marlowe est ainsi sans cesse confronté à une crise morale et intellectuelle, à un questionnement infini qui scande le récit de sa vie. Le texte est ponctué de répétitions, aussi bien dans la biographie intérieure de Marlowe – sa conscience divisée, son agnosticisme inquiet – que dans sa biographie “extérieure” – l’indissolubilité de son pacte avec les services d’espionnage de la reine –, ou encore dans sa biographie sexuelle et amoureuse (“I say lust and lust again. It was all Kit lusting, a male body augmented to a world his prey and no retribution”, *ADM* 120). La dialectique impossible entre foi, pensée et nature revient constamment, comme un *leitmotiv* qui impose son rythme à la biographie imaginaire :

The apprentices went back to their hammering and through the smell of leather that was his boyhood and unchangeable, unlike thought and faith [...]. (*ADM* 37)

All ready to breed, even poor Dorothy who, if they let her loose in the field, would be served by some farm lout as readily as mare and stallion, save that season for humanity was sempiternally there, like faith and thought. But he, Kit, would deceive nature. (*ADM* 38)

Two young and naked men, the unchanging under faith and thought, yet not of the cycle [...]. (*ADM* 50)

Le mouvement dramatique de la biographie imaginaire est celui d’une progression inéluctable vers la mort prématurée du biographié, dont il a la prescience presque depuis le début (“Wept at a future that, he knew, must be perilous. Wept because they, his womanfolk and his hammering father, would weep. Weep when? That he didn’t know. He could hear weeping on the wind.” *ADM* 39), mais aussi d’une tragédie existentielle, la crise intellectuelle et morale du héros ne faisant que s’accroître, sans trouver d’autre exutoire que les blasphèmes provocateurs qui ont alimenté la légende noire de Marlowe. Le coup de foudre, au sens propre, qui s’abat sur le protagoniste à la vue de Tom Walsingham au début du roman, exprimé au discours indirect libre dans le langage dense et métaphorique qui caractérise les vers de Marlowe, contient déjà en germe tout le déploiement de la biographie reconstruite par Burgess : “It was Jove’s bolt. [...] It was the sharp knife of a sort of truth in the disguise of danger.” (*ADM* 31) – la passion



amoureuse, la quête de vérité, les faux-semblants de l'espionnage et enfin la mort violente.

#### 4. *Napoleon Symphony* : comédie épique et orchestration verbale

Dans l'épître au lecteur qui conclut *Napoleon Symphony*, Burgess explique que sa biographie imaginaire musicalisée, contrairement aux deux œuvres fictionnelles canoniques sur Napoléon, le roman de Tolstoï *La Guerre et la paix* (1869) et le drame épique de Thomas Hardy *The Dynasts* (1904-1908), est un roman comique – non qu'il vise particulièrement à faire rire, mais parce qu'il est, selon son auteur, tout sauf tragique :

*This is a comic novel and it must  
Be read as such, as such deemed good or bad –  
A thousand versts away from Tolstoygrad.  
Indeed, my working title used to be  
This : The Napoleon Comic Symphony,  
A name that reason forced me to reject,  
Since comic leads the reader to expect  
Contrivances of laughter : comic taste,  
Like the term comedy, has been debased.  
Arousing mirth – this is not what I'm at :  
What's comedy ? Not tragedy. That's that. (NS 363-364)*

Décrit par le biographe André Maurois comme un acteur et un spectateur lucide de sa propre vie (“Comédien ? Tragédien ? Peut-être, mais sublime dans les deux rôles, et spectateur lucide de son propre jeu”<sup>502</sup>) et dénoncé de son vivant par sa *nemesis* politique et intellectuelle, Madame de Staël, comme un mystificateur cherchant à s'emparer de l'imagination des hommes, le personnage historique “Napoléon” ne peut être saisi qu'en tenant compte de sa propension à théâtraliser et mythifier sa vie. Le thème de la stylisation de soi et de la propagande mystificatrice est comme inhérent à toute biographie napoléonienne<sup>503</sup>. La structure narrative, c'est-à-dire l'organisation

---

<sup>502</sup> André Maurois, *Napoléon* (1964), p. 89. On retrouve la même image d'un Napoléon acteur, auteur et metteur en scène de sa propre vie, chez Milan Kundera : “Étant lui-même un grand auteur de batailles, doublé d'un metteur en scène inégalable, en son for intérieur il était convaincu d'être le plus grand poète tragique de tous les temps, plus grand que Sophocle, plus grand que Shakespeare.” (*L'Immortalité* (1990), 1993, p. 84)

<sup>503</sup> L'approche “mythographique” relève également d'un nouveau mode d'appréhension des vies des personnages historiques, non plus comme trajectoires singulières, mais comme étant déjà déterminées,

temporelle, linéaire et chronologique ou en contrepoint, des aventures de Napoléon, à travers les choix thématiques qu'opère le romancier-biographe, à travers également le *tempo* plus ou moins rapide qu'il impose au récit des événements, détermine en grande partie si le destin napoléonien sera lu sur un mode épique, tragique ou héroï-comique.

Pour tenter de caractériser ainsi le récit napoléonien de Burgess, résumons d'abord les grands mouvements du roman en mettant en évidence, à partir des analyses de Bernard Brugière, présentées dans un essai de critique-fiction sous la forme d'un dialogue imaginaire entre Burgess et Beethoven<sup>504</sup>, les correspondances entre le texte et la partition musicale de *L'Héroïque*. La première partie du roman (NS 1-120), qui correspond à l'*allegro* de la *Troisième Symphonie*, raconte l'ascension militaire et politique fulgurante de Bonaparte, conquérant à la guerre, en amour et en politique : l'exposition comprend les récits combinés de la campagne d'Italie et de la passion de Bonaparte pour Joséphine ; le développement inclut la narration de la campagne d'Égypte et des manœuvres politiques des membres du Directoire, jusqu'au coup d'État du 18 Brumaire, ainsi que le récit des infidélités conjugales du futur couple impérial ; la *coda*, qui reprend le thème principal de l'exposition, la conquête, met en valeur le motif de la trahison et du cynisme politique, qui culmine avec l'exécution du duc d'Enghien, et celui de la mégalomanie triomphante du Premier Consul, qui se fait sacrer Empereur. La deuxième partie (NS 123-247), placée sous le signe d'une série de rêves enchâssés, épouse le second mouvement de la partition beethovénienne, la *marcia funebre* : l'*adagio assai* devient sous la plume de Burgess un double songe : celui de "N" rêvant, depuis Moscou, sa propre mort de tyran déchu, et revoyant, dans une analepse, l'attentat manqué de l'étudiant nationaliste allemand Stapps ; celui de Joséphine se contemplant dans une série de visions oniriques sous les traits de Cléopâtre, puis de la déesse de l'amour Aphrodite – ce deuxième songe se prolongeant, comme celui de "N", en une série d'analepses gravitant autour du noyau thématique du divorce du couple impérial ;

---

dans leur projet même, par l'imitation de modèles et d'*exempla*, le mythe faisant en quelque sorte partie intégrante de l'histoire collective et individuelle. Comme l'écrit François Dosse à propos de la biographie/mythographie par Denis Crouzet du connétable Charles de Bourbon (*Charles de Bourbon, Connétable de France*, 2003) : "La mythographie est première et la vie sa mise à l'épreuve ultérieure". (François Dosse, *Le Pari biographique. Ecrire une vie*, 2005, p. 324)

<sup>504</sup> Bernard Brugière, "A propos de *Napoleon Symphony* : dialogue (imaginaire...) entre Burgess et Beethoven.", *Trema* n° 5, "Anthony Burgess", 1980, p. 55-74. Voir également les explications de Burgess sur les correspondances entre la *Symphonie héroïque* et son roman dans "Bonaparte in E Flat", *This Man and Music* (1982), 2001, p. 180-192.

le *trio* de Beethoven sert de matrice aux négociations d'un traité de paix avec la Russie et la Prusse ; le *fugato* se littéralise en fuite impériale, puisqu'il correspond à la défaite de Napoléon – débâcle de Russie et traversée de la Bérézina, montée du nationalisme allemand francophobe, mirages en trompe-l'œil de la cour impériale en contrepoint de la déliquescence du pouvoir de "N". Le troisième mouvement de la *Symphonie héroïque*, le *scherzo*, inspire à Burgess la brève troisième partie de son roman napoléonien (NS 251-281), qui trace un parcours allant des illusions automystificatrices à la désillusion du protagoniste : cette partie s'ouvre sur les célébrations du premier anniversaire du couronnement, un bal impérial, puis un épisode au cours duquel l'Empereur, assistant à un *masque* mythologique au théâtre, se compare à Prométhée, héros de l'humanisme des Lumières défiant le pouvoir des Dieux ; puis les célébrations triomphantes s'inversent, le *masque* allégorique laisse place à une farce satirique anglaise anti-napoléonienne, le bal de la cour impériale au Congrès de Vienne, avant que le mouvement ne s'achève sur l'ultime défaite à Waterloo qui met fin à l'espoir des "Cent Jours". Enfin, le dernier mouvement (NS 285-362), qui épouse la forme des variations et fugues dites "prométhéennes" du *finale* de Beethoven<sup>505</sup>, est une succession hétérogène de récits et de discours, pastiches littéraires, commentaire historique, dialogue philosophique, récit de rêve, sur la fin pitoyable de "N", prisonnier de l'île rocailleuse de Sainte-Hélène.

Bien qu'il s'en défende dans son épître au lecteur, Burgess semble bel et bien avoir imprimé à sa symphonie napoléonienne un schéma d'ensemble tragique, puisque se succèdent de façon très nette le moment d'*hybris*, la chute du protagoniste châtié par une *nemesis* à laquelle les contrepoints mythographiques du récit confèrent une nature transcendante, et l'*anagnorisis* par laquelle il prend conscience de la signification humaine de son destin. La quête plus ou moins aboutie d'homologies thématiques et structurelles avec une symphonie alliant la rigueur classique et un romantisme pré-wagnérien – Bernard Brugière fait dire à "Beethoven" que l'*allegro* est "une chevauchée impériale de l'âme" – semble également suggérer la dimension héroïque et épique du destin napoléonien, plutôt qu'une perspective comique – c'est-à-dire une succession décousue d'épisodes et de détails composant, par métonymie, une existence que ne transcenderaient ni le sens de l'histoire, ni le dévoilement de la condition

---

<sup>505</sup> Le *finale* provient en effet de la musique du ballet *Prométhée*.

humaine. L'élan héroïque et la virtualité tragique du destin napoléonien sont néanmoins contestés de l'intérieur par différents stratagèmes narratifs. Selon John Mowat, la dimension comique de la biofiction napoléonienne d'Anthony Burgess tient à la position de supériorité adoptée par l'auteur par rapport à la perspective bornée du protagoniste, décalage qui crée un effet d'ironie dramatique :

The artist is in the position of having more information than the hero, of being able to tell a subliminal story of which the fictional hero cannot be aware but which will comment on him [...].<sup>506</sup>

Les discours directs et les flux de conscience du protagoniste révèlent un hiatus entre la représentation héroïque de lui-même orchestrée par "N", entre aveuglement et propagande volontariste, et les thèmes et variations anti-héroïques orchestrés par Burgess depuis sa position quasi démiurgique de chef d'orchestre invisible, ce qui redouble par moments l'effet de contrepoint ironique entre la perspective du personnage et le verdict de l'histoire. Par exemple, alors que Burgess compose la scène du divorce entre Joséphine et Napoléon sur le mode du drame bourgeois, voire de la farce de boulevard où au sentimentalisme des excès lacrymaux de l'un répond la cupidité vulgaire de l'autre, il place la réflexion suivante dans la bouche de "N", qui mange une pêche avec délectation, tous ses appétits étant stimulés par l'idée du divorce : "These are good peaches, hungrier than I thought, of course it's in the heroic tradition for grief to produce hunger" (NS 152). Napoléon essaie de s'inscrire dans une tradition héroïque au moment même où la scène que lui fait jouer Burgess est placée sous le signe de négociations matérielles sordides et d'appétits charnels commandés par "une sexualité régressive, infantile et vaguement perverse" où prédomine l'oralité<sup>507</sup>.

Un peu plus loin, deux types de représentation/stylisation des événements historiques s'affrontent à nouveau, dans ce dialogue avec ses généraux rêvé par "N" dans le délire de la fièvre, au cours de la retraite qui conclut le désastre de la campagne de Russie :

"You listen to me, N panted [...]. "Always important to remember that a very narrow compartment indeed divides the sublime from the ridiculous.

---

<sup>506</sup> John Mowat, "Anthony Burgess, Joyce's Contemporary : a Study of Anthony Burgess' *Napoleon Symphony*", G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 194-5.

<sup>507</sup> Bernard Brugière compare cette prédominance du buccal et les nombreuses métaphores de la dévoration amoureuse dans *Napoleon Symphony* aux représentations joyciennes de la sexualité, en particulier aux fantasmes attribués à Bloom dans *Ulysses*. ("A propos de *Napoleon Symphony* : dialogue (imaginaire...) entre Burgess et Beethoven.", *Trema* n° 5, p. 70)

[... ]. One man is a man, six hundred and fifty-five thousand men are either a stellar sublimity or a joke. They march, they charge – they are the very movement of the heavens. They retreat, they all have dysentery – ah, how comic.”

“Tell them that back home, Bessières said [... ]. Get all the widows and orphans together and tell them how comic it was.”

“But”, N said sincerely, “widows and orphans wholesale, en masse, are themselves ha ha comic. Stage direction : Enter a chorus of widows and orphans. Laughter [...].” (NS 202)

Les atrocités subies par sa faute par ses soldats et leurs familles, qui nourrissent la légende noire de “l’Ogre corse”, sont considérées non pas sous l’angle du remords moral ou sentimental, du cynisme politique, ou de l’idéologie héroïque du glorieux sacrifice, mais dans une perspective esthétique méta-représentationnelle, qui est anachroniquement très proche du grotesque noir, de la *grim comedy* ou de la “satire cosmique”<sup>508</sup> associés à l’écriture de Burgess lui-même, voire à un *Zeitgeist* des lettres britanniques dans les années 60. Alors que dans le premier mouvement le romancier-biographe compare anachroniquement les méthodes de Napoléon à celles de Hitler en relatant le massacre des prisonniers pendant la campagne d’Égypte, “N” exprime à présent une conscience quasi visionnaire de l’incommensurable horreur des guerres et des limites des registres héroïque, tragique et épique pour traduire l’absurdité comptable des massacres modernes. Burgess n’enferme pas le protagoniste dans une posture rigide d’aveuglement et de mystification, mais organise les hiatus entre les différents styles et registres de représentation selon des variations plus subtiles que des effets théâtraux d’ironie dramatique prenant pour cible un Napoléon réduit à des stéréotypes d’usurpateur bouffon. La grille de lecture épique/héroïque est subvertie par ces changements constants de perspective et de registre, ainsi que par les scènes de comédie ou de mélodrame jouées, souvent à contre-emploi, par un protagoniste conscient que le monde est un théâtre et les hommes des acteurs.

Le traitement de l’axe tragique semble, quant à lui, se cristalliser autour d’un interlude pseudo-cabalistique attribuant un pouvoir surnaturel fatidique à la lettre “W”, qui, prononcée à l’anglaise contrairement au “W” continental de Wagram, est commune

---

<sup>508</sup> Ces notions voisines, oxymores qui désignent un mélange d’humour noir et d’ironie macabre, caractérisent un changement d’échelle dans la satire, la comédie sociale laissant place à une vision grotesque plus générale, presque métaphysique, dans la littérature anglaise postérieure à la Seconde Guerre mondiale. Voir l’ouvrage de John W. Tilton, *Cosmic Satire in the Contemporary Novel*, 1977, p. 19.

à tous les ennemis de “N” – le général anglais Wellington, la défaite de Waterloo, sa “prison” de Longwood, son geôlier Hudson Lowe :

He has had time enough to ponder on Wellington and Waterloo, and now, lo, he is presented with the empire of Longwood. We doubt not, also, that, finding in these three W’s three coffinails for his boxed and buried reputation, and wondering at the lethal trinity in his Corsican superstitious way (for this propensity of his nature, as of his nation’s is well enough known), he will have made certain enquiries as to the meanings of the words so terrifyingly double-yewed. (NS 300)

Meanwhile, each day at Longwood he will be reminded, in the name of his illustrious and gallant keeper Sir Hudson, that he has indeed been brought most Lowe, and find too, though humbly disposed in that cognomen, the persistent letter of his downfall, a Cassiopeia of retribution whose fiery original, by a strange irony, he will never see blazing in the southern firmament of his confinement. (NS 301)

La distance ironique du pastiche littéraire<sup>509</sup> désamorce ce pôle tragique tout en l’énonçant – dans la langue et le style d’époque des vainqueurs britanniques : les virtualités tragiques de la destinée pitoyable de l’empereur déchu semblent se noyer dans l’épaisseur intertextuelle ludique de l’écriture. Mais, comme pour préserver la tension entre le dépouillement tragique et la surinterprétation parodique, Burgess inscrit aussi dans son texte sous forme de calligraphe le signe dépouillé de la malédiction de la lettre W :



De même, des interludes versifiés en *heroic couplets*, dans lesquels Bonaparte devient l’égal d’Alexandre le Grand et d’Auguste, représentent la voix de la propagande napoléonienne, transformant la campagne d’Italie en épopée héroïque :

*Mark how the Alexander of our age  
Bids soldier’s skill fulfill a lover’s rage.  
[...]  
Our general is impetuous to fling  
His total force upon a single wing.  
[...]*

<sup>509</sup> Burgess imite ici le style de l’*Edinburgh Review* (A. Burgess, “Bonaparte in E Flat”, *This Man and Music*, p. 189). Fondée en 1802, cette revue littéraire de haute tenue défendait des idées proches de celles des Whigs, donc relativement favorables à Napoléon. Dans cette section du *finale*, comme James Joyce dans “Oxen of the Sun”, mais en se limitant au XIX<sup>e</sup> siècle, Burgess suit l’histoire littéraire anglaise dans une série de pastiches où se succèdent Jane Austen, *The Edinburgh Review*, Walter Scott, Wordsworth, Dickens, Bulwer Lytton, Tennyson, Henry James et Hopkins. (*ibid.*, p. 189-190)

*Ah, Mantuan Virgil, could but time re-roll  
And from th'Elysian meadows pluck that soul,  
A greater than Augustus would inspire  
A mightier chord upon the trembling lyre,  
And verbal flames might match that swift  
reverberant fire. (NS 21)*

Or, non seulement Burgess subvertit l'idée d'une irrésistible ascension du héros militaire par l'emphase pompeuse des comparaisons, mais aussi en déclinant le motif de l'*allegro* sur différents plans, musical, politique, militaire, et sexuel, domaine où la précipitation et l'impatience de Napoléon prennent une tournure non plus glorieuse et irrésistible, mais ridicule et grotesque. La répétition épique du *leitmotiv* de l'impétuosité et de la conquête fulgurante se renverse ainsi en effet comique.

Burgess introduit également un deuxième terme, la notion de picaresque, associée à un parti pris de représentation grotesque, pour préciser la dimension "comique" de sa biofiction napoléonienne :

*My Ogre [Napoléon], though heroic, is grotesque,  
A sort of essay in the picaresque,  
Who robs and rapes and lies and kills in fun  
And does no lasting harm to anyone. (NS 364)*

Le personnage "N" de Burgess serait ainsi une incarnation imparfaite ("a sort of essay") d'un certain type d' (anti-)héros romanesque, le *picaro* espagnol ou le *rogue* anglais. Cette notion de "picaresque" pourrait surprendre ici car le roman picaresque se caractérise en général par une structure narrative séquentielle, lâche et décousue, digressive, qui permet d'intégrer toutes les aventures du *picaro* et de ses rencontres ; or l'intertexte de la partition musicale beethovénienne impose au contraire à la vie narrée une structure dense, rigide et comme prédéterminée – a priori plus héroïque et tragique que comique-picaresque. Il est vrai que chez Anthony Burgess, les questions de technique romanesque ou de genre littéraire sont toujours subordonnées à des considérations plus thématiques, culturelles, voire philosophiques, que techniques et esthétiques. Ainsi, comme le *picaro* du roman espagnol ou le *rogue* du roman anglais, le petit caporal corse au nom italien, "Buonaparte", use de tous les moyens, sans considération de leur caractère honnête ou moral, pour arriver à ses fins – Burgess l'appelle plus loin "le voyou mafieux" ("the mafia lout"). Comme eux, il parcourt du pays – même si c'est à la tête de ses régiments et non seul sur la route, à la manière des

semi-vagabonds de la grande tradition picaresque. Mais le picaresque a surtout partie liée à une vision du réel comme *theatrum mundi* chaotique et désorganisé, que l'individu sans scrupule exploite à son profit<sup>510</sup> : en effet, le monde dans lequel "N" évolue offre un démenti flagrant aux idéaux abstraits et glorieux, se révélant au contraire sous un jour physique, grotesque, tragi-comique, voire grandguignolesque. Le héraut de l'ordre, de la discipline militaire et de la rationalité se trouve sans cesse confronté au désordre des appétits élémentaires et des dysfonctionnements du corps, à l'imprévu et au chaos général. Ce thème de l'incongruité grotesque entre la rhétorique et la réalité est redoublé dans l'écriture, qui tisse des contrepoints narratifs entre le style administratif (*officialese*), le style héroïque (*heroic couplets*) et le style prosaïque des simples soldats (*demotic*). Ainsi, dans *Napoleon Symphony*, la notion de "picaresque" pourrait presque se décliner selon le sens métaphysique qu'en donne Robert Scholes, comme le règne d'un désordre aléatoire, injuste et irrationnel faisant contrepoids à la ligne de justice poétique/historique qui semble châtier l'*hybris* du "tyran" :

[...] an intensification of everyday troubles into an ironic vision of a distorted cosmos, where a poetic injustice reigns, which destroys all those who do not learn to accomodate themselves to it .<sup>511</sup>

Burgess évite ainsi la caricature burlesque pure et simple, ce que le personnage "Henry James" appelle "the travesty of the memory of a great man" dans *Mozart and the Wolf Gang*, ainsi que l'écueil idéaliste et formaliste consistant à utiliser la *Symphonie héroïque* pour omettre l'accidentel et exprimer quasi mystiquement l'essence napoléonienne en termes d'Esprit de l'histoire en marche. *Napoleon Symphony* mériterait peut-être également le sous-titre d'opéra bouffe, tant elle correspond à la position de Da Ponte, contredisant l'idéalisme a-biographique de Henry James dans *Mozart and the Wolf Gang*, l'autre exercice de style intersémiotique de Burgess :

James : "The sweat, the intrigues, the teeth knocked out, the sexual diseases, the tears and occasional exultations – we do not wish to know of these things. Mozart rises above them".

---

<sup>510</sup> Parmi les multiples définitions du genre, celle-ci semble s'appliquer à l'idée d'un Napoléon "picaresque", confronté à un désordre qu'il ne fait que perpétuer, malgré (voire à cause de) sa rhétorique de l'ordre rationnel et des Lumières: "Le roman picaresque s'offre comme le contraire du *Bildungsroman* : le monde social n'est plus l'occasion d'un apprentissage formateur de l'individualité ; l'individu est seulement le moyen romanesque de constater les défauts du réel et de récuser les discours reçus sur cette réalité" (article "Genre picaresque", *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, dir. Jacques Demougin, volume 2, p. 251)

<sup>511</sup> Robert Scholes, *The Fabulators*, "Fabulation and Picaresque", 1967, p. 61.



Da Ponte : “Rises above them, does he ? He learned drama from me, and I learned drama from life. Life is an opera buffa.” (MWG 79)

Aux confins de la dimension théâtrale ou opératique de *Napoleon Symphony* et de la tradition picaresque à laquelle Burgess rattache son biographié, on retrouve également, comme dans *Nothing Like the Sun* et *A Dead Man in Deptford*, le tracé d’une ligne initiatique, voire d’un cheminement de rédemption, dans le récit biographique. Acteur de sa propre vie, auteur plus ou moins conscient d’une succession de performances théâtrales, le personnage de Napoléon, comme les héros picaresques originels du roman espagnol<sup>512</sup>, connaît une évolution morale et spirituelle à partir d’une position initiale de jubilation euphorique amorale et de sentiment de puissance :

God almighty it was a near thing, Bonaparte was thinking, God almighty it wasn’t planning this time, it was impossible gambling that came off, and it tastes like brandy, it feels like that delicious flying moment when you spend into her thighs, now that I know I am a living spirit and a very special one as well as a military library and a craftsman and a machine as modern as a semaphore telegraph or a hydrogen balloon.[...] We won, my love. Sixteen guns and nearly two thousand prisoners. Prisoners, my love, are such a nuisance. War feeds on war ; what do prisoners feed on ? (NS 12)

Ainsi, bien que quelque peu marginale par rapport aux autres enjeux de cette biographie expérimentale musicalisée, on trouve dans *Napoleon Symphony* une tension entre le déterminisme d’un destin connu, et la progression psychologique d’un personnage que ses expériences révèlent à lui-même. Cette tension concerne surtout l’appendice final à l’épopée napoléonienne, l’exil à Sainte-Hélène, au cours duquel l’empereur déchu fait le bilan de son existence et réfléchit à la trace qu’il laissera dans l’histoire. La leçon de modération voltairienne qui conclut le schéma *hybris* héroïque / *nemesis* / déchéance, “We must cultivate our garden” (NS 293), la *spade* guerrière laissant place à la *spade* du jardinier<sup>513</sup>, est certes ironique car, comme nous le verrons plus en détail dans la partie suivante, c’est justement sa foi inconditionnelle dans l’idéal des Lumières qui constitue l’*hybris* de “N” : son inhumanité vient d’un rationalisme dévoyé à des fins de conquête, et son échec de son incapacité à accepter l’existence de forces irrationnelles,

---

<sup>512</sup> La rédemption morale était une conclusion obligée chez les auteurs picaresques espagnols, qui s’est peu à peu perdue dans la variante anglaise du genre, où la dimension comique et satirique l’emporte sur l’idée d’un cheminement spirituel et moral (voir “Genre picaresque”, *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, p. 250)

<sup>513</sup> Napoléon découvre le sens du mot anglais “*spade*” et le rapproche de son homonyme italien, qui signifie “épée” (NS 292).

représentées, selon Burgess, par le sentiment nationaliste allemand et la mer, “élément féminin” que Napoléon n’arrive pas à dompter face aux Anglais (“Resignation to the truth that he had not conquered that woman-element. [...] The sea was not his nor ever would be now”, *NS* 126). Or, si l’*hybris* du conquérant prométhéen, qui croit à la toute-puissance de la volonté, fait place à la modestie dans les dialogues avec la jeune Betsie Bascombe qui ponctuent le *finale* (“With all of us there are forces hardly to be controlled, whether with spade or *spada*. None of us is really free” *NS* 299), Napoléon n’en continue pas moins de revendiquer cet héritage des Lumières en se réclamant de Voltaire et de se présenter comme leur dernier défenseur face à l’obscurantisme contre-révolutionnaire.

De même, dans un ultime dialogue fantastique, face à une jeune femme qui lui apparaît dans une sorte de songe posthume et remet en question la valeur de son héroïsme conquérant, Napoléon se retranche à nouveau derrière la rhétorique des Lumières et de la défense de la Révolution :

To the end of disseminating the word of republican enlightenment. To the end of protecting *by arms* an already existing republic or, [...] of preserving the motherland, already, far ahead of the other nations of Europe, [...], blessed with the enlightenment of the republican principle, from the machinations [...] of ancient, corrupt and jealously fearful monarchies. (*NS* 344)

Les positions initiales du héros déchu n’ont donc apparemment pas beaucoup évolué, et son discours auto-justificatif, proche de son testament politique du *Mémorial de Sainte-Hélène*, semble relever du discours de mauvaise foi ou de la propagande napoléonienne intériorisée. Une autre lecture est possible : si ce dialogue socratique est l’équivalent d’un rêve, la jeune femme, qui le contredit en lui rappelant la réalité qui se cache derrière ses discours idéalistes, peut être considérée comme son double inconscient – puisque le principe d’identité n’existe plus selon la modalité onirique – c’est-à-dire comme l’intériorisation de ses limites, la reconnaissance ultime de ses faiblesses et de ses torts : à travers elle le “héros” découvre que son action prétendument civilisatrice fut peut-être plus destructrice que créatrice, plus égotiste qu’altruiste et sacrificielle. Comme le résume John J. Stinson, la caractérisation de Napoléon n’est ni très profonde, ni complètement simpliste :

A systematically deep probe into Napoleon's "psychology" is not what the novel attempts. The suggestion of complexity in Napoleon's character is very definitely here, however.<sup>514</sup>

Ce motif du cheminement de l'individu "N" vers le moment de connaissance de soi qui constitue l'ossature des romans d'initiation, est de toute façon comme étouffé et assourdi par le pôle épique et allégorique, qui fait de la conscience individuelle de Napoléon un carrefour de "grands discours" et de mythes. Les canons du genre épique, bien que traversés d'épisodes comiques-grotesques<sup>515</sup>, ne sont pas pour autant abolis dans le texte : les protagonistes incarnent et affrontent des forces qui leur échappent, les scènes se succèdent comme autant de grands tableaux historiques, la narration joue de tous les ressorts hyperboliques – énumérations homériques, répétitions, exagération des défauts et qualités des protagonistes – pour suggérer le surhumain, l'extraordinaire, le mythique. Le grossissement épique du destin historique et individuel de "N" est marqué par la présence ostentatoire d'un intertexte mythique protéiforme, qui va jusqu'à la mise en abyme des interprétations allégoriques du destin politique et de la mission historique de Napoléon. Dans le troisième mouvement du roman (le *scherzo* de la *Symphonie héroïque*), l'empereur assiste à un *masque* représentant la mise à mort de Prométhée par Jupiter et les Olympiens, et exige que le dénouement soit modifié : il veut que Prométhée triomphe des dieux qui s'acharnent contre lui, tout comme il espère triompher seul, au nom de la modernité éclairée qu'il veut incarner, des puissances étrangères obscurantistes coalisées contre lui. Il s'identifie exclusivement à Prométhée, qui représente la force alliée à la raison humaine, et non pas à Hercule, celui qui est censé libérer Prométhée de son rocher caucasien à la fin de la pièce, et qui symbolise une possible réconciliation entre l'humanité émancipée et une divinité rédemptrice, la raison et les forces surnaturelles, les Lumières et l'ordre ancien monarchique.

"Me, Hercules ? But Hercules is a god. I'm not a god. I'm a Titan," he said simply. "It would have been enough to have Prometheus sending them all off packing on his own. With perhaps the help of some of his clay creatures. [...] Go backstage and tell them to get Prometheus to break his own chains [...]." (NS 267-268)

---

<sup>514</sup> John J. Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991, p. 111.

<sup>515</sup> Pour Burgess, il n'y a d'ailleurs pas forcément de contradiction intrinsèque entre l'épopée et le grotesque, de même que la forme de la symphonie n'a aucune implication noble ou héroïque en tant que telle : "[...] a tale of warriors is not necessarily ennobled by being told in verse." ("Bonaparte in E Flat", *This Man and Music* (1982), 2001, p. 191)

Geoffrey Aggeler analyse ainsi ce passage important du roman, qui touche à la représentation que l'empereur a de lui-même, ainsi qu'à sa volonté de contrôler tout autant son devenir politique que son image mythique :

This wilful rewriting of the script reveals a great deal about N, about the limitations of his vision. By rejecting a Herculean identification he rejects not only apotheosis but the idea of reconciliation with the Olympians and the forces they represent. [...] N cannot understand or imagine any revolutionary force other than force itself directed by reason.<sup>516</sup>

Burgess introduit en outre ici un dialogue entre l'évolution du personnage historique et l'histoire de la genèse de la matrice musicale – la décision prise par Beethoven d'intégrer ses compositions dites "prométhéennes", tirées de son ballet *Les Créatures de Prométhée* (op. 43), dans le *finale* de la *Troisième Symphonie*, afin de célébrer conjointement l'essence de l'héroïsme humain et l'homme Napoléon Bonaparte, avant finalement d'exclure ce dernier de cette célébration.

Pendant son exil à Sainte-Hélène, les forces irrationnelles de la nature, sous la forme d'une tempête tropicale, s'abattent sur le tyran rationaliste déchu et son "Jardin Impérial" – emblème, à une échelle modeste, de la raison conquérante qui dompte et jugule la nature ; mais Burgess relativise aussitôt le symbole en juxtaposant plusieurs interprétations symboliques et allégoriques contradictoires qui s'abolissent dans la conscience (post)moderne de leur contingence et de leur artifice :

The force of the winds and the rains was such that chaos seemed to have come again, and by what, to those who held to the demonic or demi-divine persuasion, seemed an anomaly, it was that expanse of tamed Nature known as the Imperial Garden which was quickest to revert to a swamped and blasted wilderness. Another superstition naturally spoke of the gods bellowing their ultimate rage at Prometheus, while it was left to the few coolly rational to remark on the Pathetic Fallacy. (NS 339)

*Napoleon Symphony* est donc une sorte d'anti-épopée napoléonienne, en raison de sa dimension grotesque et héroï-comique, mais surtout parce que la prolifération d'interprétations mytho-allégoriques souvent contradictoires aboutit à une sorte d'abolition paradoxale de l'interprétation mythique et du monologisme épique.

La véritable initiation ne se joue peut-être pas tant dans la diégèse du récit biographique de *Napoleon Symphony*, qu'à un niveau inter-sémiotique, artistique et méta-littéraire. Le *logos*, le romanesque, le symbolique de la narration sont comme

---

<sup>516</sup> Geoffrey Aggeler, *The Artist as Novelist*, 1979, p. 225.

tentés de s’abolir au profit de la musique quand, dans son songe posthume, “N”, dont l’être “réel” s’est déjà métamorphosé en objet mythique et littéraire, est prêt à se laisser engloutir par la musique de Beethoven :

After all, was there not, had there not been, a succession of actions that could look, and not in vain, to the sonorous panels of some great harmonious triptych or (and why on earth not ?) even tetraptych for their generalized, though not so much so, harmonic and contrapuntal (though he shuddered at the connotations of fugue, fuga, until he saw how it might be construed less as a fleeing than as a kind of structured and multiple flying, intransitive or the other thing) expression. (NS 350)

*The Napoleon Symphony* est aussi un *Künstlerroman* – un portrait du romancier-biographe comme musicien-symphoniste : alors que “N” s’imagine sous les traits d’un héros épique-mythique prométhéen, la réalité des événements historiques, ainsi que les impasses herméneutiques de la biographie napoléonienne, semblent suggérer que s’il existe une “essence” héroïque, elle ne se réalise ni dans l’action “réelle” – confuse et destructrice –, ni dans un discours épique – univoque et abusivement simplificateur –, mais dans une symphonie musicale qui subsume l’essence d’une existence, en intégrant ses contradictions empiriques et herméneutiques dans le tout organique de l’œuvre. C’est la lecture que propose Geoffrey Aggeler :

The heroic image may itself be created by a heroic imagination. Again [...] the presence of “another, bigger, hero, is implied.” Beethoven, a greater hero and a truer republican, could have created his heroic symphony without Napoleon. [...] As it was, Napoleon’s achievement in his “own Promethean manner” was [...] far more destructive than creative [...]. N is under the illusion that in fulfilling himself, he has fulfilled a heroic archetype. In fact, the archetype or “inscape” of the heroic has been truly fulfilled only by Beethoven.<sup>517</sup>

En effet, le romancier-biographe épuise toutes les formes de représentations par le mélange des tons et des styles jusqu’à ce que sa présence s’abolisse complètement dans le dernier mouvement, qui n’est plus qu’une succession de pastiches littéraires. La dernière page, accumulation *nonsensical* de mots détachés de leur valeur référentielle pour devenir matériau sonore et rythmique, rappelle la conclusion de *Nothing Like the Sun* :

Mad Anthony, sea trout, meteors and meteorology, weave and lattice, gravitation, cisterns, canals, marine snails, Bengal, monsoons, the shark and the wheatear, the nematode worm, the knout and the vinegarroon, the

---

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 229-230.

gratuitously assumed mission of the Caucasoids [...] cuckolds and warlocks, sorrel and calexia, Sir Thomas and Breslau and all the flowing wine of the world rejoiced. Rejoice. And again I say rejoice. And I say aga INRI ng bells bells bells bells and rejoice. Rejoice. (NS 362)

Le “réel” historique et le verbe ne s’inclinent sans doute pas aussi nettement devant la supériorité de la musique que ne le suggère Geoffrey Aggeler, qui donne en quelque sorte raison à l’interlocutrice de “N” dans le dialogue posthume, alors que son discours semble trop dogmatique pour que Burgess lui laisse le dernier mot<sup>518</sup>. En revanche, il semble que seule une prose musicalisée soit capable de canaliser la surabondance de références, de sens et de styles pour ressusciter le héros après sa mort physique et sa fragmentation en multiples discours et mythes contradictoires. Le personnage hybride, mi-historique, mi-fictif “N” et le déploiement herméneutique du récit se laissent conjointement englober dans la matrice musicale de *La Symphonie héroïque*, le signifié disparaissant dans la célébration joyeuse du signifiant. Les initiales “INRI”, qui reviennent obsessionnellement sous forme d’acrostiche pour tenter de conférer à “Prométhapoleon”, “crucifié” à Sainte-Hélène, une envergure christique, font la liaison entre ce qui reste de sens verbal et sa quasi exténuation dans une musique elle-même mi-païenne, mi-chrétienne : au moment où la prose burgessienne aspire à se faire pure sonorité a-référentielle afin de fusionner avec la musique de Beethoven, le dernier mot, “Rejoice”, double hommage à Henry Purcell, auteur du célèbre *Rejoice in the Lord Always* (1685) et à James Joyce, précurseur de Burgess dans la musicalisation du roman<sup>519</sup>, suspend la narration sur un entre-deux entre transcendance divine et immanence sensuelle, ainsi qu’entre musique et verbe. Le triomphe final est donc moins l’apothéose d’un Napoléon rendu immortel par ses exploits héroïques, que celui de la musique, de la prose musicalisée et des influences artistiques du romancier-musicien, comme l’explique Burgess dans “Bonaparte in E Flat” :

Since Beethoven’s finale ends with a blaze of E flat glory, N is evidently not dead after all. The whole dictionary rejoices [...]. The most potent thing

---

<sup>518</sup> Burgess caricature d’ailleurs le discours de ce personnage en deux phrases au discours direct libre dans “Bonaparte in E-Flat” : “War, says the unknown lady, is highly wasteful. If we need the heroic spirit we had better express it in art.” (p. 190)

<sup>519</sup> En particulier dans l’épisode “Sirens” de *Ulysses*, commenté par Burgess dans l’article “Re Joyce”, *This Man and Music* (1982), 2001, p. 134-149. *Re Joyce* est par ailleurs le titre de l’étude que Burgess consacra à l’œuvre de James Joyce en 1965.

that Beethoven has given to the chronicler is the power to resurrect, since there is no real death in music.<sup>520</sup>

Il est révélateur que certains critiques, tels Samuel Coale<sup>521</sup> et Ina Schabert<sup>522</sup>, interprètent l'expérimentation intersémiotique de Burgess dans le sens d'une quête herméneutique positive, optimiste, euphorique du biographié Napoléon – dont les attributs physiques, la caractérisation psychologique et les dédoublements “mythiques” seraient la marque d'une présence pleine au cœur du roman symphonique –, alors qu'au contraire Geoffrey Aggeler met l'accent sur une exténuation aporétique du sens biographique et historique au profit de la musique beethovénienne. Comme dans *Nothing Like the Sun*, Burgess entrecroise dans *Napoleon Symphony* plusieurs virtualités de lecture – bio-référentielle et psychologique, intertextuelle et intersémiotique, mythique et allégorique, grotesque et picaresque – qui se nourrissent les unes les autres à travers un jeu complexe d'échos et de contrepoints. C'est une telle grille de lecture multiple et non-exclusive, qui refuse d'établir une hiérarchie stable entre musique et récit, que propose Anthony Burgess dans son essai “Bonaparte in E flat”, sorte de mode d'emploi de l'œuvre, entre exégèse, apologie et autocritique :

My own development [...] is justified in its delirium and hysteria not only by history but by the very nature of the musical free fantasia.<sup>523</sup>

That the composer [Beethoven] and I used the same subject matter is a theme for debate, since the ‘Eroica’ contains nothing but notes and the novel has a verifiable Bonaparte in it.<sup>524</sup>

Burgess esquisse ici l'horizon d'un équilibre instable entre structure bio-romanesque et référence historique, entre inclination formaliste et représentation de la vie. Dans son essai “Re Joyce”, il salue la synthèse parfaite entre ces deux pôles réalisée dans l'épisode “Sirens” de *Ulysses* :

The novel can be a plain representation of human life ; it can be a structure which yearns towards the condition of music. Perhaps it is at its greatest when, like *Ulysses*, it is both.<sup>525</sup>

---

<sup>520</sup> Anthony Burgess, “Bonaparte in E flat”, *This Man and Music*, p. 190.

<sup>521</sup> Samuel Coale, *Anthony Burgess*, 1981, p. 125-134, et en particulier : “Burgess's Napoleon is a feisty, impatient, decisive military man who sees himself as a Republican liberator [...]. He has a fierce and fiery temper, a product of his Corsican blood and Corsican sense of honor and bloodfeuds. At times he appears demonic, pushing his armies on to greater and more impossible tasks, a titanic stage manager directing.” (p. 130)

<sup>522</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person*, 1990, p. 5-6.

<sup>523</sup> Anthony Burgess, “Bonaparte in E Flat”, p. 184.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 190-191.

Dans les trois biographies imaginaires burgessiennes majeures<sup>526</sup>, et tout particulièrement dans *Napoleon Symphony*, la quête de structures canoniques capables d'organiser formellement le flux de la vie et l'évolution de la conscience des biographiés côtoie une volonté anarchiste de décomposer ces mêmes structures canoniques en faisant jouer les hiatus, l'incommensurabilité entre le vécu et les idées stables qui les sous-tendent – apprentissage, allégories, mythes, apothéose d'une "essence". La virtuosité formelle et les mises en abyme spéculaires d'Anthony Burgess, parfois décriées comme l'expression d'un maniérisme vain, sont en réalité en accord avec le choix de ses biographiés, des artistes qui représentent leurs propres expériences dans leurs œuvres et sur scène, ou un homme politique – et homme de lettres amateur<sup>527</sup> – qui se mettait constamment en scène et jouait son rôle d'empereur et de général selon une chorégraphie précise. Malgré la concision imposée par le canevas symphonique, Burgess laisse son biographié exposer ses goûts artistiques ("The classical spirit rests on exactitude, on exact and accurate rendering of the world closely observed", *NS* 256), en particulier sa phobie de l'esprit romantique ("Scotch mists, wishy-washy colors, nothing bold, positive [...]. Don't like it, gentlemen, wide-eyed unruly unrulable heroes. Don't like aquacity, tempestuous formlessness", *NS* 257), ou bien le montre en train de prendre la pose pour le peintre officiel Antoine Gros (*NS* 261). Les intertextes joyciens de *Finnegans Wake* et de l'épisode "Circe" de *Ulysses* sous-tendent spectaculairement *Napoleon Symphony*, dont la chronologie est brouillée par la prédominance des flux de conscience analeptiques et des rêves, fantasmes hallucinés ou prémonitions, du protagoniste<sup>528</sup>. À nouveau, il ne s'agit pas d'un hommage complaisant à James Joyce ou d'une préciosité d'écriture, mais d'un rappel au désordre inconscient, instinctuel, illogique adressé à l'"homme-machine", à l'organisateur politique et militaire Napoléon, qui ne jure que par l'académisme néo-classique du peintre officiel Antoine Gros pour représenter le "réel".

---

<sup>525</sup> Anthony Burgess, "Re Joyce", *This Man and Music* (1982), 2001, p. 148-149.

<sup>526</sup> Nous étudierons les autres biographies imaginaires sous un angle thématique, mythopoétique et biocritique plutôt que sur le plan de leur forme narrative, car il s'agit soit de nouvelles, soit de romans trop brefs pour un véritable travail de composition du récit de vie, soit de collages expérimentaux de récits hétérogènes à partir de dispositifs pseudo-éditoriaux que nous avons étudiés comme tels plus haut.

<sup>527</sup> Voir les écrits de Napoléon sélectionnés par André Malraux dans *Vie de Napoléon par lui-même* (1930), 1991.

<sup>528</sup> Antonio Tabucchi écrira un recueil entier de biographies imaginaires rêvées par les biographiés eux-mêmes : *Rêves de rêves* (1992), 2000.



Cette synthèse précaire qu'une critique appelle les "divagations dirigées", la "turbulence tempérée", le "bric-à-brac sans hasard"<sup>529</sup> des expérimentations burgessiennes permet de préserver dans l'écriture biofictionnelle la tension entre le chaos de la vie et l'ordre artificiel qu'impose toute interprétation ou mise en récit – celle du biographié comme celle du biographe. Nous étudierons dans les deux parties suivantes cette même tension entre la vie et l'écriture et cette volonté d'innovation désaliénante d'Anthony Burgess sous un angle différent, non plus narratif et méta-narratif, mais idéologique et mythopoétique : il s'agira de mettre en lumière ce qui, dans les variations biofictionnelles de Burgess, relève soit du dépouillement dés-idéologisant, démythifiant et démystificateur, soit au contraire de la récupération et de l'appropriation mythologisante des "vies" canoniques.

---

<sup>529</sup> Laurette Véza, "Anthony Burgess : de la poésie à la parodie." *Trema* 5, 1980, p. 36.

## Troisième partie

### Mythographie : ascèse démythifiante et sublime d'en bas

#### A. Mythographie

Contrairement aux héros de romans, les protagonistes des biographies imaginaires de Burgess existent déjà, indépendamment du livre, dans l'esprit du lecteur. En choisissant comme biographiés des figures comme Jésus, Marlowe, Shakespeare, Mozart, Napoléon, Keats ou Freud, c'est-à-dire des représentants canoniques de la culture, de l'histoire et de la spiritualité occidentales, le romancier se place d'emblée dans un dialogue avec le mythe, la légende et l'image d'Épinal. Incarnations d'une *doxa* idéologique dominante et d'une tradition nationale ou au contraire emblèmes quasiment contre-culturels de rébellion et de subversion, ces "grands noms" sont devenus des enjeux de récupération, d'appropriation ou de confrontation pour les générations successives d'historiens, de biographes et d'artistes. Inspirés par les travaux de Roland Barthes sur les "mythologies" contemporaines et par ceux de Michel Foucault sur les enjeux de pouvoir qui sous-tendent les discours culturels, des chercheurs proches du courant du *cultural materialism* se sont attachés depuis les années 80 à déconstruire

l'aura et la monumentalisation des autorités artistiques occidentales en adoptant une double perspective sur ces "textes" canoniques : d'une part, un retour désaliéné au contexte socio-historique originel<sup>530</sup>, et d'autre part une analyse des phénomènes d'appropriation et de mystification idéologiques ultérieurs. Par exemple, dans *The Shakespeare Myth*, Graham Holderness distingue l'individu historique William Shakespeare de son double institutionnel "Shakespeare" :

Shakespeare, it has always been claimed, can make us wise, and good, and free. On the contrary, "Shakespeare" can, radical criticism is beginning to suggest, operate to delude, to corrupt and to enslave.<sup>531</sup>

Face aux mystifications inhérentes à la "fonction auteur" et à l'aura institutionnelle des hiérarchies canoniques, il ne s'agit pas d'abolir l'auteur au profit du texte ou de le réduire à un "anonymat transcendantal", mais au contraire de le rétablir dans sa double historicité individuelle et institutionnelle, pour notamment déconstruire la prétendue universalité shakespearienne qui est au cœur de la "bardolâtrie" libérale-humaniste ou conservatrice-réactionnaire.

Autre réponse aux impasses anhistoriques et impersonnelles du *New Criticism* anglo-américain – *Cambridge School* de F. R. Leavis et *New Criticism* américain –, la théorie de "l'anxiety of influence" formulée par Harold Bloom en 1973 rétablit la place centrale des auteurs dans une histoire littéraire qui serait une suite continue d'influences et de genèses créatrices individuelles<sup>532</sup>. La création artistique est pensée sur le modèle freudien d'un *agôn* œdipien entre les générations successives d'auteurs, chaque nouvel écrivain enfantant une œuvre originale au prix de la trahison, c'est-à-dire de la révision, de ses prédécesseurs – "an act of strong misreading". Ainsi, c'est sous l'angle psychologique d'une rivalité entre James Joyce et son prédécesseur Shakespeare que

---

<sup>530</sup> Sur les convergences et les différences entre cette approche et celle du *New Historicism*, associé aux études menées par le chercheur américain Stephen Greenblatt, voir le chapitre "Reproduction" (1991), Graham Holderness, *Cultural Shakespeare*, 2001, p. 23-34. Holderness, citant un article de Walter Cohen, "Political Criticism of Shakespeare", voit une sorte de continuité paradoxale entre la critique leavisienne et le *Cultural Materialism* britanniques, entre l'idée d'une valeur morale de l'art défendue par les premiers et la conscience politique marxiste des seconds. Il établit une filiation entre le *New Criticism* américain, courant critique fondée sur la distance émotionnelle par rapport au texte et visant à établir un canon esthétique, dans un sens a-politique et idéaliste, et le *New Historicism*, qui selon lui retrouve le contexte passé des œuvres sans toujours contester leurs récupérations idéologiques présentes (p. 24).

<sup>531</sup> Graham Holderness, *Cultural Shakespeare*, 2001, p. 5.

<sup>532</sup> Notons que dans la préface de la seconde édition de *The Anxiety of Influence* (1997), Harold Bloom éreinte les approches critiques "politiques" de l'œuvre shakespearienne : "Neo-Marxists, New Feminists, New Historicists, French-influenced theorists all demonstrate their cultural materialism by giving us a reduced Shakespeare, a pure product of the "social energies" of the English Renaissance." (p. xv).

Harold Bloom analyse l'entreprise démystificatrice du héros de Joyce Stephen Dedalus, qui s'improvise biographe shakespearien dans le chapitre de *Ulysses* "Scylla and Charybdis" : le retour des grands noms de l'histoire littéraire sous forme de personnages dans les œuvres de leurs successeurs est une façon d'afficher de façon spectaculaire les phénomènes d'emprise et d'appropriation iconoclaste qui constituent le mouvement même de l'histoire littéraire.

Démystification idéologique ou confrontation interpersonnelle critique avec ses prédécesseurs, la réécriture biofictionnelle du canon culturel relève également d'une visée esthétique désaliénante, car radicalement individualisante. Comme l'explique Marcel Schwob, l'un des pionniers de l'hybridation entre imaginaire et biographie, dans la préface de ses *Vies imaginaires*, l'écriture de la vie d'autrui sur le mode des variations imaginaires à partir des sources historiques est avant tout un exercice de dépouillement ascétique, de dénudation anti-idéaliste et de démantèlement des constructions intellectuelles cherchant à expliquer ou à classer le singulier en termes d'exemplarité ou de typologie.

L'art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il décline. [...] Les idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité : chacun d'eux ne posséda jamais que ses bizarreries. [...] Ainsi l'idéal du biographe serait de différencier indéfiniment l'aspect de deux philosophes qui ont inventé à peu près la même métaphysique.<sup>533</sup>

Le retour du corps individuel, du détail particulier, du contingent et de l'incongru, est au cœur de la tradition esthétisante du genre de la biographie imaginaire, qui prend le contrepied des lourdeurs causalistes du roman naturaliste français ou de l'exemplarité édifiante et de l'angélisme de la biographie victorienne. Nous chercherons à montrer dans cette partie, à partir de ces trois fils directeurs d'une démystification politique et culturelle, d'une révision personnelle du canon et d'une réécriture esthétisante et charnelle de la vie, dans quelle mesure l'écriture biofictionnelle d'Anthony Burgess s'inscrit dans une perspective de réappropriation désaliénée et dé-mythifiante de vies fossilisées dans des cultes nationaux héroïques ou désincarnées dans un idéalisme abstrait.

---

<sup>533</sup> Marcel Schwob, *Vies imaginaires* (1896), 1986, p. 7-8.

## 1. Le “life-text” shakespearien

Sans entrer dans le détail de toutes les légendes, théories critiques et spéculations révisionnistes shakespeariennes, compilées par Samuel Schoenbaum en 1970 dans son ouvrage *Shakespeare's Lives*<sup>534</sup>, notons que des générations de biographes ont forgé leur propre figure du dramaturge et cherché à identifier les trois personnages mystérieux des *Sonnets* : *the Fair Youth*, *the Dark Lady* et *the Rival Poet* – “that irresistible quarry for subjective biographers”<sup>535</sup>. Ces *Sonnets* constituent la source privilégiée d’Anthony Burgess dans ses variations biographiques sur Shakespeare, en particulier dans *Nothing Like the Sun*, dont le titre même et l’exergue sont des citations respectivement des sonnets 130 et 147. Seule expression à la première personne d’un écrivain qui n’a laissé ni journal, ni correspondance, ces poèmes se prêtent à une interprétation lyrique et biographique selon laquelle ils donneraient accès à la vie amoureuse et à la subjectivité de William Shakespeare<sup>536</sup> : longtemps marginalisés en raison de leurs implications sexuelles et en particulier homoérotiques<sup>537</sup>, les *Sonnets* deviennent la clef de voûte des édifices biographiques shakespeariens du tournant du XX<sup>e</sup> siècle, où fleurissent des biographies plus ou moins romancées sur Shakespeare comme celle de Frank Harris, *Shakespeare the Man* (1909)<sup>538</sup>. En 1964, quand le quadricentenaire de sa naissance est

---

<sup>534</sup> Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (1970). Parmi les sources probables de Burgess pour *Nothing Like the Sun*, on trouve les ouvrages suivants, parus avant 1964, et qui figuraient dans sa bibliothèque : G. B. Harrison, *Shakespeare at Work : 1592-1603* (1958), L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Johnson* (1937), Louis Marder, *His Exits and Entrances : The Story of Shakespeare's Reputation* (1963), John Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England* (1959).

<sup>535</sup> Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, p. 757.

<sup>536</sup> Joel Fineman y voit même l’émergence de la conscience poétique moderne (*Shakespeare's Perjured Eye : The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*, 1986).

<sup>537</sup> En 1809, le critique et historien Henry Hallam souhaitait même que Shakespeare ne les eût jamais écrits : “[He wished] the Sonnets, which record the folly of a misplaced and extravagant affection, had never been written – an opinion that would echo through subsequent Victorian criticism” (Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, p. 299). En 1867, Browning, en réponse à Wordsworth expliquant que Shakespeare avait ouvert son cœur dans ses *Sonnets*, écrivait que, si c’était le cas, il était “moins” Shakespeare (*ibid.*, p. 253). Joseph Pequigney, dans *Such is my Love* (1985), compile les différentes interprétations biographiques des *Sonnets* et en propose une lecture homoérotique. Simon Shepherd, dans son article “Shakespeare's Private Drawers” (G. Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, 1988) analyse la censure par l’idéologie dominante de certaines implications biographiques *queer* de l’œuvre de Shakespeare.

<sup>538</sup> Burgess emprunte à Frank Harris sa théorie d’un mariage forcé du jeune Shakespeare avec Anne Hathaway, qui l’aurait contraint à renoncer à un mariage d’amour avec une certaine “Anne Whateley” (dont le nom figure sur le registre de mariage du diocèse de Worcester au côté de “Willelmum Shaxpere”). L’historiographie shakespearienne interprète généralement la deuxième “Anne” comme une

prétexte à une nouvelle vague de variations biographiques shakespeariennes<sup>539</sup>, parmi lesquelles *Nothing Like the Sun*, la “vie” de Shakespeare est un palimpseste de légendes, d’anecdotes grivoises et d’interprétations subjectives, où se superposent le “Sweet Master Shakespeare” du XVII<sup>e</sup> siècle, le poète tourmenté et mélancolique des romantiques allemands, le sage père des Lettres Anglaises sanctuarisé par les Victoriens au prix de la censure d’une partie de son œuvre, l’amant malheureux du jeune acteur Willie Hughes fantasmé par Oscar Wilde, le cocu vindicatif imaginé par James Joyce, et bien d’autres versions encore. L’iconographie shakespearienne est elle aussi prise entre un jeu d’élucidation cabalistique et de projections personnelles – Graham Holderness compare les quelques représentations picturales de Shakespeare relativement “authentiques” aux taches d’encre de Rorschach<sup>540</sup> – et la prolifération de faux en tout genre qui caractérise l’industrie shakespearienne depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>541</sup>. Comme dans les mythologies antiques, le mythe se nourrit de ses différentes versions ; les vestiges authentifiés comme traces factuelles du vécu, les inventions apocryphes qui contestent le récit officiel, et les élaborations plus ou moins cryptiques à partir des *Sonnets* se mêlent dans la mémoire collective :

Tradition is attractive. It may deal with more picturesque and intimate matter than record. On the other hand, it may be due to invention. [...] In any case there is room for errors of transmission, either through inexact memories, or through the natural human instinct to leave a story better than you found it. Nevertheless, tradition cannot be altogether disregarded. A country neighbourhood is self-contained and tenacious of outstanding local personalities.<sup>542</sup>

---

erreur de copie du greffier ou une déformation orthographique du nom “Hathaway” (Voir S. Schoenbaum, *Shakespeare’s Lives*, p. 23 et p. 670).

<sup>539</sup> “[...] an orgy of celebration greeted the anniversary : books, articles, lectures” (S. Schoenbaum, *Shakespeare’s Lives*, p. 765)

<sup>540</sup> Graham Holderness, *Cultural Shakespeare : Essays in the Shakespeare Myth*, 2001, p. 147.

<sup>541</sup> Voir Samuel Schoenbaum, *Shakespeare’s Lives*, “Masks, Bones, and Portraits”, p. 464-73 : “So many [...] imputed portraits of Shakespeare came to light in the nineteenth century that to describe them would be an impossible task, and anyway hardly worth the effort” (p. 466). Voir également Graham Holderness, *Cultural Shakespeare*, chapter VIII, “Shakesperean [sic] Features”, p. 141-159. La découverte, en mars 2009, d’un tableau, dit le “Cobbe’s Portrait”, qui serait selon certains experts le seul portrait représentant Shakespeare de son vivant, dans la collection d’œuvres ayant appartenu à la maison des comtes de Southampton, pourrait confirmer l’hypothèse burgessienne d’une relation d’intimité entre Shakespeare et Henry Wriothesley. Voir Katherine Duncan-Jones, “Shakespeare unfound(ed) ? The real identity of the sitter for the new ‘Shakespeare’ portrait.” *The Times Literary Supplement*, March 18<sup>th</sup>, 2009.

<sup>542</sup> E. K. Chambers, *Sources for a Biography of Shakespeare*, 1946, p. 66-7, cité par Samuel Schoenbaum dans *Shakespeare’s Lives*, p. 758-9.

Les traces référentielles ténues, lacunaires de l'existence de l'individu William Shakespeare – un acte de baptême, un registre de mariage, un testament, les pamphlets de Robert Greene contre l'imposteur et le parvenu “Shake-scene”, les hommages de Ben Jonson et Francis Mere – sont comme submergées par les légendes shakespeariennes, ainsi que par les fictions anti-stratfordiennes de ceux qui doutent que le “Shakespeare” de Stratford ait existé autrement que comme prête-nom de Bacon, Marlowe ou du comte d'Oxford.<sup>543</sup>

Le jeune Shakespeare puni pour braconnage sur un domaine seigneurial<sup>544</sup>, le séducteur qui conquiert une spectatrice au nez et à la barbe de Burbage jouant Richard III, car “Guillaume le Conquérant précède le duc de Gloucester”<sup>545</sup>, relèvent de la légende héroïque officielle d'un Shakespeare Robin des Bois ou Don Juan, tandis que des traditions locales ont forgé de lui une autre image, plus proche de l'homme moyen sensuel et des anti-héros modernes, petit bourgeois pragmatique avide de reconnaissance sociale, achetant son entrée dans la *gentry* de Stratford, prisonnier d'un

---

<sup>543</sup> Sur les théories des “baconiens” et les “oxfordiens”, voir Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, sixième partie, “Deviations”, en particulier p. 554-570 sur les baconiens et p. 597-607 sur les oxfordiens. Graham Holderness compare ces dissidences anti-stratfordiennes au “roman des origines” freudien par lequel l'enfant s'invente des origines princières ou patriciennes – selon lui, les anti-stratfordiens n'admettraient pas qu'un fils de gantier fût l'emblème du génie national anglais et de la civilisation occidentale moderne : “Shakespeare was the son of Stratford small businessman : but England's greatest poet must surely have had a more exalted parentage. So he became Lord Bacon, the Earl of Oxford, Sir Walter Raleigh, Queen Elizabeth herself.” (G. Holderness, “Bardolatry : or, the Cultural Materialist's Guide to Stratford-upon-Avon”, *The Shakespeare Myth*, 1988, p. 11)

<sup>544</sup> Légende qui apparaît dans l'une des premières biographies shakespeariennes, rédigée par Nicholas Rowe en 1709. D'après Samuel Schoenbaum, cette anecdote est valorisante (“associated with youthful daring and high spirit”, “well esteemed as a gentlemanly crime” (“Shakespeare the deer-poacher”, *Shakespeare's Lives*, p. 112). Graham Holderness analyse ainsi la puissance mythique de cette légende : “Consider [...] the legend which arose in the eighteenth century about Shakespeare's youthful poaching of deer in Sir Thomas Lucy's park : a crime which reputedly resulted in his fleeing to London. Those scholars who demonstrated that sir Thomas Lucy had at the time neither park nor deer were missing the point : the historical details were merely narrative properties necessary for mythologising Shakespeare as a culture-hero, exhibiting the characteristic pattern of a misspent youth, and the confrontation with a persecutor who thrusts the youth into exile” (“Bardolatry”, p. 11). Ce statut de légende “officielle” est confirmé par E. K. Chambers, qui cite le journal de Walter Scott, désireux de visiter “the park from which [Shakespeare] stole the buck” (*William Shakespeare : A Study of Facts and Problems*, 1930, II, Appendix C, “The Shakespeare-mythos”, p. 301).

<sup>545</sup> Cette anecdote est considérée comme la première plaisanterie shakespearienne passée à la postérité ; on la doit à un certain John Manningham, étudiant du Middle Temple, qui l'inscrit dans son *Journal* le 13 mars 1602 (voir Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, p. 335-6). Stephen Dedalus la raconte ainsi à son auditoire de la bibliothèque de Dublin : “Twenty years he [...] dallied there between conjugal love and its chaste delights and scortatory love and its foul pleasures. You know Manningham's story about the burgher's wife who bade Dick Burbage to her bed after she had seen him in *Richard III* and how Shakespeare, overhearing, without more ado about nothing, took the cow by the horns and, when Burbage came knocking at the gates, answered from the capon's blankets : *William the conqueror came before Richard III*” (*Ulysses*, p. 193). Burgess transpose cet épisode dans *Nothing Like the Sun* en remplaçant la femme mariée infidèle par la *Dark Lady* Fatimah.

mariage malheureux, cocufié par sa femme et son frère. À ces deux versions antithétiques et complémentaires s'ajoute celle d'un pamphlet élisabéthain dénonçant un Shakespeare libertin, corrompu et corrupteur, le *rogue* "WS" qui séduit les femmes mariées pour le compte de son protecteur "HW" – Henry Wriothesley<sup>546</sup>. Anthony Burgess résume ainsi cette tension entre mythe et démystification, sacralisation et désacralisation : "Shakespeare, like any film-star myth, is somebody to tell dirty stories about".<sup>547</sup> La légende shakespearienne s'articule selon des archétypes héroïques et des *topoi* narratifs de la culture occidentale : les énigmes, les affabulations et les récupérations font partie intégrante de la "vie" de l'individu élisabéthain original, objet déjà textualisé, déjà fictionnalisé, ce qui place d'emblée le travail des biographes shakespeariens sous le signe d'une intertextualité complexe et hybride, et d'une écriture de deuxième, voire de énième main. W. H. Epstein parle en ce sens du "life-text" du sujet biographié, c'est-à-dire d'un réseau de significations culturelles qui valide certains "faits" comme "naturels", en exclut d'autres, transforme certains mythes de la tradition orale en quasi-histoire, consacre certains vestiges non-écrits en les intégrant dans le "discours" biographique :

[...] Biographical recognition treat[s] "facts" as enmeshed in a network of cultural signification constituted by the documentation of church, state, family, commerce, history, tradition, and other cultural institutions. I refer here not only to the discourse of parish registers, [...], property records, but also that of myth, legends, anecdotes, icons and objects. [...] The "life-text", like "facts", occupies that generic space in which the non-discursive can be transformed into the discursive, in which "life" can be made into or construed as Text.<sup>548</sup>

Si l'on analyse les mythologies shakespeariennes en termes d'appropriation symbolique par la culture dominante, un Shakespeare héraut de la domination impériale

---

<sup>546</sup> *Willobie his Avis* (1594), sans doute écrit par un membre du cercle de Walter Raleigh sous le pseudonyme de Henry Willobie contre la coterie rivale des comtes d'Essex et de Southampton (H. W.) Voir E. K. Chambers, *William Shakespeare : A Study of Facts and Problems*, 1930, volume II, app B "Contemporary allusions", p. 191-192.

<sup>547</sup> Anthony Burgess, "In Search of Shakespeare the Man", *Urgent Copy*, 1968, p. 157. Dans le roman *The Right to an Answer* (1960), composé quatre ans avant *Nothing Like the Sun*, Burgess met en scène le rôle des traditions orales locales, dissidentes par rapport à des mythes plus connus, dans le processus de mythification de la vie de Shakespeare : le propriétaire de pub Ted Arden, descendant de Shakespeare par la branche des Arden, qui fait fortune en retrouvant chez lui un "faux" manuscrit de *Hamlet*, piraté et antérieur au folio de 1604, transmet au narrateur la légende d'une *Dark Lady* venue d'Afrique qui aurait transmis la syphilis à Shakespeare. La fin pitoyable dans la folie et la pauvreté de "this poor bugger Will" en fait un sujet d'opprobre pour la famille Arden et un exemple édifiant du vice châtié (*The Right to an Answer*, p. 213-215).

<sup>548</sup> W. H. Epstein, *Recognizing the Subject*, 1987, p. 39.



britannique et un Shakespeare emblème de virilité hétérosexuelle conquérante ressortent nettement et constituent ainsi les cibles privilégiées des déconstructions postimpérialistes, féministes et *queer*. Or ces enjeux apparaissent au premier plan des reconstructions biographiques shakespeariennes de Burgess : dans *Nothing Like the Sun*, la conférence fictive de “Mr Burgess” a lieu en Malaisie, où le véritable auteur a pu observer le crépuscule de la domination impériale britannique en Asie entre 1954 et 1959. La *Dark Lady* qui tourmente et inspire “WS” est une demi-mondaine originaire des Indes Orientales dans *Nothing Like the Sun*, et une esclave des Indes Occidentales, jouée par une actrice afro-américaine, dans *Enderby’s Dark Lady*. En outre, le premier volet des fantaisies shakespeariennes attribuées à Enderby est une réécriture burgessienne d’une nouvelle de Rudyard Kipling, “Proofs of Holy Writ” (1934)<sup>549</sup>, hypotexte dans lequel Shakespeare, collaborant à l’écriture de la Bible de Jacques I<sup>er</sup>, apparaît comme un parangon d’anglicité messianique victorieuse. Paul Franssen, comparant la nouvelle de Kipling et la version de Burgess, voit dans cette dernière la déconstruction postimpérialiste des implications idéologiques jingoïstes de l’œuvre de Kipling :

Like Kipling, Burgess is aware of the political dimensions of cultural forces, whether it be the Bible or the (other) works of Shakespeare. For him, however, Shakespeare can be a liberating, even revolutionary force as well as a reactionary, hegemonistic one. [...] for Burgess, all meaning has to be produced, so that Shakespeare can be appropriated by anti-colonial, anti-white, and anti-establishment discourses.<sup>550</sup>

En revanche, selon Germaine Greer, qui dans son livre *Shakespeare’s Wife* (2004), révisé l’historiographie shakespearienne dans une perspective féministe en réhabilitant la figure d’Anne Hathaway, souvent caricaturée sous les traits d’une mégère infidèle ayant abusé de la jeunesse du futur “Barde” pour le séduire et l’épouser, les biographies shakespeariennes de Burgess s’inscrivent dans la lignée conservatrice misogyne du canon mythologique shakespearien établi par ces prédécesseurs – parmi lesquels Thomas De Quincey<sup>551</sup>, James Joyce, ainsi que la tradition savante universitaire

---

<sup>549</sup> Rudyard Kipling, “Proofs of Holy Writ”, *Mrs Bathurst and Other Stories*, 1991, p. 251-263. Burgess mentionne cette source dans *You’ve Had Your Time*, p. 337, et dans *Shakespeare*, p. 211.

<sup>550</sup> Paul Franssen, “The Bard, the Bible, and the Desert Island”, P. Franssen (ed.), *The Artist as Character*, 1999, p. 113.

<sup>551</sup> Voir supra, p. 229, note 2.

– et, loin de déconstruire les pré-interprétations masculines sexistes et essentialisantes de la vie de Shakespeare, les renforcent :

Burgess has decided that Ann [sic] Whateley [WS/Will's first love in *Nothing Like the Sun* and *Shakespeare*], about whom we know nothing, is beautiful, sweet and shy ; he calls Ann [sic] Hathaway 'Mistress' for no other reason that it makes her sound forbidding, spinsterish, schoolmarmy even. [...] Burgess thinks that Ann [sic] Hathaway allowed Will to make love to her simply because she was easy, and that Will took advantage simply because he was incontinent.<sup>552</sup>

The Shakespeare wallahs have succeeded in creating a Bard in their own likeness, that is to say, incapable of relating to women, and have then vilified the one woman who remained true to him all his life, in order to exonerate him.<sup>553</sup>

Cette analyse vaut surtout pour *Nothing Like the Sun*, et ne tient en outre pas compte de l'écart ironique entre l'auteur et les fantasmes du narrateur-biographe ivre ; la question du genre et de la guerre des sexes, qui est devenue à partir des années 70 l'un des enjeux privilégiés de la critique et de l'historiographie shakespeariennes, est en outre traitée de façon beaucoup plus ambivalente et autoparodique dans *Enderby's Dark Lady*, à travers le décalage burlesque entre les mythologies traditionnelles de la création artistique assimilée à la sublimation de l'Éros phallique et les ratés libidinaux et artistiques du poète/biographe Enderby.

Quant au "queer Bard"<sup>554</sup>, version shakespearienne minoritaire née de l'imagination et des fantasmes érudits d'Oscar Wilde ("The Portrait of Mr W. H.", 1889) et des travaux savants de Joseph Pequigney (*Such is my Love*, 1985) ou de Bruce Smith (*Homosexual Desire in Shakespeare's England*, 1994), il n'est pas soumis par Anthony Burgess à la censure puritaine ou normalisatrice dont, comme le constate Simon Shepherd, il fut couramment la cible depuis le XIX<sup>e</sup> siècle :

The tidying-up of the National Bard's sexuality is one of the great services performed by Shackspaire [sic] scholarship for the national culture. [...] Not only have commentators denied the existence of homosexuality : editors have written notes and glossaries which keep silent about the possibility of homosexual meanings in texts.<sup>555</sup>

---

<sup>552</sup> Germaine Greer, *Shakespeare's Wife*, 2007, p. 84.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>554</sup> Simon Shepherd, "Shakespeare's Private Drawer : Shakespeare and Homosexuality", G. Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, 1988, p. 104.

<sup>555</sup> *Ibid.*, p. 98.

The life is frequently written about as if it is not a product of but transcends history, since it has to be recognisable to society now. Shakespeare [sic] has to be *seen* to be one of us. Not one of Them (deviants, criminals, homosexuals, hooligans). Therefore the sex-life has to be kept tidy.<sup>556</sup>

Alors que dans l'un des hypotextes principaux de *Nothing Like the Sun*, l'épisode "Scylla and Charybdis" de *Ulysses*, l'interprétation homoérotique wildienne de la vie de Shakespeare est soit refoulée dans le contre-texte muet des apartés silencieux de l'apprenti-biographe Stephen Dedalus<sup>557</sup>, soit confinée dans les clichés moralisateurs ou néo-platoniciens de Best et Eglinton, ou encore dans les plaisanteries salaces de Buck Mulligan, "Mr Burgess" retrace au contraire sans refoulement ni inhibition le cheminement érotique d'un "WS" bisexuel, plus proche de la *persona* poétique sensuelle mise au jour par certains commentateurs récents des *Sonnets*<sup>558</sup> que des interprétations antérieures en termes de transcendance artistique et de sublimation poético-morale réussie d'instincts charnels déviants.<sup>559</sup> Les diverses incarnations du mythe "Shakespeare" dans l'œuvre biofictionnelle de Burgess, bien que souvent contradictoires, prennent en tout cas toujours le parti de la réalité charnelle face aux idéalizations héroïques et aux réticences puritaines, ce qui constitue déjà une forme de subversion d'une certaine *doxa* critique et universitaire. Burgess analyse ainsi la réception assez tiède de *Nothing Like the Sun* par les autorités culturelles de la presse britannique, qui contraste avec l'enthousiasme des lecteurs – amateurs – de l'œuvre de James Joyce et surtout des acteurs :

My audience remained narrow, and it would never make me much money. It was the audience of James Joyce, though not necessarily of Joyce scholars. But *Nothing Like the Sun*, and this pleased me, found favour with actors too : they knew Shakespeare in a way that Shakespeare academics did not, and my portrait of a player with a mad irrelevant talent fixed to his back Richard's hump, bisexual and unsure of himself, rang some kind of bell backstage. (*YHYT* 95)

Mais la révision et la réécriture subversive du canon étant devenues elles-mêmes quasiment canoniques dans la littérature postmoderne, leur puissance démystificatrice

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>557</sup> Voir les analyses de Colleen Lamos dans *Deviant Modernism*, 1998, p. 135-169.

<sup>558</sup> Robert Ellrodt, Introduction aux *Sonnets*, version bilingue, 1999 ; Joseph Pequigney, *Such is my Love : Study of Shakespeare's Sonnets*, 1985. L'adaptation cinématographique de Derek Jarman, *The Angelic Conversation*, 1985, s'appuie également sur une lecture biographique érotique des sonnets adressés au *Fair Lord*.

<sup>559</sup> C'est la lecture très critique que fait Simon Shepherd de l'étude de référence de G. W. Knight sur les *Sonnets*, *The Mutual Flame*, 1955 (Simon Shepherd, "Shakespeare's Private Drawer", p. 99).

repose peut-être moins sur les écarts thématiques par rapport à une *doxa* déjà très contestée que sur une écriture qui réussisse à préserver la tension entre ses propres constructions symboliques et l'historicité du référent. Une ré-interprétation originale et personnelle de la vie de Shakespeare selon l'inclination propre du romancier-biographe ne constitue pas nécessairement un espace de subversion. En outre, le langage autoréflexif et les jeux autoparodiques postmodernes, même s'ils inscrivent dans le texte la relativité contextuelle et idéologique de tout discours, ne constituent peut-être qu'un nouveau métarécit, apolitique, inoffensif, familier et rassurant, donc aliénant – le “métadiscours du métadiscours”, selon l'expression utilisée par Alan Sinfield, qui ajoute : “Shakespeare is a powerful cultural token, and hence a place where meaning is established and where it must be contested”<sup>560</sup>.

Les réécritures par Burgess de la vie de Shakespeare dans le triptyque *Nothing Like the Sun - Shakespeare - Enderby's Dark Lady* et dans ses autres variations mineures (des nouvelles et un script de comédie musicale), toujours placées sous le signe de l'hybridité des genres et du dialogisme des discours, parfois jusqu'à la contradiction, semblent bel et bien s'inscrire dans cette perspective de contestation des pré-interprétations et des significations réifiées. Les *personae*-personnages biographes de Burgess accomplissent tous l'exercice de “dénudation idéologique” que James Joyce impose à Stephen Dedalus dans sa biographie shakespearienne quand le jeune apprenti biographe renie sa propre théorie :

Like a proto-Derrida, he has just finished demonstrating that one can appropriate the greatest canonical texts for one's own purposes so that any text can be made to “mean” almost anything. All critics do what Stephen has just done, that is, “use” a literary text to put across personal views, but not all are willing to perform in public this ideological undressing, this unmasking of one's agenda.<sup>561</sup>

En effet, comme le remarque Kay H. Smith, Burgess recycle constamment ses diverses biographies shakespeariennes, chaque reprise étoffant, glosant ou parodiant la

---

<sup>560</sup> Alan Sinfield, “Making space : appropriation and confrontation in recent British plays”, Graham Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, p. 131 et p. 140. Dans cet article, Sinfield compare la puissance subversive de diverses réécritures expérimentales du canon shakespearien, censées déstabiliser le “mythe Shakespeare”. Il juge notamment *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966) de Tom Stoppard fort peu radical (“irreverent eclecticism”, p. 133), puisqu'il se contente d'ajouter, en contrepoint du *Hamlet* canonique, un théâtre de l'absurde auquel *En attendant Godot* avait déjà familiarisé le public, au lieu de se confronter aux idéologies conservatrices et réactionnaires produites par le mythe “Shakespeare” et le canon shakespearien.

<sup>561</sup> Trevor Williams, *Reading Joyce Politically*, 1997, p. 191.

précédente, ce qui contribue à dé-naturaliser le “life-text” shakespearien : par exemple, son scénario de comédie musicale hollywoodienne *Will !* (1968) révisé *Nothing Like the Sun* (1964), en laissant une plus grande place à la légende populaire d’un Shakespeare braconnier au grand cœur et aux clichés romantiques de sa rencontre avec Anne Hathaway – toutes les caractéristiques scabreuses attribuées à Anne dans *Nothing Like the Sun*, la luxure et le sado-masochisme, étant dans *Will !* transférées vers la figure déjà transgressive et quasi contre-culturelle d’une *Dark Lady* qui devait être jouée par l’icône noire-américaine des années 60 Diana Ross<sup>562</sup>. Ce recyclage avorté dans le cinéma donna naissance à la biographie “traditionnelle” illustrée *Shakespeare* en 1970, Burgess ne voulant pas gâcher les recherches entreprises pour la préparation de *Will !*<sup>563</sup>, ainsi qu’au quatrième volet d’Enderby, *Enderby’s Dark Lady* (1984), (auto)parodie des compromissions de la haute culture anglaise avec l’industrie du spectacle américaine : “Though abandoned as a film project, much of the material of Will, from the songs to the plot to the Diana Ross-like dark lady, makes a final appearance in *Enderby’s Dark Lady*.”<sup>564</sup>

La nouvelle de science-fiction<sup>565</sup> “The Muse”, écrite et publiée initialement en 1968, qui constitue l’épilogue d’*Enderby’s Dark Lady*, et dans laquelle un chercheur anti-stratfordien remonte le temps pour prouver que l’individu élisabéthain “William Shakespeare” n’est pas l’auteur “Shakespeare” des pièces<sup>566</sup>, est comme une allégorie des vertiges épistémiques du chercheur shakespearien amateur Anthony Burgess. La quête de “what might have been” à travers un mélange de faits et d’inventions, ainsi que la mise au jour plus ou moins réticente selon le médium, livre ou cinéma, de “what ought not to have been”<sup>567</sup>, s’accompagnent chez Anthony Burgess d’une volonté

---

<sup>562</sup> Kay H. Smith, “*Will !* or Shakespeare in Hollywood : Anthony Burgess’s Cinematic Presentation of Shakespearean Biography”, *Remaking Shakespeare : Performances Across Media, Genres and Cultures*, 2003, p. 141-143.

<sup>563</sup> Voir *You’ve Had Your Time*, p. 142-147 sur la genèse de *Will !* et p. 190 sur son recyclage en biographie illustrée (“The book itself [ *Shakespeare*], being highly visual, would be a substitute for the film”).

<sup>564</sup> Kay H. Smith, *ibid.*, p. 148.

<sup>565</sup> Isaac Asimov avait déjà traité de l’individu/mythe Shakespeare sur le mode de la science-fiction dans sa nouvelle “The Immortal Bard” (1954). Paul Franssen compare les “Shakespeare” de Wilde, Asimov et Burgess dans “Portraits of Mr. W. S. : The Myth of Sweet Master Shakespeare in Asimov, Wilde, and Burgess.”, A. Hoenselaars (ed.), *Reclamations of Shakespeare*, 1994, p. 139-150.

<sup>566</sup> Le scientifique Swenson résume sur un ton moqueur l’entreprise du spécialiste d’histoire littéraire Paley : “ ‘[Shakespeare]’s been dead six hundred and fifty years, is it, and you want to prove that there’s nothing to celebrate’ ” (*EDL* 617)

<sup>567</sup> James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 188.

constante de mettre en scène son geste de biographe et de problématiser, souvent sous forme de décalage burlesque ou *nonsensical*, la dimension politique, éthique et culturelle de l'écriture biographique.

Imprégné de l'œuvre de Joyce et familier de tout l'appareil critique qui l'entoure, Anthony Burgess avait sans doute à l'esprit, en plaçant son œuvre romanesque sous le signe de la réécriture du canon, de l'intertextualité avec les grands archétypes occidentaux et du dialogue avec ses prédécesseurs écrivains, les implications ambivalentes de toute récupération culturelle et de toute entreprise de démythification idéologique : le décalage entre les réécritures grotesques/burlesques du canon mythologique et les idéaux véhiculés par ce dernier sont en effet l'un des enjeux des lectures critiques de l'œuvre de Joyce, en particulier de *Ulysses*. La scission entre les interprétations libérales-humanistes et les lectures plus conservatrices de l'œuvre s'articule sur la question du lien à établir entre les principaux intertextes de *Ulysses* – Homère et Shakespeare – et les deux (anti)héros créés par Joyce, Stephen et surtout Leopold Bloom : pour T. S. Eliot et Hugh Kenner, le canevas mythique crée un contrepoint ironique avec la médiocrité anti-héroïque de personnages qui symbolisent le chaos moral et intellectuel contemporain<sup>568</sup>; en revanche, pour Richard Ellmann<sup>569</sup>, Leopold Bloom représente la célébration humaniste par James Joyce des vertus de l'homme moyen sensuel, la place accordée aux appétits du corps et aux instincts sensuels dans le roman relevant non d'une satire conservatrice mais d'une libération progressiste par rapport aux interdits catholiques et à l'abstraction des pensées

---

<sup>568</sup> T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth" (*The Dial*, November 1923), repris dans *Selected Prose of T. S. Eliot*, 1975, p. 175-8. Dans cet article, T. S. Eliot expose la nouvelle méthode de création littéraire qu'il qualifie de "mythique" : "In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is simply a way of controlling, or ordering, of giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. It is, I seriously believe, a step towards making the modern world possible for arts, towards order and form. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method." (*Selected Prose of T. S. Eliot*, p. 177-178). Hugh Kenner, dans ses deux ouvrages *Dublin's Joyce* (1956) et *Joyce's Voices* (1978), insiste sur la distance critique qui sépare l'auteur James Joyce de ses deux personnages, le canevas mythique homérique, d'ailleurs lui-même infléchi dans un sens comique par les transpositions de Joyce, renforçant selon lui le traitement ironique de Stephen et de Bloom. Voir en particulier *Dublin's Joyce*, p. 170-199, et notamment ce passage : "The Stephen monologues are a highly original pastiche of the decadent sensibility, with a tang of smoking lamps and relished corruption. Bloom's mind, if he could manage to do something with it, is far more inventive. Bloom, amid his associative driftings, is ironically oblivious to the patterns in which his thoughts are cast." (p. 199)

<sup>569</sup> Richard Ellmann analyse ainsi la complémentarité entre la "matérialité" de Bloom et l'"intellectualité" de Stephen : "So Bloom exists more completely than Stephen in the sensory world, and Stephen more completely than Bloom in the intellectual one." (*The Consciousness of Joyce*, 1977, p. 62).

momifiées<sup>570</sup>. La tension entre dé-mythification humaniste dés-idéalisante – sauver l’individu originel de sa réification légendaire – et démystification critique et satirique – briser l’idole en la montrant sous un jour grotesque – parcourt tout autant les variantes du mythe “Shakespeare” et leur récupération fictionnalisée par Anthony Burgess. La légende d’un autre biographié de Burgess, celle de Napoléon Bonaparte, incarne encore plus radicalement cette tension entre schèmes abstraits et réalité physique, ainsi qu’entre la démystification satirique d’un “grand homme” peint sous les traits d’un clown grotesque, et une dé-mythification empathique et humanisante.

## 2. “Napoléon” : la confluence des légendes

Le personnage historique de Napoléon, à travers les contradictions qui caractérisent sa vie et sa légende, semble à lui seul incarner la problématique quasiment métaphysique qui parcourt l’œuvre de Burgess. Idéaliste progressiste prolongeant l’esprit de la Révolution et luttant contre les traditions et les institutions féodales, il représente l’optimisme “pélagien” face aux vieilles monarchies européennes et aux ultras ; mais ce Napoléon-là, héros transnational des libéraux européens et de la génération romantique sous la Restauration, coexiste avec le *condottiere* sans foi ni loi et l’empereur tyrannique mettant en place un État policier, précurseur des régimes fascistes du XX<sup>e</sup> siècle<sup>571</sup>. En lui se rencontrent également sous une forme exacerbée la pointe extrême de l’individualité et le foisonnement mythologique, la personnification absolue du pouvoir et l’abstraction administrative de l’État moderne, l’accident historique d’une usurpation réussie et la nécessité de l’Esprit de l’histoire en marche, ainsi que la force virile guerrière destructrice et le génie civilisateur. On retrouve donc dans le mythe Napoléon un nœud de contradictions individuelles, historiques et légendaires qui sont comme un précipité de cette confluence des contraires dont Burgess fait le matériau privilégié de son œuvre romanesque.<sup>572</sup> L’apothéose littéraire

---

<sup>570</sup> “Coffined thoughts around me, in mummycases, embalmed in spice or words”, James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 186.

<sup>571</sup> Ces thèses d’un Napoléon “pré-fasciste” sont développées par A. J. P. Taylor, *From Napoleon to Stalin* (1950) et Alan Bullock, *Hitler, a Study in Tyranny* (1952), cités dans Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon* (1971).

<sup>572</sup> Dans l’épilogue du recueil d’articles *Urgent Copy* (1968), intitulé “Conflict and Confluence”, où il évoque son expérience du choc des cultures dans deux colonies britanniques, Gibraltar et la Malaisie, Burgess définit l’activité artistique comme la quête d’une réconciliation des contraires : “Now, in the

du “demi-dieu” chevauchant de victoire en victoire célébré par Goethe ou du nomade conquérant immortalisé par Victor Hugo recouvre l’individu originel d’un halo légendaire épique et grandiose :

Toujours lui ! Lui partout ! – ou brûlante ou glacée  
Son image sans cesse ébranle ma pensée.  
[...]  
A Rome, où du Sénat hérite le conclave,  
A l’Elbe, aux monts blanchis de neige ou noirs de lave,  
Au menaçant Kremlin, à l’Alhambra riant,  
Il est partout !  
[...] Au Nil je le retrouve encore.  
L’Égypte resplendit des feux de son aurore ;  
Son astre impérial se lève à l’orient.<sup>573</sup>

Ainsi, dans *Napoleon Symphony*, Burgess retravaille un sujet/objet intertextuel et intersémiotique ambivalent, saturé d’interprétations multiples et de récupérations contradictoires, omniprésent dans la culture populaire et la littérature européennes<sup>574</sup>. Le versant glorieux et épique de la vie de Napoléon, que l’on retrouve chez Victor Hugo comme chez des biographes modernes tels André Maurois et Emil Ludwig<sup>575</sup>, est contrebalancé par la légende noire de l’empereur<sup>576</sup>, elle-même partagée entre un pôle sublime – l’Antéchrist assimilé à l’Apollyon de l’Apocalypse selon saint Jean<sup>577</sup> – et un pôle grotesque largement diffusé par la propagande anglaise anti-napoléonienne à travers des pamphlets politiques contre “le dernier aventurier dans la loterie des révolutions”<sup>578</sup> et “le rusé demi-sauvage échappé de Corse”<sup>579</sup>, ou encore des caricatures représentant le général ascétique “Boney” devenu “Fleshy”, l’empereur glouton et

---

work of fiction, conflict is everything, but the aim of the work is to resolve the conflict through imagination.” (p. 270).

<sup>573</sup> Victor Hugo, “Lui”, *Les Orientales* (1829), *Œuvres poétiques I*, 1964, p. 683.

<sup>574</sup> Christiane Bénardeau, dans *Napoléon dans la littérature*, 2004, propose une anthologie non-exhaustive des versions imaginaires de Napoléon dans la littérature européenne, en particulier française, anglaise, russe et allemande, de Walter Scott à Philippe Sollers, en passant par Goethe, Hugo et Tolstoï. En se limitant à la littérature britannique, on peut citer Browning, Byron, Carlyle, Conan Doyle, Hardy, Kipling, Meredith, Rossetti, Walter Scott, G. B. Shaw, Wordsworth, etc.

<sup>575</sup> Citons notamment la postface lyrique du biographe allemand Emil Ludwig à sa biographie romancée de Napoléon : “Seul celui qui se garde de son imagination et croit à la fatalité comprendra le sens de ce poème épique écrit par la main du Destin. Qu’aux yeux du lecteur renaisse donc cette tragédie telle qu’elle fut vécue.” (*Napoléon* (1925), 1985, p. 621-622).

<sup>576</sup> Jean Tulard, dans *L’Anti-Napoléon : la légende noire de l’Empereur* (1964), propose une anthologie sélective des attaques dont Napoléon fut l’objet, surtout après 1813, qu’il conclut par la réflexion suivante : “Attila fut peut-être un Napoléon dont il n’est resté que la légende noire.” (p. 222)

<sup>577</sup> Jean Tulard, *L’Anti-Napoléon*, p. 12, note 5.

<sup>578</sup> Citation de William Pitt, *ibid.*, p. 38.

<sup>579</sup> Citation de Benjamin Constant, *ibid.*, p. 227.



débauché. La postérité de Napoléon Bonaparte dans l'imagination littéraire et la philosophie ne fait que prolonger l'ambivalence fondamentale des représentations de l'homme et de son action de son vivant. Les enjeux politiques, idéologiques, nationaux qu'elle charrie rendent presque vaine toute quête de pureté objective et d'individualité originelle : la bibliographie colossale consacrée au palimpseste historico-mythologique "Napoléon", les "grands récits" qui s'articulent autour d'un personnage quasiment allégorique, appellent presque intrinsèquement le traitement métahistorique, métalittéraire, typiquement postmoderne du sujet par Burgess ; l'abondance des sources primaires autobiographiques – les confessions complaisantes du *Mémorial de Sainte-Hélène* sur le thème de la rédemption du tyran par le sacrifice christique<sup>580</sup>, ainsi qu'une abondante correspondance politique, familiale et amoureuse – et des sources secondaires plus riches encore recouvrent le biographié d'une épaisse nappe d'écritures que le biographe/chef d'orchestre choisit non pas d'ignorer au profit d'un illusoire référent pré-textuel, mais d'afficher sous forme de juxtaposition systématique de pastiches littéraires, de styles disparates et d'interprétations contradictoires des événements. Comme le remarque Ina Schabert, *The Napoleon Symphony* est une "vie" pour ainsi dire filtrée, ou plutôt réfractée en des reflets multiples, par la mémoire et l'imagination collectives :

The author removes himself from the text [...] with the intention to get hold of the complex mental image of the other which lives on in the mind of men. [...] Both the biographer's and the biographee's claims to their particular subjective truths are neglected in favour of the biographee's meaning in the collective imagination [...].<sup>581</sup>

De cette vie posthume scripturale de l'individu Napoléon et de cette apothéose allégorique en termes d'idée politique désincarnée<sup>582</sup> découlent non seulement le choix

---

<sup>580</sup> L'obsession christique de "N" pendant son exil sur Sainte-Hélène dans *The Napoleon Symphony* semble directement inspirée de certains passages du *Mémorial* rédigé par son confident, l'historien Emmanuel de Las Cases, et publié en 1823. C'est une fois l'Empire effondré que la figure de Napoléon devient christique : "S'il y avait eu déification de Napoléon sous l'Empire, le catéchisme impérial n'allait pas jusqu'à assimiler Napoléon au Christ." (Jean Tulard, *Le Mythe de Napoléon*, 1971, chapitre 7, "Le Messie", p. 85). Les romanciers et les historiens de la Monarchie de Juillet, en particulier Balzac dans *Le Médecin de campagne*, seraient les véritables auteurs de cette lecture mystique du personnage de l'Empereur.

<sup>581</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person*, 1990, p. 201-202.

<sup>582</sup> C'est un aspect fondamental du culte napoléonien romantique-libéral, qui évite l'écueil nationaliste et populiste du culte de la personnalité impériale : "Peut-être faut-il que l'œuvre de Charlemagne et de Napoléon se refasse sans Napoléon et sans Charlemagne. Ces grands hommes ont peut-être l'inconvénient de trop personnifier l'idée [...]. Il peut en résulter des méprises, et les peuples en viennent à s'imaginer qu'ils servent un homme et non une cause, l'ambition d'un seul et non la civilisation de tous.

d'une écriture "impersonnelle" qui semble détachée de son origine subjective auctoriale, mais aussi l'un des enjeux thématiques centraux de *The Napoleon Symphony*, qui recouvre un des *leitmotive* de prédilection de Burgess : la question de l'incarnation de l'idée dans l'histoire et dans l'individuel concret, qu'il décline également sur un plan esthétique dans *Abba Abba* – à travers ses digressions sur le sonnet comme forme idéale transculturelle commune à tous les sonnets "accidentels" concrets – et dans *Mozart and the Wolf Gang* – où la musique est perçue tantôt comme pure beauté formelle détachée de la vie, tantôt comme excroissance humaine prolongeant l'énergie vitale du compositeur.

Autre point de contact avec la mythologie personnelle de l'écrivain Burgess, l'idée "Napoléon" fut majoritairement convoquée à des fins subversives et critiques dans l'histoire politique européenne, contre les différents maîtres du moment<sup>583</sup>, et notamment contre la domination de l'Angleterre victorieuse, accusée d'avoir trahissement et perfidement empoisonné le héros déchu. Comme Shakespeare, comme Freud, qui incarnent dans leurs domaines respectifs la rupture de la modernité mais ont aussi le statut de pères fondateurs, le biographié Napoléon est à la fois une figure de rébellion anti-autoritaire et anti-*establishment*, et un symbole patriarcal, un "père du peuple" récupéré par les nostalgiques d'un pouvoir fort incarné par un autocrate charismatique. On retrouve une dualité similaire dans le portrait du John Wilson/Anthony Burgess des "Confessions" burgessiennes, scindé entre d'une part le trublion réfractaire à l'autorité militaire et coloniale, le catholique renégat, l'Anglais

---

Alors ils se détachent." (Victor Hugo, *Le Rhin*, conclusion, p. ix, 1845, cité par Frank Laurent, " 'Car nous t'avons pour Dieu sans t'avoir eu pour maître' : le Napoléon de Victor Hugo dans l'œuvre d'avant l'exil", Groupe d'Études hugoliennes de l'Université Paris VII. <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/00-09-16laurent.htm>). Mentionnons aussi Jean Tulard, *L'Anti-Napoléon* : "Méchant ogre des contes pour enfants, ange flamboyant d'un univers d'Apocalypse, Napoléon ne serait-il qu'un personnage imaginaire ? [...] En 1827, un libelle affirme 'Napoléon n'a jamais existé'. Ce ne serait qu'un personnage allégorique, le soleil personnifié [Apollon étant le quasi-anagramme de Napoléon]" (p. 16) ; "Il est donc prouvé que le prétendu héros de notre siècle n'est qu'un personnage allégorique dont tous les attributs sont empruntés au soleil. [...]. Ils ont pris la mythologie du XIX<sup>e</sup> siècle pour une histoire." (*Comme quoi Napoléon n'a jamais existé ou grand erratum, source d'un nombre infini d'errata à noter sous l'histoire du XIX<sup>e</sup>me* par J. B. Pérès, bibliothécaire de la ville d' Agen, 1827, cité p. 23-24).

<sup>583</sup> D'après Frank Laurent, le mythe Napoléon correspond à l'archétype indo-européen du guerrier, analysé par Georges Dumézil (*Heur et malheur du guerrier : Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, 1985) comme profondément ambivalent : "Force de désordre, confronté au chaos et l'alimentant, sujet à la démesure, mais aussi enclin à la clémence, et capable de servir à la libération vis-à-vis d'un ordre oppressif. Cette ambivalence fondamentale du guerrier s'exprime par sa propension à la faute, au 'péché' contre les valeurs instituées." (<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/00-09-16laurent.htm>)

“exilé” volontaire, et d’autre part le fonctionnaire impérial, le professeur, le grand écrivain consacré comme autorité intellectuelle par les médias internationaux.

Le thème de la découverte de l’Orient musulman à travers le récit de la campagne d’Égypte, ainsi que la féminité archétypale conférée à la “Dark Lady” de Napoléon, l’impératrice créole Joséphine<sup>584</sup>, qui se métamorphose en Cléopâtre dans *Napoleon Symphony*, se rattachent également à la mythologie personnelle de Burgess et établissent un lien intratextuel avec l’intrigue amoureuse et l’essentialisme psycho-sexuel de *Nothing Like the Sun*.

Enfin, le motif du faux, des postures trompeuses, voire de l’imposture et de l’automystification, constamment déployé par les détracteurs de Napoléon – *Buonaparte*, le “faux” Français de la propagande anti-napoléonienne xénophobe, ou encore de “faux héros, marchant à contre-courant de son époque” d’Auguste Comte, le bourgeois parvenu se drapant dans une grandeur illusoire dépeint par Tolstoï, le modèle original de la névrose baptisée par Alfred Adler “complexe de Napoléon” – est également au cœur des autres variations biographiques et (pseudo)autobiographiques de Burgess : Shakespeare, accusé dans *Nothing Like the Sun* par Robert Greene de n’être qu’un parvenu, une corneille (“an upstart crow”) qui se pare des plumes des autres poètes, surmonte dans la première partie d’*Enderby’s Dark Lady* son complexe d’infériorité de provincial autodidacte par rapport aux poètes érudits diplômés des universités en inscrivant frauduleusement son nom “Shake-spear” dans un psaume de la Bible de Jacques I<sup>er</sup> ; la phobie du plagiat et des impostures littéraires en tout genre qui parcourt la saga des *Enderby*, l’autodénigrement artistique du romancier à succès Kenneth Toomey dans *Earthly Powers*, l’insatisfaction artistique de John Keats, l’emblème du romantisme anglais, dans *Abba Abba*, montrent que la question du caractère relatif, voire artificiel et illusoire, des valeurs, des réputations et des hiérarchies canoniques, revient constamment sous la plume de Burgess. Aux failles herméneutiques “naturelles” de l’incertitude historique et aux mystifications volontaires, Burgess ajoute en outre ses propres créations apocryphes pseudo-shakespeariennes ou pseudo-keatsiennes dans *Nothing Like the Sun* et *Abba Abba*, auxquelles répond dans *Napoleon Symphony* l’anachronisme historique flagrant d’un “N” pré-hitlérien qui élabore une théorie des massacres systématiques de masse en

---

<sup>584</sup> Sur la mystique de la féminité créole qui entourait la figure de Joséphine, voir Andrea Stuart, *The Rose of Martinique : A Life of Napoleon’s Josephine*, 2003, p. 35 et *passim*.

faisant exterminer méthodiquement les prisonniers de la campagne d'Égypte (NS 46-47).

Sans jamais masquer la dimension artificielle, construite, douteuse des “faits” historiques et de leur interprétation, Burgess juxtapose ironiquement les excès caricaturaux de la légende noire napoléonienne et l'autoglorification mystificatrice de la légende dorée, pour laisser un espace ténu à l'individu, au “phénomène” Napoléon Bonaparte. Ainsi, dans un dialogue fantastique d'outre-tombe avec une jeune femme qui lui reproche d'avoir existé “réellement” au lieu de se contenter d'être un personnage imaginaire, “N” doit lutter contre le verdict de sa propre redondance historique avec ses doubles fictifs, légendaires, de la mémoire collective. Comme le remarque Ina Schabert, Anthony Burgess semble donner raison au protagoniste :

The other as a phenomenon rather than an essence is the subject of [...] Burgess's [*Napoleon Symphony*]. Yet [Burgess] stresses the claim that it is the real historical individual who manifests himself in the various poetic and mythopoetic activities of those who try to assess him. [...] Napoleon is not ready to accept the verdict that, as a real person, he is redundant.<sup>585</sup>

L'artifice et l'indécidabilité sapent tout autant le pôle mythique que la naïveté référentielle et la mystique romantique de l'individu exceptionnel : les mythes “Napoléon” ne valent que par la tension constamment maintenue avec le personnage historique “réel” qu'ils réfractent et déforment.

### 3. Autres figures du Panthéon burgessien

Outre Shakespeare et Napoléon, protagonistes des deux biographies imaginaires généralement considérées comme majeures dans l'œuvre de Burgess, les autres biographiés d'Anthony Burgess, Moïse<sup>586</sup>, Jésus<sup>587</sup>, Attila<sup>588</sup>, Marlowe<sup>589</sup>, Cervantes<sup>590</sup>,

---

<sup>585</sup> Ina Schabert, *In Quest of the Other Person*, 1990, p. 183-184.

<sup>586</sup> *Moses : A Narrative* (1976), biographie/épopée en vers.

<sup>587</sup> *Man of Nazareth* (1979), qui recycle largement un script de film écrit pour la R. A. I.

<sup>588</sup> Dans la nouvelle “Hun”, *The Devil's Mode* (1989), 1991, p. 151-266, initialement écrite comme script télévisuel (voir Andrew Biswell, *The Real Life of Anthony Burgess*, p. 49).

<sup>589</sup> *A Dead Man in Deptford* (1993)

<sup>590</sup> Cervantes rencontre Shakespeare en Espagne dans la nouvelle “A Meeting at Valladolid”, *The Devil's Mode* (1989), 1991, p. 1-19.

Mozart<sup>591</sup>, Keats et Belli<sup>592</sup>, Debussy et Mallarmé<sup>593</sup>, Freud et Trotski<sup>594</sup>, D. H. Lawrence<sup>595</sup>, Hemingway<sup>596</sup>, forment un Panthéon culturel – littéraire, religieux, musical et historique – multinational et éclectique. Certains critiques ont reproché à Anthony Burgess d’annexer trop systématiquement les figures du passé à son œuvre et à ses mythologies personnelles, au prix de la trahison de leurs particularités irréductibles et d’une mise au pas égotiste des nuances singulières de l’existence d’autrui :

Burgess’s knowingness is possessive. Large difficult people – Shakespeare, Beethoven, Napoleon, Trotsky – are roughly fitted to the Procrustean bed of Burgess, and are all reduced to PFFRRRUMMMP !<sup>597</sup>

Avant d’étudier cette inclination à la “procrustisation”<sup>598</sup> mytho-poétique des biographiés, nous tenterons de dégager les enjeux thématiques et herméneutiques traditionnellement associés à ces individus historiques particuliers, devenus le matériau littéraire d’Anthony Burgess.

Quatre biographiés dans cette liste semblent prendre un relief plus particulier et une signification plus riche que les autres dans l’œuvre biographique et biofictionnelle de Burgess : Christopher Marlowe, John Keats, Giuseppe Belli et, à un degré moindre peut-être, Claude Debussy, non pas tant parce que ce seraient des biographiés à part entière plutôt que de simples “artistes-comme-personnages”<sup>599</sup>, mais parce que leur réalité historique résiste mieux au pôle symbolique et démonstratif de l’écriture burgessienne que celle d’autres biographiés utilisés de façon plus ouvertement illustrative ou allégorique, tels le Freud caricatural et le Trotski littéralement d’opérette de *The End of the World News*. L’autobiographie de John Wilson/Anthony Burgess montre, en outre, que Christopher Marlowe et Claude Debussy ont joué un rôle important dans le développement intellectuel et artistique de John Wilson et que Belli supplante presque Joyce dans la mythologie littéraire burgessienne après son départ

---

<sup>591</sup> *Mozart and The Wolf Gang* (1991).

<sup>592</sup> *Abba Abba* (1977).

<sup>593</sup> “1889 or the Devil’s Mode”, *The Devil’s Mode* (1989), 1991, p. 82-114.

<sup>594</sup> *The End of the World News* (1982).

<sup>595</sup> *Flame into Being* (1985), biographie littéraire traditionnelle de commande dont la valeur critique est généralement reconnue par les spécialistes de D. H. Lawrence.

<sup>596</sup> *Hemingway and his World* (1978), biographie littéraire traditionnelle de commande, illustrée, comme la première édition de *Shakespeare* (1970).

<sup>597</sup> D. A. N. Jones, “Musical Beds”, *London Review of Books*, 30 Dec. 82, p. 15 (à propos notamment de *The End of the World News*).

<sup>598</sup> Voir supra, p. 54-55.

<sup>599</sup> Voir supra, p. 232.

pour l'Europe continentale ; les pages consacrées à John Keats dans la seconde partie des "Confessions" témoignent d'une relation quasi mystique qui va au delà du simple hommage d'un écrivain à un grand poète. Pour ces biographiés, comme pour Shakespeare et Napoléon, le romancier-biographe doit travailler non pas à partir d'une simple intuition empathique, mais à partir d'un ensemble de mythes et d'idées reçues sur son sujet, comme l'explique Richard Holmes, biographe de Shelley et de Stevenson, praticien et théoricien d'une approche mi-romantique/empathique, mi-impersonnelle/objective de la biographie : "[The biographer] has to work not with a *tabula rasa*, but with a powerfully received image of his [sic] subject, already unconsciously formed from the mass of previous work in the same field."<sup>600</sup>

### a) Marlowe

L'ouvrage de référence de J. Leslie Hotson<sup>601</sup> sur les circonstances obscures de la mort de Christopher Marlowe retrace les origines historiographiques de l'aura tragique qui entoure le dramaturge élisabéthain :

The life and death of Christopher Marlowe make one of the few dramas in our history which satisfy Aristotle's definition of tragedy. There is pity in the violent death that cut down such a tall genius in its youth, and terror for the faithful in the reasoned denial of God of which men whispered that the man was guilty.<sup>602</sup>

Mythifié de son vivant sous les traits d'un être démoniaque par assimilation avec son personnage emblématique, Faust, puis devenu "une sorte de héros noir des lettres

---

<sup>600</sup> Richard Holmes, *Footsteps : Adventures of a Romantic Biographer*, 1985, p. 135.

<sup>601</sup> Bien qu'il n'y fasse pas explicitement référence, l'ouvrage de J. Leslie Hotson, *The Death of Marlowe* (1925), est sans doute l'une des sources d'Anthony Burgess. Il reproduit des extraits des documents originaux se rapportant à la mort de Marlowe (notamment le rapport d'enquête sur les circonstances de son décès et la grâce royale accordée à son meurtrier au nom de la légitime défense, le rapport de délation rédigé par l'informateur Richard Baines sur l'athéisme supposé du dramaturge, et un certificat officiel de bonne conduite adressé par le pouvoir royal aux autorités de Cambridge, attestant des loyaux services de Marlowe, sans doute comme espion). L'introduction compile l'évolution de la légende de Christopher Marlowe, depuis les premiers essais biographiques utilisant le destin de Marlowe comme un exemple de vie pécheresse frappée par la rétribution divine, jusqu'aux théories fantaisistes qui ne croient pas à sa mort dans l'auberge de Deptford et lui attribuent la paternité de l'œuvre de "Shakespeare". Burgess suit de près deux des conclusions de Hotson : le "maître" d'Ingram Frizer est aussi le protecteur de Marlowe, Thomas Walsingham (*The Death of Marlowe*, p. 49) ; l'agent double Robert Poley joue un rôle capital dans le complot qui piège Babington et la reine Marie d'Écosse. Burgess dit s'être inspiré des travaux de Frederick S. Boas (*Marlowe and his Circle : A Biographical Survey*, 1931 et/ou *Christopher Marlowe*, 1940) et de John Bakeless (*The Tragical History of Christopher Marlowe*, 1942), qui citent elles aussi longuement les documents originaux (notamment les témoignages accablants de Baines et de Kyd sur les opinions et la conduite de Marlowe), ainsi que de la biographie romancée de Hugh Williamson (*Kind Kit : An Informal Biography of Christopher Marlowe*, 1972).

<sup>602</sup> J. Leslie Hotson, *ibid.*, p. 9.

anglaises”<sup>603</sup>, Christopher Marlowe est associé à des légendes sulfureuses bien différentes de la légende shakespearienne officielle, lisse et dorée, héroïque/romantique, ou grivoise : violent, rebelle, athée, blasphémateur et homosexuel, il apparaît comme l’ancêtre des poètes maudits – vices, défi lancé à la société, mort prématurée, auxquels s’ajoute une possible accoutumance au paradis artificiel du tabac virginien<sup>604</sup>. Comme l’écrit Harold Bloom, “Marlowe, who was as sublimely disreputable as Rimbaud or Hart Crane, is more of their visionary company than he is at home with T. S. Eliot or with academic moralists.”<sup>605</sup> Tel Villon ou Le Caravage, c’est à la fois un représentant de la haute culture savante et un emblème contre-culturel de rébellion contre l’ordre moral, susceptible d’être récupéré, comme la figure minoritaire du “Shakespeare *queer*”, par un réalisateur avant-gardiste engagé comme Derek Jarman<sup>606</sup> ou encore par l’écrivain homosexuel Christopher Isherwood.<sup>607</sup> Mais c’est un autre type de récupération de Marlowe, l’exploitation *trash* par l’industrie culturelle des aspects marginaux de la haute culture, qu’Anthony Burgess parodie, quand le narrateur d’*Enderby’s Dark Lady* relate la décision du metteur en scène d’épicer sa comédie musicale sur la vie de Shakespeare d’un soupçon de subversion racoleuse : “Before Will’s sexual triumph following *Richard III* it had been decided to bring in brief homosexuality, espionnage, violence and frightful death, in other words Christopher Marlowe.” (*EDL* 544)

La prédilection de Burgess pour la figure de Marlowe vient probablement moins de la vulgate contre-culturelle du poète maudit ou du potentiel narratif de ses aventures d’espion que de deux autres aspects, plus savants ou *middle-brow* que strictement populaires ou avant-gardistes, de la vie du poète/dramaturge : d’une part, sa prétendue

<sup>603</sup> François Laroque, Présentation de *Le Docteur Faust*, 1997, p. 9.

<sup>604</sup> Une des déclarations les plus fréquemment citées parmi les provocations verbales attribuées à Marlowe par son délateur Richard Baines est : “[He said] That All they that love not Tobacco & Boies were fools”, d’où Burgess tire le surnom de son protagoniste, “Mr TS”, “the tobacco sodomite” (*ADM* 143). Burgess cite une variante de cet aphorisme marlovien dans *Shakespeare* (p. 86).

<sup>605</sup> Harold Bloom, *Christopher Marlowe*, 1986, p. 2.

<sup>606</sup> Dans son adaptation cinématographique expérimentale de la pièce de Marlowe *Edward II* en 1991, soit deux ans avant la publication de *A Dead Man in Deptford*, le réalisateur anglais transforme Edward, Gaveston et leurs alliés en militants du mouvement *queer* britannique, victimes de l’ordre moral et de la répression policière des années Thatcher : “How to make a film of a gay love affair and get it commissioned. Find a dusty old play and violate it [...]. Marlowe outs the past – why don’t we out the present ?” (Derek Jarman, *Queer Edward II*, 1991, p. 1)

<sup>607</sup> Dans *Kathleen and Frank* (1971), 2000, p. 194, Christopher Isherwood se félicite de porter le même prénom que le dramaturge élisabéthain. Voir aussi l’article “Marlowe, Christopher” dans *Gay Histories and Cultures : An Encyclopedia*, II, 2000, p. 569-570.

rivalité avec William Shakespeare, et d'autre part l'ambiguïté de sa pensée religieuse. Comme l'écrit Harold Bloom, la postérité de Marlowe n'a pu s'épanouir que dans l'ombre de l'aura shakespearienne : "Marlowe had the unhappy poetic fate of being swallowed up by Shakespeare's unprecedented powers of dramatic representation. [...] Read against Shakespeare, Marlowe all but vanishes."<sup>608</sup> Dans *Nothing Like the Sun* comme dans *A Dead Man in Deptford*, Burgess s'amuse à renverser la *doxa* en suggérant la supériorité artistique de Marlowe sur Shakespeare, celle du "pur" poète sur le bricoleur de génie ("Greene was no Marlowe, but he was closer to Marlowe than he, WS, would ever be" (*NLTS* 84-85), ou encore en attribuant arbitrairement<sup>609</sup> à Marlowe la paternité du vers "O tyger's heart wrapped in a woman's hyde", le plus célèbre de la troisième partie de *Henry VI*, pièce à laquelle les deux dramaturges auraient vraisemblablement collaboré (*ADM* 209 et 225). Cette mise en perspective ironique de l'aura shakespearienne par rapport à ses contemporains, que l'on rencontre également chez Virginia Woolf dans la fantaisie (méta)biographique *Orlando*, où Shakespeare apparaît tout à fait marginalement, et anonymement, dans la vie élisabéthaine du protagoniste comme "a rather fat, rather shabby man, whose ruff was a bit dirty"<sup>610</sup>, joue pleinement du contraste entre la "réalité" de l'individu Shakespeare et son mythe, et soulève ludiquement la question de la validité universelle des hiérarchies canoniques et des déformations de perception induites par le prisme de l'aura rétrospective. En revanche, Burgess n'exploite pas la tradition qui fait de Marlowe le "Rival"<sup>611</sup> des *Sonnets* shakespeariens, préférant la version d'une collaboration amicale entre les deux dramaturges, qui s'achèverait sur l'hommage posthume lyrique rendu à Marlowe par Shakespeare dans ces vers de *As You Like It*, reprise d'un passage célèbre de *Hero and Leander* : "Dead Shepherd, now I find thy saw of might : 'who ever lov'd, that lov'd not at first sight ?'" (*Shakespeare* 102). Ainsi, Burgess ne reprend pas, ni dans *Nothing Like the Sun*, ni dans *Shakespeare*, ni dans *A Dead Man in Deptford*, l'anachronisme

<sup>608</sup> Harold Bloom (ed.), *Christopher Marlowe*, p. 2.

<sup>609</sup> D'après Frederick Boas, aucun document ne corrobore l'idée d'une collaboration entre Marlowe et Shakespeare : "It is remarkable how little positive evidence there is of Marlowe's association with other prominent playwrights. [...] Shakespeare quotes a line from the poem in *As You Like it*, some seven years after his death, apostrophizing him as 'dead Shepherd'. But any dramatic collaboration between them, if it took place, has to be inferred purely on internal evidence." (*Marlowe and his Circle*, 1931, p. 68)

<sup>610</sup> Virginia Woolf, *Orlando* (1928), 1993, p. 16.

<sup>611</sup> Dans *Nothing Like the Sun*, le rival de "WS" n'est pas Marlowe mais George Chapman. Burgess justifie ce choix dans un article où il critique de façon très virulente l'interprétation d'un biographe de Marlowe, A. L. Rowse, qui imagine une rivalité entre ce dernier et Shakespeare ("Dr Rowstus", *Urgent Copy*, 1968, p. 161-166).



romantique d'un véritable *agôn* littéraire subjectivement vécu par ces deux "auteurs", tel que le théorisa Harold Bloom sous le nom d' "anxiety of influence" en 1973, lui préférant la vision, développée notamment par Virginia Woolf dans son essai "Anon"<sup>612</sup>, d'une écriture anonyme, collective, collaborative qui précède l'apparition de l'ego auctorial moderne. Burgess situe en quelque sorte Marlowe et Shakespeare de part et d'autre de cette frontière de l'histoire littéraire : dans *A Dead Man in Deptford*, Kit est indifférent à son propre nom, "Merlin, Marley, Morley, Marlowe", et offre généreusement à Shakespeare ses vers pour l'écriture de *Henry VI* ; le "WS" de *Nothing Like the Sun*, en revanche, veille scrupuleusement au respect de son patronyme, et le "Shakespeare" de la biofiction qui forme la première partie d'*Enderby's Dark Lady* l'inscrit même dans son "œuvre" supposée (un psaume de la Bible de Jacques I<sup>er</sup>), annonçant ainsi la naissance de la "fonction auteur" dans la modernité littéraire.

Mais l'intérêt que Burgess porte à la figure de Marlowe dès ses années universitaires, à l'extrême fin des années 30, est plus fondamentalement philosophique, religieux, extra-textuel, voire extra-littéraire, comme le montrent le sujet de son mémoire d'étudiant consacré à *Dr Faustus* et l'analyse postérieure de ce choix dans la première partie des "Confessions", qui le relie au contexte historique quasi apocalyptique de la Seconde Guerre mondiale, ainsi qu'au questionnement religieux inquiet du jeune "renégat catholique" John Wilson :

But what was literature now saying to us who had just read the first of the wartime white papers – 'the treatment of German nationals by the Nazis'? Tennyson and Browning seemed smug ; it was no virtue in Jane Austen to leave out the Napoleonic war ; who, in this time of atrocities, cared about the virtue of Richardson's housemaid ? The Elizabethans and Jacobean were different : their language was beleaguered and given to violence. I was specialising in Christopher Marlowe and was writing a thesis on *Doctor Faustus*. This had a lot to say about my own condition while the Nazi bombers were droning in to demolish Trafford Park. Death might be near ('enter devils with fireworks') and the hell the renegade Catholic had scoffed at as a fable might be all too real. (LWBG 227)

---

<sup>612</sup> "And the play itself was still anonymous. The lack of Marlowe's name, or of Kyds, shows how largely the play was a common product, written by one hand, but so moulded in transition that the author had no sense of property in it. It was in part the work of the audience. [...] They heard their aspirations, their profanities, their ribaldries spoken for them in poetry. And there was something illicit in that pleasure. [...] The play then owes its hyperbole to the audience in the penny seats. At their command it is violent ; it is coarse; it is, like our own detective stories and best sellers a parody and a transformation of actual fact". (Virginia Woolf, "Anon" (1941), *Twentieth Century Literature* 25, Fall/Winter 1979, p. 395-396)

They [the Jewish refugees in Manchester] assumed that Marlowe's *Doctor Faustus* was a mediaeval work and that Marlowe himself was a Catholic. [...] it corroborated my own suspicion about Marlowe, the pederastic atheist with mouth of gold and morning in his eyes. He was Catholic all right. If he was a spy, he was a spy for Philip of Spain. Walsingham's men found out about this and had him killed in a tavern at Deptford.

*Doctor Faustus* as symbolic autobiography was the theme of my thesis. Marlowe wanted to be a Renaissance man but Catholicism held him back. (LWBG 228)

Ainsi, le contenu philosophique et religieux de l'œuvre de Marlowe, la très forte intuition d'une unité entre sa vie et son œuvre, ainsi que la pertinence de son exploration du mal et de la damnation dans le contexte contemporain de la Grande-Bretagne menacée par l'Allemagne nazie rendaient en quelque sorte caduques les prescriptions impersonnelles, objectives, anti-romantiques de la méthode critique enseignée par F. R. Leavis à Cambridge et par L. C. Knights à Manchester. Comme l'écrivait Frederick Boas, auteur, en 1931, d'une synthèse historiographique sur la vie de Marlowe qui fut l'une des sources principales de Burgess, son statut de pionnier dans l'art dramatique élisabéthain, sa mort précoce tragique, mais surtout son hétérodoxie morale, sociale et religieuse lui conféraient auprès de chaque génération de lecteurs un charisme personnel qui ne saurait se résorber dans son œuvre, d'ailleurs jugée imparfaite et pleine de promesses inaccomplies :

There is perhaps no figure among the great Elizabethans whom it is so difficult to approach without a sympathetic bias. He comes trailing the clouds of glory of the pioneer, of the herald of the full dramatic day. His is the magnetic appeal of genius cut down in its prime, with rich achievement, and with an even richer promise unfulfilled. But it is not only as a playwright and poet that he wins the suffrages of to-day. He challenged with uncompromising boldness the religious and political orthodoxies of his time, and thus is secure of the sympathies of every generation, and not least our own, that seeks to reconstruct the bases of its intellectual and social life.<sup>613</sup>

En outre, chez Burgess, le rebelle athée, provocateur et iconoclaste qui ressort des sources historiques étudiées par Frederick Boas, "a figure of passionate impulse and restless intellect, quick at word and blow, equally ready with the dagger-point and the no less piercing edge of a ruthless dialectic"<sup>614</sup>, coexiste avec l'interprétation plus

---

<sup>613</sup> Frederick S. Boas, *Marlowe and his Circle*, 1931, p. 135.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 136.

nuancée d'un Marlowe sinon catholique, du moins hostile au compromis protestant de l'Angleterre élisabéthaine, et personnellement écartelé entre l'humanisme de la Renaissance et l'ordre ancien catholique – un “public Tamburlaine Marlowe” (*Shakespeare* 103), rebelle athée provocateur, coexiste selon Burgess avec un “private Faustus Marlowe” (*Shakespeare* 103), esprit curieux et inquiet.<sup>615</sup> D'où l'opacité du personnage de Kit et les incertitudes du récit dans *A Dead Man in Deptford*, le rôle exact du protagoniste dans le complot des services d'espionnage anglais menant à l'exécution de Marie Stuart n'étant jamais élucidé par le narrateur-biographe Jacke Wilson : les crises spirituelles, les interrogations religieuses et la conscience aiguë de la corruption du royaume d'Angleterre constituent les seules caractéristiques palpables du personnage, et priment sur la reconstitution, plus floue, de son engagement temporel d'un côté ou de l'autre du jeu politique.

Comme l'explique F. S. Boas, les accusations d'athéisme et d'allégeance papiste<sup>616</sup> lancées par ses ennemis contre le personnage historique Marlowe, contradictoires pour le lecteur moderne, ne l'étaient pas dans l'Angleterre élisabéthaine protestante : Burgess préserve ce fossé culturel et ne modernise pas excessivement les enjeux spirituels en interprétant l'athéisme marlovien dans le sens d'une libre-pensée radicale. En revanche, il ne rejoint pas le courant révisionniste des études marloviennes, dénoncé par Harold Bloom comme celui des “moralistes universitaires” (“academic moralists”), qui, à partir des années 80, s'attachaient à montrer que Marlowe était en

---

<sup>615</sup> Burgess revient également dans *Shakespeare* sur les ambiguïtés de *Doctor Faustus*, qui faisaient déjà l'objet de son mémoire de BA, parlant ici d'“incohérence” : [...] *Doctor Faustus* is worth examining as a Marlovian inconsistency. If Marlowe was a genuine atheist who believes “hell's a fable,” why did he expend such eloquence on demonstrating that hell was real ? [...] *Doctor Faustus* could have been written by a practicing Catholic. Perhaps it was : we shall never know the whole truth about Marlowe.” (*Shakespeare* 88)

<sup>616</sup> F. S. Boas cite un document d'époque, la lettre de l'informateur Baines, l'une des sources principales sur la réputation de Marlowe, qui accuse simultanément Marlowe d'être athée et d'avoir des sympathies catholiques : “That if ther be any God or any good Religion then it is the papistes, because the service of God is performed with more cerimonies, as Elevation of the masse, organs, singing men, shaven crownes, &c. That all protestantes are Hypocriticall asses” (*Marlowe and His Circle*, p. 72). Boas explique ainsi “l'athéisme” de Marlowe : “Marlowe does not appear as an ‘atheist’ in the modern sense. Of the workings of the speculative faculty dealing with the fundamental principles of religion or of ethics there is little trace in his reported sayings. We see instead a rationalist intelligence blasting its destructive way through all that was held in reverential awe by its contemporaries and ruthlessly desecrating the Holy of Holies [...] Marlowe was not a philosopher conducting an anti-religious campaign by elaborate treatises (*ibid.*, p. 76-77).

réalité un auteur conservateur, dont les pièces, sur le modèle des moralités médiévales, avaient une portée non pas hétérodoxe et transgressive, mais orthodoxe et édifiante<sup>617</sup>.

Les récupérations de l'objet historico-littéraire "Christopher Marlowe" se jouent ainsi à un niveau beaucoup moins populaire et universel que celles du mythe "Shakespeare", mais révèlent des clivages idéologiques et des dissidences interprétatives qui excèdent le champ strictement littéraire et débordent largement sur l'histoire et la vie. *A Dead Man in Deptford*, l'ultime biographie imaginaire de Burgess, est en quelque sorte plus proche de la vie originelle du biographié et moins ancrée dans le textuel que des œuvres antérieures comme *Nothing Like the Sun* : elle retravaille davantage des matériaux de première main – les documents d'époque – qu'elle ne tisse une variation intertextuelle sur un objet ultra-littérisé comme William Shakespeare.

### **b) John Keats et Giuseppe Belli**

Anthony Burgess n'a pas pour John Keats la même affinité naturelle, immédiate et évidente, à la fois intellectuelle et personnelle, qu'il exprime pour l'homme et l'auteur Christopher Marlowe. C'est par un détour paradoxal, en révisant presque l'histoire littéraire, sur un mode plus fantaisiste que savant, qu'il en vient à s'intéresser au poète romantique anglais et à lui rendre hommage dans la biofiction *Abba Abba* (1977). Dans la première partie des "Confessions" de Burgess, Keats est présenté sous la forme caricaturale du poète romantique par excellence, offrant aux lecteurs, et plus particulièrement aux lectrices, le charme de la "belle" littérature : "English students were mostly women, girls really, who expected a university course to be all burbling over the beauties of Keats and Shelley. They were disabused, and some of them cried over the knottiness of Anglo-Saxon" (*LWBG* 170). John Wilson, quant à lui, préfère aux beautés de Keats et Shelley l'étude des auteurs modernistes et, bien que sceptique sur l'approche textuelle et impersonnelle imposée par L. C. Knights, approuve la révision

---

<sup>617</sup> "The vanity of scholarship has few more curious monuments than this christianized Marlowe." (Harold Bloom, *Christopher Marlowe*, p. 3). Voir également l'introduction de Bruce Edwin Brandt à sa bibliographie des études marloviennes : "The question of Marlowe's relation to orthodoxy remains central to the study of his plays. A distinct minority continues to urge that Marlowe's ironic undercutting of his protagonists reveals the underlying orthodoxy of the plays." (*Christopher Marlowe in the Eighties*, 1992, p. xii)

du canon des lettres anglaises établie par la *Cambridge School of criticism* de F. R. Leavis et la revue *Scrutiny* :

I approved the dryness of the style, the leftist sociological approach to the Elizabethan theatre, and the evidence that the canon of English literature which he [L. C. Knights] and his school adhered to was the one I had discovered alone while my stepmother picked her teeth and belched. I mean, not Tennyson and Browning, not Keats and Shelley, but Blake, Hopkins, Donne, Marvell. (*LWBG* 173)

Pourtant, quelques pages plus tôt, Keats était brièvement mentionné dans un tout autre contexte, celui de l'éveil sexuel de l'adolescent John Wilson : "[...] and I boldly put my arm around her and fondled her breast ('ripening', said Keats of Fanny Brawne's : there was, after all, a relevance to real life in school work)" (*LWBG* 118). L'autobiographe Anthony Burgess prête ici au jeune John Wilson une connaissance biographique de John Keats, fondée essentiellement sur sa correspondance, qui renverse les clichés "romantiques" d'un jeune esthète éthéré et mélancolique en révélant au contraire un Keats célébrant le plaisir charnel et les appétits primordiaux dans une prose plus terrienne qu'aérienne et abstraite, plus rabelaisienne et falstaffienne que gracieuse, onirique et désincarnée<sup>618</sup>. C'est cet aspect de John Keats que Burgess développe dans *Abba Abba*, en imaginant que le romantisme associé à son nom et à son œuvre n'était en réalité qu'une phase temporaire dans sa carrière, phase que l'expérience ou des circonstances extérieures, telles que la découverte de l'Italie, n'auraient pas manqué de lui faire dépasser.

I wrote a novel entitled *Abba Abba*, in which I presented John Keats dying in Rome after the realisation that there was a new style to develop, closer to the scabrous realism of the Roman dialect poet Belli than to a romanticism he had already outgrown. (*FIB* 200)

Cette hypothèse, qui pourrait être simplement le fruit d'une intuition critique rationnelle étayée par la lecture de la correspondance du poète, prend une dimension de révélation quasi magique ou mystique dans la deuxième partie des "Confessions", quand Burgess croit avoir éveillé la fureur des mânes du poète en récitant ses odes et ses sonnets à Rome, dans la maison où il était mort :

Reciting the odes, I became aware of a kind of astral wind, a malevolent chill, of a soul chained to the place where the body died, of a silent

---

<sup>618</sup> Voir les analyses de Claude Mouchard sur la personnalité qui se révèle à travers la correspondance du poète (Claude Mouchard, Préface aux *Lettres* de John Keats, trad. Robert Davreu, 1993).

malignant laughter that mocked not my reading but the poems themselves. Later, [...] I recited the last sonnet – ‘When I have fears that I may cease to be’ – on the steps outside the Keats house. It was high summer, and the sky was cloudless, but within the space of fourteen lines of iambic pentameters a storm arose, the rain teemed, I and the television team were drenched, and the final couplet was drowned by thunder. [...] I am not imputing a demonic vindictiveness to the soul of John Keats. It seemed to me rather that a fierce creative energy, forbidden its total fulfilment by a premature physical death, frustrated into destructiveness, was hovering around the house where he died. Fanciful, true. But if Keats had lived to, say, Belli’s age – Belli died in 1861<sup>619</sup> at seventy-two – would he not have outgrown this consumptive romanticism and, with that Shakespearean wit and intelligence manifested in his letters, moved on to a fuller poetry, doing Browning’s work better than Browning? Could he have learnt from Belli how to employ the colloquial, the obscene, the blasphemous? (YHYT 328)

Ainsi, comme pour apaiser l’esprit de Keats, Burgess cherche à le délivrer des mythologies associées à son nom, celle du “romantisme tuberculeux” et celle de l’aura de perfection attribuée a posteriori à une œuvre inachevée, qui sous-tendent l’une comme l’autre la sentimentalité mièvre d’une postérité biographique “cleansed of all the stains of humanity”<sup>620</sup>, pour reprendre une formule d’Evelyn Waugh sur les “vies” victoriennes. Perçue dans la littérature comme une maladie de l’âme plus que du corps, “the disease of born victims, of sensitive, passive people who are not quite life-loving enough to survive”, ainsi que l’analyse Susan Sontag<sup>621</sup>, la tuberculose se prête à une esthétisation romantique et lyrique de la mort imminente qui nourrit une mythologie

<sup>619</sup> Belli est en fait mort en 1863.

<sup>620</sup> Formule d’Evelyn Waugh dans la préface de *Rossetti: His Life and Works* (1928), où il se moque à la fois de l’auto-censure et de la pudibonderie des biographies traditionnelles victoriennes, et de la nouvelle mode des biographies irrévérencieuses : “No doubt the old-fashioned biography will return, and, with the years, we shall once more learn to assist with our father’s decorum at the lying-in-state of our great men; we shall see their catafalques heaped with the wreaths of august mourners, their limbs embalmed, robed, uniformed, and emblazoned with orders, their faces serenely composed and cleansed of all the stains of humanity. Meanwhile we must keep our tongue in our cheek, must we not, for fear it should loll out and reveal the idiot? We have discovered a jollier way of honouring our dead. The corpse has become the marionette. With bells on its fingers and wires on its toes it is jigged about to a “period dance” of our own piping; and who is not amused?” (p. 12)

<sup>621</sup> Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (1977) and *AIDS and Its Metaphors* (1988), 1990, p. 25. Susan Sontag met au jour les mystifications romantiques associées à la tuberculose : “For over a hundred years TB remained the preferred way of giving death a meaning – an edifying, refined disease. Nineteenth-century literature is stocked with descriptions of almost symptomless, unafraid, beatific deaths from TB, particularly of young people, such as [...] Dombey’s son Paul in *Dombey and Son* and Smike in *Nicholas Nickleby*, where Dickens described TB as the “dread disease” which “refines” death “of its grosser aspect [...]” (*Illness*, p. 16). Plus loin, elle compare ces représentations à la mythologie postromantique de la syphilis : “Syphilis did manage to acquire a darkly positive association in late-nineteenth- and early-twentieth-century Europe, when a link was made between syphilis and heightened (“feverish”) mental activity that parallels the connection made since the era of the Romantic writers between pulmonary tuberculosis and heightened emotional activity.” (*AIDS*, p. 110-111)

sentimentale, éthérée, angélique de la création artistique comme sacrifice de l'être terrestre au nom de la pureté d'une transcendance supérieure. Loin d'être résigné et libéré des souffrances comme des plaisirs du corps, le John Keats de Burgess dans *Abba Abba* oscille entre révoltes blasphématoires enragées contre la maladie et célébration des plaisirs charnels dont il est privé. Burgess démythifie également les clichés faisant de la brièveté de la vie un mal nécessaire, une tragédie compensée par l'immortalité d'une œuvre intense, concentrée, parfaite, en faisant justement de l'inachèvement de l'œuvre et du potentiel inaccompli du jeune poète le thème central de sa biographie imaginaire. C'est également ce type de perspectives trompeuses sur une œuvre trop souvent réduite à l'accomplissement d'un destin artistique anticipé que révisé Claude Mouchard dans la préface des *Lettres* : "Son écriture n'a pas l'impatience rimbaldienne, elle ne trouve pas son éclat en se rapportant d'emblée à sa propre fin."<sup>622</sup>

En créant l'impression d'un devenir au lieu de retracer un destin, Burgess choisit de réviser cette mythologie keatsienne, qui influe également sur la lecture et l'approche critique de l'œuvre. Alors que la mythologie shakespearienne, composite, syncrétique, universelle, intertextuelle, enrichit l'œuvre et la vie de significations nouvelles à la manière des mythes des religions païennes, la mythologie qui entoure le poète national John Keats, très marquée par la sentimentalité et la pudibonderie victoriennes, représente une limitation critique et herméneutique dont le romancier-biographe cherche à délivrer son matériau biographique<sup>623</sup>.

La genèse d'*Abba Abba* annonce que la *novella* ne célèbre pas en Keats un parangon d'anglicité romantique, mais au contraire révisé les lieux communs de l'histoire littéraire nationale en le confrontant non pas à Shelley ou à Byron ou au "père" du romantisme anglais Wordsworth, mais au poète romain Giuseppe Belli :

There were some, not all Romans, who believed Belli to be the greatest poet in the nineteenth century, but his greatness rested in his use of a dialect difficult to translate. Robert Penn Warren, on one of his regular visits to Rome, gave it as his opinion that the nineteenth-century greatness had to be shared between Belli and John Keats. Belli lived in Rome, working as a Vatican censor, while Keats merely died there. Did they, I wondered, ever meet ? (*YHYT* 327)

---

<sup>622</sup> Claude Mouchard, Préface aux *Lettres* de John Keats, 1999, p. 7.

<sup>623</sup> Si les biographies victoriennes consacrées à Keats étaient très largement édulcorées et angéliques, la biographie de référence de Robert Gittings sur Keats (*John Keats*, 1968), dont Burgess s'est certainement servi, récuse les clichés d'un poète frêle, passif et idéaliste et dévoile une personnalité plus riche et complexe, attestée par sa correspondance.

C'est même son intérêt pour Belli qui semble éveiller la curiosité de Burgess à l'égard de son contemporain anglais Keats, et non l'inverse<sup>624</sup>. En effet, Burgess présente Belli comme l'une des trois révélations intellectuelles et artistiques de sa maturité, aux côtés de Claude Lévi-Strauss et de Gaudí<sup>625</sup>, affirmant ainsi clairement l'influence croissante de la culture de l'Europe continentale sur son œuvre après son départ d'Angleterre en 1968. Vivant à Rome au début des années 70, Burgess découvre en Belli, immortalisé par une statue dans le quartier populaire du Trastevere, l'incarnation d'un réalisme cru et d'un humour cynique typiquement romains qui sont comme un antidote au lieu commun d'une Italie romantique :

Beyond the Ponte Garibaldi [...], there stands a statue of the Roman poet Belli, a contemporary of Keats and Shelley [...] but no romantic. He wrote nearly three thousand sonnets in the Roman dialect, mostly obscene, all of them cynical in the Roman manner. Belli, a man of culture and a Vatican censor of plays, impersonates the typical Roman, but the impersonation is so good that we take him still as the native voice of the Roman gutters. If you want to know Rome you have to read him. [...] Here is rock-bottom realism. Here is Rome without illusions.<sup>626</sup>

Ainsi, Burgess exprime son affinité littéraire avec le style d'un écrivain qui, d'après l'éditeur fictif de *Abba Abba*, aurait influencé la façon dont James Joyce allait traduire la vie du peuple de Dublin dans *Ulysses*<sup>627</sup> :

---

<sup>624</sup> Remarquons que dans l'index du second tome de l'autobiographie de Burgess, Keats apparaît deux fois seulement, alors que Belli est mentionné à cinq reprises.

<sup>625</sup> "It [Lévi-Strauss' s structuralist anthropology] was one of the three major revelations of my later life, the others being Gaudí in Barcelona and Belli in Trastevere." (*YHYT* 208)

<sup>626</sup> "The Art of Liking Rome" (1984), *One Man's Chorus*, p. 66-67. Giuseppe Giacomo Belli (1791-1863) est en effet célèbre pour ses sonnets, souvent satiriques et anticléricaux, généralement paillardes ou obscènes, composés dans le dialecte romain (le *romanesco*), principalement entre 1827 et 1837 (donc après sa rencontre imaginaire avec Keats, qui aurait eu lieu en 1820-1821), et publiés après sa mort malgré son ordre de les brûler. Il exerça effectivement les fonctions officielles de censeur au Vatican ("censore per la morale politica"), mais tardivement, entre 1852 et 1853 (pendant ce que Francis Darbousset appelle sa "vieillesse conformiste" et "bigote" (Préface de *Rome, Unique objet ... : ou les sonnets clandestins*, 2000, p. xii et xxv). Il eut notamment à se prononcer sur des opéras de Verdi et de Rossini, ainsi que sur des tragédies de Shakespeare (*Dizionario biografico degli Italiani*, p. 665). En 1820, date de la rencontre imaginaire avec Keats, Belli est encore à l'aube de sa carrière poétique : poète mondain pétrarquaisant, aux vers "d'un anticonformisme burlesque inoffensif", il n'est pas encore la voix de la "plèbe" romaine – seuls deux de ses "Sonnets clandestins" datent d'avant 1827 (*Rome, unique objet*, Préface, p. xviii).

<sup>627</sup> Dans l'article "A Truer Joyce" (1983), critique élogieuse de la nouvelle édition révisée de la biographie de Joyce par Richard Ellmann, Burgess déclare attendre toujours qu'une nouvelle découverte d'Ellmann sur la vie de Joyce vienne confirmer son intuition – c'est-à-dire que la biographie savante valide son imagination biographique : "There are other discoveries – though not one I still long for : evidence that Joyce, a bank clerk in Rome, read Belli." (*One Man's Chorus*, p. 440)



James Joyce, the Irish novelist, who worked miserably as a bank clerk in Rome in the 1900's, seems to have read Belli, whose vast sonnet-sequence, presenting realistically the demotic life of a great capital city, may be regarded as a kind of proto-*Ulysses*. (*Abba* 86)

Il fait également de Giuseppe Belli un emblème quasi allégorique d'une Italie romaine transformée en symbole d'altérité culturelle, voire existentielle et métaphysique, par rapport à l'Angleterre protestante et à son canon littéraire romantique : "Belli stands for the earthy, coarse and unregenerable" (*YHYT* 323). On retrouve ainsi dans *Abba Abba*, à travers le rapprochement incongru entre le poète romantique anglais et le poète réaliste romain et l'initiation du premier au contact du second, le même dualisme qui sous-tend l'intrigue amoureuse du roman *Beard's Roman Women* (1976), dans lequel un anti-héros très autobiographique est écartelé entre le souvenir de sa femme anglaise défunte et son attirance pour une femme italienne, Paola Lucrezia Belli, descendante du poète romain – c'est-à-dire, métaphoriquement, entre ses racines anglaises et l'exotisme libérateur de la culture italienne.

Mais "l'auteur-comme-personnage" Giuseppe Belli n'est pas seulement un principe allégorique visant à montrer au lecteur et au biographié John Keats les limites à la fois linguistiques et culturelles des cadres trop étroitement nationaux et idéalistes du romantisme anglais<sup>628</sup> ; Burgess fait aussi apparaître ses contradictions littéraires – son inclination simultanée vers la forme pure du sonnet pétrarquiste, image de perfection divine, et vers l'expression des réalités obscènes de la vie quotidienne –, ainsi que la dissonance entre son être social et politique – le fonctionnaire pontifical conservateur et hostile à l'unité italienne, le futur défenseur de la moralité publique – et sa *persona* poétique – attentive à la vie du peuple romain, s'autorisant une liberté de ton anticléricale pouvant aller jusqu'au blasphème. Ainsi, malgré le canevas thématique de l'opposition binaire centrale entre Keats et Belli, la tension entre la complexité du personnage historique réel et son potentiel mythique-allégorique semble préservée, car Giuseppe Belli ne saurait justement se réduire à l'expression d'un réalisme populaire

---

<sup>628</sup> Dans deux articles consacrés à T. S. Eliot, Burgess critique la poésie anglaise antérieure au modernisme, "stuck in the mud of a genteel tradition", et incapable d'abandonner la nature comme matière poétique privilégiée pour appréhender le potentiel poétique de l'expérience urbaine. Il souligne en outre le retard des poètes anglais par rapport aux innovations poétiques italiennes et françaises de Gozzano, Laforgue, Baudelaire et Mallarmé. ("Celebrating T. S. Eliot" I et II (1988), *One Man's Chorus*, p. 320-327)

italien dont la crudité serait un gage d'authenticité naturaliste, *topos* aussi usé que celui d'un romantisme anglais éthéré et désincarné.

### c) Debussy et Mallarmé, ou une modernité artistique antimoderne

Une autre rencontre imaginaire entre deux personnalités artistiques prend un relief particulier parmi toutes les fantaisies biographiques mises en scène par Burgess, celle qui reconstitue la genèse de l'adaptation musicale par Claude Debussy du poème de Stéphane Mallarmé "L'Après-Midi d'un Faune", dans la nouvelle "1889 and the Devil's Mode" (1989). Claude Debussy est en effet associé dans les "Confessions" burgessiennes à la première "épiphanie" musicale du jeune John Wilson :

I [...] heard a coughing silence. Then I heard a sinuous flute. I listened and I went on listening. At the end of an eight-minute tissage of impressionistic colour I was told that I had been listening to Debussy's *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* ; music transcends language. My impaired colour sense was already finding, in the quiet impact of Debussy's orchestra, an auditory compensation. [...] I had an idea, which could not be fully articulated, that the reality of the Debussy piece lay not in any single performance – transient, insubstantial, lost on the air – but in the written notes. (LWBG 107)

Quelques pages plus loin, Burgess réaffirme l'admiration qu'il éprouvait à treize ans pour les compositeurs modernes comme Stravinski et Schoenberg, mais surtout pour celui qu'il voit comme leur précurseur sur le chemin de la modernité musicale, Debussy :

Those composers [Haendel, early Beethoven, Schumann] were saying nothing about the modern world. Debussy, though dead in 1918, had said plenty about it : indeed, it seemed to me that he was the primal force that charged all musical innovation. (LWBG 110)

Dans la nouvelle "1889 and the Devil's Mode", on assiste comme à une tranche de vie découpée dans l'univers des cercles artistiques français dits "symbolistes", le récit étant bâti autour de la rencontre fortuite, à Londres, des deux protagonistes principaux, Claude Debussy, le musicien désargenté, et Stéphane Mallarmé, le "maître" de la génération montante, distillant à son cénacle d'adorateurs l'esthétique du futur.

But there was one walking out, a compatriot, the master himself. Claude gaped. Stéphane Mallarmé did not at first recognise his fellow Parisian. No

reason why he should. Claude had paid out but one visit to Mallarmé's apartment, on one of the regular Tuesday evenings when [...] the master had formulated to his adorers, through a delicate weave of cigarette smoke, the aesthetic of the future. ("1889", *DM* 92)

Se rendant tous deux à Dublin afin de découvrir un manuscrit inédit d'Edgar Allan Poe conservé dans un collège jésuite, ils croisent le chemin du vieux poète anglais Robert Browning, venu rencontrer le prêtre catholique et poète Gerard Manley Hopkins, dont on lui apprend le récent décès. Cette intrigue invraisemblable sert de prétexte à une série de dialogues entre ces différents artistes, portant sur la modernité musicale et poétique et sur la possible fusion du littéraire et du musical dans les vers de Mallarmé et les adaptations musicales de Debussy. L'année 1889, celle de l'exposition universelle de Paris et de la construction de la tour Eiffel, sert de toile de fond à ces rencontres imaginaires, mais prend également une forte valeur symbolique, comme emblème d'une modernité qui est à la fois un repoussoir et une source d'inspiration pour les innovations musicales de Claude Debussy :

The great exhibition of 1889 proclaimed certain certainties of the future. What could be more certain, more sure of itself, than the final perfect cadence of Western music ? Dominant seventh to tonic. Loud applause. Grinning Haydn, smirking Mozart. The damned banalities he, Claude, hammered out nightly at the Chat Noir. And yet that had to be all over. ("1889", *DM* 82)

'You could do it in notes, but notes aren't necessarily music. That isn't art and it doesn't deserve art. Engineering, no more.' And yet and yet. It was the future, wasn't it ? Austere, asserting the bones of its technique. No baroque, no rococo. No grinning Haydn or simpering Mozart. ("1889", *DM* 83)

La nouvelle, qui s'ouvre sur la restitution des sensations et du flux de conscience du personnage "Claude", cherche à épouser les tensions artistiques de sa quête novatrice grâce à une alternance entre une focalisation interne et des dialogues entre artistes, dans lesquels se trouvent exposés les principes d'une *ars poetica* très burgessienne – ancrée dans le vital et le charnel, intertextuelle, intersémiotique, expérimentale, du côté d'une amoralité diabolique. L'identification empathique de l'auteur avec le jeune compositeur français encore presque inconnu, gagnant sa vie comme pianiste de cabaret, contraste avec sa caricature ironique du vieux poète anglais Browning, dont la rhétorique conventionnelle et les rythmes périmés se voient supplantés par les paradoxes subtils

énoncés par Mallarmé et “l’infinie délicatesse de suggestion” (“infinite delicacy of suggestion”, *DM* 106) de “L’Après-Midi d’un Faune” – récité dans une traduction anglaise fictivement réalisée par un jeune irlandais de dix-huit ans vivant à Paris qui pourrait annoncer Stephen Dedalus ou James Joyce<sup>629</sup>. Le “maître” Mallarmé joue quant à lui son rôle convenu de prophète d’une modernité littéraire où contenu, sujet et poète s’abolissent pour laisser la place aux mots : “ ‘Literature has to do with words.’ [...] ‘Its subject must be itself. As with music.’ ” (*DM* 106). Mais le récit introduit une dissonance entre l’autorité quasi divine, comme détachée des contingences avilissantes de la vie, conférée au théoricien de la disparition élocutoire du poète, et sa visite, prétendument professionnelle, d’une maison close de Dublin – Debussy l’imagine “examining rose-moles on a whore’s body doubtless, analysing the cadences of low Irish”, mais Burgess préfère suggérer un dessein plus prosaïque : “ ‘*Maître, je l’ai trouvé !*’ / ‘*Un moment.*’ The voice was breathy : he was approaching climax” (*DM* 114). Toute la gamme des possibilités offertes par la mise en scène d’artistes-comme-personnages, de l’identification empathique presque naïve à la dé-mythification polémique, en passant par un traitement subtilement ironique, mi-révéréncieux, mi-satirique, apparaît sous une forme extrêmement concentrée, proche de l’exercice de style autoparodique, dans “1889 and the Devil’s Mode”.

#### d) Une mythologie éclectique : grands et petits récits

Parmi les autres biographiés burgessiens, certains ne semblent pas même offrir la possibilité de semblables nuances entre leur être réel et leur mythe, d’autres paraissent si éloignés des intérêts littéraires et extra-littéraires du biographe Anthony Burgess qu’on ne s’attendrait à y trouver ni de véritable “participation [...] à ce qui fut”<sup>630</sup>, ni de révolte face à quelque emprise psychologique ou artistique. La “vie” de Jésus dans *The Man of Nazareth* (1979) semble être un cas extrême de sujet impraticable et d’aporie biographique. En effet, comme l’écrit Daniel Madelénat, “l’essentiel et l’exemplaire y coïncident avec l’historique, la signification suprême avec une événementialité absolue,

<sup>629</sup> Dans *You’ve Had your Time* (p. 227), Burgess raconte qu’il fit traduire ce poème à un étudiant américain que cela rendit à moitié fou. Mallarmé n’apparaît ainsi dans l’autobiographie que comme un emblème caricatural d’une littérature hermétique, quasiment intraduisible, alors que la nouvelle, par delà l’irrévérence de la caricature, semble témoigner d’une admiration réelle de Burgess pour le poète français.

<sup>630</sup> Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes des “Mémoires d’Hadrien”, Mémoires d’Hadrien* (1951), 1974, p. 316.

mère de toute autre historicité.”<sup>631</sup> La même remarque vaut pour l’objet littéraire inclassable *Moses : A Narrative* (1976), paru trois ans auparavant, long poème épique sur la vie de Moïse – l’ascèse démythifiante qu’un biographe comme Marcel Schwob faisait subir à ses biographiés, et que Burgess pratique dans une certaine mesure dans ses biographies imaginaires de Shakespeare et de Napoléon, paraît vaine quand la vie en question est le grand récit fondateur de la culture judéo-chrétienne. Néanmoins, au prix de ce que certains critiques considèrent comme un échec littéraire<sup>632</sup>, Burgess aborde le thème de l’histoire religieuse avec le même réalisme démystificateur qui caractérise sa réécriture de l’histoire littéraire.

Ainsi, dans son autobiographie, racontant sa collaboration au film *Jesus of Nazareth* qui fut le prétexte à la composition de la biographie imaginaire *Man of Nazareth*, il place son approche du sujet historico-biographique “Jésus” sous le signe de la tradition profane et démystificatrice de la *Vie de Jésus* d’Ernest Renan plutôt que sous celui du mysticisme romantique du réalisateur Franco Zeffirelli, de la théologie catholique de la pureté christique, ou du surnaturel spectaculaire des adaptations hollywoodiennes :

I said that we were not concerned with making a devotional film with a laundered misty Christ, but a highly realistic evocation of the Roman Palestine that produced him, with sweat, dirt, humanity, Jesus the man. (YHYT 303)

Comme le suggère le titre originel choisi par Burgess, “Christ the Tiger”, inspiré par un vers de T. S. Eliot dans “Gerontion”<sup>633</sup>, le protagoniste de *Man of Nazareth* est fermement ancré dans le monde terrestre et physique :

<sup>631</sup> Daniel Madelénat, *Le Biographique*, 1984, p. 198

<sup>632</sup> Citons le jugement que porte Samuel Coale sur *Man of Nazareth* (1979) : “Christ’s vision, reduced to playing the game of forbearance and charity, becomes flaccid and superficial, a juiceless generalized statement in place of a passionate mystery” (*Anthony Burgess*, 1981, p. 181) ; “Burgess sends [Christ] to his death without any real recognition of what that death may signify” (*ibid.*, p. 183).

<sup>633</sup> Voir l’article de Burgess “Telejesus (or Mediachrist)” : “As I worked on the presentation of Jesus Christ, the traditional image of gentle flaccidity receded, and a tough irritable indiscreet overcandid muscular intellectual emerged. ‘In the juvenescence of the year’, said T. S. Eliot, ‘came Christ the Tiger’. This Christ is tigrine enough.” (*Homage to Qwert Yuiop*, p. 37-38). On peut s’étonner que Burgess invoque le Christ de T. S. Eliot plutôt que celui de Hopkins. Chez Hopkins, le Christ est placé sous le signe d’une force à la fois spirituelle et physique (Voir Adrian Grafe, “Les figures du Christ dans ‘Le naufrage du Deutschland’ et ‘Le Faucon’ de Gerard Manley Hopkins”, *Les Figures du Christ dans l’art, l’histoire et la littérature*, 2001, p. 245-253). En revanche, le “Christ-tigre” du poème de Eliot fait moins référence à quelque héroïsme féroce qu’à une dévoration métaphorique du pécheur, qui fait pénitence et renonce aux choses terrestres (voir Jean-Paul Rosaye, “Le Christ dans l’œuvre de T. S. Eliot, *Les Figures du Christ*, p. 260).

I feared that the cinematic Jesus might be a weedy Dustin Hoffman. I wanted him to be massive, muscular, with the big-chested capacity for hyperoxidation that made Napoleon the man he was. The voice that delivered the Sermon on the Mount must have been immense. (YHYT 305)

Ainsi, on retrouve dans son traitement de l'histoire religieuse la même inclination vers un réalisme désaliéné et démythifié, prenant en compte l'histoire socio-économique et les particularités physiques du sujet biographique, que dans sa biographie napoléonienne et ses biographies d'artistes. Ce réalisme burgessien n'est jamais très loin du pôle grotesque et burlesque, comme le suggère l'hommage à la version loufoque des Évangiles revus par les Monty Python qui clôt le récit de la genèse de *Man of Nazareth* dans les "Confessions" burgessiennes :

The elaborate Jerusalem set was not struck after filming but taken over by the Monty Python team, who made *The Life of Brian* with it. Franco [Zeffirelli] was disgusted and spoke of blasphemy, but that comedy, which I have seen some ten times on videocassette, strikes me as being a very fair interpretation of the lot of the Jews under Roman rule. I wish I had written the script for it. (YHYT 307-308)

Hormis cette topique religieuse qui relie *Moses* et *Man of Nazareth* aux romans-sommes *Earthly Powers* (1980) et *Kingdom of the Wicked* (1985)<sup>634</sup>, il est difficile de trouver une unité thématique, stylistique ou technique dans la production littéraire d'Anthony Burgess à partir de la fin des années soixante-dix. *Hemingway and His World* (1978), *The End of the World News* (1982), *Flame Into Being* (1985), *Mozart and the Wolf Gang* (1991), ainsi que les nouvelles de *The Devil's Mode* (1989) semblent relever d'un *Zeitgeist* postmoderne, éclectique, intersémiotique, cultivant l'hybridité entre le sérieux et le travestissement bouffon, le savant et le populaire, la réflexivité métatextuelle et le littéral naïf quasiment télévisuel. La restitution d'individualités fortement ré-incarnées se conjugue dans les expérimentations biographiques de Burgess avec une volonté d'explorer comme tels les grands métarécits modernes et les mythologies populaires associées aux noms de Freud, Trotski, Hemingway, D. H. Lawrence et Mozart.

---

<sup>634</sup> Le thème judéo-chrétien est au cœur de ces deux romans écrits par Burgess au début des années 80, *Earthly Powers* (1980), variation autour de l'ascension du pape Jean XXIII et de l'*aggiornamento* de Vatican II (voir supra), et *The Kingdom of the Wicked* (1985), roman historique retraçant les débuts du christianisme.

*The End of the World News*, sous-titré non pas “a novel” mais “an entertainment”, est, comme nous l’avons vu précédemment, constitué de l’assemblage en contrepoint de deux récits biographiques, l’un consacré à Sigmund Freud, l’autre à Trotski, et d’un récit de science-fiction apocalyptique ; ce collage avant-gardiste de récits hétérogènes, à la fois sémiotiquement – d’après l’éditeur fictif “John B. Wilson, BA”, la biographie de Freud est censée être le script d’un *biopic* télévisuel recyclé, Trotski le personnage d’un livret de comédie musicale proche du genre du *travesty*, et le récit de science-fiction un conte fantastique – et thématiquement, permet de tisser un réseau de correspondances entre le mode biographique ou pseudo-biographique d’une part, et le mode apocalyptique d’autre part. À travers les biographiés Freud et Trotski, l’auteur évoque deux grands métarécits de la modernité, l’inconscient freudien et le communisme universel, qu’il confronte avec la version hollywoodienne sécurisée des grands récits apocalyptiques chrétiens de la fin du monde et de l’Arche de Noé. C’est ainsi que Burgess justifie l’assemblage apparemment arbitraire de *The End of the World News* :

I set about creating a rogue planet called Puma from a distant solar system, blundering into ours to make a single circuit in the wrong direction, eating the moon first and then opening its jaws for earth, meaning America.

I wrote not a film treatment but a brief novel. I wrote the Freud script and the Trotsky libretto at the same time. All three sat in the same folder in instalments of varying length, and when all three were finished I saw that they were aspects of the same story. They were the stories of the twentieth century, in which the major discoveries have been of the human unconscious, the possibility of extra-terrestrial colonisation, and of the salvation of human society through world socialism. (*YHYT* 327)

Ce roman expérimental qui intègre le genre des vies des hommes illustres semble appeler à une grille de lecture bakhtinienne mettant en lumière la subversion carnavalesque de toute autorité, celle des référents historiques “réels” des personnages comme celle de l’auteur lui-même, littéralement “tué” dans la préface et remplacé par un éditeur à la compétence douteuse, ainsi que l’analyse Alan Roughley :

The notion of authority is central in each of the text’s three narratives and it operates in the psychiatric and medical authority of Freud ; the political and revolutionary fervour of Trotsky ; and the scientific and religious authorities of professor Hubert Frame and the evangelist Calvin Gropius.<sup>635</sup>

---

<sup>635</sup> Alan Roughley, “*The End of the World News* : ‘The End of the Book and the Beginning of Writing’ ”, *Anthony Burgess and Modernity*, A. Roughley (ed.), 2008, p. 67.

Le Freud de *The End of the World News* n'échappe en effet que rarement aux stéréotypes qui ont fait de lui, au côté de Henry James, comme le remarque Aleid Fokkema dans un article intitulé "The Author : Postmodernism's Stock Character"<sup>636</sup>, l'objet privilégié des réécritures anti-patriarcales, transgressives, subversives du canon intellectuel occidental. Tel le vieil Emmanuel Kant de Thomas De Quincey<sup>637</sup>, philosophe de la raison pure perdant peu à peu la raison, le Freud de Burgess est en proie à plusieurs retournements cruellement ironiques, celui du psychanalyste incapable d'appliquer ses techniques et ses théories à ses propres comportements névrotiques, celui du théoricien du complexe d'Œdipe ne résistant pas à l'emprise de ses propres désirs incestueux, celui du médecin convaincu à tort de l'innocuité thérapeutique de la cocaïne, celui enfin du maître réduit au silence par la double trahison de son corps et de ses disciples – victime d'un cancer de la mâchoire et des "hérésies" de Jung, Adler, Rank et Ferenczi. Sans tomber dans l'anti-freudisme systématique d'un auteur comme Vladimir Nabokov, Burgess ne manifeste en réalité que peu d'intérêt pour la psychanalyse freudienne dans ses biographies ou son autobiographie, jugeant la prépondérance du complexe d'Œdipe<sup>638</sup> peu adaptée à sa propre situation d'orphelin de mère, trop réductrice dans le cas de l'œuvre de D. H. Lawrence, et sans intérêt pour retracer l'enfance de Shakespeare :

The mother-son nexus has played no part in my life and I am inclined to discredit its importance. (*FIB* 16)

Lawrence had very reasonably joined those who admired Freud without being able to accept the totality of his doctrine, which was too narrow. (*FIB* 120)

No frightful Freudian repression of hatred for his father. (*Shakespeare* 27)

---

<sup>636</sup> Aleid Fokkema fait de Henry James et Sigmund Freud les archétypes des "pères fondateurs" de la littérature devenus des personnages récurrents d'une littérature postmoderne démystificatrice, en particulier dans sa version féministe, qui cherche à mettre en lumière leurs préjugés et leurs contradictions pour mieux les dépouiller de leur "pouvoir phallique" ("as if indeed the founding fathers of literature must be robbed of their phallic power", "The Author : Postmodernism's Stock Character", Paul Franssen (ed.), *The Artist as Character*, 1999, p. 49).

<sup>637</sup> Thomas De Quincey, *The Last Days of Immanuel Kant* (1827, 1854).

<sup>638</sup> Le thème du tabou de l'inceste est présent dans l'œuvre de Burgess, mais sous la forme anthropologique théorisée par Lévi-Strauss et non celle du complexe d'Œdipe freudien (l'inceste frère/sœur est au cœur du roman "structuraliste" *M/F*), excepté dans le *biopic* sur Freud lui-même de *The End of the World News*. On retrouve le même mélange d'intérêt et de distance par rapport à la figure de Freud chez James Joyce, peu sensible aux problématiques œdipiennes développées par Freud et Jones à propos de Hamlet, comme l'écrit Richard Ellmann : "Joyce disagreed, then, with Jones and Freud about the Œdipal situation, probably because he found little trace of it in himself. He preferred the filial Greeks to the parricidal (and matricidal) ones [...]" (*The Consciousness of Joyce*, 1977, p. 57)



La psychanalyse comme guérison des névroses ou comme interprétation des mécanismes inconscients qui déterminent les comportements fait même l'objet d'une satire plus ou moins appuyée dans *Inside Mr Enderby*. Dans sa version pélagienne et prétendument civilisatrice, incarnée par la figure du psychiatre Wapenshaw, elle "réhabilite" le poète Enderby pour en faire un citoyen anglais modèle, socialement utile au prix du sacrifice de son art ; dans sa version herméneutique et littéraire, elle apparaît comme grille de lecture bouffonne, comme un leurre interprétatif, à travers la dimension caricaturale et grotesque du "trauma" originel d'Enderby, condamné à la répétition de l'impuissance et d'une misogynie quasi phobique par le souvenir indélébile d'une belle-mère abjecte et abhorrée. S'il y a une affinité entre Burgess et Freud, elle n'est donc pas d'ordre strictement intellectuel, et c'est moins le penseur que l'homme dans sa dimension charnelle et historique, doublée de son aura patriarcale mythique, qui prend place aux côtés de Joyce, Shakespeare ou Marlowe dans le panthéon burgessien, comme le montre ce projet d'hommage biographique musical qui conclut l'autobiographie de Burgess :

I have now to dig myself deeper into Europe with an opera based on the life of Sigmund Freud, having painfully started to prepare a libretto in Viennese German. I do not know whether it can be done. It will be hard to find a baritone willing to stop singing halfway through because Freud's voice has been stilled by cancer of the jaw. Anna Freud, soprano, takes over from him, and, in a final fantasy before death, he recovers the tones of a denouncing prophet to smash the tables of the law upon cowering Jung, Adler, Rank and Ferenczi. It seems to me that here we have a golden opportunity to use atonality and profound dissonance to represent the workings of the unconscious, while conscious action can be conveyed through the tonalism of Mahlerian music, café waltzes, bands in the park. (YHYT 390)<sup>639</sup>

De même que l'optimisme "pélagien" de Freud, qui entrevoit une sorte de "fin de l'histoire" psychanalytique à travers l'utopie d'une humanité délivrée de ses névroses, est mis à mal par le déchaînement de la barbarie nazie et la réalité de la maladie, le grand métarécit utopique incarné par Léon Trotski, celui de la fin de l'histoire impérialiste/capitaliste remplacée par le socialisme universel, se brise face au

---

<sup>639</sup> Ce projet d'opéra est également mentionné par Burgess dans *Little Wilson and Big God* (p. 109). Burgess reprend l'analogie entre l'inconscient et la musique atonale dans *Mozart and the Wolf Gang*, en faisant dire à Schoenberg qu'en rejetant "la structure hiérarchique" du système tonal, il n'avait peut-être fait que décrire l'inconscient humain : "All right, sounding like chaos but deeply structured. All right, I was a contemporary of Dr Freud." (MWG 62)

consumérisme petit-bourgeois du prolétariat américain, mais aussi face aux forces “réactionnaires” que la rationalité marxiste ne saurait refouler – l’amour, le sentiment religieux et l’attachement nostalgique au pays natal. Le protagoniste lui-même, exilé à New York, lutte contre le réformisme anti-révolutionnaire de ses “camarades” américains, mais aussi contre son être biographique concret, c’est-à-dire ses racines juives, ses vestiges de sentiment patriotique et le pressentiment proleptique de sa mort à Mexico, afin de se transformer en pure abstraction dialectique :

Comrades, don’t mock... You see me a walking breathing living model of the dialectical process. The thesis called Trotsky meets the antithesis called New York. They clash, they fight, they attempt reconciliation. The synthesis, whatever it is, will be something never known before. It certainly will not be the old Lev Davidovich [Leon Trotsky’s “real” name]. (*EWN* 237)

La forme même de la comédie musicale s’allie aux forces anti-révolutionnaires, anti-rationnelles, trop humaines, de l’émotion et de la sentimentalité facile, pour subvertir les abstractions théoriques du biographié Trotski. Dans *The End of the World News*, le projet biographique est subordonné à une volonté anti-totalisatrice de subversion des grands métarécits du XX<sup>e</sup> siècle : l’ordre du corps et du sentiment sape l’idéalisme des grands systèmes interprétatifs. C’est d’ailleurs, dans le troisième récit apocalyptique, le personnage falstaffien Willet, celui qui conteste la solution scientifique, rationnelle, d’une préservation de l’espèce humaine fondée sur une sélection de type eugénique, qui parvient à sauver et à léguer aux générations futures ces deux vestiges biographiques sur Freud et Trotski, seules traces des origines humaines des abstractions du “freudisme” et du “trotskisme”. Les grands récits totalisateurs sont ainsi pris en tenaille entre la réalité concrète du corps et du sentiment des biographiés ainsi préservés et un autre type de transcendance, le sublime artistique incarné par la “divine” musique de Mozart, autre vestige humain sauvé par l’ “arche” de la navette spatiale, qui retentit dans les dernières pages du roman.

From the four corners of the ceiling music poured – the essence of divine humanity or divine humanity made manifest through the gross accidents of bowed catgut and blown reeds [...]. Mozart, too, was part of that dusty ring, but, miracle, Mozart was also here, tender, triumphant, drowning even the loud howling of a child. (*EWN* 386)

On est proche, dans ce “divertissement” mi-biographique, mi-apocalyptique, des problématiques de Jean-François Lyotard qui, dans *La Condition postmoderne*<sup>640</sup>, conteste l’idée même de maîtrise discursive et propose le sublime artistique, c’est-à-dire la représentation de l’irreprésentable, comme seule transcendance possible après la faillite des grands métarécits de la modernité, remplacés par une multitude de discours non-totalisables, à l’autorité précaire. Devenus, dans la mémoire collective post-apocalyptique préservée par le miracle de la science, des sortes de mythes allégoriques instables assimilant leurs personnes à une caricature grotesque de leurs théories, “Fred Fraud”/ “Sike” et “Trot Sky”/ “Pol”, Freud et Trotski, contrairement à Mozart, ne doivent ironiquement leur survie posthume qu’à une sous-littérature biographique, et non à leurs idées, encore plus dégradées par la postérité que leurs doubles télévisuel et théâtral :

“What other myth ?”

“The one about the bad man called Fred Fraud who kept people strapped to a couch and the good one called Trot Sky who wanted people to do what he did and run through space.” (EWN 388)

“Sike is making people go to bed with their fathers and Pol is singing and dancing.” (EWN 389)

*Mozart and the Wolf Gang* (1991) relève de la même veine subversive, carnavalesque, anti-autoritaire, que *The End of the World News* (1982) et *Enderby’s Dark Lady* (1984). Sans doute inspiré par *Travesties* (1975) de Stoppard et écrit en réaction contre *Amadeus* (1980) de Peter Shaffer, ce livre au genre inclassable se présente comme une série de variations fantaisistes sur le mythe Mozart, alliant mise en abyme baroque, essai théorique, exercice de style expérimental, et *travesty* bouffon. Comme il l’avoue dans une postface qui retrace l’histoire de la postérité mozartienne au XX<sup>e</sup> siècle, Burgess n’a paradoxalement jamais éprouvé d’affinité particulière envers Mozart et sa musique ; il retrace ainsi sous forme d’autocritique les raisons du dénigrement de la musique mozartienne par sa génération :

When we were young, a lot of us were rather sour about Mozart. We were jealous about his having so much talent and disclosing it at so early an age. Ordinary young people care little for infant prodigies [...]. So charming, with his little wig and his brocade and silk stockings. A milksop.

---

<sup>640</sup> Voir supra, p. 216.

Even as a young man, I found it difficult to fit Mozart into my sonic universe. I was not alone in that. The reputation of Mozart is now at its highest and will presently suffer a reaction, but he was no demi-god in the 1930s. [...] A boy born into the age of Schoenberg's *Pierrot Lunaire* and Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* [...] found it hard to be tolerant of the Mozartian blandness.

One great war and the threat of another justified barbaric dissonance and slate-pencil-screeching atonality. I needed the music of my own time – Hindemith, Honegger, Bartok. (MWG 139-140)

Précieuse, décorative, superficielle, associée à un empire austro-hongrois disparu et lointain, la musique de Mozart souffrait de la comparaison avec la rigueur intellectuelle de Bach et la personnalité de Beethoven – “Beethoven moved forward, Mozart stayed where he was.” (MWG 142). C'est ce discours réduisant Mozart à un courant musical, un classicisme teinté de maniérisme rococo, censé exprimer l'essence d'un ordre ancien révolu, que Burgess entend réviser :

The term rococo got itself applied to Mozart's music, and the associations were of prettiness, sugary decorativeness, a dead end of diversion. We were not listening carefully enough to his Symphony No. 40 in G minor. We heard pleasing sounds but we did not hear a language. (MWG 142)

Ainsi, Burgess arrache Mozart à l'abstraction d'une concordance parfaite entre l'artiste et le *Zeitgeist* de l'empire austro-hongrois du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour le rattacher à une tradition viennoise avant-gardiste, matrice des innovations artistiques et intellectuelles européennes :

Everything happened in Vienna. If Mozart seemed to stand for a kind of imperial stasis, yet it ought to have been clear to the close listener that a chromatic restlessness was at work and that, within accepted frameworks, the situation of an individual soul, not an abstract item in the citizenry, was being delineated. Mozart was as Viennese as Freud. (MWG 143-144)

On trouvait déjà au détour d'une digression dans *Flame Into Being*, sa biographie de D. H. Lawrence, une ébauche de révision critique d'une histoire de la musique trop souvent victime de l'illusion rétrospective faisant des circonstances plus ou moins contingentes de la vie de l'artiste l'accomplissement nécessaire d'un destin artistique prédéterminé :

I personally have no difficulty in imagining a Mozart who took in his stride the spirit of the Revolution, the Hammerklavier, horns with valves, and the need to shout his ego through an expansion of symphonic form. But it is easier to see him as having done enough, fulfilled the needs of the 18<sup>th</sup> century, and, after a brief life granted a fourth dimension of hard work,

which is a kind of tangential prolongation, yielding to sickness or the fictitious stroke of Salieri. (*FIB* 200)

Ce Mozart pré-beethovénien à peine esquissé, né de l'imagination "contrefactuelle"<sup>641</sup> de Burgess, qui conteste le cliché de la perfection classique et du maniérisme superficiel, côtoie un Mozart travailleur, un artisan de la musique qui subvertit le mythe du génie autotélique, pur et désintéressé :

Mozart, who produced a great deal of music in a short life, knew that mastery was to be attained only through steady application. His literary counterparts – Balzac in France, Wells and Bennett in England – have often been reviled for what is termed 'overproduction'. [...] Mozart wrote for money, which E. M. Forster did not have to do : the latter's scant production is appropriate to a rentier as Mozart's fecundity is right both for a serious craftsman and a breadwinner. (*MWG* 145)

Très proche du Shakespeare de *Nothing Like the Sun* et de la biographie traditionnelle *Shakespeare*, très proche aussi du John Wilson/Anthony Burgess des "Confessions", ce Mozart burgessien, professionnel et prolifique, prend le contrepied du discours romantique éthéré visant à détacher l'objet artistique des conditions matérielles de sa production.

Enfin, les mythologies fantaisistes associées au compositeur, le mélodrame de sa légendaire rivalité avec Salieri ainsi que le contraste grotesque entre sa prétendue obsession scatologique et la pureté angélique de sa musique, qui constituent le fil directeur de la pièce de Shaffer et du film de Milos Forman, tous deux intitulés *Amadeus*, suscitent les sarcasmes de Burgess :

There is a mostly fictitious Mozart whom it is convenient to call Amadeus – a name he never was known to use. This is the man whom an equally fictitious Salieri wished to kill from a variety of motives – clear-headed recognition of his excellence stoking jealousy, the horror of the disparity between his genius and a scatomaniacal infantilism, a Christian conviction of the diabolic provenance of his skill. This makes compelling drama but bad biography. In personal letters<sup>642</sup> the whole Mozart family discloses a delight in the scatological ; harmless, conventional, not untypical of an Age of Reason that gained pleasurable shocks from the contrast between the muckheap of the body and the soaring cleanliness of the spirit (*MWG* 144)

---

<sup>641</sup> Sur les récits "alternatifs" de l'histoire dite "contrefactuelle", "conjecturale" ou "uchronique", voir supra, p. 140.

<sup>642</sup> Burgess possédait un recueil des *Lettres* de Mozart, conservé à l'International Anthony Burgess Foundation de Manchester (*The Letters of Mozart and His Family*, Emily Anderson (ed.), 1938).

Cette postface, qui nuance, révisé, ou tourne en dérision les mythologies associées au personnage de Mozart, justifie a posteriori la forme dialogique, carnavalesque, auto-réflexive, composite de l'hommage commémoratif burgessien à Mozart : comme l'auteur de *The End of the World News*, l'auteur de *Mozart and the Wolf Gang* conteste sa propre autorité de biographe et de critique musical, et subvertit toute tentation monologique et mythifiante en mettant en abyme sa représentation du personnage Mozart, opéra bouffe observé d'un œil critique par un aréopage de musiciens et d'écrivains, parmi lesquels Henry James, Beethoven ou encore Mendelssohn, mais aussi "Anthony" et "Burgess". La quête romantique-réaliste du référent biographique Wolfgang Amadeus Mozart est abandonnée au profit d'une mise en scène de plusieurs discours sur Mozart, sur la création artistique et sur la vie de l'artiste, d'une mise à nu des constructions idéologiques et des déterminismes historiques qui faussent la perception de l'œuvre et enferment l'artiste dans des carcans mythiques.

Une conscience aiguë, typiquement postmoderne, de la dimension presque exclusivement discursive du réel, de la faillite des grands récits totalisants et des mythologies de la réception artistique semble se conjuguer chez Anthony Burgess à partir de la fin des années soixante-dix avec une dispersion thématique liée à une perte de contrôle auctorial sur son œuvre : tributaire des commandes des éditeurs, recyclant ses scripts de film dans des nouvelles et des biographies imaginaires, Burgess désavoue dans la seconde partie de son autobiographie sa qualité de biographe et d'historien de la littérature :

The books I wrote in the middle and late seventies were meant to be urgencies that justified putting off the great task [ie the philosophical novel *Earthly Powers*], though not one of them was urgent. When a writer writes about other writers it is a sign of a loss of creative vitality or else an evasion of the generation of it. I wrote about Keats and Belli, which was perhaps an inventive venture enough. I wrote about Ernest Hemingway. I wrote about George Orwell. I wrote [...] a two-volume history of English literature – twelve hundred pages in all. [...] The sheer bulk seemed to excuse my not producing a bulky novel. (*YHYT* 350)

Il faut garder à l'esprit ce désaveu et ce sentiment presque dépressif d'aliénation artistique en considérant l'avant-dernière biographie littéraire traditionnelle de Burgess, *Ernest Hemingway and His World* (1978), consacrée au romancier américain, afin de ne pas surinterpréter le choix de ce biographié dans le sens d'une affinité intime, d'une "angoisse de l'influence" ou d'une quête empathique de l'essence véritable d'un alter

ego. Néanmoins, cet auteur moderniste américain, passé à la postérité autant pour son œuvre que pour sa vie, mythifié de son vivant, incarnant une mystique de la virilité si outrée qu'elle appelle presque à sa propre déconstruction critique, semble être un matériau biographique particulièrement approprié pour Burgess, chez qui la notion de modernité artistique, l'interaction entre l'art et la vie, et la sexualité sont des problématiques récurrentes. Ces thèmes sont également au cœur de la dernière des trois biographies littéraires écrites par Burgess, *Flame Into Being*, consacrée à D. H. Lawrence, que Burgess présente dans l'introduction sous la forme classique d'un hommage commémoratif à un grand auteur envers lequel il reconnaît sa dette : "This brief book had its origin in the intention to write a book even briefer – a centennial tribute to D. H. Lawrence which should be a sort of payment of debt." (*FIB ix*).

On retrouve dans ces deux biographies traditionnelles les techniques, associées à Lytton Strachey et à la "révolution biographique" de l'entre-deux-guerres, de mise à nu des (auto)mystifications des biographiés et des mythologies entretenues par la postérité, en particulier le recours à l'ironie auctoriale et à un style indirect libre quasiment parodique. Par exemple, dans ce passage obligé des biographies sur Hemingway, la question de la mise en scène d'une masculinité hyperbolique, Burgess tourne en dérision le "life-myth" hemingwayien, distillant son propre commentaire ironique à travers l'imitation caricaturale de la voix du biographié :

He could not offer to knock hell out of Gertrude Stein, who said nasty things about him in her memoirs [...] Hemingway retorted that she was 'queer and liked only queers'; as for himself, he was not 'queer', he had *cojones*, he could also write, and there was going to be a great collection of stories [...] to prove it, God damn the lot of them. To prove his sexual capacity he began to contribute tough sporting articles to a new magazine for men, one with real chest-hair and genuine *cojones*, though its name was regrettably milk-toast and genteel, to say nothing of limily snobbish : *Esquire*. He would show the bastard. (*Hemingway 64*)

In Africa he could act directly, not vicariously. True, he had dared the deep waters and the big fish, but fish were not flesh of one's flesh, like bulls. Lions were, proverbially, even nobler and more dangerous than bulls. So he had to go to Africa to kill some. (*Hemingway 65*)

Le projet biographique est ici clairement démystificateur, et le thème de l'imposture d'un écrivain devenu "one of the large international myths of the twentieth century" (*Hemingway 7*) ou encore "a homeric myth" (*Hemingway 5*) est l'un des fils

conducteurs de Burgess<sup>643</sup>, l'autre étant un hommage critique assez convenu aux vertus avant-gardistes d'une écriture ascétique, dépouillée des artifices belles-lettristes des générations précédentes d'écrivains :

Hemingway was already possessed of an instinctive aim both simpler and more complex – to draw the aesthetic disposition of language away from its traditional locations in the head and heart and to attach it to the nerves and the muscles. (*Hemingway* 19)

To describe without frills, without the imposition of an attitude, making word and structure convey thought and feeling as well as physicality – this sounds easy now, chiefly because Hemingway has shown us the way to do it, but it was not easy at a time when 'literature' still meant fine writing in the Victorian sense, with neo-Gothic decoration, bookish allusions, an intricate structure of subordinate clauses, the personality of the writer coyly or brutally thrusting between the reader and the thing read about. (*Hemingway* 31)

Comme le personnage public d'Ernest Hemingway, "the Hemingway of anecdote, canned-beer advertisement, bestseller list, sophomore course in American fiction" (*Hemingway* 7), D. H. Lawrence est un écrivain dont la vie n'est pas un terrain vierge à explorer, mais au contraire un espace discursif déjà saturé de significations, de mythes, d'idées reçues :

The various categorisations of Lawrence as a sex prophet, a voice of Natural Man, a wilful and foolish rejector of both religion and science seem to me to ignore his true essence. He is, like Tolstoi or Hardy, too large a writer to be relegated to a slot. (*FIB* 9)

Si l'on retrouve parfois dans *Flame Into Being* le même ton de distance ironique et de démystification comique qui caractérise la biographie de Hemingway, par exemple dans la caractérisation du couple mythique formé par Lawrence et Frieda ("Both the Lawrences, believing powerfully in marriage and demonstrating it by smashing plates on each other, tried to arrange matrimony for their friends, invariably to unsuitable partners", *FIB* 79), l'étude critique et biographique de la vie et de l'œuvre de D. H. Lawrence est bien plus approfondie et prend souvent un tour très personnel, voire autobiographique, sous la plume de Burgess. Ainsi, au prétendu prophète d'une

---

<sup>643</sup> Burgess insuffle la même ironie démystificatrice quasi satirique aux légendes des illustrations, normalement neutres et objectives, que dans le texte biographique, par exemple au sujet du rôle selon lui surévalué d'Hemingway lors de la libération de Paris: "Opposite: 'Hemingway, unofficially fighting in a war, sometimes did the work he was paid for.' Left: 'His eye-witness report of a great act of liberation [...] He personally 'liberated' the Traveller's Club and the Ritz.'" (*Hemingway* 89).



sexualité désinhibée, dont la mémoire populaire britannique ne retient que le scandale provoqué par *Lady Chatterley's Lover*<sup>644</sup>, au “psychologico-metaphysician” (*FIB* 120) et au “prophet of polarities” (*FIB* 123), Burgess oppose l’hypothèse plus complexe, oxymorique, d’un Lawrence caractérisé par un “puritanisme païen”, dont l’incohérence même arrache l’homme et l’œuvre aux simplifications des mythologies populaires comme aux abstractions conceptuelles. Burgess répond aussi à la canonisation de D. H. Lawrence comme représentant de la grande tradition des lettres britanniques par F. R. Leavis et la *Cambridge School of Criticism*, en mettant à nu les postulats idéologiques de ce mouvement théorique, c’est-à-dire une vision essentiellement “morale” de la fiction et une certaine nostalgie pré-industrielle, et en remettant en cause leurs techniques d’analyse textuelle, trop scientifiques et formelles.<sup>645</sup> Burgess justifie ainsi la forme biographique qu’il a choisi de donner à un livre qui devait originellement être une simple étude critique de l’œuvre :

I had wished merely to discuss certain selected works of his, but I discovered that it was not possible to separate Lawrence’s work from his life. [...] Lawrence wrote a remarkable amount in a life truncated by tuberculosis, and the reading of what he wrote should not be a matter of random choice : he needs to be read entire, and in an order dictated by the vicissitudes of his life. This might well be true of all imaginative writers but it is overwhelmingly true of Lawrence. (*FIB* ix-x)

Lawrence is impatient with the techniques of literature ; to read him is to feel oneself in contact with a personality which has broken through form and rhetoric and confronts one in a kind of nakedness.

The approach is at the opposite pole to that of James Joyce. Joyce wrote about the self-effacing artist, ‘paring his fingernails’. Lawrence is always in his work and is unremovable : any survey of his writings has to be a survey of his life. (*FIB* 9)

L’engagement empathique du biographe envers son biographié, qui se lit déjà dans la réaffirmation de l’indissociabilité de l’homme et de l’œuvre, apparaît plus nettement

---

<sup>644</sup> Burgess évoque dans un aparté le peu de valeur littéraire qu’il accorde au succès de scandale de Lawrence, *Lady Chatterley’s Lover* : “I was given a copy of the unexpurgated *Lady Chatterley* and got Lawrence the sex-man out of the way ; now I was free to read him seriously.” (*FIB* 6)

<sup>645</sup> On trouve une critique similaire des méthodes analytiques de l’École critique de Cambridge, en particulier de la “practical criticism” associée à I. A. Richards, dans *Little Wilson and Big God* (p. 174) et dans *Flame into Being* (p. 4-5), à partir de la même anecdote autobiographique, l’étude stylistique d’un extrait de *The Rainbow*, détachée de tout contexte biographique ou thématique. Le ton est plus caustique dans *Flame into Being* : “The I. A. Richards innovation [...] of examining a literary text under the critical microscope had been imported into Knights’s seminars in Lime Grove, and once a week we got down to weighing words, assaying images and measuring rhythms in cyclostyled extracts from works unnamed so that reputation should not film the innocent eye.” (*FIB* 4-5)

encore quand Burgess esquisse une ébauche de vies parallèles entre Lawrence, le protestant anglo-saxon issu du prolétariat minier du Derbyshire, et lui-même, son alter ego catholique de la *lower middle class* de Manchester :

There is a great disaffinity of culture and even blood between myself and him. I, mostly Irish, brought up in the North of England as a Catholic, of a pub and shop background, confront an Anglo-Saxon from the Midlands, proud of his puritanism, drawn to pre-Christian gods, the son of a miner. But I admire him as a sort of good Englishman I can never myself be, I admire his intransigence, and I sympathise with his sufferings on behalf of free expression. [...] He stands for that fighting element in the practice of literature without which books are a mere décor or a confirmation of the beliefs and prejudices of the ruling class. (*FIB* x)

Ces divergences se résolvent ensuite en confluences quand Burgess évoque la qualité d'exilé de D. H. Lawrence et son mariage avec une aristocrate étrangère, deux traits que biographe et biographié ont en commun, ou encore son statut prosaïque d'écrivain professionnel, prolifique autant par tempérament que par nécessité, qui tranche avec l'aura mystique des "purs" artistes comme James Joyce ou E. M. Forster, et qui le rapproche autant des Shakespeare, Mozart et Marlowe burgessiens que de Burgess lui-même.

In old age I wake up with surprise to find myself in the situation that Lawrence chose in his youth – namely, that of a British writer in exile (married, incidentally, to a foreign aristocrat), who feels more at home by the Mediterranean than by the Thames or the Irwell, using foreign languages more than English in daily discourse, trying to hear English and see the English the more clearly for not living with them. [...] What he [the novelist who lives abroad] is really trying to do is to get out of the narrow cage which inhibits the British novel, to acquire a continental point of view, to avoid writing about failed love affairs in Hampstead. (*FIB* x-xi)

The essence of his literary career was continuity, unimpeded flow, not, as with Joyce, the erection of isolated masterpieces (and not too many of those) separated from each other by prolonged silence. A more banal interpretation of the flow is to state that he was a professional writer. (*FIB* 202)

Ainsi, que ce soit dans ses biographies de commande ou dans des projets plus personnels, dans des biographies imaginaires expérimentales ou dans des "vies" littéraires plus traditionnelles, Burgess semble toujours engager un double dialogue, avec le référent historique "réel" d'une part, et d'autre part avec la textualité des pré-interprétations et des mythologies essentialisantes, savantes ou populaires, ainsi que des

*personae* automystificatrices de ses biographiés. L'écriture ironique, le *travesty*, les dérapages vers le *nonsense*, plus généralement les jeux d'écart et d'équivalence entre réalité et fiction, ainsi qu'une littérarité affichée, permettent au romancier-biographe de créer des effets de dé-familiarisation et de dé-stabilisation de l'illusion référentielle, et ainsi de réviser les stéréotypes en faisant émerger de nouvelles significations – comme l'exprime Roland Barthes, en “détachant une parole seconde de l'engluement des paroles premières que lui fournissent le monde, l'histoire, son existence, bref un intelligible qui lui préexiste.”<sup>646</sup>

## B. Les jeux de l'onomastique

Pour mettre en question le statut référentiel du sujet biographique et défamiliariser le lecteur par rapport aux pré-interprétations les plus courantes, pour procéder à l'ascèse dé-mythologisante qui purge le biographié de toutes les significations qui lui sont associées, le romancier-biographe ne saurait laisser intact le dépositaire de cette aura mythique qu'il entend réviser – le nom propre. C'est ce que Burgess explique dans “Genesis and Headache” (1968), justifiant ainsi son choix de désigner le protagoniste de *Nothing Like the Sun* par l'acronyme “WS” :

[...] I decided that Shakespeare must be called WS. Too many connotations cluster round the full name ; it needs to be purged of all the harmonics of greatness in a novel which has no concern with that greatness. WS – it seemed to me sufficiently neutral.<sup>647</sup>

Les théoriciens poststructuralistes comme les praticiens postmodernes du genre biographique, imitant en quelque sorte les romanciers de “l'ère du soupçon”, considèrent le nom propre comme un vestige inutile d'illusion référentielle et de mystification naturaliste, ou encore comme une simple construction sociale, un “designateur rigide”<sup>648</sup> qui masque l'être individuel et intime de celui ou celle qu'il désigne. Nathalie Sarraute évoque ainsi quelques stratégies déployées par les

---

<sup>646</sup> Roland Barthes, Préface des *Essais critiques* (1963), *Œuvres complètes II*, p. 279.

<sup>647</sup> Anthony Burgess, “Genesis and Headache”, *Afterwords : Novelists on their Novels*, 1968, p. 35.

<sup>648</sup> “Designateur rigide, le nom propre est la forme par excellence de l'imposition arbitraire qu'opèrent les rites d'institution : la nomination et la classification introduisent des divisions tranchées, absolues, indifférentes aux particularités circonstancielles et aux accidents individuels, dans le flou et le flux des réalités biologiques et sociales.” (Pierre Bourdieu, “L'illusion biographique”, *Raisons pratiques*, 1994, p. 85-86). Au même titre que les biographies linéaires téléologiques, le nom propre est pour Bourdieu un instrument institutionnel de totalisation et d'unification du “moi”.

romanciers modernes pour refuser au lecteur le confort désuet de la référence patronymique :

Voilà pourquoi le personnage n'est plus aujourd'hui [en 1950] que l'ombre de lui-même. [...] Même le nom dont il lui faut, de toute nécessité, l'affubler, est pour le romancier une gêne. Gide évite pour ses personnages les noms patronymiques qui risquent de les planter d'emblée solidement dans un univers trop semblable à celui du lecteur, et préfère les prénoms peu usuels. Le héros de Kafka n'a pour tout nom qu'une initiale, celle de Kafka lui-même. Joyce désigne par H. C. E., initiales aux interprétations multiples, le héros protéiforme de *Finnegans Wake*.<sup>649</sup>

L'invention de noms improbables, la neutralité des initiales ou tout simplement l'anonymat des personnages sont devenus des lieux communs du roman moderniste, du nouveau roman et de l'écriture fictionnelle dite postmoderne. Comme l'explique Roland Barthes dans *S/Z*, le "Nom Propre" est en effet ce qui aimante, fixe, cristallise tous les enjeux référentiels, mimétiques, psycho-sociaux et biographiques, de l'écriture à visée réaliste :

Toute subversion, ou toute soumission romanesque commence donc par le Nom Propre : si précise – si bien précisée – que soit la situation sociale du narrateur proustien, son absence de nom, périlleusement entretenue, provoque une déflation capitale de l'illusion réaliste : le *je* proustien lui-même n'est plus un nom [...] car il est miné, défait par des perturbances d'âge, il perd par brouillage son temps biographique. Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage ; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre.<sup>650</sup>

Or cette équivalence que pose Barthes entre le "Nom Propre", le "personnage"<sup>651</sup>, le biographique et l'illusion réaliste naïve est déstabilisée par l'écriture expérimentale des biographies imaginaires d'Anthony Burgess, qui relève autant de la dénotation référentielle et de l'investigation historique et psychologique, que du développement de connotations multiples et (inter)textuelles. Ainsi, quand il s'agit de désigner le biographié et les autres figures/personnages qui croisent son chemin, Burgess oscille entre une démarche ascétique de neutralisation a-signifiante proche de celle des nouveaux romanciers français et une démarche inverse de surinterprétation sémantique

---

<sup>649</sup> Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1946), 1987, p. 75.

<sup>650</sup> Roland Barthes, *S/Z*, 1970, p. 93.

<sup>651</sup> Roland Barthes oppose le "personnage", doté d'une tenue chronologique et biographique fixée par un Nom civil, d'un inconscient, d'une âme, d'un avenir, à la "figure", "réseau impersonnel de symboles", lieu du texte où se déploient "un réseau indécidable des sens" et "un pluriel des codes", ou encore "configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques". (*S/Z*, p. 68 et 92)

et d'associations cratyliennes fantaisistes entre signifiant et référence : le nom propre est soumis d'une part à un mouvement de dépouillement qui relève à la fois d'un parti pris de *Verfremdung* anti-mimétique et d'une quête moderniste de l'être "réel" par-delà l'état civil, et d'autre part à un mouvement d'enrichissement connotatif ludique, qui excède la simple désignation historico-référentielle en laissant jouer la tension entre le "propre" – la référence unique à un individu historique – et le "commun" – le réseau de sens qui entoure cet individu originel.

Burgess ne se contente pas de neutraliser l'aura romantique de grandeur et de génie qui entoure le nom "William Shakespeare" en le réduisant à ses initiales ; dans *Nothing Like the Sun*, il joue également sur la polysémie du signifiant "Will", qui renvoie à la fois à la volonté et au désir, mais fait aussi référence, en anglais élisabéthain, aux organes sexuels masculin et féminin – jeu de mots fréquent sous la plume de Shakespeare lui-même, en particulier dans ce que la critique shakespearienne appelle les "Will sonnets"<sup>652</sup>. Le romancier-biographe exprime ainsi la division du protagoniste entre son être spirituel, intellectuel, moral, "WS", et son être désirant et instinctif, débordant d'énergie érotique, "Will"<sup>653</sup>. On assiste notamment à ce dédoublement au chapitre IV, pendant la fête du solstice d'été, au cours de la beuverie qui précède ses ébats amoureux avec Anne Hathaway : "He fought his way out, sober WS aghast at drunken Will." (*NLTS* 27), puis le lendemain matin dans la forêt avec cette même Anne :

He arose for air, his hand now at work in darkness, an eye on each finger-end, to observe with his true, though cracked, eyes this country Venus-head, its straight bound red-gold locks, brow deep and narrow and bony, twittering scant pale lashes, [...], Will at work, WS thinking that perhaps he knew her (since she must belong hereabouts), though certain he had not, in the other sense, known her before. (*NLTS* 28-29)

---

<sup>652</sup> Les Sonnets 134, 135 et 136. Dans *Shakespeare*, Burgess cite intégralement le sonnet 135, ajoutant le commentaire suivant : "There the connotations of the name Will are exploited to the limit – lust, phallus, vagina. The sonnet is wittily lecherous and must have begged to be copied out, learnt by heart, grinned over in taverns and the Inns of Court." (*Shakespeare* 24). Burgess joue également sur le sens de "testament", donc sur les notions de dette et d'héritage, tout en faisant référence à une des seules traces historiques de l'existence de Shakespeare, l'acte, abondamment glosé, par lequel il lègue son "second meilleur lit" à Anne Hathaway. Notons que le titre original de la première nouvelle intégrée à *Enderby's Dark Lady* est "Will and Testament".

<sup>653</sup> Samuel Coale développe plus longuement cette idée dans son analyse de *Nothing Like the Sun*, où il systématise la distinction dualiste entre "WS", l'artisan du langage, le "word boy", et "Will", son "autre" instinctif, profondément ancré dans les affects et le corps. (*Anthony Burgess*, 1981, p. 158)

Dans la biographie littéraire traditionnelle de 1970, *Shakespeare*, le biographe se livre cette fois à une rêverie cratylienne sur le nom propre “Shakespeare”, associant à nouveau le biographié à un excès d’ardeur libidinale : “Will Shakespeare – the name is a small hymn to male thrust, Him that shaketh his spear and breaketh hymens.” (*Shakespeare* 24). Contrairement à “Mr Burgess”, son alter ego textuel de la biographie imaginaire de 1964, qui privilégiait l’acronyme “WS”, Burgess choisit en outre d’appeler Shakespeare “Will”, le plaçant ainsi plus exclusivement sous le signe du corps et du désir :

As for the baptismal name, we like to think of it as wholly appropriate in its familiar form Will. We would not like to call Milton Jack, but Shakespeare seems to ask for an intimacy of address. [...] From now on we shall say Will, and not William. (*Shakespeare* 23-24)

Tout au long de *Nothing Like the Sun*, le nom “Shakespeare” est un enjeu thématique de la vie du protagoniste, dont l’orgueil aristocratique se heurte constamment au traitement désinvolte ou moqueur que les autres personnages infligent à son patronyme, notamment Robert Greene dans son célèbre pamphlet diffamatoire contre le parvenu “Shake-Scene”. Ainsi, au comte de Southampton reprenant le bon mot de Greene, “WS” rétorque par un autre jeu sur le signifiant “Shakespeare” : “It is good, my Lord, to know the name of anything, whether a play or a man. I may shake scenes together, but my forebears shook spears.” (*NLTS* 91). Burgess exploite à nouveau la connotation guerrière du patronyme Shakespeare dans la première nouvelle attribuée à la plume d’Enderby dans *Enderby’s Dark Lady*, “Will and Testament”, quand le personnage/biographié Will Shakespeare laisse sa signature dans le psaume de la Bible du roi Jacques I<sup>er</sup> d’Angleterre que Ben Jonson a bien voulu lui laisser réécrire, substituant “shake” et “speare” aux mots d’origine, “tremble” et “sword”.<sup>654</sup> Burgess fait donc ressortir toutes les possibilités signifiantes de ce patronyme et de ses variantes, de la vieille noblesse d’épée évoquée par “Shake-spear” à la faculté de littéralement remuer les théâtres avec la violence spectaculaire d’une tragédie comme *Titus*

---

<sup>654</sup> L’idée selon laquelle les deux grands dramaturges auraient participé à l’écriture de la Bible de Jacques I<sup>er</sup> a été soufflée à Burgess par une nouvelle de Rudyard Kipling, “Proofs of Holy Writ”, publiée en 1934, mettant en scène Shakespeare et Ben Jonson, conjointement chargés de traduire certains psaumes par les écrivains officiellement désignés par le roi. Voir supra, p. 264.

*Andronicus*, en passant par l'ardeur sexuelle de Will "Shagspere", ainsi immortalisé sur le registre des mariages du diocèse de Worcester.<sup>655</sup>

Outre le fil narratif biographique du "rachat" par le poète-dramaturge à la notoriété grandissante, futur notable de Stratford, du titre aristocratique perdu par son père, cette attention portée au nom propre, voire cette obsession du nom, se rattache chez Burgess à une double problématique, qui concerne moins l'identité du personnage "WS", prise entre la défamiliarisation du romancier postmoderne et la visée référentielle du biographe, que l' "auctorialité" de l'auteur "William Shakespeare" : celle de la situation de Shakespeare par rapport à la production de ses textes, et celle de son influence sur ses successeurs, notamment sur le romancier-biographe Anthony Burgess / John Wilson. Si l'on compare le traitement des noms propres respectifs de Christopher Marlowe dans *A Dead Man in Deptford* et de William Shakespeare dans *Nothing Like the Sun*, on retrouve presque une opposition dialectique entre deux conceptions de la fonction auteur : en effet, alors que le notable de Stratford mis en scène par Burgess veille scrupuleusement au respect de son nom et l'inscrit même clandestinement dans son œuvre, Marlowe traite le sien avec désinvolture et, comme nous l'avons vu à propos de l'écriture collaborative de *Henry VI* imaginée par Burgess, n'hésite pas à offrir ses vers à d'autres "auteurs". Ainsi, Kit Marlowe, contrairement à "WS", laisse fluctuer l'orthographe et la prononciation de son patronyme quand il se présente à différents interlocuteurs :

- [...] Thomas Watsonus IV studiosus. And you ?
- Christopher. The other name is unsure. Marlin, Merlin, Marley, Morley. Marlowe will do. (*ADM* 9)
  
- Merlin or Marlin or Marley or Marlowe. The names of us common people, my Lord, are subject to change in the process of onomastic circulation. They are fluid stuff. Nobler names are chiselled on stone or stamped on brass. (*ADM* 137)

Se mêlent ainsi dans ces variations sur le nom du protagoniste des enjeux sociaux, psychologiques, historiographiques et littéraires : les origines plébéiennes de Kit Marlowe ne lui permettent pas, contrairement à Shakespeare, d'aspirer à une place dans la *gentry* ; relativement indifférent aux honneurs, contraint par ses activités d'espion

---

<sup>655</sup> Voir E. K. Chambers, *William Shakespeare : A Study of Facts and Problems*, vol. II, 1930, appendix A, "Records", n° V, "Shakespeare's Marriage", p. 41-42, et appendix E, "The Name Shakespeare", p. 372.

d'entretenir une certaine opacité autour de sa personne, libre de tout désir de procréation biologique, il n'aurait aucune raison de se soucier de la stabilité phonétique de son nom ni de sa transmission sous une forme authentique. En juxtaposant toutes ces déformations du nom unique retenu par la postérité, Burgess est en outre fidèle aux sources primaires de l'historiographie marlovienne<sup>656</sup>; il joue en particulier sur les connotations légendaires de magie celte associée à la variante "Merlin" pour suggérer l'aura sulfureuse, quasi démoniaque, qui entourait le protagoniste, par association avec son héros Faust, mais aussi en raison de son appartenance présumée à la société secrète de l'École de la Nuit<sup>657</sup>, soupçonnée de s'adonner aux sciences occultes et à la magie noire<sup>658</sup>.

Mais cette question de la relativité de l'identité individuelle conférée par l'unicité du patronyme touche également à celle de la paternité du texte et de la signature de l'œuvre. Alors que le Shakespeare de Burgess, dans ses différentes versions imaginaires, oppose sa signature et l'ubiquité hyper-signifiante de son nom à son annihilation au profit du texte décrétée par les diverses théories littéraires inspirées par la *Cambridge School* de F. R. Leavis et le *New Criticism*, le Kit Marlowe de *A Dead Man in Deptford* semble au contraire se réclamer d'un anonymat auctorial antérieur à la naissance de "l'Auteur" en tant qu'individu-origine, signataire et propriétaire de son œuvre, dont la fonction idéologique serait d'après Michel Foucault de limiter la prolifération du sens<sup>659</sup>. À travers le thème du caractère relatif et contingent de la forme patronymique destinée à être la signature de l'œuvre, Burgess dé-naturalise l'idée moderne, bourgeoise, de maîtrise et de propriété autoriales, en l'associant à l'obsession patrimoniale du notable de Stratford William Shakespeare, mais en la dissociant des

---

<sup>656</sup> J. Leslie Hotson, *The Death of Marlowe*, 1925, et F. S. Boas, *Christopher Marlowe and His Circle*, 1931, citent les sources d'époque, montrant les multiples variations orthographiques et phonétiques du nom passé à la postérité sous la forme "Marlowe".

<sup>657</sup> L'École de la Nuit, appelée également "l'école d'athéisme de Sir Walter Raleigh", est un petit cercle d'hommes de lettres et de science qui se réunissaient autour de Walter Raleigh pour discuter d'idées nouvelles, tenues pour suspectes, hétérodoxes, voire hérétiques par les autorités. Outre Marlowe, il comprenait notamment Thomas Kyd, George Chapman et Thomas Watson. Shakespeare y fait allusion dans *Love's Labour's Lost* (IV, 3, l. 252). (voir François Laroque, *Présentation de Docteur Faust*, 1997, p. 12). Anthony Burgess pense que Shakespeare s'est tenu à l'écart de ce cercle : se fiant davantage à l'intuition qu'aux échanges intellectuels, il était de surcroît proche de la faction politique du comte d'Essex, hostile à Walter Raleigh (*Shakespeare* 103).

<sup>658</sup> Dans *Nothing Like the Sun*, le comte d'Essex, rival politique de Walter Raleigh, utilise cette variante pour désigner péjorativement Marlowe : " [...] some great roaring ruffian like this Merlin or Marlin the atheist'." (*NLTS* 93)

<sup>659</sup> Sur les théories de la "mort de l'auteur" et de la "fonction-auteur", voir supra, p. 13.



ambitions poétiques de son contemporain élisabéthain et précurseur artistique, Christopher Marlowe.<sup>660</sup> L'écriture biofictionnelle de Burgess, et particulièrement son travail de déstabilisation des significations possibles du nom propre, rappelle les stratégies de défamiliarisation et de révision historiographique des critiques associés au mouvement du *Cultural Materialism* : l'unicité et la stabilité du nom propre relèvent de la réification, de la fossilisation, de la naturalisation du passé culturel, que des critiques comme Terry Eagleton, Terry Hawkes et Graham Holderness cherchent au contraire à placer sous le signe de la construction historiographique et des mutations idéologiques a posteriori – notamment celles de la “fonction auteur” :

The notion of a single “authoritative” text, immediately expressive of the plenitude of its author’s mind and meaning, would have been unfamiliar to Shakespeare, involved as he was in the collaborative enterprise of dramatic production, and notoriously unconcerned to preserve in stable forms the texts of most of its plays.<sup>661</sup>

Si le Shakespeare de Burgess, contrairement à celui de Hawkes, veut signer son œuvre et revendique l'autorité du nom d'auteur, ni *Nothing Like the Sun* ni *A Dead Man in Deptford* ne présentent cette aspiration “moderne” comme naturelle ou évidente. C'est encore sous le signe de l'instabilité patronymique, de l'irrégularité orthographique célébrée par Burgess comme “glorieusement impressionniste”<sup>662</sup> et des constructions

---

<sup>660</sup> Dans “Anon”, Virginia Woolf associe quant à elle, sans le nommer, Shakespeare au moment précis de transition entre l'anonymat auctorial quasi mythique qui fait des pièces le produit commun, collectif, des dramaturges et du public, et l'individuation simultanée des personnages représentés sur scène et de leur créateur : “Anon had great privileges. He was not responsible [...] He can borrow. He can repeat. [...] The anonymous playwright has like the singer this nameless vitality, something drawn from the crowd in the penny seats and not yet dead in ourselves. [...] But gradually the audience is mastered by the playwright. [...] The individual on the stage become more and more differentiated. And the whole group is more closely related and less at the mercy of the plot. The curtain rises upon Henry the sixth ; and King John ; upon Hamlet and Antony and Cleopatra and upon Macbeth. Finally it rises upon the Tempest. But the play has outgrown the uncovered theatre where the sun beats and the rain pours. That theatre must be replaced by the theatre of the brain. The playwright is replaced by the man who writes a book. The audience is replaced by the reader. Anon is dead. (“Anon”, 1941, p. 397-398)

<sup>661</sup> Terence Hawkes, *That Shakespeherian Rag*, 1986, p. 75-76, cité par Graham Holderness, “Bardolatry”, *The Shakespeare Myth*, 1988, p. 13. Holderness nuance néanmoins le propos de Hawkes, en rappelant que s'il a fallu en effet attendre Ben Jonson pour que l'œuvre dramatique soit associée plus à son auteur qu'à la troupe d'acteurs, en revanche les œuvres poétiques, comme le montre le soin apporté par “WS” à sa dédicace de *Venus and Adonis*, étaient déjà sous le signe de l'aura du nom auctorial, et, éventuellement, de celui du dédicataire. Au sujet du lien établi entre Shakespeare et la naissance de “l'auteur”, voir également l'article de Richard Wilson ““Our bending author’ : Shakespeare takes a bow”” (*Shakespeare Studies XXXVI*, 2008, p. 67-79), dans lequel un Shakespeare foucauldien ou bourdieusien, “caught between page and stage”, louvoie entre servilité féodale et *commodification* capitaliste, pouvoir et profit, ainsi qu'entre un anonymat prudent et le risque de la prise de parole individuelle.

<sup>662</sup> “The spelling of English was then gloriously impressionistic. [...] To learne to wrytte doune Innglisshe wourdes in Chaxper’s daie was notte difculte. Nobody rapped you for orthographical

étymologiques fantaisistes que Shakespeare apparaît, tel un figurant dans la tragédie de Marlowe, dans *A Dead Man in Deptford* :

His name, like all names, suffered a multiplicity of deformation, from Shagspaw to Shogspere, from Choxper to Jacquespere, which was the ingenious etymologising of a drunken Huguenot of whom London had many. (*ADM* 208)<sup>663</sup>

De même, quand il rencontre Cervantes en Espagne dans la brève biofiction intitulée “A Meeting in Valladolid”, “Shakespeare” devient “Chequespirr” dans la bouche du romancier espagnol. À la stabilité des prénoms “Will” et “Kit”, utilisés par Burgess et ses doubles biographes, y compris dans sa biographie traditionnelle *Shakespeare*, pour suggérer une relation d’intimité et de familiarité avec le biographié, s’oppose une volonté constante de défamiliarisation par rapport à la normalisation phonétique néo-classique des “grands noms” des lettres anglaises. Loin d’être les parangons d’autonomie et de maîtrise autoriales immortalisés par la tradition, les biographiés élisabéthains de Burgess sont tout autant narrés, objets de discours, que sources de discours<sup>664</sup> ; la transcendance mythique du nom retenu par l’histoire et les anthologies littéraires est désavouée, déconstruite au profit d’une certaine immanence empirique plus conforme à la vie et à la personne “réelles” des biographiés, celle des prénoms, des surnoms, et des imperfections de la transmission orale. Les sources historico-biographiques se trouvent ainsi dé-naturalisées, les faits prétendument avérés, à l’origine de la constitution du mythe culturel qu’est le sujet biographique “Shakespeare”, apparaissant comme des produits discursifs et non comme les vestiges transparents du passé :

Many “facts” disintegrate as they become enmeshed more intricately in discourse : forgeries, misreadings, misspellings, misattributions, indeed, mistakes of all types threaten the privileged status of ‘facthood’ as they reveal the extent to which biographical recognition and the discursive

---

solecisms, for there was none. Anything went, from Queen Elizabeth downwards”. (A. Burgess, *Shakespeare* 29)

<sup>663</sup> Dans *Nothing Like the Sun* (92), c’est l’érudit Florio, auteur d’un dictionnaire anglo-italien utilisé par Keats dans *Abba Abba*, qui suggère une possible origine française du nom “Shakespeare”, “Jacques Père”.

<sup>664</sup> Rappelons la dimension polémique dans l’historiographie shakespearienne du choix orthographique du patronyme. Les anti-stratfordiens, baconiens et oxfordistes, jouent sur la distinction entre le “Shakespear” ou “Shakspere” réel de Stratford et le “Shakespeare” de l’histoire littéraire, auteur de l’œuvre, prête-nom de Bacon ou du comte d’Oxford.

practices of other cultural and generic institutions are responsible for the 'natural' monumentality of the "fact".<sup>665</sup>

On retrouve également une remise en question de l'aura classique ou romantique associée au patronyme dans *Abba Abba*, où le nom "John Keats" est dénigré par le biographié lui-même, coquille vide désignant son double échec artistique et temporel – sa réputation de poète mineur, trop sensuel et trop sentimental, auprès de ses contemporains, et son corps malade voué à disparaître prématurément :

He smiled at himself, finishing the octave – John Keats, lush or mawkish quite-the-little poet. (*Abba* 25)

So I will consign my own I elsewhere before it is wholly buried in this body that was named John Keats. (*Abba* 60)

Le prénom "John", qui se trouve être aussi le véritable prénom de baptême de l'auteur (et aussi la forme anglaise de celui de son alter ego diégétique Giovanni Gulielmi), ainsi que le surnom d'écolier du biographié, "Junkets", dont le protagoniste s'affuble lui-même par autodérision dans les premières pages, remplacent ce patronyme, dépouillant ainsi Keats de son aura posthume de grand poète romantique, au profit d'une quête empathique de son expérience intime. Le nom de famille, associé aux limitations de son être social et de ses racines anglo-protestantes, est aussitôt désavoué quand un interlocuteur le désigne ainsi, le protagoniste en appelant à la variante élisabéthaine de la prononciation du digraphe <ea>, qui serait plus proche de l'italien que de l'anglais moderne, d'après le dictionnaire anglo-italien établi par Florio : "Mr Keats" [...] "Master Kates, Shakespeare would call me" (*Abba* 39). Le thème, cher à Burgess, de l'exil libérateur et de la fertilisation de l'Angleterre protestante par l'Italie catholique, s'exprime également par l'attention ludique portée à l'onomastique et aux effets de défamiliarisation orthographique et phonétique.<sup>666</sup> Les jeux de mots sur les noms et les prénoms de ses biographiés, ainsi que sur son propre nom dans ses essais et son autobiographie, reviennent constamment sous la plume de Burgess, comme s'il était toujours à la recherche d'un signifié potentiel, par association allitérative ou sémantique, derrière l'apparente neutralité sémantique des noms propres. Ainsi, le

---

<sup>665</sup> W. H. Epstein, *Recognizing Biography*, 1987, p. 48-49.

<sup>666</sup> Anthony Burgess insiste également sur sa propre "italianisation" en évoquant avec satisfaction dans son autobiographie sa *persona* italienne d'Antonio Borghese ; de même, il appelle D. H. Lawrence, lui aussi expatrié en Italie, "Lorenzo", dans un essai de *One Man's Chorus* dans lequel il célèbre la relation symbiotique entre Lawrence et l'Italie. ("Lorenzo" (1985), *One Man's Chorus*, p. 299-303)

diminutif affectueux Kit, associé au mot “cat” par antonomase, couramment substitué à “Christopher” dès le Moyen-Âge, place Marlowe sous le signe totémique du félin, sensuel, fuyant et insaisissable :

Cat or Kit I said, and indeed about Kit there was something of the cat. He blinked his green eyes much and evaded, as cats will, the straight gaze either from fear of aggression or of some shame of one order or another. (*ADM* 4)

Dans son hommage pseudo-biographique à Mozart, *Mozart and the Wolf Gang*, le calembour du titre sur le prénom Wolfgang, qui rappelle les anagrammes inventés par Mozart à partir de son patronyme dans sa correspondance, critique implicitement l'importance quasi mystique accordée, à tort selon Burgess<sup>667</sup>, au second prénom du compositeur, Amadeus, en raison de ses connotations de transcendance divine. L'auteur fait ainsi dire à Franz Süssmayr dans l'opéra bouffe sur Mozart :

But Amadeus has proved an easy way  
Of designating fabular Mozart,  
Invented life matching inventive art –  
The pauper's funeral man, the victim of  
The venomous Salieri. (*MWG* 69)

Au grotesque sublime du génie échu à un être infantile et grossier, motif spectaculaire qui sous-tend la pièce de Peter Shaffer et le *biopic* de Milos Forman<sup>668</sup>, Burgess préfère la distanciation comique du *travesty*, suivi d'un essai sérieux replaçant l'obsession scatologique de Mozart dans le contexte de son époque et soulignant sa maîtrise technique des *topoi* musicaux de son temps (*MWG* 144).

Quant à Napoléon, il apparaît dans *Napoleon Symphony* sous plusieurs appellations, son titre de premier consul (“the First Consul”) et son patronyme Bonaparte, parfois italianisé en “Buonaparte” par ses adversaires, mais aussi comme “Lui”, ce qui fait allusion aux *Orientales* de Victor Hugo, tout en mettant l'accent sur l'opposition, thématique et musicale, entre le principe masculin incarné par Napoléon et le principe féminin incarnée par Joséphine ; vers la fin du roman, quand il franchit la

---

<sup>667</sup> “There is a mostly fictitious Mozart which it is convenient to call Amadeus – a name he was never known to use. This is the man whom an equally fictitious Salieri wished to kill from a variety of motives [...]” (*MWG* 144). En réalité, Mozart, baptisé Wolfgang Theophilus, deuxième prénom que son père traduit par Gottlieb, s'est lui-même attribué le prénom italien “Amadeo” au cours de son premier voyage en Italie avec son père, ce qui lui confère une forte valeur symbolique d'entreprise d'autogenèse et d'émancipation par rapport à la tutelle paternelle (voir les analyses psycho-biographiques de Dominique Fernandez dans *L'Arbre jusqu'aux racines*, 1972, p. 233).

<sup>668</sup> Peter Shaffer, *Amadeus* (1980) et Milos Forman, *Amadeus* (1984).

Bérézina ou quand il se retrouve prisonnier du “rocher” de Sainte-Hélène, Napoléon n’est plus que “N”, force abstraite et humaine à la fois, vaincue par le principe W (Wellington, Waterloo, Longwood, Lowe, NS 301), dépouillée de sa grandeur impériale mais survivant comme principe historique universel et comme humanité élémentaire. Entre temps, il a été désigné par le nom-propre-tiroir “Promethapoleon”, inspiré de l’épisode de *Ulysses* “Ithaca” qui voit fusionner les identités respectives de Bloom et Stephen, devenus “Blephen” et “Stoom”<sup>669</sup>, Burgess créant un nouveau héros composite, mi-historique, mi-mythologique, et substituant ainsi, comme Beethoven dans sa *Symphonie héroïque*, à la célébration de l’individu Napoléon celle de l’essence de l’héroïsme humain incarné par le mythe prométhéen. Par contraste avec leur général, qui oscille entre apothéose mythique et dissolution en pure idéalité abstraite, les simples soldats, souvent réduits à des masses anonymes dans les récits des guerres napoléoniennes, font au contraire l’objet chez Burgess d’énumérations nominales les ancrant dans la réalité temporelle, c’est-à-dire celle, comptable, des pertes humaines.

Ainsi, ce jeu sur l’onomastique se caractérise par un double mouvement de dépouillement, de réduction des “Grands Hommes” aux dimensions de l’humanité ordinaire, et inversement d’étoffement polysémique et d’enrichissement connotatif. On y retrouve la quête de l’être véritable, enfoui derrière les contingences de l’état civil, qui caractérise notamment l’écriture woolfienne, telle que Marguerite Yourcenar la définit, en opposant l’esthétique “biographique” nouvelle du roman moderniste au traditionnel roman de “caractères”:

De *Mrs Dalloway* à *Orlando*, de *Promenade au phare* aux *Vagues*, Virginia Woolf, dans son effort bergsonien pour introduire la durée dans son œuvre, a donc rapproché ses romans d’un genre qui lui est particulièrement cher, et qui a toujours tenu une place d’honneur dans la littérature anglaise : la biographie. Mais, nous dira-t-on, tel roman de Dickens ou de Thackeray [...] affecte également une forme quasi biographique, et n’offre que peu de rapports avec l’œuvre nouvelle qui nous occupe. C’est que les grands romans du XIX<sup>e</sup> siècle qui suivent un personnage de l’enfance à la vieillesse s’attachent surtout à la biographie de caractère, et qu’il s’agit plutôt ici de biographies de l’Être, d’entités infiniment plus subtiles et plus secrètes que les circonstances de leur vie, ou que leur personne morale elle-même.<sup>670</sup>

Mais l’usage par Burgess des acronymes peut aussi être rapproché des procédés postmodernes anti-illusionnistes, car il introduit un clin d’œil métatextuel au genre

<sup>669</sup> James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 635.

<sup>670</sup> Marguerite Yourcenar, Préface de Virginia Woolf, *Les Vagues*, 1957, p. 195.

biographique, dont les ambitions référentielles se heurtent constamment aux incertitudes factuelles et aux limites herméneutiques de chaque nouvelle tentative d'élucidation des traces historiques, notamment des noms tronqués – le mystérieux Mr W. H., dédicataire des Sonnets shakespeariens – ou dissimulés derrière des figures poétiques – la *Dark Lady*. Ainsi, dans *Nothing Like the Sun*, Burgess abuse des acronymes, comme pour inscrire dans son texte un dialogue métabiographique avec l'aspect cabalistique du travail des biographes et leur foi exclusive dans une théorie particulière : quand le comte d'Essex, Robert Devereux, devenu "RD", présente ainsi à "WS" son ami Henri Wriothesley, comte de Southampton : "[...] this is Master HW or, putting his family first as he is told he must, Master WH." (*NLTS* 91), Burgess met en relief la fragilité même de sa propre interprétation en justifiant cavalièrement, dans une incise qui affiche son artificialité et son caractère arbitraire, son choix d'incarner les initiales "WH" dans un personnage qui les porte en effet, mais inversées<sup>671</sup>. Alors que la *Dark Lady* burgessienne, dont le nom même, Fatimah, signifie "destin", est placée sous le signe d'une nécessité absolue et quasi divine, celle de la descente de la Muse funèbre du poète, annoncée dans l'acrostiche d'un poème de jeunesse, préfigurée par d'autres dames noires fantasmatiques ou réelles, objets du désir commun du biographe et du biographié, le *Fair Lord* de *Nothing Like the Sun* apparaît au contraire dans le plus pur style de la *Verfremdung* anti-illusionniste, comme une figure chargée plus ou moins arbitrairement de combler le vide des mystérieuses initiales "WH" du protecteur et amant de Shakespeare<sup>672</sup>. Dans *A Dead Man in Deptford*, Burgess invente un surnom acronyme à Marlowe, "Mr TS, the tobacco sodomite" (*ADM* 143), faisant à nouveau

---

<sup>671</sup> Voir aussi, seulement quelques pages plus loin, la justification (pseudo)psychologique et (pseudo)symbolique de la théorie de "Mr Burgess" sur le *Fair Lord*, glissée tout aussi artificiellement au milieu d'un dialogue entre "WS" et son protecteur sur les "*marriage sonnets*" destinés à le convaincre d'assurer à son nom une descendance : " 'Aye, the family first, as ever.' He was bitter. 'Wriothesly [sic]' before Harry. Mr WH.' " (*NLTS* 109).

<sup>672</sup> Remarquons que dans la biographie traditionnelle *Shakespeare*, Burgess envisage d'autres possibilités que le personnage de Henry Wriothesley en tant que dédicataire des *Sonnets* (p. 109-110) ; s'il relativise également son choix d'une *Dark Lady* de peau noire, c'est surtout, comme l'analyse Frédéric Regard, afin de "magnifi[er] ce personnage en une véritable Figure du féminin shakespearien" ("Burgess, Joyce, Shakespeare : le roman d'une vie mimétique", p. 213), notamment grâce aux majuscules. Il avoue dans son entretien avec Charles Bunting le peu d'intérêt qu'il porte à l'identité réelle du *Fair Lord*, Pembroke ou Southampton, alors qu'en revanche il tient à réaffirmer sa théorie d'une *Dark Lady* noire. ("An Interview in New York", *Studies in the Novel* V, 1973, p. 509)

allusion aux spéculations biographiques<sup>673</sup> sur les acronymes, mais aussi aux célèbres initiales du poète (et critique, notamment de l'œuvre de Marlowe) T. S. Eliot. Burgess neutralise ainsi le romantisme *kitsch* de l'évocation des grands noms et introduit un jeu métatextuel parodique avec les débats ésotériques des biographes professionnels.

Ces jeux métabiographiques et ce scepticisme ironique sur les spéculations biographiques frôlent le *nonsense*, évoquant presque les constructions vertigineuses borgésiennes, dans la tétralogie des *Enderby* : quand Enderby, éphémère professeur de littérature élisabéthaine à New York, est victime d'une perte de mémoire et doit improviser dans l'urgence un cours sur les auteurs élisabéthains mineurs, il en invente un de toutes pièces, qu'il baptise du nom androgyne de "Gervase Whitelady", sorte de création syncrétique inconsciente unissant le *Fair Youth* et la *Dark Lady* des sonnets de Shakespeare ; la mystique d'un auteur idéal doué d'un génie androgyne, "man-womanly", dont Shakespeare serait le modèle achevé, que l'on trouve sous la plume de James Joyce<sup>674</sup> ou de Virginia Woolf<sup>675</sup>, se réalise sur un mode imaginaire à travers ce nom sans référent, sans aucune densité ontologique, pure création verbale spontanée et inconsistante du héros de Burgess, vouée comme telle à disparaître de façon abrupte à la manière du "Averroes" de Jorge Luis Borges<sup>676</sup>.

Dans *Enderby's Dark Lady*, Burgess entraîne son héros dans d'autres vertiges biographiques, cette fois en tant que biographe amateur de William Shakespeare, en lui faisant subir la même fusion identitaire, sur le modèle de la condensation onirique, que les "Blephen" et "Stoom" de Joyce ou encore le "Promethapoleon" de *Napoleon Symphony* : le biographe Enderby et son biographié élisabéthain finissent par ne faire qu'un, indissociablement désignés par les patronymes-tiroirs "Enderspear" et "Shakeserby", quand Enderby reprend le rôle de "Will" sur la scène du théâtre de Terrebonne, en Indiana. Contre la naïveté référentielle associée au nom propre, Burgess met en relief sa dimension textuelle et intertextuelle, contre la mystique d'une vérité

---

<sup>673</sup> Beaucoup des sources primaires élisabéthaines, en particulier les pamphlets, utilisaient effectivement les initiales des personnages diffamés, qui devenaient autant de codes à déchiffrer, de romans à clef à élucider, pour les contemporains comme pour les biographes ultérieurs.

<sup>674</sup> "[...] an androgynous angel, being a wife unto himself." (James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 205)

<sup>675</sup> "Coleridge did not mean, when he said that a great man is androgynous, that it is a mind that has any special sympathy with women ; [...] He meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous ; that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent, and undivided. In fact one goes back to Shakespeare's mind as the type of androgynous, of the man-womanly mind." (Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), 2000, p. 97)

<sup>676</sup> Jorge Luis Borges, "Averroës' Search", *The Aleph* (1949), 2000, p. 69-78. Voir supra, p. 218.

biographique unique subsumée dans ce même nom propre, il fait dérapier la reconstitution dans un délire fantaisiste sans référence au réel, enfin face au romantisme de la quête empathique qui lie biographe et biographié, il montre une relation schizophrénique de confusion identitaire, voire de vampirisation mutuelle.

À tous ces jeux d'étoffement polysémique des noms de ses biographiés, et inversement à ce dépouillement ascétique dé-mythologisant et à ces dérapages vers un *nonsense* anti-illusionniste, il convient d'ajouter les titres des deux ouvrages de Burgess sur James Joyce, *Re Joyce* et *Joysprick*<sup>677</sup>, les transformations récurrentes de son propre nom de plume en "English Borges", "boor joyce" ou "Borghese", la présence de plusieurs "Wilson" parmi ses *personae* biographes, ainsi que son usage des pseudonymes auctoriaux – "Anthony Burgess", mais aussi "Joseph Kell", auteur de *Inside Mr Enderby* et de *One Hand Clapping*. Une telle attention exacerbée à la plasticité des noms et aux jeux d'écart et de concordance par rapport à ceux qu'ils désignent, associée à la réécriture de la vie d'autres auteurs, peut s'analyser en termes d'une "angoisse de l'influence", d'une hantise du nom de l'autre, d'une rivalité avec ses prédécesseurs pour être l'origine de son langage et de son texte. Comme l'explique Sarah Kofman dans *L'Enfance de l'art*<sup>678</sup> à partir des écrits de Freud sur l'art et les biographies d'artistes, l'aura respectueuse qui entoure le nom de l'auteur relève d'une idéologie, voire d'une théologie de l'artiste, qui en fait le père de ses œuvres, c'est-à-dire un créateur auto-suffisant, libre et autonome : objet tabou chez les peuples primitifs qui y voient le dépositaire sacré de la personne tout entière, le nom propre revêt une valeur particulière pour l'inconscient freudien tel qu'il s'exprime dans le désir du biographe, devenant à la fois un objet d'adoration respectueuse et une cible de ressentiment œdipien. En déformant constamment les noms propres par des calembours et d'autres créations verbales, Burgess détruit l'illusion d'une présence pleine, d'une conscience autonome, source de l'œuvre, dont le biographe retrouverait pieusement la trace, et semble ainsi placer sa réécriture biographique sous le signe non plus de l'idéalisation héroïque, mais de la révision iconoclaste des substituts paternels que sont,

---

<sup>677</sup> Max Saunders interprète ainsi ce jeu de mots dans son article "Burgess, Joyce and Ford : Modernity, Sexuality and Confession" : "Calling the book 'Joysprick' [...] individualises the phallus : Joyce's. Burgess's language-games are not just language-games, but are a writing of the body ; lead back to the body ; to his body. [...] Burgess wants to make writing flesh, fleshly, and admires Joyce for doing so." (A. Roughley (ed.), *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, p. 192)

<sup>678</sup> Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*, 1970.



toujours selon la théorie freudienne, les artistes biographiés.<sup>679</sup> Les critiques bourgeois ont ainsi noté que le véritable nom de Burgess, “Wilson”, appelle le calembour “Will’s son”<sup>680</sup>, ce qui fait du biographe Anthony Burgess / John Wilson le fils spirituel de son biographié “Will Shakespeare / Shagspere / Shake-scene / Jacques Père” : si l’on continue de suivre les analyses freudiennes de Sarah Kofman, le fils briserait ainsi doublement le tabou du nom, par le simple fait de jouer sur les mots<sup>681</sup>, mais aussi en suggérant par le signifié “Will” les racines libidinales, et non plus sublimes, de l’art de Shakespeare.

Mais, comme le remarque Frédéric Regard à propos de la biographie littéraire *Shakespeare*<sup>682</sup>, les biographies shakespeariennes de Burgess échappent justement à la

---

<sup>679</sup> Sarah Kofman développe l’idée de Freud (note liminaire de *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci*, 1910) selon laquelle les biographes éprouveraient envers leurs biographiés un sentiment ambivalent d’admiration et de désir de meurtre : “Cette attitude religieuse et narcissique à l’égard des artistes se retrouve à tous les niveaux. C’est par elle que s’explique le goût des biographies (fait qui transparait clairement lorsque, comme pour Shakespeare, elles font défaut). Elles n’apprennent jamais rien sur leur héros, mais montrent chez le biographe la même attitude infantile que chez le lecteur : admiration et identification narcissique [...] L’artiste et son œuvre doivent demeurer en quelque sorte tabou pour éviter le meurtre et maintenir l’illusion théologique de l’art.” (*L’Enfance de l’art*, p. 36). Ira Bruce Nadel analyse de façon similaire la relation entre le biographe et son sujet : “More than any others, writers, especially novelists, are susceptible to the condition Freud describes when they turn to biography. [...] Writing the biography, begun for such explicit and pragmatic reasons as defending a reputation, or clarifying facts, becomes an engagement and then rejection of a father figure whose influence must be shaken off. Writers as biographers challenge their forefathers through the reassessment of their lives [...] The subject of the biography has been and remains an influence on the writer but the writing of the biography becomes the act of confrontation, an effort to free oneself on the part of the biographer.” (*Biography : Fiction, Facts and Form*, chapter 4, “Writers as Biographers”, 1985, p. 119)

<sup>680</sup> Ákos Farkas l’inscrit dans le titre de son ouvrage *Will’s Son and Jake’s Peer*, 2002. Frédéric Regard ajoute encore une épaisseur interauctoriale à ce jeu de mots en rappelant l’existence d’un des biographes les plus reconnus de Shakespeare, John Dover Wilson, dont la biographie de 1932 faisait en outre de Shakespeare un catholique réfractaire (Frédéric Regard, “Shakespeare/Joyce/Burgess : le roman d’une vie ‘mimétique’”, *La Biographie Littéraire en Angleterre*, 2000, p. 218). Par auto-dérision auctoriale, Burgess fait apparaître le nom “WILSON” dans *Nothing Like the Sun* quand “WS” n’est encore qu’un clerc recopiant laborieusement des noms, dont celui de son biographe, dans des registres juridiques (“blotting the name WILSON that WS had just engrossed”, p. 70) – double plaisanterie, puisque d’après Ben Jonson, Shakespeare ‘never blotted out a line’ (“I remember, the Players have often mentioned it as an honour to Shakespeare, that in his writing, (whatever he penn’d) hee never blotted out a line.” (E. K. Chambers, *Facts and Problems II*, 1930, app. B, “Contemporary allusions”, p. 210)

<sup>681</sup> Sigmund Freud, dans *L’Interprétation des rêves* et *Le Mot d’esprit*, met au jour l’agressivité inconsciente qui s’exprime dans les calembours sur les noms propres, et en particulier le sien. Burgess joue lui-même sur le nom de Freud à plusieurs reprises dans *The End of the World News*, dans les dernières pages (“Freud/Fraud”, *EWN* 388), mais aussi quand James Joyce fait une brève apparition, dans une scène où il refuse de se faire psychanalyser par Jung au nom de la supériorité de la littérature sur la science psychanalytique : “ ‘I am yung and easily freudened [...] I don’t need any of you. In a sense I am Freud [...] Joy and Joyce. There’s little enough difference [...]’ ” (*EWN* 280). Burgess s’inspire sans doute ici de Richard Ellmann, *James Joyce*, 1983 : “[Joyce] commented that the name Joyce meant the same thing in English as Freud in German [...]” (p. 490)

<sup>682</sup> Les analyses de cet article valent également pour la biographie imaginaire *Nothing Like the Sun*, qui obéit à la même logique carnavalesque que *Shakespeare*, en “fai[sant] le pari de pousser cette logique

loi de l'Œdipe, dans la mesure où plusieurs intertextes, en particulier celui de l'épisode de *Ulysses* "Scylla and Charybdis", et donc d'autres présences autoriales, dont celle de James Joyce, viennent perturber la dialectique de l'hommage et de la trahison, de l'idéalisation filiale et de la prise de contrôle narcissique, qui unirait inconsciemment le biographe au biographié dans une biographie plus traditionnelle, monologique et non polyphonique :

[...] *Ulysses* [...] fonctionne comme une sorte de fantôme romanesque qui ne cesserait de revenir hanter *Shakespeare* [...] En quelque sorte, la biographie s'écrirait presque d'elle-même, fruit d'un inconscient non soumis à la loi de l'Œdipe", [...] palimpseste de traces mnésiques accumulées au fil des lectures [...].<sup>683</sup>

Ni Shakespeare, ni Burgess ne sont présentés comme des "auteurs-origines", maîtres et propriétaires de leurs discours, de leur langage, de leur œuvre ; le premier – le Will de la biographie aussi bien que le "WS" de la biographie imaginaire – apparaît autant comme un artiste que comme un artisan, évoluant dans l'espace dialogique du médium langagier élisabéthain, défini par Burgess comme "a rich demotic medium in which his thinking lived" (*Shakespeare* 40), ou encore "a provincial-sounding language, [...], but one, as *Hamlet* shows, capable of bearing a limitless burden of cosmopolitan complexity" (*Shakespeare* 183) :

[Le personnage de Burgess] n'est pas à l'origine du langage, mais [...] trouve vie dans le langage, et [...], dans le même mouvement, articule ce langage ouvert de manière à lui faire produire un énoncé inouï et novateur.<sup>684</sup>

Le Will de Stratford devient "Shakespeare" au terme d'un processus de translation textuelle dans lequel n'entre en jeu nulle volonté initiale, nul projet intrinsèquement personnel.<sup>685</sup>

Le second, le biographe Anthony Burgess ou son double, le narrateur de *Nothing Like the Sun*, s'identifie mimétiquement au biographié Shakespeare, mais aussi à son prédécesseur biographe Joyce, faisant ainsi de son texte un creuset intertextuel sans hiérarchie, sans autorité autoriale, relevant de ce que Frédéric Regard appelle une "grande temporalité" intertextuelle où se rejoignent Joyce, Burgess et Shakespeare" :

---

carnavalesque jusqu'aux limites du scandaleux" (F. Regard, "Shakespeare/Joyce/Burgess", p. 209), et qui met en jeu les mêmes intertextes, de façon plus spectaculaire.

<sup>683</sup> Frédéric Regard, *ibid.*, p. 215.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 207.

“Burgess” ne se veut pas “auteur” d’une biographie [...] L’écriture de la vie devient une histoire de connexions, où le sujet et l’objet du travail biographique cessent de se faire face pour se fondre en un seul et même personnage polyphonique [...] <sup>686</sup>

Cette analyse en termes de symbiose poly-auctoriale et de tissu intertextuel rend sans doute mieux compte des expérimentations biofictionnelles et biographiques de Burgess que l’idée, développée par Harold Bloom et Ákos Farkas, d’une “angoisse de l’influence”, d’une rivalité œdipienne entre “l’éphèbe” Wilson / Will’s son et ses précurseurs Joyce et Shakespeare. En effet, on pourrait croire que les conclusions de Harold Bloom sur l’inéluctable influence shakespearienne trouvent dans l’œuvre biofictionnelle de Burgess une application parfaite :

The largest truth of literary influence is that it is an irresistible anxiety : Shakespeare will not allow you to bury him, or escape him, or replace him. <sup>687</sup>

Joyce, Burgess and Fraser in their different ways acknowledge the contingency that Shakespeare imposes upon us, which is that we are so influenced by him that we cannot get outside of him. <sup>688</sup>

Néanmoins, ses prémisses selon lesquelles “Shakespeare has influenced the world far more than it initially influenced Shakespeare” ne se vérifient pas dans les figures de Shakespeare convoquées par l’écriture de Burgess, déjà prises dans une logique d’emprunts intertextuels et de fertilisation linguistique croisée, sans origine simple, entre l’environnement et l’individu. Ákos Farkas interprète, quant à lui, la superposition d’un intertexte joycien révisé par Burgess et de la quête biographique de l’individu “Will Shakespeare” / “WS” comme une reconnaissance de dette littéraire envers l’ancêtre élisabéthain, qui viendrait libérer Burgess de l’emprise de James Joyce sur son œuvre, en servant en quelque sorte de caution littéraire à une inclination pré-moderniste, pré-joycienne, vers une *ars poetica* moins élitiste et plus populaire. Les analyses d’Ina Schabert, pour qui l’obsession biographique et le recours au genre hybride de la biographie imaginaire sont une façon de contester la clôture solipsiste, (inter)textuelle, a-biographique, a-référentielle du modernisme joycien en établissant ce qu’elle appelle

---

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 219-220.

<sup>687</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973), 1997, Introduction, p. xvi.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. xxvii.

une relation d’“interauctorialité”<sup>689</sup>, montrent que les noms d’auteurs “réels” réintroduisent une autorité auctoriale et un substrat référentiel tangible dans le jeu textuel du roman moderniste. Or les jeux langagiers qui contestent la fonction strictement référentielle du nom propre, l’importance de la lettre inscrite au cœur même de la référence extra-textuelle, viennent relativiser cette opposition tranchée entre le tissu textuel et la rencontre interauctoriale entre deux subjectivités “réelles” : de même que la textualité des biofictions burgessiennes conteste leur dimension chronologique et référentielle, de même il semble que l’ambivalence mi-“réelle”, mi-textuelle des noms propres – le nom propre “Spurgeon” devenu un verbe dans *Nothing Like the Sun*, les lettres du nom de la *Dark Lady* qui prennent corps dans l’acrostiche d’un sonnet apocryphe, les initiales de T. S. Eliot qui s’immiscent dans le texte de *A Dead Man in Deptford* – conteste l’idée de maîtrise et d’origine auctoriales du verbe au profit d’une immanence dialogique et d’une littéarité (inter)textuelle omniprésente.

Le triangle Burgess/Joyce/Shakespeare de la “‘grande temporalité’ intertextuelle” de la biographie burgessienne s’élargit même dans *Abba Abba*, où l’on retrouve le thème burgessien d’une collaboration transgénérationnelle entre artistes qui ne recouvre pas la notion d’ “angoisse de l’influence” : John Keats/Junkets invoque à plusieurs reprises le nom de son prédécesseur Will Shakespeare, d’abord quand son ami Elton lui offre le dictionnaire anglo-italien de John Florio, *The World of Words* (“John’s lectern-knees became Shakespeare’s. John Florio had been Shakespeare’s friend”, *Abba* 37), puis au cours d’un accès de délire qui le plonge dans un vertige d’identification avec son ancêtre élisabéthain ; Giuseppe Belli est quant à lui présenté par le biographe-éditeur semi-fictif comme un proto-Joyce, dont le réalisme cru annonce le projet moderniste de *Ulysses* ; le traducteur/interprète Giovanni Gulielmi, double anglo-italien de John Wilson/Anthony Burgess, est celui qui réunit les deux poètes. C’est autant l’art obscène de Belli que l’environnement romain qui fertilise l’imagination littéraire de Keats ; simultanément, le projet littéraire inaccompli de ce dernier confirme les intuitions de Belli et l’encourage à poursuivre dans la voie d’une poésie réaliste qui rejette toute idéalisation pétrarquaisante (“[...] he’s on the right lines there. The sonnet form can be dragged low, must be dragged low. The time has come to reject its

---

<sup>689</sup> Sur la définition par Ina Schabert de la notion d’“interauctoriality”, voir supra, p. 44.

Petrarchan coronation<sup>690</sup>, *Abba* 79) : on assiste ainsi à nouveau à une collaboration symbiotique entre plusieurs auteurs réunis dans le bricolage textuel burgessien.<sup>691</sup> L'identité personnelle et littéraire de John Keats, qui incorpore celle de Shakespeare et, anachroniquement, celle de Joyce devenu héritier de Belli, est aussi fluctuante et composite que son nom, Junkets/Mister Keats/Master Kates. À travers les fluctuations identitaires qu'il prête à son biographié John Keats, Burgess semble établir un parallèle entre l'œuvre – passée, présente et potentielle – du poète, la personne de John Keats, et son propre texte biographique composite – biographie, fiction et traduction – dont la paternité est attribuée à son alter ego imaginaire J. J. Wilson/Will's son. Crise langagière et crise identitaire se conjuguent chez le jeune poète mourant, qui associe sa langue maternelle, “foggy English” (*Abba* 24), au cadre étroit d'une poésie romantique avec laquelle il ne coïncide plus, et son nouvel environnement linguistique, le dialecte romain que Gulielmi décrit comme “coarse and rough and full of the Rabelaisien” (*Abba* 14), au long poème épique sur Rome qu'il veut écrire. Son nom est, de même, comme nous l'avons vu, un cadre identitaire trop étroit dont il se défait en se réclamant de la plénitude corporelle et linguistique de son prédécesseur Shakespeare.

C'est ce paradoxe de l'identité et de la filiation littéraires, du propre et du commun dans l'écriture, que soulève Michel Schneider dans son ouvrage *Voleur de mots*, mettant au jour les illusions conjointes du nom propre, de l'appartenance des livres, et d'une intersubjectivité entre auteurs qui masque en fait une “interlittéralité” – une entre-glose généralisée :

Le soi des soi, “self of selves” des métaphysiciens anglais, le lien des liens, lieu géométrique de l'identité, n'est-il pas ce point que l'on n'atteint jamais, mais vers quoi l'on tend jusqu'à la mort, le nom ? Le nom pourrait-il être le résumé de l'identité, ce qui survit aux vicissitudes des visages que l'on prend ? En même temps, cet élément est le plus aléatoire, le plus arbitraire, le plus éloigné des différents mensonges qui forment la vérité d'un être.<sup>692</sup>

---

<sup>690</sup> Cette formule attribuée à Belli, que l'on retrouve dans l'épigraphe d'*Abba Abba*, provient d'une lettre de Keats à Benjamin Bailey : “Were it my choice I would reject a petrarchal coronation [...]” (“Letter to Benjamin Bailey”, June 10<sup>th</sup> 1818, *Letters of John Keats*, Robert Gittings (ed.), 1970, p. 99)

<sup>691</sup> Nous pourrions aussi mentionner à nouveau la collaboration entre Shakespeare et Marlowe dans *A Dead Man in Deptford*, orchestrée par le narrateur Jacke Wilson/John Will's son, qui va à l'encontre de la légende d'une rivalité entre les deux dramaturges, d'une “angoisse de l'influence” dont se serait libéré Shakespeare. (Voir à ce sujet l'interprétation de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973), 1997, p. xxxiii-xxxv).

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 269.

Ce n'est pas le sujet qui se représente pour un autre sujet à travers ses mots, mais bien le langage qui traverse le sujet, l'assujettit à une interlittéralité que nous prenons pour une intersubjectivité.<sup>693</sup>

En somme, les biographiés de Burgess, ainsi que ses propres *personae* biographes, occupent cet espace paradoxal entre le personnel et le textuel, le propre et le commun, l'*agôn* de "l'angoisse de l'influence" et la reconnaissance d'une grande temporalité intertextuelle, interlittéraire. Leurs noms propres, en affichant leur immanence textuelle tout en renvoyant par association sémantique au désir et au corps, en portant la trace des déformations phonétiques de la transmission ou de celles, ludiques, délirantes, imaginées par le biographe, contestent la rigidité de leur valeur symbolique univoque – paternité quasi théologique de l'œuvre, origine d'une influence, d'une dette, d'une filiation littéraire. Non seulement le biographe inverse le pôle paternité/filiation en devenant formellement, en tant qu'auteur, "père" du personnage biographié, mais il annihile toute idée de transcendance auctoriale absolument antérieure en montrant que la littérature et ses "grands noms" ne sont jamais purement originaux, mais tout autant produits des œuvres, du langage d'autrui, que producteurs d'œuvres et de discoursivité. Cette écriture biofictionnelle et biographique, qui, placée sous le signe d'une expérience de l'altérité et de la confusion des identités auctoriales, met en avant sa propre littéarité et sa propre historicité, est sous-tendue par la dynamique, moins mélancolique que dialogique et libératrice, d'un tissu intertextuel/interauctorial "postmoderne", ainsi définie par la théoricienne de la métafiction postmoderniste Patricia Waugh :

The text is freed from the anxiety of meaninglessness by the paradoxical recognition that literature has never been free, cannot be original, but has always been created or produced.<sup>694</sup>

### C. Révision de la *Great Tradition*

Les protagonistes des biographies imaginaires et plus traditionnelles de Burgess semblent ainsi étrangers à la mélancolie romantique du déjà écrit et aux conflits œdipiens d'influence. Mais ils n'apparaissent pas pour autant sous le signe d'une

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>694</sup> Patricia Waugh, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, 1984, p. 67.

plénitude artistique “classique”, de la réalisation parfaite de l’esprit des lettres britanniques, de l’expression naturelle du génie de la langue anglaise, dignes de prendre place parmi les “grands auteurs” désignés par des critiques comme F. R. Leavis comme l’incarnation d’une “grande tradition”.<sup>695</sup> Les notions récurrentes sous la plume de Leavis de “marked moral intensity”, “moral substance”, “moral insight”, “moral seriousness”, de “significant artistic achievement”, d’ “ideal civilised sensibility”<sup>696</sup> et d’ “English strength”<sup>697</sup> arriment l’histoire littéraire nationale à une mythologie d’un génie de la langue anglaise, dont Shakespeare, “the pre-eminently (in his relation to the language) English poet”<sup>698</sup>, serait l’expression la plus parfaite. Or, les réécritures biographiques burgessiennes semblent prendre pour cible cette idéologie d’une anglicité organique, esthétique-morale, quasi religieuse, que Leavis défend face à “l’héroïsme pervers”<sup>699</sup> du style de Flaubert, ou face à la “désintégration” exprimée par l’écriture cosmopolite et a-morale, “désireuse de ‘salir la vie’”, d’auteurs qui, telle Djuna Barnes, se seraient égarés dans les “impasses” de l’écriture joycienne<sup>700</sup>.

Tout d’abord, le contexte élisabéthain qui fertilise l’art de Shakespeare et de Marlowe dans *Nothing Like the Sun, Shakespeare* et *A Dead Man in Deptford* n’a rien de l’Âge d’or de saine plénitude organique, matrice mythique du génie national anglais, célébré par F. R. Leavis : les protagonistes “WS” et Kit assistent au spectacle de la barbarie d’État et du despotisme politique d’Élisabeth I<sup>ère</sup> et ne sont pas dupes de l’idéologie de l’Âge d’Or qui cache, comme dans une vanité, la corruption d’un royaume gouverné par une cour décadente et une reine décrépite sans descendance ; l’allégeance de Kit Marlowe à l’Angleterre protestante est incertaine, et son questionnement religieux ponctué d’accès de violence n’est pas le signe d’une coïncidence pleine et organique avec le génie anglais de son temps, tout comme le pessimisme extrême de “WS” et l’emprise de la maladie vénérienne sur son œuvre suggèrent davantage une esthétique post-romantique et décadente qu’une saine célébration des forces de vie. En réalité, Burgess n’a de cesse dans ses réécritures biographiques d’arracher ses protagonistes à l’insularité de l’Angleterre protestante, soit

<sup>695</sup> Notion centrale, implicitement dans le premier, ouvertement dans le second, de deux ouvrages de F. R. Leavis, *Revaluations* (1936) et *The Great Tradition* (1948).

<sup>696</sup> F. R. Leavis, *The Great Tradition*, chapitre I, “The Great Tradition”, p. 9, 12, 15, 16.

<sup>697</sup> F. R. Leavis, *Revaluations*, 1936, p. 263.

<sup>698</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>699</sup> F. R. Leavis, *The Great Tradition*, 1948, p. 13.

<sup>700</sup> “A pointer to disintegration”; “a desire to do ‘dirt on life’ ”, *ibid.*, p. 26.

pour les mettre aux prises avec une altérité radicale, celle des versions burgessiennes de la *Dark Lady*, soit pour les ancrer dans une tradition plus ancienne, celle de la culture catholique continentale, déplacement à travers lequel ils échappent aux déterminismes nationaux, ainsi qu'à leur enfermement posthume dans un essentialisme faisant a posteriori des contingences de leur vie et de leur œuvre un destin nécessaire.

Ainsi, dans *Abba Abba*, le motif biographique que Burgess choisit de faire apparaître à partir de la réalité historique des derniers jours de John Keats à Rome est double : il s'agit d'une part de démentir l'illusion d'un achèvement nécessaire de la vie et de l'œuvre, en montrant le potentiel inaccompli d'un poète qui ne correspond pas à son double iconique confiné dans le canon de la poésie romantique anglaise, et d'autre part de suggérer une affinité profonde entre l'environnement romain, mêlant étroitement catholicisme et paganisme, et le poète anglais. Dès les premières pages, Keats se plaint des limites que le médium de la langue anglaise impose à sa pratique poétique : "We have a terrible language for rhymes, Isaac Marmaduke. It makes poetical engineering most difficult." (*Abba* 10), et se trouve confronté à l'échec de ce que les anthologies critiques retiennent comme la clef théorique de son génie – la "negative capability", c'est-à-dire la capacité du poète à se projeter empathiquement, de s'oublier dans les éléments du monde extérieur.

It was not a question of being cheerful, rather of shedding the shameful rotting stuff that was himself by making that inner nub which cried I, I, I into the centre of something free of the agony of thought. [...] As for the water of the fountain, it remained obdurately other, singing mindlessly and unoppressed by time. (*Abba* 18)

Las de la langue anglaise ("foggy English", *Abba* 24), séduit par les sonorités nouvelles de l'italien ("sunlit language" *Abba* 24), intrigué par la lecture d'un sonnet obscène de Giuseppe Belli, il est prêt à accueillir la double révélation que fait advenir la visite d'un jeune Romain lui apportant un cadeau de son ami Elton – le dictionnaire anglo-italien de l'érudit de la Renaissance, John Florio :

And then he had a remarkable vision. He saw this Mario as Marius, living by the Tiber while Rome was building, living through the growth and fall of the empire, always the same with his wine and bread and garlic, through two thousand years of the city's life. (*Abba* 36)

Il entrevoit alors la réalisation d'une œuvre différente de sa poésie lyrique, un long poème sur Rome qui célébrerait le peuple romain éternel dans sa réalité quotidienne et



prosaïque, poème que sa mort prématurée l'empêchera de réaliser. Cette œuvre *in potentia* dans l'esprit du Keats de Burgess se réalise dans les poèmes de Belli, présentés ainsi par le pseudo-éditeur de la nouvelle et de la traduction : "a vast sonnet-sequence, presenting realistically the demotic life of a great capital city, [which] may be regarded as a kind of proto-*Ulysses*" (Abba 86). Le Keats de la *novella*, moqueur, cynique, friand de jeux de mots et de blasphèmes, trouve sa source dans sa correspondance, publiée en 1848, en particulier dans les lettres adressées à sa sœur et son beau-frère<sup>701</sup>, plus que dans la poésie lyrique qui l'a consacré poète romantique officiel. La forme même de cette courte biographie des derniers jours, entre la nouvelle et le roman, voire simple introduction biographique aux poèmes de Belli, loin des biographies monumentales victoriennes, suggère l'inachèvement d'une créativité frustrée par une vie trop brève. La confrontation imaginaire avec Belli est l'esquisse d'une biographie littéraire contrefactuelle<sup>702</sup>, paradoxale, où l'œuvre effective compte moins que le potentiel créatif, où les identités ne sont pas étanches, mais au contraire fusionnent et se complètent.

If Keats had lived to, say, Belli's age, – Belli died in 1861 at seventy-two – would he not have outgrown his consumptive romanticism and, with that Shakespearian wit and intelligence manifested in his letters, moved on to a fuller poetry, doing Browning's work better than Browning? Could he have learned from Belli how to employ the colloquial, the obscene, the blasphemous? (YHYT 328)<sup>703</sup>

On trouve cette imagination mi-biographique, mi-contrefactuelle dans le deuxième chapitre de *The Gift* de Vladimir Nabokov, où le héros Fyodor, un jeune poète en quête de son roman familial littéraire, découvre dans des mémoires un passage, entre canular et rêverie, dans lequel le narrateur ressuscite Pouchkine, mort en 1837, pour le faire

<sup>701</sup> "Letters to George and Georgiana Keats" (september 1819), *Letters of John Keats*, John Gittings (ed.), 1970, p. 304-330 (en particulier celle, reprise quasiment *in extenso* par Burgess, où Keats recopie un passage de *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton (p. 310)).

<sup>702</sup> L'intérêt de Burgess pour ce sous-genre fictionnel se manifeste quand, dans *You've Had Your Time* (p. 357), il mentionne *Alteration* (1976) de Kingsley Amis, exemple de réécriture "contrefactuelle" ou "conjecturale" de l'histoire d'Angleterre, où l'auteur imagine les conséquences pseudo-historiques d'une défaite de la Réforme au profit du catholicisme.

<sup>703</sup> La thèse de Burgess n'est en réalité pas très éloignée des conclusions formulées par F. R. Leavis dans *Revaluations* (chapter 7, p. 241-273), celles d'une évolution dans l'œuvre du poète, délaissant la perfection onirique et sensualiste des Odes ("Perfection attained within a limiting aestheticism" (*Revaluations*, p. 264)) pour exprimer dans ses vers la conscience plus profonde, plus sérieuse de la réalité qui caractérise sa correspondance ("In *Hyperion*, poet and letter-writer are at last one" (*ibid.*, p. 272)). Mais la méthode est radicalement différente, puisque Leavis en appelle à mettre au second plan la figure du poète-martyr, la poésie qu'il aurait pu écrire et la personnalité révélée par les lettres, pour considérer l'œuvre elle-même ("a recall to strict literary criticism" (*ibid.*, p. 241)).

vivre jusqu'en 1858, tout en lui attribuant un poème – une sorte d'hymne à l'avenir – qui résulte en fait de l'assemblage par l'auteur Nabokov de deux brouillons jamais publiés<sup>704</sup>. La création apocryphe et l'imagination biographique, chez Nabokov comme chez Burgess, alliées au *topos* romantique du chef-d'œuvre inconnu, sont mises au service d'une volonté de libérer leurs prédécesseurs écrivains des contingences – destin, appartenance nationale – que les anthologies littéraires ont tendance à transformer en déterminisme, en nécessité artistique et en trait essentiel de l'œuvre. Dans *Abba Abba*, Burgess recrée l'impression d'un devenir en imaginant, conjointement avec son personnage John Keats, un avenir artistique non pas dans la continuité de l'œuvre déjà écrite, mais en rupture avec celle-ci.

Parallèlement à cette projection vers un avenir potentiel qui s'avère inaccompli (“*It is not for you, this thing is reserved for another. The muse presiding over this notion has hit the wrong season and the wrong poet*”, pressent Gulielmi (*Abba* 41)), Burgess choisit de se concentrer sur le déplacement géographique de son biographié et sur l'influence de l'environnement italien sur l'homme et l'œuvre. L'effet libérateur de l'Italie sur des personnages qu'étouffent l'étroitesse morale et le philistinisme de la société anglaise n'a rien de nouveau dans le roman anglais, E. M. Forster, dans *A Room with a View* (1908), ou Virginia Woolf, dans sa fantaisie biographique sur le chien d'Elizabeth Browning *Flush* (1933), ayant déjà exploité ce thème d'un ailleurs sensuel, païen, sans hiérarchie de classes. Dans *Abba Abba*, c'est moins le paganisme des vestiges de la Rome antique que la réalité complexe, contradictoire, mi-terrestre, mi-spirituelle, de la Rome catholique moderne, incarnée par les vers grivois et blasphémateurs du fonctionnaire pontifical Giuseppe Belli, qui est au premier plan, par contraste avec ce que Burgess dépeint comme l'étroitesse de l'Angleterre protestante. Ce thème de l'Europe catholique, Italie ou Espagne, venant fertiliser l'œuvre des artistes anglais, devient presque un passage obligé dans l'œuvre biographique et bio-

---

<sup>704</sup> Vladimir Nabokov, *The Gift* (1952 en russe, 1963 en anglais) : “They say that a man whose leg is cut off at the hip can feel it for a long time, moving nonexistent toes and flexing nonexistent muscles. Thus will Russia long continue to feel the living presence of Pushkin. [...] Meeting in the course of my long life with remarkable talents and living through remarkable events, I have often meditated on how he [Pushkin] would have reacted to this and that : why, he could have seen the emancipation of the serfs and could have read *Anna Karenin* ! ... Returning now to these reveries of mine I recall that once in my youth I had something in the nature of a vision. [...] ‘What if this is indeed Pushkin, I mused, Pushkin at sixty, Pushkin spared two decades ago by the bullet of the fatal coxcomb, Pushkin in the rich autumn of his genius...[...] Gray-haired Pushkin stood up abruptly, and still smiling, with a bright sparkle in his youthful eyes, quickly left his box.’ ” (*The Gift*, 1991, p. 99-101)

fictionnelle de Burgess après son propre “exil” en Italie à la fin des années 60 : ni le Will Shakespeare de la biographie de 1970, ni celui qui hante Keats dans *Abba Abba*, ni celui qui rencontre Cervantes dans la nouvelle “A Meeting in Valladolid” n’échappent au vertige de cet ailleurs<sup>705</sup>, pas plus que l’expatrié D. H. Lawrence/Lorenzo, conformément à la réalité biographique avérée cette fois, dans *Flame Into Being*. Ainsi, après avoir “entendu” la voix de Shakespeare grâce au dictionnaire anglo-italien de Florio, frappé par la similitude entre l’anglais élisabéthain et l’italien, Keats se prend à imaginer Shakespeare à Rome (*Abba* 35, 39).

Dans la nouvelle “A Meeting in Valladolid”, Burgess fait voyager ce même Shakespeare jusque dans l’Espagne de Philippe II, où il rencontre son contemporain Miguel de Cervantes – ainsi que les personnages de Don Quichotte et Sancho Pança, sortis du roman pour devenir les mascottes des arènes espagnoles. Burgess justifie ainsi la création de ce passé alternatif fantaisiste :

The mad fine fictionizable thing is that [Shakespeare and Cervantes] could have met. The British [delegation in Valladolid] in 1605 were made to sit through a Lope de Vega play ; what prevented, except a historical record, the appearance of the King’s Men at Valladolid, with Shakespeare, Groom of the Royal Bedchamber, in the cast ? Cervantes was certainly there as a kind of official chronicler of the peace.

But, alas, the Spanish knew nothing of the British literary achievement.<sup>706</sup>

Certes, Burgess poursuit avec la réflexion suivante : “The man who could create Hamlet and Falstaff had nothing to learn from a lean knight and a fat squire.”<sup>707</sup> Pourtant, dans la nouvelle, Cervantes donne à “Chequespirr”, venu présenter *Titus Andronicus* au public espagnol, une leçon de comédie, énoncée en termes mi-théologiques, mi-esthétiques, et, surtout, rattachée à l’immanence du contexte géographique et culturel de l’Espagne catholique – “here, here, here”:

---

<sup>705</sup> Dans *Shakespeare*, Burgess suggère que Shakespeare a peut-être accompagné le comte de Southampton en Vénétie juste avant de composer trois pièces ayant pour cadre Vérone ou Venise, *The Two Gentlemen of Verona*, *Romeo and Juliet* et *The Merchant of Venice* (*Shakespeare* 121). Burgess revient à nouveau sur l’attrait exercé par l’Italie sur Shakespeare dans son autobiographie, accordant plus d’importance à une Italie imaginaire qu’à la connaissance réelle de la ville de Londres, ce qui contredit presque *Nothing Like the Sun*, où la capitale anglaise joue un rôle primordial dans l’évolution artistique de “WS” : “Shakespeare’s provincialism is modified less by London than by the whiff of an Italy where sun and visual glamor, the dangerous passion of revolutionary ideas, internecine struggles and hot love will provide his best dramatic materials.” (*YHYT* 309).

<sup>706</sup> Anthony Burgess, “Sleight of Hand Fiesta”, *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 267.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 268.

“A good God existeth somewhere, away from the fat bishops and the lean executioners. And how do we seek that good God ? Not through the tragedy of spoiled lives but through the comedy of a mock-odyssey. It is a discovery that could be made only here, here, here. [...] It is through the ridiculous that the great spiritual truth must be confronted – that a good God exists. [...] God is a comedian, God does not suffer the tragic consequences of a flawed essence. Tragedy is all too human. Comedy is divine.” (“MV”, *DM* 13-14)

Shakespeare, inspiré par la force comique de Don Quichotte et Sancho Pança, qui excèdent la sphère de la littérature pour entrer dans celle de la vie quotidienne des Espagnols, est alors tenté d’ajouter le personnage comique de Falstaff, le plus proche de l’*ars poetica* comique du romancier, à son *Hamlet*. Ce choix de mettre au premier plan l’influence de Rome sur Keats et de spéculer sur une possible parenté entre le génie shakespearien et celui de son contemporain espagnol n’est pas innocent<sup>708</sup> : en arrachant deux icônes de l’anglicité éternelle à l’Angleterre protestante pour les rattacher à la tradition catholique du continent, Burgess ne célèbre pas le génie des Lettres anglaises, mais au contraire des individus qui transcendent le déterminisme de leurs origines pour accueillir l’altérité culturelle, critiquant ainsi au passage l’étroitesse spirituelle de l’Angleterre protestante, coupée de ses racines catholiques : “You are a decayed limb cut off from the tree of the living Christ”, “MV”, *DM* 13), s’emporte Cervantes, ce qui fait écho au ressentiment de Keats : “He tasted the faint aloes of resentment at the hunched coughing narrow-chested God of the English” (*Abba* 39), ou encore à l’analyse par Burgess de l’expatriation de D. H. Lawrence en Italie : “What he is really trying to do is to get out of the narrow cage which inhibits the British novel, to acquire a

<sup>708</sup> Ce rapprochement entre les deux grands écrivains universels de la Renaissance se retrouve à plusieurs reprises sous la plume de Carlos Fuentes, qui fait allusion à la théorie selon laquelle Shakespeare et Cervantes, qui seraient tous deux morts le même jour de l’année 1616 (plus précisément avec dix jours d’écart en raison du décalage entre les calendriers espagnol et anglais), n’étaient en fait qu’une seule et même personne (*Cervantes ou la critique de la lecture*, 2006, p. 159), Shakespeare, “le comédien aux mille visages”, étant ainsi l’auteur de *Don Quichotte*. Dans un essai sur Shakespeare, l’analyse de Fuentes, en termes de dialogisme et d’immanence radicale par rapport à leurs environnements respectifs, des destins artistiques croisés des deux écrivains, rappelle l’approche de Burgess dans ses biographies : “Shakespeare et Cervantes se rencontrent dans la circulation des genres, l’impureté [...] Les mondes limités, fragmentaires, de Shakespeare et de Cervantes refusent l’unité de l’indivisible, la poésie de l’éternité. L’homme de la Manche et le Cygne de l’Avon sont *ici et maintenant* : des esprits de la Renaissance. L’un est plus triste que l’autre parce que l’histoire d’Espagne est lasse, épuisée par la geste impériale qui a circumnavigué, sillonné la Terre entière, conquis le Nouveau Monde, et parce que l’intolérance et la persécution l’ont amputée de ses héritages arabe et juif. C’est pourquoi Cervantes adopte le masque de la comédie. Et l’autre est encore plus triste que lui, car il ne nourrit aucune illusion sur les comédiens qui se pavanent dans un décor en rappelant leur geste glorieuse à Rome ou en Égypte, en Angleterre ou en Écosse. C’est pourquoi, à l’heure du triomphe élisabéthain, Shakespeare adopte le masque de la tragédie.” (Carlos Fuentes, “Shakespeare”, *Ce que je crois*, 2002, p. 270)

continental point of view, to avoid writing about failed love affairs in Hampstead” (*FIB* xi). Cette métaphore de l’amputation, qui stigmatise la rupture de l’Angleterre avec la tradition de l’Europe catholique médiévale, cette image d’une suffocation malade, projection de la tuberculose de John Keats sur son pays natal, ainsi que la dénonciation d’une insularité étroite et bornée, indifférente aux enjeux universels, se retrouvent régulièrement sous la plume de Burgess.<sup>709</sup> Son entreprise de démythification de ses biographiés par rapport aux valeurs traditionnelles qu’ils sont censés incarner – grandeur, énergie organique et artistique, anglicité – prend ainsi un tour personnel et polémique, au risque, comme nous le verrons plus loin, de leur substituer sa propre mystique de l’artiste exilé. Quoi qu’il en soit, sa réécriture biographique, en refusant d’asservir la création à un déterminisme national, à une éthique de plénitude morale, ou encore à la transcendance du génie de la langue anglaise<sup>710</sup>, plonge ses biographiés dans un univers d’immanence radicale dans lequel c’est le besoin vital d’une altérité incarnée, par exemple, par la figure de Belli, dont le réalisme cru et l’inspiration urbaine sont comme l’envers du romantisme anglais, qui façonne la vie et nourrit l’œuvre. Il subvertit ainsi le grand discours traditionaliste d’un canon anglais, d’une anglicité culturelle organique qui inclurait Henry James et Joseph Conrad, mais dont serait exclu un auteur comme James Joyce, trop cosmopolite, trop flaubertien dans son souci de la forme, trop enclin à penser “contre sa propre langue”<sup>711</sup>,

---

<sup>709</sup> En particulier dans deux essais réunis de *One Man’s Chorus* (1998), “Cut Off” (1984) et “After This Our Exile” (1985) : “The novelist needs a bigger world than contemporary Britain” (“Cut Off”, p. 98) ; “Historically we could accept that England had done the right thing in asserting its island nature and cutting itself off from the continental system, but, in terms of the true faith, it had damned itself” (“After This Our Exile”, p. 111).

<sup>710</sup> F. R. Leavis justifiait par exemple le choix de Joseph Conrad d’écrire en anglais par une supériorité intrinsèque de la langue anglaise : “Conrad’s themes and interests demanded the concreteness and action – the dramatic energy – of English” (*The Great Tradition*, 1948, p. 17), alors que Burgess revient fréquemment sur les contingences historiques qui ont façonné la langue anglaise, dans des termes moins héroïques, et même légèrement moqueurs, tels que “mongrel”, “creole”, “comic”, allant jusqu’à la comparer, en raison de son assemblage improbable d’anglo-saxon et de franco-normand, au duo burlesque de Laurel et Hardy. (“Domesday”, *One Man’s Chorus*, p. 296). Dans son ouvrage de linguistique *Language Made Plain*, paru la même année que *Nothing Like the Sun*, Burgess écrit de même : “As no language is either beautiful or ugly, so no language is intrinsically superior or inferior to another. The fact that English has become a world auxiliary is no evidence that it is a *better* language than Basque or Finnish.” (*Language Made Plain*, 1964, p. 7)

<sup>711</sup> Formule de Carlos Fuentes, qui considère la littérature comme un moyen de se libérer des déterminismes historiques et culturels qui pèsent sur l’écrivain, de s’arracher aux déterminations nationales, de subvertir les mythologies identitaires et les spéculations sur le génie des langues, en “pens[ant] contre sa propre langue”, dans la tradition rabelaisienne d’une écriture dialogique, impure, “hors Pouvoir”. (*Géographie du roman*, 1997, p. 22)

et lui substitue son propre contre-canon littéraire, non exempt de mythologies personnelles, mais fortement intertextuel, dialogique et interculturel.

Les biographies burgessiennes sont purgées de toute mystique nationale, échappant ainsi à l'écueil de la nostalgie passéiste *kitsch* que l'on associe au roman historique traditionnel, dans la lignée de Walter Scott. Représentant de ce que Peter Ackroyd appelle "the old Catholic imagination", c'est-à-dire d'un imaginaire historique dompté, réprimé par le grand récit "pélagien" de l'Angleterre protestante<sup>712</sup>, Burgess serait en tant que tel, toujours selon Ackroyd, naturellement prédisposé à se tourner vers le passé et à vouloir le préserver – à devenir l'un de ceux que Paul Langford nomme "the conservationists of England" :

If in one aspect we describe the English imagination as antiquarian in instinct, animated by the delight in the past, then it is important to see how a predominantly Catholic culture and sensibility may still dwell within it.<sup>713</sup>

Or, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, en interposant constamment entre l'auteur et son récit des *personae*-biographes qui ne coïncident que partiellement avec lui, Burgess dénature ses narrations bio-historiques, soulignant leur ancrage idéologique ou idiosyncratique, et les empêchant ainsi de se figer dans un "grand récit" des lettres anglaises. Les notions de grandeur, de canon et d'anglicité, ainsi que le thème de la filiation et de la dette sont souvent mis à mal, voire subvertis dans les biofictions de Burgess, sans qu'il leur substitue véritablement un contre-discours historique minoritaire, catholique ou proto-catholique<sup>714</sup>, cohérent. Par exemple, dans *Nothing Like the Sun*, deux grands récits de l'héritage shakespearien s'entrecroisent, mais sont en

---

<sup>712</sup> Peter Ackroyd, *Albion : The Origin of the English Imagination*, 2002, p. 177. Ackroyd considère Burgess, ainsi que Tolkien, comme un représentant de cette vieille imagination enfouie sous l'anglicité protestante dominante. De même, d'après Anthony Easthope, le "grand récit" de l'historiographie anglaise est celui de la défaite de "l'obscurantisme catholique" face aux "Lumières" empiristes et rationnelles protestantes : "[...] a narrative of the defeat of a kind of supernaturalism and the triumph of reason, the overthrow of Catholic superstition by Protestant common sense" (*Englishness and National Culture*, 1999, p. 146).

<sup>713</sup> Paul Langford, *Englishness Identified*, 2000, p. 126.

<sup>714</sup> L'hypothèse d'un Shakespeare catholique romain réfractaire, avancée notamment par l'homonyme de John Wilson/Anthony Burgess, John Dover Wilson, dans sa biographie shakespearienne parue en 1932 puis rééditée en 1964, la même année que *Nothing Like the Sun*, n'est pas mise en avant dans les variations shakespeariennes de Burgess, qui imagine une très tiède ferveur religieuse chez John et Mary Shakespeare, qu'ils auraient transmise à leur fils (*Shakespeare* 19-20). Samuel Schoenbaum consacre une courte section à cette question, "Shakespeare's Faith", p. 122-124 ("a tortuous debate nourished by few facts and an abundance of inferences", p. 122). Peter Ackroyd, en revanche, souligne l'existence d'une importante communauté catholique à Stratford, attribuée à John Shakespeare des sympathies papistes et remarque que la fille aînée de Shakespeare, Susannah, resta toute sa vie une catholique fervente (Peter Ackroyd, *Shakespeare, The Biography*, 2005)

réalité mis à mal par leur attribution aux fantasmes du biographe ivre délirant qui se cache derrière l'apparente respectabilité professorale de "Mr Burgess". D'une part, l'idéologie patriarcale qui assimile métaphoriquement la transmission culturelle à la paternité biologique se littéralise, à travers la fiction d'un fils anglo-malaisien de Shakespeare dont le narrateur serait le descendant – mais la mythologie d'un génie sain et viril, d'un legs à l'humanité pensé sur le mode de l'engendrement de l'œuvre est sapée par l'ébriété délirante du biographe, qui redouble les délires syphilitiques du biographié. D'autre part, l'idéologie impérialiste ou néo-impérialiste qui voit en Shakespeare un génie universel offrant les lumières d'un ordre rationnel et humaniste à l'Orient est également subvertie de l'intérieur, car la fiabilité et la légitimité du représentant de cette haute culture occidentale est ébranlée par la caractérisation burlesque de la *persona*-biographe du conférencier – la rationalité de la "science" historique est subvertie par l'ivresse dionysiaque et les fantasmes sexuels de l'un de ses représentants institutionnels. Dans *Napoleon Symphony*, on peut lire le récit de la fin pitoyable de Napoléon-Prométhée, le foie rongé par les perfides "vautours" anglais, comme l'envers du récit nationaliste anglais de résistance valeureuse face au tyran et de libération d'une Europe asservie : on retrouve dans les descriptions de la "prison" de l'île de Sainte-Hélène, dans l'injonction faite à Napoléon de cultiver le jardin étroit qui lui est alloué, c'est-à-dire de se conformer à l'archétype de l'Anglais moyen, les métaphores vues plus haut assimilant l'insularité anglaise à une cage étroite ou à une emprise étouffante<sup>715</sup>. Cette image d'un Napoléon exilé, prisonnier et malade, humilié par l'Angleterre victorieuse, est évoquée avec empathie par Keats<sup>716</sup> au début d'*Abba Abba*, ce qui crée un lien intratextuel entre les deux biographiés burgessiens, morts la même année. Burgess fait ainsi jouer sa marginalité d'Anglais excentrique en adoptant

---

<sup>715</sup> Peter Ackroyd voit dans le goût des Anglais pour l'espace confiné et protégé du jardin ("landscapes of privacy and seclusion", "the insular gardens of an island race"), un emblème mythique d'anglicité (*Albion : the Origins of the English Imagination*, 2002, p. 412).

<sup>716</sup> W. H. C. Smith explique que si l'historiographie anglaise se montre d'emblée largement hostile à Napoléon, en revanche une partie de l'opinion publique anglaise, en particulier chez les romantiques, lui est favorable et voit en lui un martyr, traité de façon inhumaine par ceux que Napoléon appelait "l'oligarchie anglaise et son bourreau [Sir Hudson Lowe]". Napoléon comptait en outre de nombreux partisans en Irlande. L'un des premiers biographes de Napoléon, Walter Scott, renforcerait sa popularité posthume grâce à sa *Life of Napoleon* (1827). Un ouvrage très vraisemblablement utilisé par Burgess, celui de Felix Markham (*Napoleon* (1963), 1966, archives de l'International Anthony Burgess Foundation de Manchester), remet en question les certitudes de l'historiographie anglaise napoléonienne traditionnelle. (W. H. C. Smith, "L'historiographie anglaise et Napoléon I<sup>er</sup>", *Journal des savants*, 1969, n°2, p. 122-128).

une position de distance ironique, parfois satirique, par rapport aux mythologies nationales inhérentes à son matériau biographique, les écarts dialogiques entre le discours de ses *personae* narratives et ce que l'on connaît de l'auteur, tout comme les déplacements géographiques et culturels qu'il impose à ses biographiés, sapant toute allégeance à un "grand métarécit" d'anglicité canonique, déjà mis à mal par une érudition qui ne cherche jamais à recouvrir sa perspective particulière de l'illusion du surplomb universalisant.

À cette remise en cause, ou du moins cette mise en perspective du génie culturel national, s'ajoute dans les expérimentations biographiques de Burgess une relativisation de l'opposition absolue entre une haute culture élitiste et une culture populaire, entre un canon authentique sanctuarisé et sa version dégradée. Nous avons vu dans notre première partie que cette dialectique entre le sanctuaire de la haute culture et les compromissions de l'artiste avec l'industrie culturelle est l'un des fils conducteurs thématiques de la tétralogie des *Enderby* : toute la force comique de *Enderby's Dark Lady* repose sur la corruption du poète élitiste des trois premiers volumes, ardent défenseur de la tradition littéraire anglaise, par la culture populaire américaine qu'il abhorre – au point de travestir la figure tutélaire des lettres britanniques, William Shakespeare. Mais la satire facile des récupérations commerciales de l'icône "William Shakespeare" par une sous-culture à moitié barbare qui en fait l'effigie de T-shirts pour adolescents ("Shakespeare as bigfisted Superman [...] with the legend WILL POWER", *EDL* 535), ou par la fièvre commémorative presque hystérique des Américains, coexiste avec la logique carnavalesque, démystificatrice, du roman, qui fait tomber "Will" de son piédestal d'autorité culturelle incontestable. La première logique, celle de la satire unilatérale contre la vulgarité de l'industrie culturelle, dans la continuité de *The Clockwork Testament*, donne lieu à la mortification complaisante d'Enderby ("It is a bloody crime ; the thing we're doing to Shakespeare", *EDL* 589), en proie, comme dans un mauvais Stephen King, à la vengeance surnaturelle des mânes du dramaturge ainsi bafoué ("The response to all this of the spirit of Shakespeare was not reported from Mrs Schoenbaum's residence, [...], but small and as it were distracted punishments dogged Enderby's residence at the Sheraton", *EDL* 575). La seconde, celle d'une polyphonie carnavalesque mêlant l'érudition élisabéthaine d'Enderby aux adaptations théâtrales plus ou moins inspirées de la vulgate shakespearienne, et culminant sur l'identification



totale, fusionnelle, entre librettiste-biographe et biographié, devenus la créature théâtrale hybride “Enderspear” ou “Shakeserby”, rejoint les origines rabelaisiennes du roman mises au jour par Mikhaïl Bakhtine. De même que Joyce, à travers le morceau de bravoure biographique de Stephen à la Bibliothèque Nationale de Dublin, démythifie l’icône intouchable de l’impérialisme culturel anglais pour établir un dialogue entre le Shakespeare élisabéthain et l’Irlande moderne<sup>717</sup>, Burgess dé-sanctuarise Shakespeare pour le faire participer à l’énergie naïve et brouillonne, mais néanmoins créative, du *musical* américain. Sans avoir l’envergure iconoclaste et l’imagination subversive d’un roman comme *Wise Children* (1991) d’Angela Carter<sup>718</sup>, qui met sens dessus dessous les discours hiérarchiques, patriarcaux et impérialistes associés à la mythologie “William Shakespeare” en déployant toutes les formes d’adaptation, d’appropriation et de détournement possibles du canon shakespearien, notamment à Hollywood, *Enderby’s Dark Lady* suit une dynamique similaire de déstabilisation dé-mythificatrice de l’héritage shakespearien et de transgression des frontières entre le *high* et le *low*. En transposant le Barde dans le contexte post-colonial de l’Amérique contemporaine, Burgess établit des rapprochements à première vue incongrus et burlesques, mais en réalité pertinents, entre le Barde et les enjeux commerciaux, personnels et politiques contemporains. Par exemple, comme le remarque Paul Franssen, le détournement politique de la figure de la *Dark Lady* des Sonnets par l’actrice noire américaine May Jonson/April Elgar, qui en fait un symbole de résistance anti-esclavagiste et d’émancipation anti-impérialiste (“The White man’s Knavery/Sold us into Slavery”, *EDL*), s’inscrit dans le prolongement de la relation dialogique entre l’œuvre et son contexte de production et de réception – relation qui est au cœur de toutes les réécritures burgessiennes de la vie de Shakespeare :

If Enderby’s verse, inspired by her, is unauthentic in relation to Shakespeare’s Dark Lady, it does speak some truth about April. [...] As Shakespeare can turn the Bible against his bigoted and reactionary relatives by stamping it with his own name, so the American Dark Lady can hijack Shakespeare’s works and even his life and give them an emancipatory twist.

---

<sup>717</sup> Voir les analyses bakhtiniennes de Keith Booker, que l’on pourrait tout aussi bien appliquer à Burgess et *Enderby’s Dark Lady* : “It is crucial to recognize that “Shakespeare” is not by the time of Joyce an individual who lived in Elizabethan England – or even the body of work left by that individual. “Shakespeare” is an entire complex of cultural forces that includes the original plays, interpretations and performances of them, and their use as a major element of the ideological superstructure of the British Empire.” (Keith Booker, *Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition*, 1995, p. 142).

<sup>718</sup> Voir supra, p. 160.

[...] Whether we like it or not, a new culture is produced by a cross-fertilization of the old and the new, not by fruitless attempts to preserve the old, such as Enderby's.<sup>719</sup>

Si Enderby bafoue son *ars poetica* élitiste ainsi que son respect révérencieux pour Shakespeare au nom de profits temporels – les subsides de la commanditaire Mrs Schoenbaum et les faveurs d'April Elgar –, il n'est en cela guère différent du "WS"/Will de *Nothing Like the Sun* et *Shakespeare*, qui pratique moins un art qu'un métier en écrivant ses vers et ses pièces, dont certaines, comme *Richard II*, sont récupérées à des fins politiques par la faction du duc d'Essex (*Shakespeare* 135, 172, 173). Le Shakespeare de Burgess, l'auteur des horreurs sanguinolentes de *Titus Andronicus*, véritable *pulp fiction* pseudo-historique, qui lui valurent la célèbre attaque de Voltaire contre "un histrion barbare", auteur de "pièces de foire" offensant le bon goût classique<sup>720</sup>, suit les goûts du public élisabéthain de la même façon que les producteurs américains, ceux du public contemporain ; ses *Sonnets* sont le fruit des commandes de la mère de son protecteur, puis du déversement de sa passion érotique pour une *Dark Lady* ; enfin, comme Hollywood ou Broadway, il recycle sans vergogne la tradition culturelle et les thèmes rendus populaires par d'autres dramaturges :

Will was learning the box-office value of sex and sadism.

He was also learning how to write great speeches. There was a good deal of useful Senecanism in Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy* [...] (*Shakespeare* 85)

Ainsi, l'autoflagellation complaisante d'Enderby, regrettant le sacrifice de son art et la trahison de son glorieux précurseur sur l'autel de la luxure et du gain, n'a pas lieu d'être : la pureté autotélique, la sanctuarisation apolitique, l'impersonnalité désintéressée qui constituaient l'éthique, proche d'un modernisme élitiste, d'Enderby, volent en éclat face à la réalité des compromissions commerciales, propagandistes, érotiques qui entachent l'œuvre de son glorieux ancêtre. En construisant un espace hyperréel où le tourbillon spéculaire des identifications en chaîne entre les acteurs et leurs personnages élisabéthains, entre le biographe Enderby et son biographié Will,

---

<sup>719</sup> Paul Franssen, "The Bard, the Bible and the Desert Island", *The Artist as Character*, 1999, p. 113.

<sup>720</sup> "Il y a déjà deux tomes de ce Shakespeare qu'on prendrait pour des pièces de la Foire, faites il y a deux cents ans" ; "c'est moi qui le premier montrait aux Français quelques perles que j'avais trouvées dans son énorme fumier. Je ne m'attendais pas que je servirais un jour à fouler aux pieds les couronnes de Corneille et de Racine, pour en orner le front d'un histrion barbare." Voltaire, "Lettre à M. le comte d'Argental", 19 juillet 1776, *Œuvres complètes*, vol. XIII, 1838, p. 368-369.

entre l'auteur Burgess et son personnage Enderby, entre l'Amérique postcoloniale et son ancienne métropole impériale (May Jonson et son frère Ben Jonson étant originaires de la ville de Raleigh en Virginie), sapent la distinction traditionnelle entre l'essence et le phénomène, l'original et la copie, Burgess subvertit également la stricte dichotomie traditionnelle entre la haute culture dite "authentique" et sa copie dégradée par l'industrie culturelle.<sup>721</sup>

Avec ses mises en abyme en chaîne, son mélange de gloses érudites et de comédie farcesque, *Enderby's Dark Lady* ressemble presque à un exercice de style mettant à l'épreuve la souplesse protéiforme du genre romanesque, c'est-à-dire du creuset dialogique, polyphonique ou plurivocal mis au jour par Bakhtine : le roman inclut une représentation théâtrale brechtienne dans laquelle Shakespeare-Enderby explique qu'il n'est pas Shakespeare, mais un acteur jouant Shakespeare – lui-même acteur de ses propres pièces ; Ben Jonson sort de la reconstitution historique de l'Angleterre de Jacques I<sup>er</sup> pour se réincarner dans un personnage de Burgess, le frère de l'actrice April Elgar, tandis que cette dernière, dans la comédie musicale, devient la *Dark Lady* des *Sonnets* qui inspire à Shakespeare-Enderby le personnage de Cléopâtre. Ce tourbillon transgénérique intertextuel et "interauctorial", ce double jeu de travestissement, celui du présent prenant le masque du passé, et celui de la vie déguisée en fiction – et vice versa –, est comme le double grotesque des autres biographies shakespeariennes de Burgess, anéantissant par son excès (auto)parodique les derniers vestiges d'autorité monologique du biographe, et faisant apparaître comme telles la réification canonique du biographié et la fétichisation du passé.

Christopher Marlowe correspond davantage à la figure de l'artiste pur et incorruptible que Shakespeare, comme le montre ce monologue intérieur de "WS" dans *Nothing Like the Sun* :

---

<sup>721</sup> On retrouve ici sous une forme ludique les idées développées par Jacques Derrida et Gilles Deleuze sur l'autonomie du signifiant, la puissance positive du simulacre, dont s'inspira Jean Baudrillard dans ses réflexions sur l'"hyperréalité". Derrida montre que dans l'écriture, la présence de l'Idée platonicienne s'efface et laisse place à l'apparence : "[...] l'écriture apparaît à Platon [...] comme cet entraînement fatal du redoublement : supplément de supplément, signifiant d'un signifiant, représentant d'un représentant." (*La dissémination*, 1972, p. 124-125). Gilles Deleuze souligne le caractère subversif que peut avoir le double ou la copie : renversant, à la suite de Nietzsche, le dualisme platonicien, il donne au simulacre ou à la copie un statut autonome par rapport à l'original qui est censé avoir une primauté ontologique sur lui : "Le simulacre n'est plus une copie dégradée, il recèle une puissance positive qui nie *et l'original et la copie, et le modèle et la reproduction*. [...] Il n'y a pas de hiérarchie possible : ni second, ni troisième...[...] En montant à la surface, le simulacre fait tomber sous la puissance du faux (phantasme) le Même et le Semblable, le modèle et la copie." (*Logique du sens*, 1969, p. 302-303).

Well, both Greene and Marlowe called on a dark goddess and expected some answer. They had no doubts. They marched, all or nothing, towards an all-consuming vision. That was true nobility of soul, despite the filthy lodgings of Greene, the bloodshot staring eyes of Marlowe. (*NLTS* 85)

Néanmoins, en tant que dramaturge, c'est-à-dire en tant que tributaire des goûts du public, il se transforme comme Shakespeare en écrivain populaire, collaborant avec ses acteurs, dont le narrateur-biographe John Wilson, à l'industrie du spectacle élisabéthaine : “[He was] one of us, the playmakers, the feeder with bloody or farcical fodder of the maws of the seekers of diversion” (*ADM* 117).

Ainsi, de même qu'il emprunte à Marlowe sa poétique ambivalente d'exaltation et de rabaissement quasi simultanés de l'héroïsme prométhéen de ses personnages<sup>722</sup>, Burgess se réclame de Shakespeare et de Marlowe dans son parti pris esthétique de faire de ses romans et de ses biographies imaginaires un espace hybride, mi-populaire, mi-élitiste, mêlant des intrigues biographiques traditionnelles et des expérimentations formelles : ses portraits de l'artiste – artiste mineur et imaginaire comme Enderby, ou majeurs et “réels” comme Shakespeare, Marlowe ou Keats – représentent des bricoleurs, des artisans du langage, plutôt que des génies isolés dans leur tour d'ivoire ou des phares spirituels guidant les masses :

Take speech as a flickering auditory candle, and the mere act of maintaining its light becomes enough. Tales, gossip, riddles, wordplay pass the time in the dark, and out of these – not out of the need to recount facts or state a case – springs literature. (*Shakespeare* 40)

Malgré plusieurs métacommentaires ironiques sur les excès racoleurs du genre biographique dans ses formes populaires de masse, par exemple quand Enderby présente Christopher Marlowe comme le biographé idéal en raison de l'aura sulfureuse attachée à son nom, on ne saurait assimiler le dernier volume des Enderby, et son *travesty* shakespearien en abyme, à une satire contre la vulgarité d'une sous-culture du divertissement. Il relève plutôt de ce que John J. Stinson définit comme une position-frontière, un essai de compromis entre deux attitudes apparemment irréconciliables, une posture élitiste de rejet des formes de divertissement populaire et une posture d'intégration des éléments de la culture de masse à son œuvre :

---

<sup>722</sup> “This is the comedy of the Elizabethans, as well as Dante, the comedy of Marlowe, simultaneously exalting and mocking Promethean aspiration in *Tamburlaine* and *Faustus* [...]. It is the comedy of Burgess in *Nothing Like the Sun*, *A Clockwork Orange*, and *The Malayan Trilogy*.” (Geoffrey Aggeler, *The Artist as Novelist*, 1979, p. 210)

Anthony Burgess deliberately sets himself on the margin between satire and entertainment, between a simple and uncritical acceptance of all the elements of mass culture that surround modern man, and a satiric indictment of it.<sup>723</sup>

Les jeux de miroirs et de projections entre biographes et biographiés créés par les mises en abyme d'*Enderby's Dark Lady*, dans la mesure où elles démystifient les prétentions d'une haute culture intouchable et sanctuarisée, légitiment en quelque sorte cette transgression des sphères artistiques par Burgess lui-même, qui ne fait que suivre la voie ouverte par ses prédécesseurs élisabéthains. Tout comme la "grande tradition" nationale leavisienne, le "Grand Fossé"<sup>724</sup> entre culture de masse et haute culture est déstabilisé par l'écriture biofictionnelle burgessienne, qui, autant dans ses sources, mi-populaires, mi-érudites, que dans sa forme, en cultivant l'impureté des registres et des niveaux de lecture, recherche la synthèse du *high* et du *low*. C'est l'une des vertus cardinales que Burgess attribue non seulement aux pièces de Shakespeare et de Marlowe, ainsi qu'à la crudité rabelaisienne des *Lettres* de Keats, mais aussi à l'œuvre de James Joyce, et dans une certaine mesure également à celle d'autres auteurs dits modernistes, quand, dans *Re Joyce* et *Joysprick*, il commente leur volonté d'assimiler et de synthétiser la totalité d'une culture, sans rien rejeter de la réalité du monde contemporain :

One idea that should now be emerging is that Joyce is a very traditional writer : he belongs to a period in which the warring notions of fine art and pop art had no place ; he antecedes, certainly, the popular novel in the sense in which we are using that term.<sup>725</sup>

---

<sup>723</sup> John J. Stinson, "Anthony Burgess, Novelist on the Margin", *Journal of Popular Culture*, 1973, p. 142. Sur la dialectique entre *high art* et *low culture* dans l'ensemble de la tétralogie des *Enderby*, voir supra, 1<sup>ère</sup> partie.

<sup>724</sup> Andreas Huyssen définit le *high modernism* par le "Grand Fossé" ("Great Divide") consciemment creusé par les artistes du canon moderniste entre une sphère artistique autonome et élitiste, et la culture de divertissement populaire : "Modernism constituted itself through a conscious strategy of exclusion, an anxiety of contamination by its other : an increasingly consuming and engulfing mass culture." (*After The Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, 1986, p. vii). L'auteur montre que le "postmodernisme" conteste cette division absolue entre *high art* et *popular art*, c'est-à-dire la sanctuarisation du "canon" et le dénigrement des arts populaires à travers la notion de *kitsch*. Il cite, parmi les exemples de cette nouvelle sensibilité "postmoderne", Peter Brook et le *Living Theatre* de Julian Beck, présents en filigrane dans *Enderby's Dark Lady*, à travers le nom du théâtre où se joue *Will/Actor on His Ass* et la tournure que prend la représentation elle-même : "Peter Brook and the Living Theatre exploded the endless entrapments of absurdism and created a new style of theatrical performance. The theater attempted to bridge the gap between stage and audience [...]. Exponents of a new sensibility rebelled against the complexities and ambiguities of modernism, embracing camp and pop culture instead [...]" (*ibid.*, p. 164).

<sup>725</sup> Anthony Burgess, *Re Joyce* (1965), 1968, p. 23.

If the newspaper layout influenced Joyce, so did newer communication media. He was the first man to open a cinema in Dublin (the failed Volta), and the rapid shifting of images in 'Circe' owes as much to cinematic technique as to Joyce's reading of Flaubert's *La Tentation de Saint-Antoine*. It ought to be remembered that Joyce was far from averse to the filming of *Ulysses* and even suggested that George Arliss [...] should be cast as Bloom. Radio and television both have a large part to play in the action of *Finnegans Wake*.<sup>726</sup>

En revanche, il déplore que Joyce, aidé par des mécènes, n'ait jamais eu à écrire pour vivre, ne connaissant jamais, contrairement à Shakespeare ou Marlowe, ce que Burgess appelle "the Johnsonian life" ou "the proud debasement of Grub Street" (YHYT 373), c'est-à-dire le point où l'écriture se mêle étroitement à la vie quotidienne – ce point où convergent les réécritures biographiques burgessiennes.

C'est dans cette perspective qu'Ákos Farkas analyse la présence ostensible de l'intertexte joycien dans *Nothing Like the Sun*, comme une forme de révision postmoderniste du moment moderniste incarné par certains aspects de l'œuvre de Joyce, en particulier son retrait artistique par rapport à l'existence commune et sa conception du roman, trop statique, éludant notamment, par sa richesse expérimentale même, la représentation du développement temporel des existences de ses personnages : la filiation shakespearienne dont se réclame Burgess en revenant sans cesse à la vie du Barde peut s'interpréter comme un reniement des excès de littérarité solipsiste du modernisme au profit d'une esthétique littéralement "post-moderne", peu soucieuse de pureté et de perfection formelle, ne cherchant pas à intégrer les formes populaires pour les purifier en quelque sorte de leurs basses origines par le pastiche et l'ironie, mais au contraire puisant en elle une créativité plus libre, émancipée des hiérarchies canoniques séparant *fine art* et *pop art* :

If there was anything genuinely postmodern about him, then it was his willingness to please, and by pleasing to cross the great divide separating [...] high from low, serious from entertaining, art from craft. In doing so he probably liked to think of himself as a kind of latter-day Shakespeare. If the greatest of all masters could profit by his work being "debased" at the hands of the Hollywood moguls [...], why shouldn't Burgess profit by similarly "debasement" himself.<sup>727</sup>

---

<sup>726</sup> Anthony Burgess, *Joysprick*, 1973, p. 25.

<sup>727</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jakes' Peer*, 2002, p. 139-140.

Le dernier acte des aventures d'Enderby, la rencontre biographique fusionnelle et initiatique entre le personnage récurrent de Burgess et William Shakespeare, apparaît ainsi davantage comme une nécessité méta-artistique que comme le fruit d'une ultime fantaisie burlesque : le dilemme esthétique auquel est confronté le poète Enderby, le choix entre le Scylla d'une littérature élitiste, faisant appel aux grands mythes du passé culturel pour pallier le chaos du monde moderne et le Charybde d'une littérature populaire<sup>728</sup> perçue comme sa forme dégradée, se résout dans cette célébration par l'exemple de l'esprit carnavalesque du roman, qui intègre les deux polarités du *high* et du *low* sans pour autant dompter, éliminer, dissoudre la deuxième. Cette dimension postmoderne de l'œuvre de Burgess, dans le sens, cette fois, moins d'une *épistémè* que d'une position culturelle, celle d'une acceptation éclectique de différents niveaux de production culturelle, par delà les hiérarchies canoniques traditionnelles, trouve son expression privilégiée dans ses variations hybrides sur le genre biographique : qu'elle prenne le masque du roman ou du *travesty*, la biographie est de toute façon déjà un genre intrinsèquement impur, qui empiète sur plusieurs sphères, savante et populaire, et qui, aux prises avec le hors-texte de la vie prosaïque dans son contenu comme dans sa conception – commandes, commissions, commémorations –, ne peut guère prétendre à l'isolement autotélique de l'œuvre moderniste. L'enthousiasme presque hystérique de John Keats pour le prosaïque, le terrestre, le populaire, l'ébauche d'un roman familial littéraire faisant du réalisme cru de Belli, puisé dans les caniveaux romains, le précurseur du réalisme joycien, participent d'une similaire visée démystificatrice, pour ne pas dire iconoclaste, de l'écriture biofictionnelle burgessienne, toujours soucieuse de décloisonner l'art et la vie et de relativiser la dimension sacrée, sacerdotale, du premier.

L'autobiographié John Wilson/Anthony Burgess n'échappe pas toujours aux affres de la trahison de sa vocation artistique : comme nous l'avons vu dans la première partie, délaissant l'écriture pour se consacrer à une "sous-littérature" destinée aux médias visuels, il se fait admonester, dans une vision hallucinatoire incongrue, par le fantôme réprobateur de Henry James (*YHYT* 315). La mystique romantique du poète-martyr, sacrifiant son confort temporel à sa vocation artistique, apparaît aussi, mais cette

---

<sup>728</sup> Á. I. Farkas fait de l'épisode "Scylla et Charybdis" de *Ulysses* la matrice de l'œuvre shakespearienne de Burgess, non seulement en termes de contenu – les interprétations biographiques de Stephen reprises et révisées par le narrateur de *Nothing Like the Sun* –, mais aussi comme schème structurel de l'écriture burgessienne, louvoyant sans cesse entre deux pôles esthétiques presque antithétiques – le réel et l'écriture, le populaire et l'élitisme (*ibid.*, p. 105 et *passim*).

fois au premier degré, sans décalage comique, dans la conclusion de son anthologie *English Literature : A Survey for Students* (1958), où il use, pour célébrer la création artistique, d'une rhétorique assez conventionnelle :

It is salutary sometimes to think of the early deaths of Keats, Shelley, Byron, Chatterton, Dylan Thomas, of the Grub street struggles of Dr. Johnson, the despair of Gissing and Francis Thompson. That so many writers have been prepared to accept a kind of martyrdom is the best tribute that flesh can pay to the living spirit of man as expressed in his literature. One cannot doubt that the martyrdom will continue to be gladly embraced. To some of us, the wresting of beauty out of language is the only thing in the world that matters.<sup>729</sup>

Plutôt que dans ses essais théoriques sur la littérature, c'est dans l'espace (auto)biofictionnel dialogique, voire carnavalesque de l'écriture burgessienne, que s'affiche la dimension iconoclaste et démystificatrice de ses (auto)portraits d'artistes.

#### **D. "The action of the flesh" (NLTS 233) : les deux grotesques**

Ainsi, la composante fictionnelle des biographies imaginaires de Burgess, dans la tradition rabelaisienne du roman, permet de remettre en mouvement des significations réifiées, momifiées, enfermées dans les mythologies associées aux grands hommes et aux grands créateurs ; la subversion dialogique des "grands récits" romantiques et télévisuels, la dé-naturalisation de certaines idées reçues sur l'auteur-Dieu, l'auteur comme origine absolue de l'œuvre, n'ouvrent pas pour autant la voie à une transgression iconoclaste radicale, de la part de Burgess, de son matériau biographique. En effet, bien que la mythologie qui entoure ces grandes figures reste encore aujourd'hui liée à la tradition idéaliste, aseptisée de la biographie victorienne, elle avait déjà été révisée dans un sens plus cru et plus réaliste, non seulement dans des travaux universitaires, mais aussi dans des ouvrages de vulgarisation antérieurs aux réécritures de Burgess. Les lettres de Mozart dévoilent un compositeur cultivé et conscient de son art, bien loin du petit prodige immature de la légende ; la correspondance de Keats<sup>730</sup> brise définitivement l'image d'un poète passif, éthéré et mélancolique ; le bourgeois de

---

<sup>729</sup> Anthony Burgess, *English Literature : A Survey for Students* (1958), 1974, p. 233.

<sup>730</sup> Dans la bibliothèque de Burgess à Monaco, conservée à l'International Anthony Burgess Foundation, on trouve plusieurs correspondances d'auteurs, notamment celle de Mozart (*The Letters of Mozart and His Family*, Emily Anderson (ed.), 1938), celle de D. H. Lawrence (*The Letters of D. H. Lawrence*, Aldous Huxley (ed.), 1934), ainsi qu'une biographie grand public de Napoléon (Anthony Cronin, *Napoleon Bonaparte : An Intimate Biography*, 1972) et une biographie psychanalytique de Beethoven (Edith and Richard Sterba, *Beethoven and his Nephew : A Study in Human Relations* (1954), 1957).



Stratford, le parvenu, le mari trompé décrit par Stephen dans *Ulysses*, le névrosé psychanalysé par Freud à partir de *Hamlet* et de *Macbeth*, l'esthète neurasthénique doublé d'un obsédé sexuel inventé par Frank Harris<sup>731</sup> constituent une sorte d'anti-mythe Shakespeare, qui fait déjà contrepoids à la "bardolâtrie" institutionnelle. Marlowe fait partie de la *subculture* gay et *queer*, surtout depuis *Edward II* de Derek Jarman (1991), alors même que certains travaux universitaires préfèrent mettre l'accent sur le catholicisme médiéval dans lequel baignerait ses pièces plutôt que sur leur caractère transgressif ; Napoléon était déjà réduit par ses ennemis à une caricature grotesque de son vivant, ce qui contrebalançait la légende officielle du Napoléon conquérant, héritier des Lumières. Les biographies imaginaires de Burgess ne révolutionnent donc pas quelque *doxa* incontestée, fermement établie, cette dernière n'existant que sous forme d'idéologie dominante et de mythologies populaires parfois contradictoires.

À en juger par la réception critique des biographies imaginaires de Burgess, c'est le traitement grotesque des grands hommes, la mise en avant du prosaïque, du corps au détriment de leur "génie" qui ont le plus frappé certains critiques – et qui, souvent, leur ont déplu.<sup>732</sup> Effectivement, une des lignes directrices de Burgess est le refus du mytique désincarné et de l'idéalisation, et l'affirmation de la prépondérance du charnel, à travers les expériences communes du désir, du plaisir, du dégoût ou de la maladie, même, voire surtout, dans les activités réputées les plus spirituelles, comme la création artistique. Cette quête de la particularité physique "réelle" du biographié, qui, paradoxalement, n'est accessible que par l'imaginaire, se rattache à la tradition schwobienne de la biographie, plus proche du portrait métonymique, de la présence, signifiante plus que symbolique, du détail physique, que des grands systèmes explicatifs à partir du milieu, des névroses ou du génie – qu'il soit individuel ou caractéristique d'une époque. Cet hommage de Michel Leiris à la poétique de Marcel Schwob, qu'il cite de mémoire à propos de la vie du poète François Villon, résume, par son excès

<sup>731</sup> Frank Harris, *This Man Shakespeare*, 1909 et *The Women of Shakespeare*, 1911.

<sup>732</sup> Dans *You've Had Your Time*, Burgess, commentant la réception critique mitigée de *Nothing like the Sun*, cite cet extrait de la critique de *Time* : "He loads in the sex scenes but makes his Shakespeare a timid, ineffectual Stratford bumpkin, afraid of his impotence and baldness, who could hardly tell an iamb from his two left feet" (YHYT 94). Citons également cette critique de D. J. Enright : "WS's sexual history – love-life seems hardly the word – is not so much grim or terrible as horrific and grotesque. It is difficult to reconcile the works of Shakespeare with this WS, rather a poor stick, to whom things, chiefly shameful or horrid, are always being done." (D. J. Enright, "A Modern Disease : Anthony Burgess's Shakespeare", *Man is an Onion*, 1972, p. 41-42)

paradoxal même, les enjeux d'une position anti-idéaliste qui, dans une certaine mesure, est aussi celle de Burgess :

Si quelqu'un pouvait nous renseigner sur ce point : comment était fait le petit doigt de Villon, cette donnée aurait plus de prix que toute la documentation qui a pu être rassemblée sur le poète maudit enfant. [...]

Les poèmes de Villon, il va sans dire, n'ont besoin d'aucune aide pour chanter, mais si l'on savait exactement comment son petit doigt était fait, c'est son image même qui chanterait en nous, sous les espèces de ce détail physique dénué de tout sens autre que l'absolu de sa présence [...], son image alors vivante au lieu de rester perdue dans un brouillard érudit.

Ni déchiffrable comme un visage, ni conventionnellement lisible comme les lignes d'une main, petit doigt qui, tout en ne voulant rien dire, dirait éloquemment. Il n'y a pas que les mots qui chantent : le peuvent aussi des choses passées et présentes qui [...] touchent notre imagination en l'un de ses points sensibles et prennent à nos yeux un relief sans commune mesure avec l'importance éventuellement nulle qu'ils avaient ou qu'ils ont à l'échelle de l'histoire voire de notre propre itinéraire d'entre naissance et mort.<sup>733</sup>

À travers la prépondérance qu'il accorde à la présence physique de ses biographiés, Burgess se place de façon similaire du côté du concret, du sensible, de l'expérience commune empathique, s'opposant ainsi au "brouillard érudit" des approches positivistes, rationnelles et désincarnées. Dans un article de *Urgent Copy*, "Dr Rowstus", Burgess s'en prend conjointement au parti pris anti-biographique de la *New Criticism* et à l'approche biographique d'A. L. Rowse<sup>734</sup>, trop intellectuelle et représentative selon lui de la *doxa* universitaire dominante – celle de l'*Establishment* du sud-est anglican. Comparant le grand thème marlovien de la peur des Enfers avec sa propre peur, ressentie physiquement, des bombardements nazis pendant le *Blitz*, il écrit : "This sense of intimacy with a great Marlovian theme engendered [...] a sort of contempt for the academic text choppers."<sup>735</sup> Plus loin, toujours au nom de la nécessité d'un engagement personnel, empathique, quasi physique du biographe, il poursuit son attaque contre l'ouvrage de Rowse :

Marlowe tapped, in his play at least, a great popular artery of belief (or, if Dr Rowse prefers, superstition). It is the chemical action set up in Marlowe's imagination by the clash of the old and the new that makes him unique [...]

---

<sup>733</sup> Michel Leiris, *À cor et à cri*, 1988, p. 117-118.

<sup>734</sup> A. L. Rowse, *Christopher Marlowe : His Life and Work*, 1964. Un exemplaire ayant appartenu à Burgess est conservé dans les archives du Centre Anthony Burgess de l'université d'Angers.

<sup>735</sup> "Doctor Rowstus", *Urgent Copy*, 1968, p. 162

I think Marlowe's quatercentenary [...] called for a better book than Dr Rowse's – something less opiated, more sensitive, more – in a word – Marlovian. Will we have to wait till 1993, quatercentenary of a dagger through the frontal lobes and a swearing death, to have it ?<sup>736</sup>

La conclusion paradoxale de son article “In Search of Shakespeare the Man” (1968), proche de l'essai de Leiris sur la vie de François Villon, affirme sous forme de défi à la raison la même volonté de prendre le parti du détail biographique le plus prosaïque qui soit, plutôt que celui de l'œuvre, censée pourtant transcender la personne de son auteur – c'est-à-dire le parti de “Will” plutôt que celui de “Shakespeare”.

That is why any man's image of Shakespeare both works and doesn't work, and that is why it is best to stop playing these games of reconstruction from a few bones and get down to reading the plays again. So, anyways, reason tells us. But is there one person who, given the choice between discovering a lost play of Shakespeare's and a laundry list of Will's, would not plump for the dirty washing every time?<sup>737</sup>

Burgess développe la même idée dans l'avant-propos de *Shakespeare* deux ans plus tard :

Every biographer longs for some new gesture of reality – a fingernail torn on May 7, 1598, or a bad cold during King James I's first command performance – but the gestures never materialize. (*Shakespeare* 10)

Dans sa thèse intitulée “Le corps et l'écriture dans les romans d'Anthony Burgess (1960-1963)”, Lison Rousseau a montré que le corps des personnages et le monde physique en général constituaient, dans la fiction burgessienne du début des années 60, un élément de confusion, de trouble, de dispersion du sens et d'incongruité grotesque.<sup>738</sup> Le thème du corps répugnant et abject, du corps perçu comme réalité étrangère, incongrue, par la conscience qui l'habite, caractérise des personnages comme Enderby et Edwin Spindrift, tandis que le roman dystopique *The Wanting Seed* (1962) donne à voir des corps anonymes mutilés, massacrés, voire dévorés dans des orgies de cannibalisme. Cette représentation très crue, allant du sordide au grandguignolesque, relève de ce que certains critiques ont appelé le grotesque noir ou la comédie macabre (*black humour, grim comedy* ou *horror comedy*), tentant ainsi de caractériser l'esprit du roman anglais et américain de l'après-guerre, marqué selon eux par la conscience des

---

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>737</sup> “In Search of Shakespeare the Man”, *Urgent Copy*, 1968, p. 160. Burgess reprend cette idée dans l'avant-propos de *Shakespeare* (p. 10)

<sup>738</sup> Lison Rousseau, “Le corps et l'écriture dans les romans d'Anthony Burgess”, Paris III, 1983.

horreurs passées, des horreurs potentielles, et de la vulnérabilité d'une humanité soumise à la menace atomique<sup>739</sup>. Cette dimension d'un grotesque macabre n'exclut pas pour autant, selon Lison Rousseau, en accord sur ce point avec la plupart des critiques, un canevas spirituel judéo-chrétien assez conventionnel, mettant en jeu les motifs de la rédemption ou de la quête de transcendance spirituelle par delà les maux de la chair :

Les personnages de Burgess sont engagés dans une anabase, cheminement accidenté au cours duquel ils se débarrassent de l'illusion pour parvenir à une vérité hésitante sur eux-mêmes et sur le monde, au prix d'une humiliation du corps.<sup>740</sup>

La question du corps des biographiés de Burgess, de leur résurrection, de leur ré-incarnation plus ou moins littérale par le travail d'écriture du romancier-biographe, question qui sous-tend tout projet biographique, soulève ainsi plusieurs enjeux spécifiques, situés à l'intersection de deux problématiques, celle du grotesque et celle du symbolique : y a-t-il une continuité entre le grotesque noir, la comédie macabre de la chair qui parcourt l'œuvre fictionnelle des années 60 et la prépondérance, parfois jusqu'à l'outrance, de la dimension charnelle de l'existence des biographiés de Burgess ? Ou bien, les grands artistes accomplis et le grand homme d'État Napoléon, en se substituant aux anti-héros burgessiens, entraînent-ils l'écriture du corps vers l'autre polarité du grotesque, celle, rabelaisienne, de la célébration émancipatrice, désaliénée, du corps et de la plénitude charnelle ? Par ailleurs, l'insistance de Burgess sur la dimension physique, sur l'immanence terrestre de l'expérience artistique ou de la conquête politique doit-elle se lire comme un effort d'individuation du biographié, une volonté délibérée, dans la lignée des *Vies imaginaires* de Schwob et des "biographèmes" barthésiens, de se tenir en-deçà des généralisations explicatives, du paradigme, du symbole, des idées ? Ou bien, au contraire, la modalité du corps et le motif de l'incarnation font-ils signe vers un au-delà symbolique, paradigme chrétien de chute et de rédemption ou paradigme esthétisant du salut et de l'immortalité par l'art,

---

<sup>739</sup> Sur les thèmes et des techniques communs aux romanciers anglais et américains des années 60 (en particulier William Golding, Iris Murdoch, John Barth, Joseph Heller, Kurt Vonnegut), voir Robert Scholes, *The Fabulators*, 1967, chapitre III, "Fabulation and satire", p. 36-55. John Tilton, dans *Cosmic Satire in the Contemporary Novel*, 1977, rapproche Anthony Burgess de John Barth et Thomas Pynchon, tandis que Christopher Ricks compare l'humour noir de certains romans de Burgess à celui d'Evelyn Waugh ("the mingling of black realistic violence and comic lightness", "The Epicene" (1963), H. Bloom (ed), *Anthony Burgess*, 1987, p. 11).

<sup>740</sup> Lison Rousseau, "Le corps et l'écriture dans les romans d'Anthony Burgess", p. 174.

qui transcenderait la particularité des biographiés, leur contingence physique et les accidents de leur existence ?

Burgess met constamment en valeur l'existence purement physique, pulsionnelle, pré-consciente, voire animale des protagonistes de ses biographies imaginaires : l'adolescent "WS" a des yeux d'épagneul ("spaniel's eyes", *NLTS* 3), frissonne comme un chiot et hennit de plaisir ("So then he cracked open, going aaaaaaah, all in the tender morning, and loosed into her honey his milk, shuddering like a puppy, whinnying like a horse", *NLTS* 29) ; adulte, la syphilis lui donne une peau tachetée de léopard ("coins over my body, the hint of a leopard's (not a tiger's) hide.", *NLTS* 224). Kit Marlowe est doté, comme nous l'avons vu plus haut, de la sensualité et du caractère fuyant et insaisissable du chat. Dans *Napoleon Symphony*, *Lui/N* est décrit par le Second Consul Cambacérès comme un être rendu quasiment inhumain par son excès d'animalité, un assemblage grotesque, incongru, à la fois ridicule et fascinant, d'intellect et de bestialité :

A machine on top of an animal. He has a chest like an orangutan, have you seen him breathe in ? Of course you have. He dances up and down like a monkey when he's in a rage. (*NS* 72)

L'ordre du corps domine chez *Lui/N* : les négociations géo-politiques prennent la forme d'une relation érotique, par exemple quand il se laisse séduire par le tsar Alexandre I<sup>er</sup> ("N was surprised but not altogether displeased to find a fire starting up in his groin : it always helped if one could feel *physically* drawn", *NS* 157), ou encore celle d'un banquet métaphorique au cours duquel les grandes puissances dévorent littéralement l'Europe ("Do have a nice slice of the Adriatic coast. Hm. This Duchy of Magdeburg looks rather tempting", *NS* 161).

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, *Lui/N* et "WS"/Will se caractérisent par un appétit sexuel surdéveloppé. Ce n'est pas une idée abstraite, suggère le romancier-biographe dans le premier mouvement de *Napoleon Symphony* en filant des métaphores hybrides, mi-guerrières, mi-érotiques, mais son excès de vitalité libidinale qui a fait de Napoléon un conquérant d'exception. De même, l'inspiration shakespearienne n'est pas une puissance abstraite, divinement désincarnée, mais une pulsion qui s'enracine dans le corps, d'après la conclusion conjointe de "WS" et de son biographe ventriloque dans *Nothing Like the Sun* :

Let us have no nonsensical talk about merging and melting souls, though, binary suns, two spheres in a single orbit. There is the flesh and the flesh makes all. Literature is an epiphenomenon of the action of the flesh. (*NLTS* 233)

En d'autres termes, entre le contexte d'une Renaissance intellectuelle, néo-platonicienne et pétrarquaisante, et celui de la Renaissance rabelaisienne célébrée par Bakhtine, le narrateur de Burgess semble pencher en faveur du deuxième comme ferment de la création shakespearienne : l'ordre du corps, la modalité de la chair, prime sur l'image idéaliste d'une Muse immatérielle qui arracherait le poète à la bassesse des désirs du corps, l'initiation littéraire de "WS" se jouant autant, et peut-être plus, dans la sphère charnelle que dans la sphère spirituelle. En rapprochant constamment le corps et la lettre par une écriture allitérative et onomatopéique qui semble indissociable des mouvements du corps, Burgess ré-incarne non seulement son biographié dans la biographie imaginaire, mais célèbre aussi des pulsions libidinales qui constituent selon lui le rythme même de ses textes littéraires :

Out of the fork of this gentleman from a tangled auburn bush, thrust and crowed a most importunate Adam. [...] At it, WS watched, as it were, this other one, astonished, hearing him cry with some other's, stranger's, voice, yet aware of the rhythms of his need as starting in iambs and ending in spondees. (*NLTS* 11)

Les *Sonnets*, en particulier, font l'objet d'une interprétation plus que littérale de la part de "Mr Burgess" dans *Nothing Like the Sun* ou d'Enderby dans *Enderby's Dark Lady* : le thème, les rythmes et les allitérations du sonnet 129, "Th'expense of Spirit in a waste of shame / Is lust in action [...]" deviennent l'expression mimétique, quasi instinctive, du mélange de concupiscence et de dégoût que l'acte sexuel inspire à Shakespeare<sup>741</sup>, Burgess dessinant un mouvement de conversion circulaire allant de l'expérience du corps aux mots de l'œuvre, et inversement, du texte au corps du biographié. Dans *Nothing Like the Sun*, le romancier-biographe tire également des *Sonnets* l'image d'un

---

<sup>741</sup> Cette interprétation est courante. On la trouve notamment chez W. H. Auden : "In sonnets 66 [...] and 129 [...] Shakespeare is able to give twelve single-line *exempla* of the wretchedness of this world and the horrors of lust, with an accumulative effect of great power". ("Shakespeare's Sonnets" (1964), *Forewords and Afterwords*, 1973, p. 96). L'idée du dégoût que l'acte de copulation aurait inspiré à Shakespeare est également présente chez Virginia Woolf, exprimée par le personnage de Septimus dans *Mrs Dalloway* : "How Shakespeare loathed humanity – the putting on of clothes, the getting of children, the sordidity of the mouth and belly ! This was now revealed to Septimus ; the message hidden in the beauty of words. [...] Love between men and women was repulsive to Shakespeare. The business of copulation was filth to him before the end." (Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1925), 1990, p. 88-89)

Shakespeare vieillissant, conscient de sa propre dégradation physique par comparaison avec la beauté juvénile du *Fair Lord*, puis interprète les évocations métaphoriques des maladies vénériennes dans des tragédies tardives, telles *Troilus and Cressida* ou *King Lear*, comme la projection directe de la déchéance physique et mentale d'un auteur syphilitique<sup>742</sup>. Les comédies romantiques, les *topoi* idylliques, tout ce qui, dans l'œuvre de Shakespeare, relève d'une poétique de la beauté et de l'idéal amoureux, ne sont pas davantage dissociées de la réalité de l'expérience du biographié : au lieu d'en être la prolongation textuelle, elles en constituent le masque, un plaisant mensonge destiné à cacher une réalité plus crue et sordide, que, telle une vanité baroque, elles révèlent par contraste, quand Burgess nous fait voir, à travers les yeux de "WS", la corruption d'une cour élisabéthaine en quête d'un reflet flatteur – corruption incarnée par le corps décrépît de la reine comme par la beauté décadente et perverse du *Fair Lord* (*NLTS* 107 et 197-199). Ainsi, qu'il établisse un effet de contraste ou de continuité thématique entre l'expérience physique du protagoniste et l'œuvre, Burgess ne dissocie jamais les deux, refusant de faire ce que le biographe de Paul Verlaine, Alain Buisine, appelle : "mettre la sublime quintessence de l'œuvre à l'abri des trivialités et des infamies de la vie", ou "[faire du vécu] l'envers bestial du miracle de l'inspiration poétique".<sup>743</sup> Le Shakespeare de Burgess a une conscience aiguë, que ce soit sur le mode comique ou tragique, de la modalité du corps, des appétits primaires qui gouvernent les aspirations plus hautes, en d'autres termes de la dimension grotesque de l'existence.

C'est ce "Mad Will Shakespeare" fermement ancré dans la réalité charnelle, le créateur de Falstaff plus que celui d'Ariel, qui apparaît à John Keats dans *Abba Abba* : frustré par l'abstinence imposée par les conventions sociales ainsi que par les privations dues à sa maladie, le jeune poète mourant se voit enjoindre en rêve par Shakespeare de jouir des plaisirs sensuels de l'existence et d'assouvir tous ses appétits :

"There is nothing", saith he, "like the red din of an aching tooth as it engageth good hot meat, nor the nutmeg and cinnamon in mulled ale

<sup>742</sup> Cette idée est suggérée par Caroline Spurgeon. Elle remarque en effet que les métaphores morbides shakespeariennes, conventionnelles dans ses premières pièces, prennent ensuite un tour plus personnel qui pourrait renvoyer à une expérience directe, et non plus à des *topoi* rhétoriques (*Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, 1935, p. 129-130).

<sup>743</sup> Alain Buisine, *Verlaine : Histoire d'un corps*, 1995, p. 15 et p. 17. L'auteur présente cette biographie comme une "corpographie", c'est-à-dire "l'histoire du corps de Paul Verlaine", prenant pour cible l'entreprise dissociative de la critique verlainienne, qu'il rattache en particulier à ce qu'il appelle "les esthétiques catholiques de la pureté" (*ibid.*, p. 16).

thudding on the arch of the palate, nor the dove-soft touch of a young love's ripening breast." (*Abba* 71)

Prenant le contrepied du mythe romantique d'un poète passif, angélique, désincarné et spiritualisé sous l'effet de la tuberculose et du chagrin amoureux, Burgess rétablit Keats dans son intégrité charnelle, temporelle, en mettant justement au premier plan son être sensuel, l'exacerbation de ses appétits et sa révolte contre sa condition de malade : exprimant une vitalité falstaffienne plutôt qu'une mélancolie éthérée, le jeune poète de *Abba Abba* se caractérise par une perception synesthésique du monde extérieur, où prédominent les sensations olfactives et gustatives, et met constamment en avant son appétit, jouant sur l'anagramme de son patronyme, "steak", rappelant son surnom d'écolier, "Junkets", et savourant presque physiquement les sonorités nouvelles du dialecte romain, qualifié d'aromatique par Giuseppe Belli ("aromatic Roman speech", *Abba* 80). Ainsi, parmi les deux images contradictoires associées à John Keats, celle d'une sensualité exacerbée, d'une pleine présence au monde qui se traduit par la densité synesthésique de sa poésie, et celle d'un retrait mélancolique et résigné par rapport à la vie, qui serait en accord avec toute la mythologie angélique et sentimentale entourant la tuberculose, Burgess choisit la première, se refusant à toute forme d'esthétisation lyrique de la maladie : loin d'être une victime passive, accueillant la mort comme une sorte de suicide<sup>744</sup>, le Keats de Burgess, paillard, acteur et témoin d'un monde concret sans transcendance, se révolte contre l'incongruité grotesque de sa mort prématurée, le récit de ses derniers jours échappant ainsi au pathétique mièvre de l'acceptation résignée du destin, au profit d'une "rage against the dying of the light"<sup>745</sup> déclinée sur le mode de provocations blasphématoires presque marloviennes. Tel le biographe de Shelley, Richard Holmes, dont le projet biographique consistait à restituer la présence

---

<sup>744</sup> Voir supra (p. 285) à propos des analyses de Susan Sontag dans *Illness as Metaphor* (1977) sur les distorsions mythologiques de la réalité de la tuberculose, transformée en mort douce et lyrique, qui intensifie, raffine, exacerbe l'âme, en transcendant la réalité du corps. Elle montre aussi que cette maladie était romantiquement associée à la créativité artistique, citant notamment une lettre de Shelley à Keats, où il cherche à le consoler de sa maladie (*ibid.*, p. 32-33). Mais elle montre aussi que, comme souvent, cette mythologie dominante de la tuberculose coexiste avec une autre mythologie mineure, contradictoire, non pas spirituelle mais sensuelle, étayée par le fait que la tuberculose, à certains stades de la maladie, au lieu d'oblitérer le corps au profit de l'âme, semblait décupler au contraire les appétits du malade – c'est le cas par exemple des résidents du sanatorium dans *La Montagne magique* (1924) de Thomas Mann (*ibid.*, p. 13). Burgess fait en quelque sorte jouer pleinement ce second aspect du mythe contre la mythologie dominante, que le John Keats de la biofiction rejette, accusant son médecin de vouloir le réduire aux stéréotypes de sa maladie : "Being thin I conform the better to your view of how a consumptive should look." (*Abba* 38)

<sup>745</sup> Dylan Thomas, "Do not go gentle into that good night", 1937.



physique d'un homme souvent réduit à la caricature d'un poète faible à la sensibilité éthérée ("to show a man whose physical impact on life, and on those around him, was intense and unforgettable."<sup>746</sup>), Burgess ré-incarne littéralement John Keats, en prenant le parti anti-lyrique, anti-tragique, du corps, à la fois malade et exubérant, face aux mythologies consolatrices de la transcendance spirituelle ou de la fatalité. En cela, ainsi qu'en plaçant Keats sous l'influence tutélaire de Shakespeare, il est fidèle à l'historiographie keatsienne post-victorienne, qui insiste sur le processus de maturation du poète, sous l'effet de l'expérience de la maladie, mais aussi de l'influence de son ancêtre élisabéthain :

It was through and with Shakespeare, during this year of miraculous growth, that Keats gradually found his way to his own deepest and most original convictions about life and poetry, to the realisation that great poetry is the outcome of great living, the secret of which is a seeking of, a reception of, and a submission to experience – 'nothing ever becomes real til it is experienced', 'until we are sick we understand not' – and further and consequently that 'a fine writer is the most genuine being in the world'.<sup>747</sup>

Caroline Spurgeon, à partir de l'étude des annotations des œuvres de Shakespeare lues par Keats au cours des trois dernières années de sa vie, ainsi que d'une correspondance "saturée de pensées shakespeariennes", montre qu'en 1817, ce dernier appréciait beaucoup moins les passages comiques et grivois des comédies ("He shows no sign of appreciation of the comic part [of *A Midsummer Night's Dream*]"<sup>748</sup>) et les pièces historiques ("[The poetry] cannot escape from the prison house of history"<sup>749</sup>), que la poésie pure de Shakespeare – "free as is the wind – a perfect thing of the elements, winged and sweetly coloured. Poetry must be free ! It is of the air, not of the earth ; and the nearer it soars the closer it gets to home"<sup>750</sup> –, en particulier dans *A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet* et *The Tempest*. Puis son intimité avec Shakespeare s'est développée dans le sens d'une complicité non seulement poétique, mais humaine, avec son prédécesseur élisabéthain, "a fellow sufferer who has felt what Keats is

---

<sup>746</sup> Richard Holmes, *Footsteps : Adventures of a Romantic Biographer*, 1985, p. 151.

<sup>747</sup> Caroline Spurgeon, *Keats's Shakespeare : A Descriptive Study*, 1928, p. 4. Sur la relation symbiotique entre Keats et l'œuvre de Shakespeare, voir également John Middleton Murry, *Keats and Shakespeare*, 1925.

<sup>748</sup> Caroline Spurgeon, *Ibid.*, p. 19.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 6. Caroline Spurgeon cite ici un compte rendu critique de Keats sur l'œuvre dramatique de Shakespeare, paru dans le journal *The Champion*, 28<sup>th</sup> Dec. 1817.

<sup>750</sup> *Ibid.*

feeling”<sup>751</sup>, l’auteur des tragédies plus sombres et amères comme *Troilus and Cressida* et *Macbeth*. Dans *Abba Abba*, Burgess va bien au-delà de cette biographie de l’influence, qui montre l’évolution d’un pur poète, presque naïvement romantique, en l’espace de deux années, sous l’égide de la profondeur et de la maturité shakespeariennes. La densité physique et sensuelle du John Keats de Burgess, sa réponse passionnée, presque hystérique, à la poésie terrestre, grivoise, paillard de Belli, son dialogue hallucinatoire avec un “Mad Will Shakespeare” qui pourrait bien être le “WS” de la fin de *Nothing Like the Sun*, en plein délire syphilitique, plutôt que le “Sweet Master Shakespeare” de la légende dorée, relèvent d’une volonté très nette, de la part du romancier-biographe, de couper court à l’affirmation de la transcendance poétique, de l’œuvre immatérielle et du génie pur, aérien, désincarné.

De même, la *doxa* critique faisant de Christopher Marlowe un intellectuel pur (“Marlowe lived in a world of ideas, so that his emotions were stimulated almost exclusively by *thought*, whereas Shakespeare’s were stimulated by *feeling*”), ou un génie surhumain sans attaches temporelles, s’élevant vers l’empyrée du sublime “in one swift dart”, “with a cold and lunar radiance”, et non pas, comme Shakespeare, “indirectly and through the dusty ways of life, warmed and enriched by human experience”<sup>752</sup>, n’entraîne pas le romancier-biographe vers la négation du corps et la célébration de l’esprit de son biographié : Kit Marlowe est tout aussi profondément enraciné dans le monde terrestre et le contexte socio-historique que le sont les Shakespeare, Keats ou Napoléon de Burgess. Doté comme eux d’une sensualité excessive, le protagoniste de *A Dead Man in Deptford* est placé sous le signe des paradis artificiels, des plaisirs du corps qui transcendent l’ordre de la nature : ne pouvant guère avaler de nourriture sans la vomir, il boit trop et se laisse séduire et dévorer par sa “Muse” ou sa “nymphé”, le tabac :

[...] Kit courted the nymph without delicacy. He drew her in coarsely to the very base of his lungs and caught hints of her beauty. But then she struck him like some ugly vindictive crone. He vomited into his Jordan [...]. No agony is worse than this wrenching and tearing of the inner self, the body assailed by demons or by the devil who rules them all in this filthy majesty. [...] Then he sat on his bed and ate. His cleansed stomach rumbled reluctant

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>752</sup> Caroline Spurgeon, *Shakespeare’s Imagery and What it Tells Us*, 1935, p. 15. Harry Levin pense au contraire que Marlowe était tout aussi proche et curieux de la nature que Shakespeare, le cosmos et les étoiles des métaphores marloviennes étant tout aussi “naturels” que les jardins et la chasse des images shakespeariennes (Harry Levin, *The Overreacher*, 1952, p. 9).

thanks; it had not been well-treated. And then, to large surprise, came another hunger, and that was for the nymph. [...] He smoked, the word would come in though some would prefer drinking. But here was an organ summoned for a pleasure innutritive, the buggery of the lungs. (ADM 131-132)

Le Kit de Burgess, surnommé “the Tobacco Sodomite”, a une conscience aiguë de transgresser doublement les lois de la “Nature”, en se vouant au plaisir “innutritif” du tabac et à l’amour infertile des jeunes gens, et, en une ébauche de profession de foi décadentiste, entrevoit dans ces transgressions la libération de l’âme :

[...] was not that in a manner of the conquest of nature, vinegary mother that would pull us down? And to overcome nature was to exalt the soul ? (ADM 133)

Comme dans *Nothing Like the Sun*, Burgess établit un réseau de correspondances étroites entre le monde physique et le monde spirituel, ainsi qu’entre l’expérience du corps – la sexualité brutale et passionnée de Marlowe, ainsi que le dégoût physique que lui inspire une société violente et corrompue – et l’écriture, qui va au-delà de l’idée d’une manifestation du *Zeitgeist* (“Was then that a mission, to give the times their images of pure power, pure in that the heart with all its allegiances and meltings would not pollute it ?”, ADM 74) dans et par l’œuvre : les vers de Marlowe deviennent “a splendor of language” dans lequel le poète décharge (“discharge”) ses passions, et la maturation de l’homme et de l’œuvre se traduit par une conscience physique, olfactive, et non morale et intellectuelle, de la réalité que masquent les divertissements poétiques de la cour (“The pastoral sham that denies the black holes and the foul stinks of true life”, ADM 170). La tension entre l’artifice et le naturel, entre ses désirs “tangentiels” par rapport au cycle de la nature, ses plaisirs “innutritifs”, et une conscience aiguë, pleine, de la réalité physique et sensible, se retrouve dans ses innovations poétiques, en particulier dans sa métrique, qu’il cherche à faire coïncider avec des rythmes “naturels” :

The rhythm of two or four was in nature, for it was the heart beating and the walking legs. So then the line pentametric was unnatural unless its fifth beat was taken to be starting a new suppositious four. To ride in triumph through Persepolis. There was a pause, sure, after that, and a long one, either in the air or in the head. There was a justification for end-stopping and the line as a bludgeon. (ADM 75)

Ainsi, l'ordre du corps est premier chez les biographiés de Burgess, qui se caractérisent tous par une vitalité physique, sensuelle, en excès, plus aiguisée qu'émoussée par la maladie, et par une *Weltanschauung* qui relève davantage de la réaction somatique ou passionnelle face aux horreurs et aux scandales dont ils font l'expérience – la rage de Keats, la nausée de Marlowe, le délire de “WS” – que de la sagesse de “belles âmes” supérieures. Comme leurs noms et surnoms, pris entre le corps et la lettre, le foisonnement signifiant et la référence à un individu unique, l'immortalité mythique et l'immanence triviale et charnelle, leurs œuvres sont présentées sur le mode, non de la dissociation idéaliste, mais de la conjonction, souvent plus discordante qu'harmonieuse, de l'esprit et de l'expérience temporelle. Les expérimentations bio-fictionnelles de Burgess semblent donc relever d'une esthétique grotesque, qui cherche à réunir les pôles du corps et de l'esprit, jugés irréconciliables par les approches idéalistes, dissociatives, en quête de pureté essentielle et de transcendance spirituelle. En célébrant l'humanité ordinaire, l'immanence physique et charnelle, de l'humanité la plus accomplie, la plus digne de prétendre à l'immortalité – le grand artiste et le grand homme d'État –, Burgess s'inscrit dans la tradition d'un grotesque rabelaisien ou falstaffien, qui met en avant, de façon irrévérencieuse et libératrice, échappant à l'esprit de sérieux du discours savant, les appétits du corps, ou encore ce que Neil Rhodes appelle “the community of physical experience”<sup>753</sup>. Cette volonté de faire participer son biographié Will Shakespeare à l'expérience commune, au lieu de l'isoler dans une légende idéalisée, apparaît dans les dernières pages de *Shakespeare*, invitant le lecteur à se reconnaître dans le portrait peint par Burgess :

We need only look in a mirror. He is ourselves, ordinary suffering humanity, fired by moderate ambitions, concerned with money, the victim of desire, all too mortal. (*Shakespeare* 238)

Or, le grotesque joyeux de l'exubérance charnelle du jeune “WS” et de Napoléon, ou encore des blasphèmes grivois de Keats inspirés par la vitalité romaine, coexiste avec un grotesque macabre qui exhibe, avec une même abondance de détails concrets, le corps malade des biographiés, les massacres des guerres napoléoniennes, ou encore les exécutions sanglantes des condamnés dans l'Angleterre élisabéthaine. C'est cet assemblage improbable, risible ou choquant, de différents états du corps, contradiction

---

<sup>753</sup> Neil Rhodes, *The Elizabethan Grotesque*, 1980, p. 16.

flagrante d'un idéal religieux et moral de pureté spirituelle, mais aussi de l'idéal apollinien de transcendance artistique entretenu par Keats ou Marlowe, qui caractérise, selon Neil Rhodes, le grotesque élisabéthain : "The Elizabethan grotesque derives from the unstable coalescence of contrary images of the flesh : indulged, abused, purged and damned"<sup>754</sup>. *Nothing Like the Sun* joue constamment de ces va-et-vient incongrus entre la comédie de la chair vécue par Will/"WS", transcrite par le narrateur dans une prose pseudo-élisabéthaine quasi onomatopéique, et le spectacle repoussant de la mortification du corps du protagoniste sous l'effet de la syphilis, ou encore celui d'une société élisabéthaine rongée par la violence d'État. L'Âge d'Or culturel célébré par T. S. Eliot et Virginia Woolf devient dans les biographies élisabéthaines de Burgess un carnaval d'horreur grandguignolesque, qui atteint son paroxysme dans la description minutieuse de l'exécution publique des prétendus traîtres à l'Angleterre protestante et comploteurs contre la reine (*NLTS* 128-131, *ADM* 90-92). La révolusion que ce spectacle inspire à "WS" et à Kit s'exprime physiquement chez les protagonistes : le premier, transi d'horreur, s'identifie aux victimes, et le second vomit de dégoût, nausée qui, symptôme concret d'un malaise moral, accompagne constamment le Marlowe de Burgess :

No, he would do what was called his duty. He had seen enough of his own blood shed but had by proxy shed quarts of other blood and would shed more. The pricked blood bladders of the playhouse sickened with their mockery. All wanted blood, blood was a beggar and screamed to be shed. He wished, as sickness struck him in the ship's bouncing by the Scotch coast, that he could live in the dead Greek dream he was in rhymed verses recounting. (*ADM* 212)

La ville de Rome, qui inspire à Keats son ultime projet poétique, proche du Londres élisabéthain dépeint par Burgess dans ses biographies de Shakespeare et Marlowe, est comme le corrélat objectif des contradictions intérieures des deux biographiés, Keats et Belli : "*Urbs Lucis*" délabrée et mal éclairée, "City of God" dont les habitants temporels ne pensent qu'à assouvir leurs instincts les plus bas, elle apparaît, de l'aveu même du fonctionnaire pontifical Belli, comme un Enfer concret et bien réel, incarnation géographique de l'incongruité grotesque de l'Incarnation divine dans la matière temporelle :

---

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 4.

“[The Romans] are probably all damned, and hell is a city much like Rome. They have no notion of morality, none of theology, none at all of history. Ignorant and damned. [...] They believe in nothing but hardship and getting drunk and fucking”. (*Abba* 67)

Si Keats réaffirme au cours de sa rencontre avec Belli sa foi païenne en la beauté et l’innocuité de la Nature, celle-ci est ébranlée par le dérèglement des fonctions de son propre corps sous l’effet de la maladie, et, au lieu de donner lieu à une délectation poétique décadente et mélancolique de la morbidité et la souffrance, cette impasse intellectuelle laisse place au désir d’exprimer la réalité crue, difforme, dissonante de la vie romaine – celle qui nourrit les sonnets, grotesques par leur union d’une forme parfaite et d’un contenu bas, grivois, scatologique, de Belli.

Ainsi, Burgess incarne toujours le spirituel au sens large – les épiphanies, artistiques ou les affres morales – dans des sensations physiques : le remords, le dégoût de soi est nausée, le péché de luxure se matérialise pour devenir son propre châtiment, la syphilis, les Muses prennent la forme soit de la dégradation physique et mentale causée par la maladie, soit du désir charnel, soit de la fumée noire du tabac virginien. Le grand tort de “N”, dans *Napoleon Symphony*, consiste à croire aux vertus de l’abstraction rationaliste des philosophes des Lumières : le spectacle de la désagrégation de ses armées, décrit sur le mode hyperbolique et outrancier de la comédie macabre, puis sa propre déchéance physique sur l’île de Sainte-Hélène, viennent lui rappeler l’inéluctable modalité du corps. L’humanité pleine, rabelaisienne, falstaffienne, du protagoniste, coexiste ici avec la barbarie inhumaine suggérée par les comparaisons anachroniques des guerres napoléoniennes, et en particulier du cynisme comptable de l’empereur, avec la solution finale hitlérienne : alors que le grotesque noir élisabéthain reste sous-tendu par des normes sociales, morales et religieuses qu’il transgresse, on bascule ici dans le grotesque moderne, défini par Wolfgang Kayser comme la conscience d’un désordre cosmique inhumain, ne se rattachant plus à aucun repère de stabilité organique ou de cohérence spirituelle, et exposant ainsi l’humanité à une expérience d’aliénation et au sentiment de l’absurde<sup>755</sup>.

---

<sup>755</sup> Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* (1957), 1963. “Structurally, the grotesque presupposes that the categories which apply to our world view become inapplicable. [...]. We are unable to orient ourselves in the alienated world, because it is absurd. [...]. The grotesque is not concerned with individual actions or the destruction of the moral order [...]. It is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe.” (p. 185). La maladie et la folie, le *topos* du *theatrum mundi*, les horreurs de la guerre sont des figures privilégiées du grotesque ainsi défini, et plus généralement tout ce

L'individuation charnelle des biographiés, dans la mesure où elle ouvre la voie à une vision grotesque de la condition humaine, oscillant entre un carnavalesque joyeux et une tragi-comédie de l'absurde, n'échappe pas à une certaine généralisation paradigmatique et symbolique. Sans atteindre l'ironie grinçante, anti-romantique, anti-moderne de Milan Kundera, qui, dans *L'Immortalité* (1990), utilise le grotesque du corps comme mode de défamiliarisation démystificatrice, faisant jouer ce que la dimension charnelle des grands hommes voués à l'immortalité a de risible contre tous les idéalismes sentimentaux – génie, amour, romantisme révolutionnaire –, Burgess, en prenant le parti de montrer l'humanité dite supérieure, immortelle, sous un jour cru et désublimé, aliénée par ses instincts élémentaires, expose les vies de ses biographiés à une lecture placée sous le signe d'un pathétique burlesque, proche de la tragi-comédie de l'absurde et du non-sens. Mais, comme le montre John J. Stinson dans son analyse de *Nothing Like the Sun*, l'ambivalence même du grotesque burgessien, c'est-à-dire la coexistence de l'exaltation du corps et du spectacle de sa dégradation, ainsi que les contradictions du protagoniste "WS" – pris dans l'action immédiate tout en étant spectateur lucide de cette action, semblable à ses contemporains et en rupture avec eux – maintiennent le récit lui-même dans une sorte d'immanence infra-symbolique. Le lecteur est ainsi appelé à suspendre les catégories anachroniques de l'angoisse existentielle ou du sentiment moderne de l'absurde :

Burgess's Elizabethans appear more human because they are represented as more vitally animal. [...] They are completely whole men ; they are not the fragmented selves, the absurd heroes of modern fiction whose world vision is of what we might call the pathetic grotesque. The single, most notable, and expected exception to pure instinctual behaviour and unselfconscious action within the novel is of course the hero himself, WS. [...] For WS, the frustrations of the human paradox were relieved within the action of living, while the actions of his life itself well illustrated that same human paradox.<sup>756</sup>

---

qui heurte le sentiment d'harmonie, d'ordre, de rationalité en montrant l'intrusion de ce que Kayser appelle le "ça" macabre/angoissant" ("the ghostly 'it'") – incompréhensible, inexplicable, impersonnel. Dans sa préface, Kayser, citant Friedrich Dürrenmatt, introduit un lien entre le grotesque élisabéthain, issu de la crise de l'ordre médiéval, et le grotesque contemporain, "paradoxe sensible", "forme informe" appropriée au monde de la guerre froide, qui ne survit que grâce à la menace atomique (p. 12).

<sup>756</sup> John J. Stinson, "The Manichee World of Anthony Burgess", H. Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 61.

Comme “WS”, Kit Marlowe, dans *A Dead Man in Deptford*, est conscient du redoublement ironique de ses tragédies et de la réalité, et de son rôle involontaire dans les spectacles macabres dont se repaît la société de son temps.

S’il faut choisir entre deux lectures “grotesques” des biographies imaginaires de Burgess, l’une influencée par la comédie macabre et satirique qui domine dans ses œuvres des années 60, l’autre par l’esprit de truculence rabelaisienne que le narrateur ivre de *Nothing Like the Sun* insuffle à son récit, c’est sans doute la seconde qui prévaut, aussi bien dans la flamboyance baroque du style pseudo-élysabéthain que dans la thématique finale, celle de l’amour physique qui conduit “WS” à la mort tout en lui donnant une double descendance, biologique et artistique, unissant ainsi le morbide au vital, la mortalité à la naissance. Cette fantaisie biographique qui consiste à donner un fils à Shakespeare sape également le sérieux de la grille interprétative “pathographique” expliquant le génie par la maladie du corps et de l’esprit, celle que suggère l’intertexte du *Docteur Faustus* de Thomas Mann<sup>757</sup>, *Künstlerroman* faisant du compositeur imaginaire Leverkühn le dépositaire presque malgré lui d’une créativité diabolique prenant la forme morbide de la syphilis et du diable (“Lui”) – sa muse, son critique et son exégète :

Lui : Crois-tu donc à un génie qui n’ait rien en commun avec les enfers ?  
*Non datur*. L’artiste est frère du criminel et du dément. Crois-tu que jamais œuvre plaisante ait pu se réaliser sans que son créateur ne se soit assimilé l’essence du criminel et du dément ? Le morbide, le sain, qu’est cela ? Sans le morbide, la vie n’aurait jamais pu se suffire.<sup>758</sup>

Le postromantisme noir qui associe la création au mal moral, physique et métaphysique, à la maladie et à la folie, au risque d’une interprétation univoque et simplificatrice de la biographie de l’artiste, au risque aussi de transformer en un pur enjeu symbolique la réalité charnelle d’une maladie réelle, ne saurait conserver son aura mi-scientifique, mi-mystique, face à l’autre mythologie, humoristique, née du délire du biographe et

---

<sup>757</sup> Dans *You’ve Had Your Time*, Burgess dit s’être inspiré du roman de Thomas Mann *Le Docteur Faustus* (“the possibility that great tragic art related to syphilis”, p. 79). Dans *The Novel Now* (1967, 1974), chapt. 2, “Giants in those Days”, il rend également hommage à Thomas Mann pour sa théorie du rapport entre génie artistique, folie et maladie : “The devil appears in the form of a disease ; is genius then essentially a morbid thing ? [...] This is the finest novel ever written about a creative artist” (p. 35). Dans *Little Wilson and Big God*, il rattache sa théorie d’un Shakespeare syphilitique non plus à l’influence littéraire de Thomas Mann, mais à son expérience personnelle dans un hôpital pendant la guerre, au contact de malades atteints de la syphilis et développant des dons artistiques peu communs (*LWBG* 270). Dans “Genesis and Headache” enfin, il affirme avoir eu l’intuition d’une relation étroite entre génie et maladie bien avant d’avoir lu Mann (“Genesis and Headache”, *Afterwords* (1968), p. 30).

<sup>758</sup> Thomas Mann, *Le Docteur Faustus, Romans et Nouvelles III*, p. 590-591.



présentée comme telle, d'une descendance orientale du Barde, dont on devine que "Mr Burgess" se croit l'héritier. Ainsi, la prolifération des pistes symboliques reliant l'œuvre à la vie, ainsi que l'écart dialogique entre l'auteur réel et ses *personae* biographes, font entrave à un esprit de système et à une érudition monologique qui, seuls, permettraient le déploiement d'une philosophie univoque de l'art ou de l'existence. En essayant de définir la création biofictionnelle du personnage de William Shakespeare dans *Nothing Like the Sun*, maintenue dans une tension ambivalente entre une individuation physique dé-mythificatrice qui esquivait toute exemplarité, et une image universelle de l'incongruité grotesque de la condition humaine, John J. Stinson parle d'une "représentation semi-symbolique de la vie", où le parti pris concret et les pistes symboliques coexistent sans s'épuiser l'un l'autre :

[...] the reader doesn't see this [the sudden oscillation from compassionate humor to mocking laughter] as a carnival trick : he sees it for what it is – a semi-symbolic representation of life itself, an endless drama of shifting flux full of ambiguity and paradox. The theatrics are an integrally important part of the ontological drama being acted out before us. And the drama is that of man, intellectual puppet wracked by passion, caught in the uncertain world halfway between good and evil, between light and darkness, the sublime and the grotesque.<sup>759</sup>

Le décalage entre la dimension mythique, la renommée des biographiés et le spectacle de leur dégradation physique et morale pourrait également donner lieu à une vision burlesque sous-tendue par un propos ironique ou sarcastique. Comme le souligne A. A. De Vitis à propos de *Nothing Like the Sun*, Burgess a tendance dans ses réécritures biographiques à mettre l'accent sur ce qui prête à dérision dans la vie de ses illustres biographiés, plutôt que sur leur grandeur :

The portrait of Shakespeare [...] is a most convincing portrait of the historical figure, yet surprisingly little is said about the "great" poet, "loved", "revered", "admired", "idolized", by scholars, readers, dramagoers, and men of "culture" everywhere.<sup>760</sup>

Une question similaire, à la différence près que dans les biofictions, c'est le protagoniste lui-même qui est un vecteur d'aura mythique, s'est posée au sujet du rapport qu'entretenait James Joyce vis-à-vis de son personnage de Leopold Bloom dans *Ulysses* : quel statut accorder au fossé qui sépare l'intertexte des aventures épiques

---

<sup>759</sup> John J. Stinson, "The Manichee World of Anthony Burgess", *Anthony Burgess*, H. Bloom (ed.), 1986, p. 62.

<sup>760</sup> A. A. De Vitis, *Anthony Burgess*, 1972, p. 142.

d'Ulysse de l' "odyssée" très prosaïque, désenchantée et "purgée de toute merveille"<sup>761</sup>, de Leopold Bloom dans les rues de Dublin ? Joyce voulait-il créer un effet de contrepoint burlesque et se moquer de son personnage ? Ou au contraire s'agit-il d'une valorisation, voire d'une célébration de l'homme moyen sensuel, à la fois héros et anti-héros moderne ? Burgess apporte une réponse qui tranche sans ambiguïté en faveur de la seconde interprétation :

[Joyce] belongs, in fact, to the comic-heroic tradition of Western Europe – a tradition based on a qualified humanism. Man is interesting and important enough to be examined in great detail and at great length, but he is not by any means Lord of the Universe. The universe can be a mystery or an antagonist : against it the comic-epic hero opposes all he has, and it is not much – merely free will and a capacity for love. His defeats are inevitable but always contain the seed of a victory that the universe, a vast mass of organized ironmongery, is not equipped to understand. It is the victory of the stoic who, though the gods themselves crush him with superior weight, knows that his values are right and theirs wrong. The heroes of the great mock-epics are, by an ironical twist, always more admirable, because more human, than the demi-gods of true epic whom they parody.<sup>762</sup>

De façon similaire, dans un article consacré à Samuel Beckett, Burgess ose une lecture humaniste-chétienne du grotesque beckettien :

Beckett's books and plays posit a Cartesian division between mind and body. [...] Those heroes and heroines on their last, or nonexistent, legs, assert a powerful identity in spite of the wreck of the flesh.<sup>763</sup>

---

<sup>761</sup> Formule de Michel Leiris, comparant la "laïcisation" du religieux dans les tableaux de Francis Bacon à la méthode de Joyce dans *Ulysses* : "À la façon, un peu, dont *L'Odyssée*, purgée de toute merveille, a fourni à James Joyce les grandes têtes de chapitre de son épopée dublinoise de l'âge de la machine à vapeur, c'est la tradition iconographique chrétienne qui définit, ici, l'architecture sans autre signification que sa structure même." (Michel Leiris, *Au Verso des images*, 1980, p. 42)

<sup>762</sup> Anthony Burgess, *Re Joyce*, 1967, p. 23-24. Dans son introduction au roman de William Samsom *The Body* (1949), Burgess évoque plus précisément la bienveillance qu'il perçoit chez Joyce envers son personnage Leopold Bloom : "Mr Bloom is a very ordinary half-Jewish advertising canvasser [...], and yet he has the whole wealth of the English language poured upon him. [...] There is always the danger of the appearance of condescension when an ordinary middle-class character appears in a literary framework which expresses the knowingness of the author. But Joyce turns Bloom into a Homeric hero without Bloom's being aware of it. There is elevation rather than condescension." (*The Body*, 1990, Introduction p. 5). Ce type de contrepoint s'inverse dans les fictions burgessiennes, sans que la relation entre créateur et créature ne soit modifiée : le personnage biographié, pris dans un réseau symbolique et intertextuel de type élevé et héroïque, révèle son appartenance à l'humanité commune, célébrée dans l'écriture par Burgess comme par Joyce.

<sup>763</sup> Anthony Burgess, "Murmurous Mud", *Homage to Qwert Yuiop*, p. 427. De même, dans *The Novel Now*, Burgess, mettant encore en avant l'absence de toute condescendance envers des personnages réduits à presque rien, semble glisser de l'idée d'absurde à une sorte d'humanisme chrétien : "If Joyce is concerned with recording the richness of life, Beckett is obsessed with rendering its misery. [...] And yet [his characters] are human beings like ourselves, humiliated by charity, demanding something better than condescension or contempt. [...] Neither religion nor philosophy can offer any comfort. Beckett does not

La truculence ou la noirceur de ses portraits d'artistes ou de "grands hommes", aliénés par leurs instincts élémentaires et leur chair meurtrie, se conjugue avec la célébration humaniste de leurs réalisations, ou du moins, dans le cas de Napoléon, avec le thème d'une rédemption chrétienne de "N" en contrepoint de la légende noire de "l'Ogre". Dans le premier mouvement du roman, le Deuxième et le Troisième Consuls, Cambacérès et Lebrun, s'apprêtent à manger des rognons au petit déjeuner : comme l'analyse John Mowat, c'est une façon de montrer l'empire napoléonien naissant comme une parodie de l'empire romain ("a parody the rites of the latin haruspex"<sup>764</sup>), mais surtout une allusion intertextuelle au petit déjeuner de Léopold Bloom dans *Ulysses*<sup>765</sup>, qui sert en quelque sorte d'étalon pour apprécier la stature héroïque et anti-héroïque des personnages, et en particulier de "N" lui-même. Par contraste avec ces personnages secondaires du roman et de l'Histoire, dont les appétits moyens suggèrent qu'ils n'aspirent pas à un destin prométhéen, "N", qui préfère à ces plaisirs gustatifs soit l'ascèse du jeûne, soit des plats à la fois substantiels et symboliques portant le nom de ses victoires – le poulet "Marengo", "a great historical dish" (NS 110) –, apparaît sous le jour de la démesure – potentiellement surhumaine ou infra-humaine, héroïque ou grotesque : "The kidneys simmered in butter now appear to be the appropriate food for the minor Consuls, who never aspire to any tragic or heroic inflation of their humanity [...]"<sup>766</sup>.

Mais simultanément, surtout une fois que l'*imperator* "Bony" est devenu l'empereur "Fleshy" tourné en dérision par les Anglais (NS 268), il est placé par Burgess sous le signe d'une humanité anti-héroïque, plus bloomienne que prométhéenne ou odysseenne : souffrant de brûlures d'estomac et d'halitose, piètre amant cocufié par Joséphine, "N" fait figure d'anti-héros pathétique, presque ridicule, aussi comiquement incongru comme chef militaire et homme d'État qu'Enderby comme poète, justement dépeint par Samuel Coale comme "a hero of epic proportions, and at the same time a kind of outrageous comic clown caught up in interlocking situations of sex, armies, and

---

believe in God, though he seems to imply that God has committed an unforgivable sin by not existing." (*The Novel Now*, 1967, 1971, p. 76).

<sup>764</sup> John Mowat, "Joyce's Contemporary : A Study of Anthony Burgess' *Napoleon Symphony*" (1978), G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 186.

<sup>765</sup> "When we first meet Mr Bloom – the mature man's narrative – it is in terms of 'the inner organs of beasts and fowls', the thought of kidneys for breakfast. This consultation of viscera is a kind of ritual [...]" (Anthony Burgess, *Re Joyce*, 1967, p. 106).

<sup>766</sup> John Mowat, "Joyce's Contemporary" (1978), 1986, p. 186.

empire”<sup>767</sup> et par Stinson comme “[...] the Burgessian sort of heroic vitalist – a man unstintingly engaged in the full processes of life”, mais aussi comme plus proche de l’homme moyen sensuel que du mythe (“more frequently reminiscent of Leopold Bloom than Ulysses”)<sup>768</sup>.

Comme Carlos Fuentes ou Milan Kundera, qui voient en *Don Quichotte* la matrice du roman contemporain, Burgess, grâce à la dimension mythique conférée par l’aura de ses personnages biographiés aux biofictions dont ils sont les (anti)héros, fait sortir son écriture du grotesque noir satirique pour créer des univers héroï-comiques plus proches de la tradition cervantésienne du roman, à laquelle il rend cet hommage en forme d’acte d’allégeance à une *ars poetica* partagée :

The first important European novel was of epic length and of mock-epic content. Cervantes produced in *Don Quixote* a man not sane but mad, not young and muscular but old and stringy, whose fantastic adventures lead him home not to wine and triumph but to bed and death. [...] It is the tension between heroic form and unheroic content, between deliberately inflated language [...] and man’s pitiable deflatability that produces the unclassical tones of laughter and pathos.<sup>769</sup>

Les biographies imaginaires de Burgess fonctionnent sur un modèle héroï-comique similaire dans la mesure où l’aura mythique, extra-littéraire, des biographiés fournit au romancier, comme le canevas des romans de chevalerie à Cervantes, ou celui de l’épopée homérique à Joyce, une autorité stable, une structure fermée, que le traitement grotesque, ouvert, dialogique et (auto)subversif du matériau originel de ces vies fossilisées vient contester de l’intérieur. Ce qui intéresse Burgess, c’est moins un modèle héroïque d’accomplissement et de plénitude humaines et artistiques, que la tension même entre la condition d’une humanité déchue et pitoyable et ses réalisations qui en sont le prolongement plus que la transcendance. Dans cette perspective héroï-comique ou anti-épique, ramener les grands hommes du passé au rang de l’humanité ordinaire relève bien moins d’un parti pris de démystification burlesque ou de dénigrement ironique, que d’une volonté de montrer les ressources de la volonté, de la compassion ou de l’amour face aux limites imposées par un univers grotesque.

---

<sup>767</sup> Samuel Coale, “The Ludic Loves of Anthony Burgess”, *Modern Fiction Studies* 27, autumn 1981, p. 459.

<sup>768</sup> John J. Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991, p. 112-113.

<sup>769</sup> Anthony Burgess, *The Novel Now* (1967), 1971, “What is a Novel”, p. 15.

Loin de l'ascèse pratiquée par Enderby, le Shakespeare de Burgess, plus proche en cela du prosaïsme pragmatique de Leopold Bloom que de l'intellectualisme de Stephen Dedalus, est totalement présent au monde, pris dans l'urgence de l'action immédiate, guidé autant, sinon plus, par des aspirations temporelles de notable que par son amour du langage et sa virtuosité de "word-boy" :

A craftsman's son, he must proceed through the mastery of a craft towards the house, the arms of a gentleman. It was towards the slow amassing of money that he rode through the hot summer. (*NLTS* 85)

Sa dédicace de "Venus and Adonis" au comte de Southampton est interrompue par les flatulences d'un cheval de trait (*NLTS* 98), sa femme le trompe avec son propre frère, et il compose des pièces comme son père fabriquait des gants : pas plus que Léopold Bloom, pas plus que "N", anti-héroïque et grotesque au moment de son triomphe, puis malade, vieillissant et déchu, Shakespeare n'est "Lord of the Universe". Outre des points communs factuels entre les deux personnages, tous deux trompés par leur épouse, et ayant l'un comme l'autre perdu leur fils unique, on remarque chez "WS", comme chez Leopold Bloom, une capacité très développée à compatir avec autrui ("He waited for rage to well up in his throat as he looked at her brownness, the colour of a dirty river, but he knew only this compassion, itself perhaps a disease", *NLTS* 222), qui est, pour tout un courant de la bio-critique shakespearienne, l'une des clefs de son génie de dramaturge<sup>770</sup>.

---

<sup>770</sup> Cette vision d'un Shakespeare empathique et curieux d'autrui prend le contrepied du "Shakespeare" narcissique, auto-suffisant, divin, reproduisant sa propre image indéfiniment dans les protagonistes de ses pièces, complaisamment recréé par Stephen dans *Ulysses* ("His own image to a man with that queer thing genius is the standard of all experience"). Cette prise de distance par rapport à James Joyce rappelle les divergences critiques, au XIX<sup>e</sup> siècle, entre Charles Lamb d'un côté, et William Hazlitt et John Keats de l'autre : pour le premier, Shakespeare était un génie égotiste qui donnait naissance à ses protagonistes *ex nihilo*, grâce à la capacité démiurgique de son seul esprit : "We talk of Shakespeare's admirable observation of life, when we should feel that not from a petty inquisition into those cheap and every-day characters which surrounded him, as they surround us, but from his own mind, which was, to borrow a phrase of Ben Jonson's, the very "sphere of humanity", he fetched those images of virtue and of knowledge, of which every one of us recognizing a part, think we comprehend in our natures the whole" ("On the tragedies of Shakespeare", 1811, *The Works of Charles Lamb*, 1908, p. 309). Pour Hazlitt et Keats, au contraire, Shakespeare incarne le modèle parfait de ce que ce dernier appelle la "negative capability" ("Letter to George and Tom Keats", Dec. 22<sup>nd</sup> 1817, *The Letters of John Keats*, R. Gittings (ed.), 1970, p. 43, "Letter to R. Woodhouse", Oct. 27<sup>th</sup> 1818, *ibid.*, p. 157, "Letter to J. H. Reynolds", Febr. 19<sup>th</sup> 1818, *Ibid.*, p. 66), c'est-à-dire la capacité d'oublier son "moi" individuel en s'identifiant complètement aux autres êtres, donnant ainsi naissance, grâce à une certaine forme de réceptivité passive, empathique, face au monde, à des personnages à la fois typiques et uniques. (voir William Hazlitt, "On Shakspeare and Milton", *Lectures on the English Poets* (1818), 1841, p. 82-131, en particulier p. 87-94)

Comédie et tragédie du corps se conjuguent pour purger les personnages et le lecteur de leurs illusions de grandeur absolue, spirituelle, intemporelle, processus de dépouillement paradoxal, qui passe par l'exubérance langagière et l'outrance fantaisiste du romancier-biographe, et dont Burgess fait la clef de voûte humaniste de sa pratique de romancier :

His [Ennis's] story, like all my stories since, is a slow and cruel stripping-off of illusion<sup>771</sup>.

Coale : You say [...] that one of the main thrusts of each of your books is "a slow and cruel stripping off of illusion"

Burgess : It's not really cruel. Stripped of the illusions and see what's left... Get rid of as much as you can and see what's left, and what's left is essentially human.<sup>772</sup>

Comedy is concerned with truth quite as much as tragedy [...]. They're both stripping processes ; they both tear off externals and show man as a poor forked animal.<sup>773</sup>

Ainsi, l'interprétation conservatrice que propose T. S. Eliot de la méthode "mythique", censée rendre compte du décalage entre les aventures terrestres scabreuses ou dérisoires des héros de Joyce et le canevas homérique de *Ulysses*, ne correspond ni à la lecture burgessienne de l'œuvre de Joyce, ni aux biographies imaginaires largement inspirées par celle-ci : les vies illustres de ses biographiés, ou encore le passé culturel mythique de l'Âge d'Or élisabéthain, loin de représenter un ordre idéal, un étalon de grandeur perdue qui révèle par contraste burlesque la dégradation et le chaos du monde moderne – celui de Leopold Bloom ou celui d'Enderby –, font l'objet chez Burgess d'une recontextualisation critique et d'une relecture subversive et émancipatrice par rapport au carcan des pré-interprétations symboliques et idéologiques de la culture dominante. Pas plus qu'il ne s'agit pour Burgess de dénigrer le présent au nom d'un passé idéalisé, il ne s'agit de se moquer de ses prédécesseurs en banalisant leur génie et en mettant en avant leurs faiblesses humaines : Burgess cherche à articuler, plutôt qu'à opposer dans des contrastes burlesques, les dimensions vitales, artisanales et artistiques de l'activité d'écrivain, un peu à la manière de Picasso, qui, comme le remarque Michel Leiris, a

---

<sup>771</sup> Anthony Burgess, "Conflict and Confluence", *Urgent Copy*, 1968, p. 272.

<sup>772</sup> Samuel Coale, "An Interview with Anthony Burgess", *Modern Fiction Studies* 27, n° 3, autumn 1981, p. 447.

<sup>773</sup> John Cullinan, "Interview with Anthony Burgess" (1973), G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 54.

représenté, dans des portraits imaginaires, les peintres du passé sous l'angle non d'un génie mystérieux, mais d'une "industrie humaine", rendant un hommage ironique aux "manieurs de pinceaux", à "la confrérie des faiseurs de tableaux" dont il faisait lui-même partie :

Si les œuvres de Picasso portent souvent le sceau manifeste de l'ironie et s'il est même déjà dans l'ironie (dirigée contre soi aussi bien que contre les autres) quand il prend pour motif soit le peintre, qui n'est qu'un autre lui-même en quelque siècle qu'il se situe, soit le travail du peintre assisté de son modèle, il semble que cette ironie procède moins du sarcasme que d'une sorte d'hygiène mentale et qu'elle repose, plutôt que sur un désir de dénigrer, sur le besoin de mettre en cause – passer au crible, examiner sans pitié, distancier – ce à quoi, précisément, on attache une haute importance. Ne pas se faire prendre à soi-même des vessies pour des lanternes. Ne pas être dupe de ce qu'on aime. Savoir que l'art – dont certains, visant trop haut, font un sacerdoce et d'autres, visant trop bas, un artisanat – ne peut être valablement pratiqué que comme une manie ou un jeu, – il est vrai, un grand et gros jeu susceptible de mener au plus loin comme le prouvent, quant à la seule peinture, la folie et l'oreille coupée de Van Gogh.<sup>774</sup>

L'énergie vitale et sexuelle que Burgess ré-insuffle à ses biographiés, leur relation ludique à leur matériau linguistique ("Shakespeare comes to the great world of London and attempts not to take the Establishment language too seriously, and so puns, plays around with it [...]"<sup>775</sup>), la conscience de leurs limitations ou encore leurs compromissions temporelles s'inscrivent dans cette entreprise d'"hygiène mentale" ou d'ascèse dé-mythifiante et démystificatrice, qui remet au premier plan la vie du corps, le jeu et l'artifice, ainsi que la dimension artisanale de l'art, en sapant, en le relativisant et en le re-matérialisant, l'idéalisation abstraite et absolue d'un passé supérieur, classique, canonique.

C'est cette énergie vitale terrestre, prosaïque, brute, qu'il célèbre dans l'œuvre de D. H. Lawrence comme dans celle de Joyce, reléguant l'artifice d'un canevas épique, symbolique ou philosophique au rang d'instruments servant à canaliser ce trop plein de réel :

---

<sup>774</sup> Michel Leiris, *Au verso des images*, 1980, p. 73. Voir également cette remarque de W. H. Auden sur la relation que, selon lui, Shakespeare entretenait avec son art : "I find Shakespeare particularly appealing in his attitude towards his work. There's something a little irritating in the determination of the very greatest artists, like Dante, Joyce, Milton, to create masterpieces and to think themselves important. To be able to devote one's life to art without forgetting that art is frivolous is a tremendous achievement of personal character. Shakespeare never takes himself too seriously." (*Lectures on Shakespeare*, 2001, p. 319)

<sup>775</sup> Jacques Cabau, "Anthony Burgess par lui-même : un entretien avec l'auteur", *Trema* n° 5, 1980, p. 101.

Art and life are not incompatible. There is plenty of ordinary human vitality in *Ulysses*, much of it spinning around sex remembered, enacted, anticipated, and *Ulysses* is the supreme example in our age of the novels as art, or even artifice. It may be said that there is so much ‘life’ in the book that it had to be controlled by a rigorous set of cunning devices to prevent the vitality from becoming mere strong rank broth. (*FIB* 206).

L’articulation de ces différentes potentialités de l’écriture fictionnelle – littérarité artificielle, référence au rythme de la vie concrète et individuelle, valeur symbolique et archétypale qui excède l’anecdotique et le particulier – est au cœur des expérimentations biofictionnelles de Burgess, en particulier de ce que l’on pourrait appeler la relation éthique qui unit le romancier-biographe à ses biographiés. Nous nous demanderons dans quelle mesure l’immanence vitale individuelle des biographiés résiste face aux canevas mythiques et archétypiques dessinés par un romancier qui se définit lui-même tantôt comme “manichéen”, exprimant une vision morale et métaphysique dualiste de l’univers, tantôt comme le garant d’un humanisme judéo-chrétien traditionnel, faisant du libre arbitre, du péché et de la rédemption un trajet obligé pour ses personnages. Se réclamant davantage d’une *ars poetica* moderniste, formaliste et intertextuelle, que d’un romantisme visionnaire ou d’un réalisme didactique, Burgess est pourtant fréquemment étudié à travers le prisme thématique de ce dualisme manichéen et de la *Weltanschauung* chrétienne qui sous-tend ses univers romanesques, ou même compté parmi les écrivains à thèse, dont l’écriture serait subordonnée à la visée démonstrative. Nous chercherons à distinguer, en mettant en relief un fonds mythique burgessien commun à tous ses récits biofictionnels, ce qui relève d’une entreprise de “procustisation” ou de vampirisation narcissique de la part du romancier-biographe, transgressant l’éthique biographique de l’attention à la singularité unique d’autrui, transportant les contingences anecdotiques de l’historiographie sur un plan de significations extérieures au sujet biographique lui-même et inhérentes au prisme idiosyncratique du biographe. Quand ces deux instances, biographe et biographié, sont des écrivains, la relation biographique se double d’une relation critique, ce qui nous amènera à poser le même type de question éthique au sujet des lectures critiques “psycho-biographiques”, qui se servent de l’œuvre pour connaître la vie de son auteur.





## **Quatrième partie**

### **L'éthique biofictionnelle**

## A. Syncrétisme et procustisation<sup>776</sup>

### 1. Le prisme des thèmes bourgeois

Les études consacrées à l'œuvre de Burgess sont pour la plupart thématiques, et font à juste titre, bien que trop exclusivement peut-être, du manichéisme et du catholicisme le socle de la *Weltanschauung* du romancier. Le manichéisme moral et métaphysique de Burgess se traduit par une prédilection pour les oppositions dualistes ; son catholicisme, plus culturel que spirituel, sous-tend aussi bien le choix de certains sujets comme la vie de Jésus ou la carrière de son personnage de *Earthly Powers*, Carlo Campanati, inspiré de Jean XXIII, que des motifs récurrents dans l'ensemble de l'œuvre. Manichéisme et catholicisme apparaissent au premier plan dans les premières monographies consacrées à Burgess, en particulier celles de A. A. De Vitis<sup>777</sup>, Samuel Coale<sup>778</sup> et Geoffrey Aggeler<sup>779</sup>, avant d'être repris et réévalués dans une perspective non plus uniquement morale et philosophique, mais davantage textuelle et littéraire, dans des ouvrages postérieurs comme ceux de John J. Stinson<sup>780</sup> et Ákos Farkas<sup>781</sup>.

---

<sup>776</sup> Voir la définition de "procustisation" supra, p. 54-55.

<sup>777</sup> A. A. De Vitis, *Anthony Burgess* (1972). Les titres de ses chapitres, comme "Themes, patterns and directions" (chapitre II), ainsi que son approche intentionnaliste, en termes de moyens littéraires mis au service d'une visée symbolique et démonstrative, en particulier dans ses analyses de *Nothing Like the Sun* ("Burgess's Manichaeian bias is fully operative in his portrayal of Shakespeare, and the reconciliation of the angel and the demon into the artist is what the novel chiefly considers.", p. 145 ; "The pox that Fatimah transmits to WS from Southampton also indicates the symbolical unity that Burgess achieves in the novel", p. 147), témoignent d'une lecture assez univoque de l'œuvre, réduisant sa littérarité à des "tours" joués au lecteur ("Into the novel Burgess also placed several tricks and deceptions ; he sets a sonnet as prose, blank verse as prose", p. 142).

<sup>778</sup> Samuel Coale, *Anthony Burgess* (1981). Comme De Vitis, il privilégie une lecture intentionnaliste de l'œuvre, étayée par les déclarations de l'auteur, dont il souligne constamment le pessimisme "augustinien" sur la nature humaine et la quête à la fois spirituelle et artistique d'un ordre imposé au chaos contemporain. (voir p. 6-8 sur le catholicisme augustinien de Burgess : "Like St. Augustine Burgess believed in the general depravity of mankind. Original sin and moral evil are for him synonymous descriptions of the human condition", p. 6 ; p. 55-9 sur sa critique de sa propre inclination pélagienne et le chapitre 3 entier, intitulé : "A Manichean Duoverse", p. 55-98).

<sup>779</sup> Geoffrey Aggeler, *The Artist as Novelist*, 1979. Aggeler confère notamment à *Nothing Like the Sun* une dimension politico-métaphysique qui s'articule sur le conflit symbolique entre les valeurs incarnées respectivement par "WS" et par Henry Wriothesley, celles d'un pessimisme hobbesien ou augustinien conservateur ("This [WS's speech] is the voice of Hobbesian/Augustinian pessimism, fully accepting original sin and all its consequences, fully aware that unregenerate humanity must be coerced into virtue and social responsibility [...]", p. 76), et celles d'un optimisme "pélagien" réformiste.

<sup>780</sup> *Anthony Burgess Revisited*, 1991. Pour John J. Stinson, le catholicisme qui informe thématiquement l'œuvre de Burgess relève moins d'une croyance ou d'une philosophie que d'un canevas structurel et d'un artifice littéraire.

<sup>781</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer*, 2002.

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, selon Peter Ackroyd, Burgess représente, dans les lettres anglaises "the old [Catholic] imagination"<sup>782</sup>, fantaisiste, baroque, attachée au passé, réprimée par une pensée dominante plus pragmatique, plus sérieuse et réaliste, moins extravagante. Mais c'est sans doute dans l'ouvrage de Martina Ghosh-Schellhorn sur les personnages burgessiens qu'une "dynamique catholique" est le plus systématiquement mise en avant : elle déterminerait la "quête" des protagonistes, c'est-à-dire à la fois l'action et la caractérisation :

The protagonist, as representative man, is propelled into the agon where his Catholic conscience and personal predilections clash with oppressive circumstances which threaten his free will.<sup>783</sup>

Hence [Burgess's] conception of man's life in the duoverse as a quest for awareness of the inherent duality in human nature which is closely connected with the dual presence of good and evil in the world in which he lives.<sup>784</sup>

Contemporary England's moral stupor and neutrality has been replaced by a teeming, Catholic view of the world, in which the forces of good and evil are very much in evidence [...].<sup>785</sup>

À cette mise en lumière des soubassements religieux de l'œuvre s'ajoute la perception d'une nette visée démonstrative, voire didactique, dans certains romans de Burgess. Ainsi, pour David Lodge<sup>786</sup>, *A Clockwork Orange*, par delà son invention linguistique, délivre avant tout un message éthique sur la valeur absolue du libre arbitre humain, ce qui place Burgess dans la catégorie des auteurs de romans à thèse – catégorie quelque peu datée dans le contexte d'une postmodernité littéraire privilégiant une textualité ouverte et le libre jeu de la lecture. Timothée Picard<sup>787</sup> voit, quant à lui, dans l'œuvre de Burgess l'expression d'un pessimisme philosophique anti-moderne, et

---

<sup>782</sup> Peter Ackroyd, *Albion : The Origins of the English Imagination*, 2000, p. 177.

<sup>783</sup> Martina Ghosh-Schellhorn, *Anthony Burgess : A Study in Character*, 1986, p. 47.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>786</sup> David Lodge écrit à propos du roman culte de Burgess: "Of course any novel worth more than a cursory glance contains ideas, provokes ideas, and can be discussed in terms of ideas. But by "novel of ideas" one means to denote a novel in which ideas seem to be the source of the work's energy, originating and shaping and maintaining its narrative momentum – rather than, say, emotions, moral choice, personal relationships, or the mutations of human fortune. In this sense English novelists have been more comfortable dealing directly with ideas either in comic and satirical fiction (including the campus novel) or in various forms of fable and utopian or dystopian fantasy [...]. Anthony Burgess's *A Clockwork Orange* belongs to the second type." (*The Art of Fiction*, 1992, p. 199)

<sup>787</sup> Timothée Picard, "La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la 'déclinologie' (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective)", *LHT* [En ligne], N° 6, LHT, Dossier, mis à jour le : 20/06/2009, URL : <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/124-picard>.

le compare à ceux que Nancy Huston appelle les “professeurs de désespoir”<sup>788</sup> des lettres contemporaines, tel Milan Kundera, dont l’ironie acerbe prend pour cible la dégénérescence culturelle des sociétés postmodernes. Même Paul Franssen, qui propose par ailleurs une lecture postcoloniale, entre *New Historicism* et *Cultural Materialism*, d’*Enderby’s Dark Lady* et de son hypotexte *Nothing Like the Sun*, fait ressortir une mystique dualiste, à la fois artistique, psychologique et existentielle, selon laquelle l’épanouissement vital et artistique de “WS” passerait par la rencontre de l’altérité sexuelle et de la “noirceur” physique et symbolique de la *Dark Lady*, et le rejet de ses amours dites “incestueuses” avec son épouse légitime, la trop rousse et trop pâle Anne Hathaway, ou avec son amant Henry Wriothlesley, étranger aux “ténèbres du féminin” que célébrerait l’auteur<sup>789</sup>. Bruce M. Firestone, en revanche, n’établit aucune hiérarchie symbolique et ne voit aucun véritable dualisme archétypal dans la reconstitution par Burgess de la vie amoureuse de “WS”, traversée par deux courants de désirs parallèles, l’un homosexuel, l’autre hétérosexuel :

With young Harry, Will manages to express both his hostility and his admiration through the ambivalence of their homosexual relationship. [...] The dark goddess continues to dominate his thoughts and his aspirations, but a second current of desire runs along parallel throughout, the attraction to male youth and beauty.<sup>790</sup>

Ainsi, hormis quelques articles plus nuancés tel celui de Firestone, les analyses de l’œuvre de Burgess en termes de dualisme thématique, d’oppositions essentielles, ou encore d’*agôn* entre un protagoniste et un antagoniste radicalement “autre”<sup>791</sup>, dominant très largement dans les études critiques burgessiennes.

Effectivement, si l’on considère l’œuvre fictionnelle de Burgess dans son ensemble, sans qu’il en résulte nécessairement une taxinomie aussi rigide que celle mise au jour par Ghosh-Schellorn, chacun de ses romans semble constituer une variation ou un approfondissement à partir d’un certain nombre de thèmes qui reviennent comme des

---

<sup>788</sup> Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, 2004, citée par Timothée Picard, p. 2.

<sup>789</sup> Paul Franssen, “The Bard, the Bible, and the Desert Island”, P. Fransen (ed.), *The Artist as Character*, 1999, p. 107 et p. 113-115.

<sup>790</sup> Bruce M. Firestone, “Love’s Labor’s Lost : Sex and Art in Two Novels by Anthony Burgess”, *Critical Essays on Anthony Burgess*, G. Aggeler (ed.), 1986, p. 106-107.

<sup>791</sup> William K. Morris (*The Consolations of Ambiguity*, 1971) et Richard Mathews (*The Clockwork Universe of Anthony Burgess*, 1978) s’appuient sur les dystopies *A Clockwork Orange* et *The Wanted Seed* pour proposer une lecture humaniste, presque orwellienne, de l’œuvre de Burgess, toujours dualiste – l’homme, notamment l’artiste, face à la déshumanisation politico-sociale – mais moins théologique ou manichéenne que celles de Coale ou d’Aggeler.

*leitmotive* et forment l'ossature philosophico-morale, extra-littéraire en quelque sorte, de l'œuvre. Ce constat nous amène à nuancer et relativiser la dimension postmoderne de l'écriture burgessienne, la littérarité intertextuelle, autoréflexive et métafictionnelle de ses romans n'excluant pas une volonté pré-moderne de représenter et de déchiffrer le monde selon le grand récit d'une grille morale, religieuse et métaphysique :

A novel ought to leave in the reader's mind a sort of philosophical residue. [...] The novelist has not preached: the didactic has no place in good fiction. [...] As novels are about the ways in which human beings behave, they tend to imply a judgement of behaviour, which means that the novel is what the symphony or painting or sculpture is not – namely, a form steeped in morality<sup>792</sup>.

Le christianisme et ses hérésies (pélagianisme et manichéisme), ainsi que leurs prolongements métaphysiques et moraux – l'Incarnation, le péché, le libre arbitre et la prédestination – constituent le socle de la *Weltanschauung* du romancier, informant l'ensemble de son œuvre romanesque, mais aussi biographique et critique. Ses (anti)héros et ses biographiés imaginaires, confrontés aux mêmes dilemmes et aux mêmes épreuves, se ressemblent, dans la mesure où chaque récit repose sur un canevas structurel binaire mettant en lumière le dualisme corps/esprit inhérent à la condition humaine, selon les traditions platonicienne et judéo-chrétienne. Shakespeare, Keats, Marlowe et Napoléon sont plongés dans un univers manichéen, où ils font l'expérience de l'inéluctable réalité du mal physique, moral, voire métaphysique, et de la faiblesse de l'esprit face à la puissance de la chair, dans le désir sexuel ou la maladie. Burgess explique la nécessité de ce prisme religieux dans un article de 1968 intitulé "The Manicheans", où il se définit lui-même comme un "romancier religieux", puis à nouveau dix ans plus tard dans un entretien avec Samuel Coale :

Religion is part of life, and [...] one would expect religious experience to provide more of the novelist's subject-matter than it actually does. I do not mean the tribulations of priests among the poor, or deanery gossip, or preordinary doubts; I mean rather the imaginative analysis of themes like sainthood, behaviour, even that dangerous beatific vision. [...] What the religious novelist often seems to be saying is that evil is a kind of good, since it is an aspect of the ultimate reality; though what he is really saying is that evil is more interesting to write about than good.<sup>793</sup>

---

<sup>792</sup> Anthony Burgess, *99 Novels*, 1984, p. 17.

<sup>793</sup> Anthony Burgess, "The Manicheans", *Times Literary Supplement*, March 3, 1966, cité par John J. Stinson, "The Manichee World of Anthony Burgess", Harold Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 59. Ce paradoxe d'une "interpénétration" du bien et du mal, qui rend le second nécessaire à la réalisation du premier, rappelle les philosophies chrétiennes de Graham Greene et de T. S. Eliot. Burgess semble ici

It is very doubtful whether any novel, however trivial, can possess any vitality without an implied set of values derived from religion.<sup>794</sup>

Ces professions de foi esthético-religieuses, bien qu'en contradiction avec d'autres déclarations dans lesquelles il affirme l'indépendance de l'art par rapport à toute forme de démonstration philosophique<sup>795</sup>, ou se réclame des théories structuralistes de Claude Lévi-Strauss plutôt que d'une quête d'essences métaphysiques<sup>796</sup>, n'ont rien d'étonnant si l'on se réfère à l'autobiographie de Burgess et à son admiration pour James Joyce. En effet, comme ce dernier à travers son héros semi-autobiographique Stephen Dedalus, Burgess se présente comme un catholique "renegade" ou "lapsed", qui, n'étant plus ni croyant ni pratiquant, n'en est pas moins irrémédiablement marqué par le dogme, la liturgie, l'héritage culturel et moral de son éducation catholique, ainsi que par sa position de marginalité de fait dans une Angleterre majoritairement et institutionnellement protestante. Dans le même entretien où il se défend de toute visée didactique, il tente de préciser le sens de l'omniprésence des problématiques religieuses associées à son œuvre, soulignant leur caractère plus arbitraire et structurel que philosophique ou théologique :

I don't think that religion helps. It is just a nice system which exists solidly, containing this delightful concatenation of the historical, the mythical, the intellectual, the symbolic. This is what religion is for. [...] When we talk about good and evil, they can appropriately be personified in ultimate mythical figures. This I accept as a convenience, whether there is any

---

faire allusion à l'essai de T. S. Eliot sur Baudelaire : "So far as we are human, what we do must be either evil or good ; so far as we do evil or good, we are human ; and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing : at least, we exist. It is true to say that the glory of man is his capacity for salvation ; it is also true to say that his glory is his capacity for damnation." ("Baudelaire" (1930), *Selected Essays*, 1951, p. 429) La phrase qui suit cet extrait sert d'épigraphe à *Tremor of Intent* (1966), roman d'espionnage traversé de thèmes chrétiens : "The worst that can be said of most of our malefactors, from statesmen to thieves, is that they are not men enough to be damned." (*ibid.*) ; la conclusion, "Baudelaire was man enough for damnation" (*ibid.*), est citée dans son introduction à *The Picture of Dorian Gray* (voir infra).

<sup>794</sup> Samuel Coale, "An Interview with Anthony Burgess" (1978), cité par Samuel Coale, *Anthony Burgess*, 1981.

<sup>795</sup> Citons, par exemple, cette réponse d'Anthony Burgess dans un entretien de 1980 : "A writer of fiction must keep his eyes on physical realities and avoid intellectual programs. Because these will get into his fiction and turn it into allegory, a purely intellectual creation disguised as a novel. I believe that a novel, or a work of art generally should be totally undidactic [...]. My favourite French poet is Mallarmé who is totally undidactic, who made his poetry out of words." (Jacques Cabau, "Burgess par lui-même", *Trema* 5, 1980, p. 105)

<sup>796</sup> Voir notamment l'exégèse par l'auteur de l'intrigue de son roman "structuraliste" *M/F* (1970), que Burgess compare à la structure autonome d'une composition musicale ("Œdipus Wrecks", *This Man and Music* (1982), 2001, p. 162-179).

ontological reality there or not. [...] It's very convenient the notion of two opponent forces battling and maintaining the dynamic of the Universe.<sup>797</sup>

Ainsi, comme James Joyce, Burgess crée des personnages qui résultent de la synthèse d'éléments autobiographiques, d'éléments archétypiques, et d'une volonté moderniste d'imposer aux romans une structure rigoureuse : dans *Ulysses*, Stephen Dedalus est à la fois un portrait semi-autobiographique de Joyce jeune homme, Hamlet, Icare, le fils symbolique de Leopold Bloom, et l'antithèse de Leopold Bloom<sup>798</sup>. De même, dans une certaine mesure, on peut voir dans le "WS" de *Nothing Like the Sun* non seulement un portrait du Shakespeare historique, mais aussi un alter ego élisabéthain de l'écrivain Anthony Burgess, une figure quasi christique, et, en termes de structure romanesque, conformément aux analyses de Geoffrey Aggeler, l'antithèse "augustinienne" du "pélagien" Henry Wriothesley, comte de Southampton.

Ainsi, on retrouve chez les protagonistes des biographies imaginaires de Burgess la tension entre individuation et archétype propre à la création romanesque, et la synthèse entre réalité historique et projection idéologique propre aux personnages biographiques. Mais le prisme de la mythologie burgessienne est parfois si visible que la composante spécifiquement biographique des biographies imaginaires paraît menacée, comme le suggère John J. Stinson, quand, dans son analyse de *Nothing Like the Sun*, il s'interroge sur la légitimité d'assigner un programme thématique à une biographie – même imaginaire : "Ought a biography – even a fictionalized biography – have a theme ? Does the selectiveness employed by the biographer in some way falsify reality ?"<sup>799</sup> En effet, Burgess semble parfois prendre le contrepied de la célèbre formule de Lytton Strachey, définissant la biographie comme "the most delicate and humane of all the branches of the art of writing"<sup>800</sup>, c'est-à-dire un art subtil qui oblige le biographe à porter une attention minutieuse et nuancée à la personnalité singulière

---

<sup>797</sup> Jacques Cabau, "Anthony Burgess par lui-même", *Trema* n° 5, p. 107.

<sup>798</sup> Burgess, tout comme Hugh Kenner et Richard Ellmann, met en lumière la complémentarité entre les deux protagonistes destinés à se rencontrer dans *Ulysses*, Stephen Dedalus, le jeune intellectuel immature, détaché des contingences temporelles ("a sort of Homeric hero of the mind") et Leopold Bloom, l'homme moyen sensuel ("Bloom's own name [...] sums up what its owner stands for : something remarkable but unpretentious springing out of common earth"), selon une nécessité à la fois psychologique, structurelle et mythique – Télémaque/Ulysse – et autobiographique (le jeune Joyce immature/Joyce père de famille) (*Re Joyce*, 1967, p. 106-107)

<sup>799</sup> John J. Stinson, "The Faces in Bella Cohen's Mirror", G. Aggeler (ed.), *Critical Essays*, 1986, p. 94.

<sup>800</sup> Lytton Strachey, *Preface of Eminent Victorians* (1918), 2003, p. xviii.



d'autrui, "dispassionately, impartially, and without ulterior intentions"<sup>801</sup>. Samuel Schoenbaum note ainsi la transgression spectaculaire de cette éthique biographique par l'auteur de *Nothing Like the Sun* : "The sexual degradation of the protagonist is a working out of the author's obsession rather than the fictionalisation of fact"<sup>802</sup>. Sans aller jusqu'à reprocher à Burgess une psychologie simpliste et une caractérisation grossière entachée de projections et d'obsessions auctoriales, on peut effectivement remarquer que les protagonistes de ses biographies imaginaires sont autant de "mouture à moudre", pour reprendre l'expression de Stephen dans "Scylla and Charybdis"<sup>803</sup>, dans la perspective d'une œuvre globale<sup>804</sup>, sous-tendue par un réseau quasi systématique de thèmes récurrents. Si Shakespeare, Marlowe, Napoléon, Keats, en devenant les personnages burgessiens "WS"/Will, Kit, "N" et John, sont arrachés aux images d'Épinal dans lesquelles la postérité les a embaumés, c'est pour prendre place dans un panthéon de héros/antihéros se débattant dans un monde manichéen, où le salut passe par la désillusion radicale par rapport au monde temporel suivie d'une *anagnorisis* mi-existentielle, mi-artistique qui ressemble à un sacrifice christique.

C'est un peu comme si les destins individuels de ces "grands hommes" permettaient à Burgess de donner une structure ordonnée, selon le modèle de la "méthode mythique" théorisée par T. S. Eliot<sup>805</sup>, à sa vision personnelle, saturée de références chrétiennes, de la condition humaine : le pôle syncrétique, iconique, indifférencié de la caractérisation semble alors menacer celui de l'attention aux nuances individuelles et de la représentation désaliénée de la vie et de l'histoire. Se pose donc la question de la légitimité éthique d'une telle "procustisation", d'un tel excès syncrétique et symbolique de l'écriture, par rapport à la relation biographique entre le biographe et

---

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. xix.

<sup>802</sup> Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, 1970, p. 766. Voir également "Musical Beds", la critique de D. A. N. Jones, citée supra, p. 276.

<sup>803</sup> D'après Stephen Dedalus, "All events brought grist to his [Shakespeare's] mill." (*Ulysses*, 1993, p. 196), ce qui est traduit dans l'édition de la Pléiade : "Tous les événements apportent mouture à son moulin" (*Œuvres* II, 1995, p. 232). John J. Stinson fait de cette idée la clef de voûte de la méthode psycho-critique de "Mr Burgess" dans *Nothing Like the Sun* : "The whole of *Nothing Like the Sun* is, at least on one level, little more than an imaginative working out of that opinion", (*Nothing Like the Sun : The Faces in Bella Cohen's Mirror*, G. Aggeler (ed.), *Critical Essays*, 1986, p. 93).

<sup>804</sup> Dans plusieurs articles, Burgess met en avant la valeur de l'unité et de la cohérence thématique de l'œuvre globale d'un même écrivain. Par exemple, dans *The Novel Now*, il écrit : "We can no longer expect the one big book, the single achievement, to be an author's claim to posterity's regard. We shall be more inclined to assess the stature of a novelist by his ability to create what the French call an *œuvre*, to present fragments of an individual vision in book after book, to build, if not a *War and Peace* or *Ulysses*, at least a shelf." (*The Novel Now : A Student's Guide to Contemporary Fiction*, 1967, 1971, p. 19)

<sup>805</sup> T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth". Voir supra, p. 284, note 1.

son sujet. Se pose également la question de la légitimité esthétique, chez un romancier expérimental (post)joycien, d'un tel canevas symbolique – dualiste et essentialiste –, alors même que l'écriture burgessienne semble s'inscrire dans une textualité de type poststructuraliste, censée neutraliser les paradigmes et déjouer les structures réifiées, naturalisées, de la signification.<sup>806</sup>

## 2. Catholicisme et modèle christique

Un critique formule le paradoxe suivant à propos des personnages de Burgess : “His heroes are Christlike, but like Christs to whom something lowering is bound to happen, such as falling off the Cross.”<sup>807</sup> Effectivement, l'archétype christique revient de façon récurrente dans ses biographies imaginaires. Mais, comme souvent dans l'œuvre de Burgess, les tensions, que ce soit entre le mode burlesque et le sérieux symbolico-allégorique ou entre la profanation du sacré et la glorification du terrestre, sont loin d'être résolues. Le titre du récit imaginaire des derniers jours de John Keats, *Abba Abba*, ultimes paroles de Jésus-Christ crucifié, placent d'emblée le poète sensualiste et païen, déiste, sinon athée, sous le signe du sacrifice christique. D'autres paroles christiques, “*Consummatum est*”, sont attribuées à “WS” au moment du “baptême” du Globe dans *Nothing Like the Sun*, Burgess tissant ainsi un réseau de correspondances entre Jésus et Shakespeare, mais aussi entre ce dernier et Christopher Marlowe, qui fait prononcer ces mots à son personnage emblématique, Faust, au moment où il scelle son pacte avec le diable : “*Consummatum est. For some reason WS could not get those words out of his head. He thought of them not as Christ's words but as Faustus's – the signing of the bill with blood*” (NLTS 214).

Christopher Marlowe lui-même, plus spontanément associé au *non serviam* provocateur des modèles satanique ou faustien, ressemble plus à une figure christique

---

<sup>806</sup> Voir Roland Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, 2002. Barthes entend par “Neutre” “tout ce qui déjoue le paradigme” (p. 31), c'est-à-dire la quête d'un troisième terme qui viendrait briser les oppositions binaires qui se présentent des structures “naturelles” de signification. On pourrait aussi évoquer, parmi les théories de l'écriture qui contestent le modèle mythique-symbolique, la conception du roman de Milan Kundera comme ce qui “déchire” le rideau des pré-interprétations, en déjouant non seulement le *kitsch* – l'illusion réaliste et le *pathos* sentimental –, mais aussi les réifications symboliques et tout programme d'assignation d'un sens fixe à l'écriture (*Le Rideau déchiré*, 2005).

<sup>807</sup> D. J. Enright, “Lost Empires”, *London Review of Books*, October 16<sup>th</sup>, 1980, p. 3.

qu'à un ange rebelle dans *A Dead Man in Deptford*, à tel point que Jésus, tel un *secret sharer*<sup>808</sup>, semble l'accompagner dans toutes ses méditations : chargé de s'introduire dans le milieu des catholiques anglais exilés, Kit ne prend pas les questions de foi à la légère et, fasciné par la figure du Christ, revient sans cesse sur le mystère de l'Incarnation et de la filiation divine, par exemple dans le passage suivant, où il communique à Reims pour mieux se fondre parmi les Anglais catholiques :

But it was no sacrament, it was but bread. And yet throughout the Christian time it had been Christ's body. Could the edict of mortal men, preening in fine robes, cancel Christ's own words ? But Christ was but a mortal man ; or Christ never was. [...] He retched on the round wafer. It would not be swallowed, it clung as flesh to flesh. (*ADM* 186)

Il compare également, bravade blasphématoire, mais peut-être, aussi, identification véritable, son amour pour Tom Walsingham à celui de Jésus pour son disciple Jean : "I say that my condition is condoned by Christ's own love of the beloved disciple" (*ADM* 57)<sup>809</sup>. Burgess préserve l'opacité du personnage, laissant le lecteur décider s'il s'agit de blasphèmes, comme le veut la légende d'un Marlowe "moderne", cynique, provocateur et résolument athée, ou au contraire du questionnement sincère d'un érudit pétri de culture classique et chrétienne dans une Angleterre élisabéthaine déchirée par les persécutions religieuses.<sup>810</sup>

---

<sup>808</sup> Voir l'ouvrage de Michel Schneider *Morts imaginaires*, où il utilise le titre de la nouvelle de Conrad pour évoquer la relation obsessionnelle entretenue par certains auteurs avec leurs prédécesseurs.

<sup>809</sup> Burgess fait énoncer cette version apocryphe des Évangiles (qui figure dans le rapport de délation de Richard Baines sur le Marlowe/Marley historique) par son propre "Kit Marlowe", mais aussi par son personnage homosexuel Kenneth Toomey, qui la réitère à plusieurs reprises dans *Earthly Powers*. Burgess affirme la considérer comme une hypothèse plausible dans son autobiographie (*YHYT* 306). La formule exacte figurant dans le rapport de Baines est : "That St John the Evangelist was bedfellow to Christ □ and leaned alwaies in his bosome, that he used him as the sinners of Sodoma." Ce thème d'une relation amoureuse entre Jésus et saint Jean, le plus jeune de ses apôtres, est courant dans la littérature pamphlétaire anti-chrétienne.

<sup>810</sup> Cette question divise la critique marlovienne : la légende populaire initiale d'un voyou provocateur sur le modèle de Villon ou du Caravage a en effet laissé place à deux hypothèses biographiques antagonistes : un sceptique qui remettait en question les valeurs de son temps en dénonçant sur scène et en privé le dogmatisme religieux et le machiavélisme politique, distillant savamment et tout à fait consciemment de l'ironie et de l'ambiguïté dans ses vers et ses créations dramatiques ; ou bien au contraire un chrétien orthodoxe dont les pièces ne seraient que le prolongement des "moralités" médiévales, la preuve par l'exemple que la punition divine finit toujours par s'abattre sur la démesure humaine. Harold Bloom prend parti contre cette révision chrétienne de la force subversive de Marlowe : "There has been a fashion, in modern scholarly criticism, to baptize Marlowe's imagination, so that a writer of tragic caricatures has been converted into an orthodox moralist. The vanity of scholarship has few more curious monuments than this Christianized Marlowe. What the common reader finds in Marlowe is precisely what his contemporary found : impiety, audacity, worship of power, ambiguous sexuality, occult aspirations, defiance of moral order, and above all else a sheer exaltation of the possibilities of rhetoric, of the persuasive force of heroic poetry." (Introduction to H. Bloom (ed.), *Christopher Marlowe*, 1986, p. 1).

Choisissant une voie dangereuse et incertaine à la fois physiquement et spirituellement, il renonce à sa famille : “Wept at a future that, he knew, must be perilous. Wept because they, his womanfolk and his hammering father, would weep. Weep when ? That he didn’t know. He could hear weeping on the wind.” (ADM 39) Juste avant son assassinat, il est prêt à s’exiler, renonçant à son pays autant pour sauver sa vie que pour servir son dieu – certes, non pas le Dieu chrétien, mais Apollon : “He had lost family, country must be next. [...] The truth of life lay in the vatic messages words sent, meanings beyond what the world called meaning. The old gods lived ; Apollo blazed in the sun. He must serve what must be served.” (ADM 262). Ce double renoncement place la quête spirituelle du protagoniste sous le signe de la sentimentalité chrétienne du sacrifice et sous celui de l’opposition, chrétienne elle aussi, entre les tentations temporelles et le service d’une divinité supérieure. Certes, le modèle faustien informe également le portrait burgessien de Christopher Marlowe. En effet, Burgess reprend une idée qui était déjà au cœur de son mémoire de BA consacré à Christopher Marlowe<sup>811</sup>, l’interprétation proposée par William Empson du dernier monologue de Faust avant sa damnation<sup>812</sup>, pour l’appliquer au dramaturge élisabéthain lui-même dans *A Dead Man in Deptford* : le Faust de Marlowe, pour Empson et Burgess, en s’écriant “Ugly hell, gape not”<sup>813</sup>, c’est-à-dire en n’accentuant pas la négation, mais le verbe “gape”, exprimerait autant son désir intellectuel de connaître la réalité métaphysique de l’Enfer que sa terreur de la damnation ; de même, le Kit Marlowe de Burgess, tourmenté par la peur d’un châtement divin auquel l’exposeraient ses amours homoérotiques, exprime le désir paradoxal de connaître ce châtement :

The morality, if there was morality, was encased in the narrow world that two built. Of exterior morality there was none save what the Church, reformed or unreformed, delivered. He had an itch of merely scholarly import to learn of the nature of and punishment allotted to such love, if love it was. (ADM 51)

---

<sup>811</sup> Voir supra, p. 280-281.

<sup>812</sup> William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (1930), 1966, chapter VII, p. 206. S’appuyant sur la scansion du vers “Ugly hell, gape not. Come not, Lucifer”, dans lequel les marques de négation ne sont pas accentuées, Empson y décèle une ambiguïté absolue – selon lui, ce vers exprime poétiquement le contraire de sa signification littérale : “But behind this there is also a demand for the final intellectual curiosity, at whatever cost, to be satisfied : *Let Ugly Hell gape, show me Lucifer* ; so that perhaps, behind all his terror, it is for this reason that [Faustus] is willing to abandon his learning, that he is going to a world where knowledge is immediate, and in those flames his books will no longer be required.” (p. 206)

<sup>813</sup> “Ugly hell, gape not. Come not, Lucifer !” (Christopher Marlowe, *Le Docteur Faust/Doctor Faustus*, 1997, p. 256, l. 191)

Mais la scène de méditation dans le jardin de l'auberge de Deptford qui précède l'exécution, mi-crapuleuse, mi-sacrificielle, de Kit Marlowe par Frizer et ses hommes de main, rappelle bien plus la solitude de Jésus dans le jardin de Gethsémani que la fin tragique de Faust : l'*anagnorisis*, l'ultime révélation du Kit Marlowe imaginée par Burgess, est empreinte d'une sorte de romantisme esthétique qui voit dans l'art le paradigme chrétien d'un accomplissement spirituel suprême atteint au prix du sacrifice de ses ambitions terrestres.

Le protagoniste de *Nothing Like the Sun*, "WS", a une conception de son art bien plus prosaïque, que l'on pourrait anachroniquement qualifier d'anti-romantique : plus proche d'un métier, d'un artisanat, d'un bricolage, elle semble échapper à toute mystique chrétienne ou néo-platonicienne de la transcendance spirituelle et du sacerdoce artistique. C'est moins la figure du renoncement sacrificiel que celle de la résignation et de la charité qui confère au personnage-biographié Shakespeare une dimension christique : la création apparaît, certes, comme ailleurs sous la plume de Burgess, comme une mission salvatrice, entre lutte, sacrifice et destin esthético-moral ("But there are plays to be written, images of order and beauty to be coaxed out of wrack, filth, sin, chaos", *NLTS* 154) ; mais c'est surtout l'homme "WS", plus que l'artiste "Shakespeare", qui prend les accents christiques d'un martyr béatifié :

Compassion ? Did that then seem the proper balm wherewith to anoint his soul's bruises ? They struck, my wife, my brother, but knew not what they did. I will feel no anger, I will resent nothing. I stand above, blessing, forgiving, with lips untwisted in bitterness, brow all alabaster-smooth, a statue. (*NLTS* 206)

Cette rhétorique du pardon et de la charité attribuée à "WS" par le narrateur "Mr Burgess" peut se lire au premier degré comme un hommage biographique au père spirituel des lettres britanniques, qui est aussi le représentant suprême de l'expression séculière, artistique, de l'humanisme chrétien occidental<sup>814</sup>. Mais ce discours christique

---

<sup>814</sup> W. H. Auden considère que la seule façon de comprendre Shakespeare est de voir dans son œuvre l'expression d'une morale et d'une psychologie chrétiennes, c'est-à-dire mettant en jeu la tentation, la faute et la valeur non pas punitive, mais potentiellement rédemptrice de la souffrance humaine : "Shakespeare, like everybody else, inherits Christian psychology. [...] Man is a tempted being, living with what he does and suffers in time, the medium in which he realizes his potential character. The indeterminacy of time means that events never happen once and for all. The good may fall, the bad may repent, and suffering can be, not a simple retribution, but a triumph. [...] Men must have an infinite dynamic for good or for evil." (*Lectures on Shakespeare*, 2000, p. 312). En revanche, d'après Richard Ellmann, James Joyce voyait en Shakespeare un humaniste post-chrétien, quasiment athée comme lui : "For Joyce Shakespeare was not a Christian humanist but a post-Christian one, a man like himself,

stéréotypé, aussi lisse que la statue de marbre “officielle” du Barde érigée à Westminster Abbey en 1741<sup>815</sup>, symbole de la vie posthume de Shakespeare sous forme d’icône béatifiée de la civilisation chrétienne occidentale, participe tout autant de l’écart ironique, démystificateur, constamment entretenu par la narration ventriloque à l’égard des significations mythiques, réifiées, associées au Barde. Quoi qu’il en soit, “WS” comme Kit Marlowe sont représentés comme des victimes, voire des martyrs, dotés d’une force spirituelle supérieure à celle de leurs contemporains, et isolés au sein d’une majorité de barbares, de philistins, de Judas et de Machiavel : par delà les particularités individuelles des biographiés, on retrouve dans ces deux biographies imaginaires élisabéthaines deux motifs caractéristiques des récits burgessiens, celui d’une intériorité et d’une sensibilité individuelle confrontées à la menace extérieure de forces sociales et politiques oppressives<sup>816</sup>, et celui de la dynamique chrétienne de la quête spirituelle<sup>817</sup>.

Le Keats de Burgess dans *Abba Abba*, victime tantôt révoltée, tantôt résignée, de la maladie, est en proie à un questionnement esthétique-religieux qui s’exprime notamment, comme chez Marlowe, par une attitude ambivalente envers la figure de Jésus-Christ. Le titre *Abba Abba*, jeu de mots établissant une correspondance entre la forme poétique du sonnet et la crucifixion, assimile implicitement la poésie à un sacerdoce, la création artistique à un martyr, ce qui rappelle la conclusion romantique de l’anthologie littéraire de Burgess, *British Literature : A Survey for Students*, sur les sacrifices temporels consentis au nom de l’art.<sup>818</sup> La filiation shakespearienne d’un poète romantique littéralement habité par son ancêtre élisabéthain se double d’échos nettement marloviens, sa crise spirituelle rappelant les provocations blasphématoires

---

schooled in doubt, caught between Stratford and London as he was caught between Ireland and the Continent, tormented by jealousy, prone to be betrayed, his pen the only weapon of reprisal he had against a world which misused him.” (Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, 1977, p. 50)

<sup>815</sup> Graham Holderness compare le buste de Holy Trinity, que les “bardolâtres” en quête de représentation idéalisée et spiritualisée jugent vulgaire (“the features of a complacent Stratford bourgeois”), à la véritable apothéose shakespearienne dont la statue de Westminster Abbey est l’emblème : “an official emblematisation of Shakespeare’s reception into the structures of national authority and power, constituted by church, state and monarchy”, elle représente un Shakespeare quasi christique : “A clear, candid spirituality further hints [...] at a similarity to the icon of Christ”. (Graham Holderness, *Cultural Shakespeare*, 2001, p. 152 et 153)

<sup>816</sup> C’est le fil directeur de l’ouvrage de Richard Mathews, selon qui Burgess oppose systématiquement “the external demands and mechanical definitions” à “the inner timeless impulse to love and create” (Richard Mathews, *The Clockwork Universe*, p. 3).

<sup>817</sup> Cette dynamique de la quête spirituelle chrétienne est la thèse principale de Martina Ghosh-Schellorn dans *Anthony Burgess : A Study in Character*, 1986.

<sup>818</sup> Anthony Burgess, *English Literature : A Survey for Students* (1958), 1974, p. 233. (Voir la citation supra, p. 342)

associées à Christopher Marlowe et à son héros emblématique Faust (“Your damnable Lord did it [committed suicide]. [...] He let himself be crucified. I call that self-slaughter”, *Abba* 57).

En se réclamant d’une philosophie païenne et en se proclamant fidèle d’Apollon, Keats a fait un pari qu’il décide d’honorer jusqu’au bout, résistant à la *doxa* chrétienne consolatrice que tente de lui imposer son ami Severn comme à la rigueur calviniste de son médecin Clark, dans une ville de Rome qui symbolise tous les paradoxes de la cohabitation forcée entre paganisme et catholicisme, entre la chair et l’esprit. Mais la souffrance physique et la conscience d’être l’auteur d’une œuvre inachevée le plongent dans un désespoir qu’il combat en faisant alterner une colère aux accents blasphématoires et une résignation quasi christique. Bien que Keats s’en défende (“[...] he who did not believe could not well blaspheme”, *Abba* 81), les derniers jours du biographié burgessien, comme la vie de Kit Marlowe, sont placés sous le signe d’interrogations chrétiennes qui suggèrent que la sagesse païenne, stoïcienne ou athée, professée par Keats pourrait n’être qu’un leurre<sup>819</sup>. La rencontre centrale imaginaire entre le poète romantique anglais et le poète réaliste romain Belli a lieu dans la chapelle Sixtine, sous le *Jugement Dernier* de Michel-Ange, dont le Christ vengeur inspire à Keats un mélange de terreur et de moquerie irrévérencieuse :

“There are no signs of blessedness. It is all horror. All hell. Nor is that the Christ they teach of in the churches. Look at his great muscles. Look at his bearded ferocity. He is more Prometheus than Christ, except that he has no love of mankind. He does not bring us fire, he throws us into it. Where did he get those huge shoulder muscles ? Not from a year or so of work in a carpenter’s shop.” (*Abba* 42)

Toute la problématique religieuse de la brève biographie imaginaire se cristallise ou trouve son “corrélat objectif” dans les diverses représentations de Jésus-Christ qui ponctuent le récit de l’initiation romaine, trop tardive, de Keats : le Christ en croix grotesque d’un sonnet blasphématoire de Belli, tombé entre les mains de Keats grâce à Gulielmi, devient l’exutoire obscène du désespoir du poète mourant (“If you want laughter, you will find it in the obscenity of desperation”, lui promet Gulielmi, *Abba* 15) ; quant au Christ viril, musclé, intraitable de Michel-Ange, il suscite, certes, les

---

<sup>819</sup> On peut à nouveau établir un parallèle entre la “christianisation” des biographiés de Burgess et l’essai de T. S. Eliot sur Baudelaire : “Genuine blasphemy, genuine in spirit and not purely verbal, is the product of partial belief, and is as impossible to the complete atheist as to the perfect Christian. It is a way of affirming belief” (“Baudelaire”, *Collected Essays*, 1951, p. 421).

sarcasmes de Keats, mais moins que le Christ efféminé, faible, doux, impuissant face au mal, peint par son ami Severn :

“I recognize,” looking at Clark [his Scottish doctor], “that it might still my soul in front of we know what if I belonged to something. But it is too late, I think. Severn, if I may speak so without disloyalty, does not in his work bear the best witness to the Christian creed. It does not help his art, shall I say. Too gentle-Jesus feathery where the iron groin should show through.”  
(*Abba* 12)

Le dilemme spirituel de John Keats, c’est-à-dire sa fidélité au service d’Apollon et à l’art comme seule transcendance salvatrice, modèle de spiritualité païenne dont il pressent avec angoisse la fragilité, donne lieu à une sorte d’épiphanie syncrétique, mêlant la forme artistique du sonnet à l’image du Christ en croix, juste avant la mort du poète :

He had one dream or vision that shocked him at first with a sense of blasphemy [...]. Christ *pendebat*<sup>820</sup> from his cross and cried ABBA ABBA. Now John knew that this was the Aramaic for father, father, but he knew better that it was the rhyme scheme of a Petrarchan sonnet octave. (*Abba* 81)

Révélation ambivalente, dont le potentiel chrétien, spirituel et romantique se voit aussitôt contesté par la crudité réaliste du récit de l’agonie et de la mort de Keats, puis par le sobre compte rendu médical de l’autopsie. L’enterrement a lieu de nuit, dans le cimetière protestant, en présence de Belli qui, contre l’indifférence moqueuse et moralisatrice d’un prêtre romain, prend la défense de Keats au nom de la transcendance artistique et de la communauté des poètes.

L’ouverture et les ambivalences symboliques de cette biofiction montrent que l’ubiquité du symbolisme chrétien qui semble saturer l’œuvre de Burgess n’est pas nécessairement synonyme d’une visée démonstrative univoque – la célébration de la complétude charnelle et spirituelle d’un catholicisme romain dont le protestantisme, surtout anglican, serait la version dégradée, aseptisée, émasculée. Si la faiblesse du Dieu et du Christ anglicans, dépourvus, au nom d’un compromis moral et religieux, de la vitalité quasi païenne et de la dimension métaphysique que Burgess attribue au catholicisme romain, revient comme un *leitmotiv* dans *Abba Abba* comme ailleurs dans

---

<sup>820</sup> Ce mot fait allusion au sonnet apocryphe attribué à Belli dans la novella, reprise blasphématoire du “*Stabat mater*” qui joue des connotations vulgaires et paillardes de l’expression “*dum pendebat*” (*Abba* 17). Se mêlent ainsi dans cette vision de Keats non seulement Apollon et le Dieu chrétien, mais aussi toutes les contradictions et l’impureté du catholicisme de Belli.



l'œuvre, l'opposition entre les figures de John Keats et de Giuseppe Belli relève quant à elle plus de l'ouverture dialogique, d'une dialectique sans synthèse ni résolution entre l'inclination athée/apollinienne et le dogme catholique, que d'une quelconque illustration doctrinale de la supériorité artistique et intellectuelle du second.

L'apothéose christique de Napoléon dans l'ultime mouvement de *Napoleon Symphony* ouvre, de même, plusieurs possibilités de lecture. On peut y voir, soit l'*anagnorisis* chrétienne du protagoniste, soit les délires mystiques d'un despote mégalomane déchu, soit une dialectique hégélienne entre la présence phénoménale de l'individu "N" et l'Esprit de l'histoire en marche, soit la métaphore esthétique de la supériorité de la forme pure, "divine", de la musique sur la trop humaine référence historique. Ainsi, la superposition du modèle du sacrifice christique sur le prisonnier "réel" de Sainte-Hélène et sur l'autre paradigme napoléonien, celui de l'héroïsme prométhéen, enrichit ce récit biomusical de significations multiples.

Exilé à Sainte-Hélène, "N" devient une figure prométhéenne, victime de la vindicte du "vautour" anglais Lowe, le foie dévoré par une maladie que les médecins anglais ne font qu'aggraver plus ou moins sciemment. Mais l'empereur déchu, qui se voulait prométhéen dans le mouvement précédent, compare maintenant son martyre à celui de Jésus-Christ – assimilant sa défaite et sa déchéance à une "crucifixion" par les quatre vainqueurs alliés :

"You may say that the four extremities represent those victorious allies that are hammering in the nails [...]. It is rather intriguing, poetic. But they dare not affix a mocking inscription. INTERFECIMUS NAPOLEONEM REGEM IMPERATOREM. The thought of the martyrdom frightens them."  
(NS 286)

Les initiales "INRI", acronyme de l'inscription "Iesus Nasarenus Rex Iudaeorum", que, selon les Évangiles, les Romains gravèrent sur la croix par dérision, resurgissent ensuite sporadiquement dans le reste du *finale*, apparaissant sous forme d'acrostiche quand la prose cède la place aux vers. La mort de Napoléon, en particulier, est rapportée dans un sonnet, pastiche de Tennyson, qui comporte l'acrostiche "INRI" (NS 340), avant que l'apothéose biomusicale des dernières lignes ne fasse retentir une dernière fois ce thème christique : "Rejoice. And again I say rejoice. And I say aga INRI ng bells bells bells bells and rejoice. Rejoice." (NS 362)

Ce parallèle entre le chemin de croix de Jésus et les humiliations subies par Napoléon peut s'interpréter sur un mode burlesque et ironique, comme une nouvelle automystification flagrante, entre blasphème et délire paranoïaque, du protagoniste<sup>821</sup>. Ce dernier file en effet lourdement la métaphore christique, comparant ceux qui l'ont abandonné à des "Judas", avant de conférer au nom de l'île de Sainte-Hélène une signification mystique et religieuse – tout en usant de formules de préterition comiques et superflues, telles que "Not that I would commit the blasphemy of –" :

But all Judases, the whole lot. Even that Mameluke, pockets bulging with gold and silver. (NS 285)

Named after a great woman, Bertrand. [...] A lady of Britain, not at that time perfidious, mother moreover of a great emperor.[...] According to the legend it was her who found the true cross. (NS 286)

Mais, de même que Burgess maintient la représentation des appétits terrestres de son protagoniste dans un entre-deux ambivalent entre dérision anti-héroïque et célébration de l'immanence terrestre, ce paradigme christique apparaît à la fois comme un contrepoint incongru à la légende noire de "l'Ogre" et comme l'ébauche d'une interprétation chrétienne qui semble aussi naturelle et légitime au romancier-biographe que la représentation d'une violence guerrière et politique historiquement attestée. En suggérant l'humanité quasi christique d'un tyran sanguinaire et calculateur comme Napoléon, comme il l'avait fait pour le voyou meurtrier Alex dans *A Clockwork Orange*, transformé en martyr pathétique à la suite du conditionnement inhumain qu'il a subi<sup>822</sup>, Burgess fait de son personnage biographié l'incarnation d'une humanité grotesque et précieuse à la fois, et laisse entrevoir la possibilité d'un salut spirituel

---

<sup>821</sup> Si Burgess pousse cette identification à l'extrême en lui conférant un caractère obsessionnel et en jouant, comme dans *Nothing Like the Sun*, sur la dimension quasiment magique de l'acrostiche, il n'en est pas moins fidèle à l'historiographie napoléonienne et aux sources primaires que sont le *Mémorial* et la correspondance de Napoléon, qui comportent de nombreuses références au sacrifice christique, comme celle-ci, reprise par André Malraux dans sa sélection des écrits napoléoniens : "L'infortune seule manquait à ma renommée. J'ai porté la couronne impériale de la France, la couronne de fer de l'Italie ; et maintenant l'Angleterre m'en a donné une autre plus grande encore et plus glorieuse, – celle portée par le Sauveur du Monde, – une couronne d'épines." (Napoléon I<sup>er</sup>, 1<sup>er</sup> janvier 1817, *Vie de Napoléon par lui-même* (1930), 1991, p. 359)

<sup>822</sup> Dans son entretien avec Charles Bunting, Burgess évoque l'humanité paradoxale de deux de ses personnages les plus violents et inhumains : Napoléon est un héros humain, proche des classes populaires : "Napoleon does turn out, I think, to be a highly human being. I see now that he was not really the enemy ; he was only the enemy of the ruling class in Britain, and, of course, he was very popular with the lower class"; Alex est un "martyr" : "And even young Alex in *A Clockwork Orange* becomes a kind of martyr" ("An Interview in New York with Anthony Burgess," *Studies in the Novel* V, p. 506 et 523)

comme une alternative en tout cas supérieure à la justice vindicative, cynique, pharisienne, de l'Angleterre victorieuse. Burgess reprend même à son compte le parallèle christique, non plus seulement en termes de souffrance et de *pathos* sacrificiel, mais aussi d'apothéose posthume triomphante, dans son exégèse de *Napoleon Symphony* : "Christ died, but Christ lives. Napoleon is removed from the worldly scene, but his charisma cannot be quelled."<sup>823</sup> En inscrivant son nom dans l'imaginaire collectif, en léguant les récits multiples de sa vie à la postérité, Napoléon s'octroie une forme d'immortalité que Burgess, de façon révélatrice, préfère donc comparer à la résurrection de Jésus-Christ plutôt qu'à une ascension néo-platonicienne vers le monde des Idées ou à une spiritualisation hégélienne de l'histoire concrète.

Ainsi, Burgess semble systématiquement distiller son matériau biographique originel au travers du filtre de la religion catholique. Cette perspective religieuse est parfois inhérente à la vie et l'œuvre de ses biographiés – c'est le cas des débats historiographiques concernant Marlowe et du *Mémorial de Sainte-Hélène*. Mais elle semble aussi parfois, sans être complètement extrinsèque, davantage relever d'un choix du biographe : par exemple, les dilemmes religieux marloviens/burgessiens qui tourmentent Keats et la question de l'Incarnation, entre *ars poetica* et théologie, qui hante Belli et finit par entrer dans les pensées de Keats, peuvent apparaître comme des thèmes arbitraires pour rendre compte des derniers jours du poète romantique anglais. Cette grille de lecture et d'écriture catholique, à laquelle aucune des existences racontées par Burgess ne semble échapper, est elle-même traversée de tensions entre une inclination sérieuse, spirituelle, philosophique, et des écarts ironiques par rapport à une symbolique qui semble parfois tourner à vide. L'automystification d'un personnage-biographié trop soucieux de la postérité comme "N", ou la reprise distanciée, par le romancier-biographe de *Nothing Like the Sun*, d'un discours critique dominant marqué par la tradition de l'humanisme chrétien occidental, contrebalancent le sérieux allégorique, voire théologique, du prisme chrétien burgessien.

Or ces tensions caractérisent également l'intertexte joycien de *A Portrait of the Artist as a Young Man* et *Ulysses*, qui apparaît presque comme un écran textuel ou un second filtre, non plus symbolique ou idéologique mais littéraire, entre le pôle de

---

<sup>823</sup> Anthony Burgess, "Bonaparte in E Flat", *This Man and Music* (1982), 2001, p. 188.

l'obsession chrétienne de Burgess et celui de l'attention portée à la singularité irréductible de ses biographiés : de l'interprétation bloomienne littérale du rituel "cannibale" de l'Eucharistie<sup>824</sup> à la déconstruction burlesque de la cérémonie de la messe par Buck Mulligan, en passant par l'influence intellectuelle sur Stephen Dedalus de l'enseignement des prêtres jésuites, le dogme catholique imprègne l'œuvre de Joyce autant, sinon plus, que d'autres archétypes mythologiques et culturels comme *l'Odyssée*, le mythe d'Icare ou *Hamlet*. Ce réseau de références liturgiques, culturelles ou dogmatiques se retrouve intégré de façon similaire dans les biographies imaginaires de Burgess, à ceci près que s'y ajoute celui des parallèles intertextuels avec l'œuvre joycienne. Comme Leopold Bloom, Christopher Marlowe perçoit, par delà ou en deçà de la dimension symbolique du rite eucharistique, la réalité littérale, crue, païenne, du cannibalisme et du sacrifice humain. La culpabilité de "WS" prend la forme d'une intériorisation des discours religieux de mise en garde contre le péché, que Geoffrey Aggeler relie aux prêches puritains de l'ère élisabéthaine<sup>825</sup>, mais qui rappellent également l'effet psychologique du sermon du père Arnall sur Stephen dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Les blasphèmes paillards des sonnets de Belli, le sacrilège délirant de l'obsession christique de "N", introduisent une distance ironique et burlesque par rapport au sérieux dogmatique et liturgique, rôle confié, dans *Ulysses*, aux plaisanteries anticléricales de Buck Mulligan. Ainsi, entre le modèle christique inhérent à la *Weltanschauung* chrétienne du romancier-biographe et la restitution de la vie de ses personnages biographiés, entre un symbolisme extra-littéraire et une visée hybride, à la fois référentielle et fictionnelle, s'interpose un filtre d'ordre (inter)textuel, celui de l'œuvre joycienne.

En d'autres termes, au moment même où l'écriture burgessienne semble faire signe vers des archétypes et des symboles idéologiques, religieux, extra-littéraires, une couche intertextuelle visible renforce le pôle de la littérarité et tend à refermer l'écriture sur elle-même, toujours dans le cadre de cette grande temporalité dialogique de l'écriture que nous avons étudiée dans la partie précédente au sujet de la question du

---

<sup>824</sup> "Rum idea, eating bits of a corpse why the cannibals cotton to it.", *Ulysses*, 1993, p. 77.

<sup>825</sup> "An Elizabethan audience might associate the tone of the new voice and the language with a fire-breathing Calvinist preacher such as William Perkins. But [...] no God-fearing Puritan would know the drama and popular literature well enough to be able to chide WS for writing badly and filching lines. The voice can only be that of Shakespeare's nagging conscience [...]" (G. Aggeler, *The Artist as Novelist*, 1979, p. 73)

nom propre et des théories de l'influence. De même que dans *Napoleon Symphony*, ainsi que le souligne John Mowat, l'écran intertextuel de *Finnegans Wake* s'interpose entre le référent historique Napoléon et la réécriture burgessienne ("We are watching a version of Earwicker's favourite play and the troops are a stage army who, as soon as they are killed, put on different uniforms and fight again"<sup>826</sup>), celui de *Ulysses* et du *Portrait* est comme le miroir à travers lequel le romancier-biographe Burgess observe le matériau du "réel" biographique, ce qui relativise non seulement la démarche référentielle de l'écrivain, mais aussi ce qui serait, selon la plupart des critiques, un parti pris prémoderne d'imposer à l'écriture le mouvement d'une transcendance symbolique ou la fixité d'un cadre archétypal.

Ces écarts ironiques par rapport à la superstructure catholique qui informe son œuvre, ainsi que l'ouverture dialogique constamment entretenue, sur fond de littérature intertextuelle, permettent de préciser et de nuancer les rapprochements spontanément opérés entre Anthony Burgess et d'autres romanciers anglais catholiques comme Evelyn Waugh<sup>827</sup> et Graham Greene<sup>828</sup>. Si Burgess évoque à de nombreuses reprises ses affinités thématiques avec deux écrivains qui font du péché originel la clef de voûte de leurs univers romanesques et assignent au roman, loin des comédies bourgeoises superficielles souvent stigmatisées par Burgess, un programme spirituel et moral, il souligne en revanche que ses racines catholiques "authentiques" le prémunissent contre l'enthousiasme mystique qu'il lit dans les romans de ses confrères convertis :

With the intellectual scions of the old Catholic families the faith rarely fires the imagination as it does with new converts, even where the faith burns at all. The English Catholic novel in our own age is almost entirely a product of conversion.<sup>829</sup>

---

<sup>826</sup> John Mowat, "Joyce's Contemporary : A Study of Anthony Burgess' *Napoleon Symphony*" (1978), G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 196.

<sup>827</sup> Voir en particulier l'article de John Stinson, "Evelyn Waugh and Anthony Burgess : Some Parallels as Catholic Writers", *Evelyn Waugh Newsletter and Studies*, volume 39 n° 2, Autumn 2008, ainsi que deux articles de Burgess sur Evelyn Waugh, "Waugh Begins" et "The Comedy of Ultimate Truths", *Urgent Copy*, 1968, p. 21-26 et p. 26-29.

<sup>828</sup> Voir en particulier l'article de Burgess "The Greene and the Red : Politics in the Novels of Graham Greene", *Urgent Copy*, 1968, p. 13-30. Dans sa dernière œuvre, la pseudo-biographie en vers *Byrne*, Burgess rend un ultime hommage semi-ironique à Waugh et à Greene, en imaginant que Tim Byrne, prêtre à la foi chancelante – et l'un des "doubles" burgessiens – a entendu leurs confessions (*Byrne*, 1995, p. 93).

<sup>829</sup> Anthony Burgess, "The Greene and the Red : Politics in the Novels of Graham Greene", *Urgent Copy*, 1968, p. 13.

La nostalgie aristocratique et ce qu'il appelle le "toryisme idiosyncratique"<sup>830</sup> de Waugh, tout comme le pessimisme "janséniste"<sup>831</sup> qu'il perçoit dans la volonté de Greene de s'attarder sur les aspects les plus sordides du monde matériel, en particulier de la sexualité, sont évoqués avec un soupçon de distance ironique dans les articles critiques que Burgess leur consacre. Le catholicisme dont se réclame Burgess, tout en restant proche du traditionalisme moral et religieux de Waugh et des inclinations dites "hérétiques" de Greene ("English Catholics, even converts, are tempted by more heresies than are the children of Mediterranean baroque Christianity"<sup>832</sup>), est à la fois plus "naturel" (celui d'un "cradle Catholic" et non d'un converti<sup>833</sup>) qu'idéologique, et plus culturel, mythique et structurel que pragmatique. Malgré ce besoin de se distinguer des autres écrivains catholiques anglais, on retrouve dans son introduction à *A Picture of Dorian Gray*, une grille de lecture de l'œuvre de Wilde qui est très proche du pessimisme religieux de Waugh et de Greene, ainsi que de la philosophie chrétienne presque manichéenne exposée par T. S. Eliot dans son essai sur Baudelaire<sup>834</sup> :

If it has a religious superstructure, this is to be found in the Catholicism that Dorian is believed to have espoused and which his Irish protestant creator found sympathetic. Sin, to Wilde's British contemporaries, meant sexual aberrations and little more. Dorian Gray is about true sin, not crime and, in T. S. Eliot's words, Dorian, like Baudelaire, is "man enough to be damned." [...] The book is essentially European and [...] it will be seen to take its place within a wider tradition than the insular one that produced, in Dickens, George Eliot and Thomas Hardy, a morally acceptable canon.<sup>835</sup>

Cette analyse critique du roman de Wilde, plus communément associé au décadentisme esthétique et à "l'Art pour l'Art", concentre un certain nombre de dichotomies propres à la *Weltanschauung* catholique de Burgess (moralité protestante et foi catholique, crime et péché, Angleterre et Continent), et illustre par là même certains enjeux éthiques de sa "procustisation" biographique : si Burgess impose au roman de Wilde son propre réseau herméneutique, décliné avec une rhétorique qui peut sembler arbitraire, dissonante, voire incompatible avec son objet d'analyse, les écrits ultérieurs de Wilde comme *De*

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>831</sup> *Ibid.*, p. 13. Burgess définit le jansénisme comme une forme particulière d' "augustinisme", qui met en avant la dépravation du monde naturel et des appétits charnels. Appliquant comme toujours sa propre grille d'opposition entre "pélagianisme" et "augustinisme", il qualifie ce que Cornelius Jansen et Pascal considéraient comme le "laxisme" des Jésuites de "semi-pélagianisme".

<sup>832</sup> Anthony Burgess, "The Greene and the Red", *Urgent Copy*, 1968, p. 20.

<sup>833</sup> Voir notre première partie sur les "Confessions" de Burgess.

<sup>834</sup> Voir supra, p. 373 note 1.

<sup>835</sup> Introduction to Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1983, p. x.

*Profundis*, effectivement saturé de références chrétiennes, en particulier christiques, permettent d'étayer une telle lecture catholique de l'œuvre, tout comme le *Mémorial de Sainte-Hélène* rend crédible l'apothéose christique fantasmée par le protagoniste de *Napoleon Symphony*. En reprenant inlassablement, dans ses variations biofictionnelles comme dans ses essais critiques, la question du péché, du sacrifice, de la damnation et de la rédemption, Burgess se situe aux confins de l'extravagance obsessionnelle, de la "procustisation", et d'une plus innocente (sur)interprétation personnelle d'éléments historiographiquement attestés.

Traversé d'écarts autosubversifs et dialogiques, tantôt nettement hérétique – pélagien ou manichéen –, tantôt traditionaliste, le prisme catholique burgessien préserve sa complexité quand le biographié est Jésus-Christ lui-même. En effet, dans *Man of Nazareth*, par l'intermédiaire de la *persona*-biographe un peu falote d'un certain Azor, conteur, scribe, comptable et traducteur, philosophiquement "manichéen" avant la lettre, intellectuellement sceptique et peu sensible au mystère divin de l'Incarnation et aux enjeux spirituels de la naissance du christianisme, Burgess livre un portrait de Jésus aussi sécularisé que ses autres biographiés sont christianisés. Samuel Coale critique le manque de profondeur, de conviction et de passion qui résulte de ce choix narratorial, jugeant le livre plat et superficiel :

Christ's vision, reduced to "playing the game of forbearance and charity", becomes flaccid and superficial, a juiceless generalized statement in place of a passionate mystery. [...] Azor's world becomes almost wholly secular, a place of political corruption and manipulation.<sup>836</sup>

Ce choix d'un narrateur-biographe froidement objectif, cherchant à démêler scrupuleusement les faits avérés de la légende, aussi impartial et désengagé que le narrateur de *Nothing Like the Sun* était passionné et affabulateur jusqu'à la contrefaçon, relève surtout d'une volonté démystificatrice de désamorcer les excès mystiques ou surnaturels des représentations populaires, télévisées ou hollywoodiennes, de l'histoire des Évangiles, ainsi que d'une approche toujours quelque peu autoréflexive et autoparodique du genre de la biographie imaginaire chez Burgess. Fermement ancré dans le temporel, marié, charpentier comme son père temporel Joseph, le Jésus dépeint par Azor est un intellectuel anti-conformiste, doté en outre d'une stature physique et d'un charisme personnel hors du commun, qui prêche plus une philosophie, voire une

---

<sup>836</sup> Samuel Coale, *Anthony Burgess*, 1981, p. 181.

sorte d'art éthique, consistant à "jouer" le jeu de l'amour et de la charité, qu'une conversion mystique, strictement religieuse. Mais accuser Burgess d'offrir une vision réductrice, strictement séculière, de son biographié revient à ne pas tenir compte de l'écart dialogique entre la perspective auctoriale et celle de son narrateur. En outre, le personnage de Judas, présenté comme un réformateur nationaliste, idéaliste et naïf, incarne au sein de la diégèse une seconde perspective, elle aussi presque exclusivement temporelle, sur Jésus – et en dévoile ainsi malgré lui les limites : voyant en Jésus le Messie, mais surtout un chef politique inspiré destiné à régner sur Israël, il ne comprend pas l'idée de rédemption des péchés, percevant la passion comme un échec et non un sacrifice expiatoire : "There's a flaw in him [Jesus]. He talks too lately of failure. Of enemies. Of his own death. This morbidity must be driven out of him. This [...] is the task of the council. For he has much to do"<sup>837</sup>, confie-t-il naïvement au prêtre Zerah, avant de trahir Jésus en le livrant aux autorités juives, croyant ainsi le protéger en le mettant à l'abri. Ce Judas "pélagien", qui croit à l'action politique, révisé radicalement le mythe d'un Judas qui serait possédé par le diable, comme l'explique Burgess dans *You've Had Your Time* : "The final Judas was a palimpsest of Judas as sweet innocent, as higher zealot, as indiscreet blabber, as disappointed idealist. But the devil did not enter him" (*YHYT* 305).

De même, ce n'est ni le Christ souffrant des représentations esthétisantes, décadentes ou sentimentales, ni le surhomme du sublime michélangélesque aperçu dans *Abba Abba*, mais à nouveau un biographié dé-mythologisé, ramené à des dimensions humaines<sup>838</sup>, que dépeint, de loin, de façon lacunaire, le biographe Azor, aussi méticuleux que maladroit et emprunté. Comme dans les autres biographies imaginaires, l'écart dialogique entre le discours narratif de la biographie imaginaire, le palimpseste infini des pré-interprétations religieuses et historiques, et les perspectives limitées des différents acteurs réinventés par Burgess, préserve l'œuvre de toute clôture symbolique, séculière ou théologique – les lacunes mêmes d'une narration sceptique et désenchantée suggèrent la possibilité d'une transcendance divine. À travers les figures respectives de

---

<sup>837</sup> Anthony Burgess, *Man of Nazareth* (1979), p. 208.

<sup>838</sup> Burgess s'inspire peut-être du personnage de Jésus dans le roman de Robert Graves *King Jesus* (1946), à propos duquel il écrit dans *The Novel Now* : "King Jesus is a daring attempt to re-tell the story of the synoptic gospels (from the viewpoint of a contemporary of Christ), stressing Christ's secular claim to the crown of Jewry, playing down the miracles but by no means trying to explode the supernatural." (*The Novel Now* (1967), 1971, p. 134).



Judas, l'idéaliste pélagien, et d'Azor, le sceptique manichéen, Burgess superpose la double problématique du pélagianisme et du manichéisme, sur ce qui est à la fois le récit fondateur du christianisme et le paradigme absolu des biographies chrétiennes. On peut voir dans ce prisme théologique idiosyncratique la version burgessienne des "hérésies" qui sous-tendent selon lui le roman catholique anglais contemporain, telles la mystique passéiste d'Evelyn Waugh et la poétique "janséniste" du mystère divin et de la déchéance humaine de Graham Greene.

### 3. Manichée, Pélage et Augustin

Les romans et les biographies imaginaires de Burgess sont structurés selon une série d'oppositions binaires qui traduisent une vision résolument dualiste du monde et de l'homme, ainsi évoquée par Burgess dans l'essai "Conflict and Confluence", où il raconte sa propre genèse artistique, fertilisée par le creuset multi-culturel antinomique de Gibraltar :

I maintain the belief that Art [...] wouldn't exist if we were sure that the universe was really a universe and not a duoverse, a unity and not a duality. [...] The thing we're most aware of in life is division, the conflict of opposites – good, evil ; black, white ; rich, poor – and so on.<sup>839</sup>

L'une des clefs philosophiques pour comprendre cet intérêt obsessionnel pour la confrontation des pôles opposés est ce que les critiques, et Burgess lui-même, appellent l'univers dualiste et "manichéen" du romancier.<sup>840</sup> Le manichéisme<sup>841</sup> au sens strict, c'est-à-dire l'hérésie consistant à affirmer, contre le dogme de l'unité divine, l'existence d'un conflit perpétuel entre deux forces, le mal, associé à la chair et à la matière en

---

<sup>839</sup> Anthony Burgess, "Epilogue : Conflict and Confluence", *Urgent Copy*, 1968, p. 265.

<sup>840</sup> Voir notamment J. J. Stinson, "The Manichee World of Anthony Burgess", H. Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 51-62 ; Anthony Burgess, "The Manicheans", *Times Literary Supplement*, March 3, 1966, p. 153-154 ; Samuel Coale, *Anthony Burgess*, chap 3 : "A Manichean Duoverse", p. 17-55 ; Thomas Le Clair, "Essential Opposition : The Novels of Anthony Burgess," *Critique : Studies in Modern Fiction* 12 (1971), p. 77-94.

<sup>841</sup> Sur le manichéisme, voir supra, p. 33. On peut aussi se référer au *Oxford Classical Dictionary*, qui en donne la définition suivante : "a religion of redemption in which dualistic myth provided a rationale for an ascetic ethic" ("Manichaeism", *The Oxford Classical Dictionary*, 1996).

général, et le bien, associé à la vie purement spirituelle, fait de la vie humaine un combat quasiment désespéré de l'âme pour venir à bout des ténèbres de la chair auxquelles elle est indéfectiblement mêlée jusqu'à la mort, et accéder à la lumière. En se réclamant à plusieurs reprises de cette grille métaphysique ou théologique dualiste, Burgess cherche à conférer à son œuvre une cohérence intellectuelle globale, quitte à séculariser et à esthétiser, au mépris d'une stricte rigueur théorique, un système de pensée originellement mystique et religieux :

When we talk about good and evil, they can appropriately be personified in ultimate mythical figures. This I accept as a convenience, whether there is any ontological reality there or not. [...] It's very convenient the notion of two opponent forces battling and maintaining the dynamic of the Universe.<sup>842</sup>

Novels are about conflicts. The novelist's world is one of essential oppositions of characters, aspirations and so on.<sup>843</sup>

It [Burgess's novel *A Vision of Battlements*] was an attempt to define life as subsisting in a duoverse in which we maintain our stability by learning to cope with these great opposites."<sup>844</sup>

Ainsi, Anthony Burgess ne prétend bien entendu pas illustrer la théologie dualiste de Manès, ni faire œuvre philosophique, théorique et morale, mais utiliser ce cadre de façon lâche et syncrétique dans ses romans et ses biographies imaginaires, afin de conférer, conformément aux principes modernistes dont il se réclame, au "chaos" de la réalité l'harmonie de la forme artistique. Néanmoins, autour de ces prémisses manichéennes s'articulent un certain nombre de corrélats moraux ainsi qu'une certaine conception de l'histoire, déjà présents dans des œuvres antérieures comme *Inside Mr Enderby*, et exposés de plus en plus explicitement à partir de 1965, en particulier dans *The Wanting Seed* et *A Vision of Battlements*, romans qui comportent tous deux de longs exposés didactiques sur l' "augustinisme" et le "pélagianisme"<sup>845</sup>.

Ce que Burgess entend par "augustinisme", définition assez lâche et englobante, étayée par l'affirmation, dans les écrits de saint Augustin, de la réalité irrécusable du péché originel, est l'idée selon laquelle une nature humaine intrinsèquement corrompue

---

<sup>842</sup> Jacques Cabau, "Anthony Burgess par lui-même : un entretien avec l'auteur", *Tréma*, p. 107-108.

<sup>843</sup> John Cullinan, "Interview with Anthony Burgess", G. Aggeler (ed.), *Critical Essays*, 1986, p. 44.

<sup>844</sup> Charles T. Bunting, "An Interview in New York with Anthony Burgess", *Studies in the Novel V*, p. 520.

<sup>845</sup> Voir supra, p. 33-34.

et comme habitée par le “mal” serait incapable d’accéder au “bien” par ses seules actions. Le “pélagianisme”<sup>846</sup>, au contraire, repose sur une anthropologie plus optimiste, l’homme étant jugé apte à trouver le salut par la pratique de la vertu et non par la seule grâce divine. Le “système” burgessien, s’il est relativement cohérent, n’en repose pas moins sur des postulats très personnels, voire fantaisistes et paradoxaux : alors que l’on rattache généralement la tradition protestante, en particulier luthérienne, à l’influence de saint Augustin, Burgess souligne constamment les racines “pélagiennes” du protestantisme, en tout cas dans sa version anglicane. En outre, bien qu’Augustin réfute le pélagianisme en l’assimilant à une forme de manichéisme qui, en conférant aux puissances du “mal” une existence extérieure au lieu d’y voir une faiblesse de l’humanité pécheresse, exonérerait l’âme humaine de sa responsabilité<sup>847</sup>, Burgess, au contraire, a tendance à glisser presque insensiblement de considérations “manichéennes” vers une vision “augustinienne” de l’homme, tout en réduisant le pélagianisme à une sorte d’humanisme progressiste sécularisé niant l’existence même du “mal”.

Il est donc vain de chercher à attribuer à la rhétorique philosophique et religieuse employée par Burgess un soubassement théorique rigoureux, tout comme il est parfois difficile de distinguer le littéral du métaphorique, le dogme religieux originel de sa version vulgarisée, séculière, appliquée à d’autres sphères, notamment morale et politique<sup>848</sup>. Le vocabulaire chrétien qui ponctue l’œuvre de Burgess – *evil, guilt, damnation* – appartient surtout à la tradition augustinienne, dure, pessimiste ; la notion

---

<sup>846</sup> Sur le moine Pélage et le “pélagianisme”, voir supra, p. 35. On peut également se référer à l’article “Pelagius” dans *The Oxford Classical Dictionary* : “His asceticism was moderate, his attachment to freedom intense” ; “[...] he rejected current views of original sin, defending the justice of God and the individual’s ability to rise by deliberate choice above moral weakness” (p. 1131). Voir aussi l’article “Pélage et pélagianisme”, dans le *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. 12, 1986, p. 2889-2942.

<sup>847</sup> Voir le livre VII des *Confessions* d’Augustin, dans lequel il renie et réfute le manichéisme de sa jeunesse au nom du libre arbitre, refusant de faire du mal une puissance indépendante de l’homme, ce qui déresponsabiliserait l’âme chrétienne en attribuant ses fautes à un principe extérieur.

<sup>848</sup> Dans le lexique de la philosophie politique moderne, l’ “augustinisme” renvoie à une certaine forme d’anti-étatisme chrétien, qui condamne tout volontarisme politique, comme étant inéluctablement voué à l’échec en raison de la corruption de la nature humaine et de la toute-puissance des décrets de la Providence divine. Le “pélagianisme”, au contraire, s’applique aux philosophies du progrès humain et de l’action politique. Dans *1985* (1978), essai-roman d’anticipation qui ressemble à une allégorie politique, le “pélagianisme” prend la forme d’une dictature exercée par les syndicats. Le “Winston Smith” de Burgess, Bev Jones, résiste en opposant cette société dystopique “pélagienne” à l’Enfer et au génie créateur de Dante. L’auteur s’y déclare à la fois augustinien et pélagien : “We are all both Pelagian and Augustinian, either in cyclical phases, or, through a kind of doublethink, at one and the same time. (1985, “Cacotopia”, p. 53)

de *free will*, autre idée-force de Burgess, présente notamment dans *A Clockwork Orange* et les essais critiques s’y rapportant, se rattache davantage à l’inclination pélagienne de Burgess – même si on la trouve aussi chez Augustin. En revanche, les notions de grâce et de mystère divin, essentielles chez saint Augustin, ou tout simplement l’invocation de la transcendance divine, passent au second plan, apparaissant davantage sous la forme de l’envers des illusions pélagiennes qu’en tant qu’essences spirituelles.

Dans le roman dystopique *The Wanting Seed*, la conception de l’histoire exposée par Tristram, puis illustrée par le déroulement de l’intrigue, est strictement cyclique, donc très loin de toute eschatologie chrétienne : les phases dites “pélagiennes” et “augustiniennes” se succèdent en fonction d’une synthèse entre des considérations matérielles – économiques et politiques – et l’idée d’une psychologie de masse – l’idéalisme pélagien suscite une réaction de déception sociale généralisée –, sans jamais laisser entrevoir ni transcendance divine, ni fin de l’histoire, ni liberté existentialiste. La thématique centrale du roman, la procréation, est elle aussi située dans un entre-deux syncrétique, sans hiérarchie, entre matérialisme et religion : au malthusianisme politique, matériel, des phases “pélagiennes” succède la mystique mi-païenne, mi-chrétienne, de l’instinct et de la nature, qui caractérise la natalité florissante des phases “augustiniennes”, ce qui entraîne une surpopulation à laquelle la guerre et le cannibalisme apportent une solution à la fois rituelle, politique et spontanée – celle de “l’interphase” qui amène le retour cyclique du malthusianisme. Prise entre une anthropologie pessimiste quasi hobbesienne et l’idée d’une dialectique historique cyclique<sup>849</sup>, la signification symbolique de l’odyssée cauchemardesque de Tristram, comme d’ailleurs toute la métaphysique dualiste burgessienne, est difficile à synthétiser sous forme monologique et semble indissociable du médium d’une écriture dialogique et (auto)subversive.

Dans un échange épistolaire avec ses collaborateurs dans une traduction-adaptation de la pièce de Sophocle *Œdipe-Roi*, Burgess place son travail de traduction-

---

<sup>849</sup> Cette conception cyclique du temps historique (“Time as we know it from the calendars and the history-books has no place here”) a peut-être été influencée, au travers de Joyce, par la philosophie de l’histoire de Giambattista Battista Vico, sous-tendue par l’idée d’une succession circulaire de quatre segments – “the theocratic age, the aristocratic age, the democratic age, the *ricorso* or return to the beginning again”. (Anthony Burgess, *Re Joyce* (1965), 1968, p. 191). Dans son analyse de l’œuvre joycienne (“Joyce’s pseudo-Viconian pattern”), Burgess livre peut-être ici la clef de sa propre tendance à annexer de façon approximative des systèmes de pensée philosophique ou théologique : “Joyce did not borrow from Vico’s consistently. It fired his imagination.” (*ibid.*)

réécriture sous le signe d'une approche "anachronique inspirée" ("a kind of inspired anachronistic approach, a synoptic gospel of all ancient cultures"), prête à exploiter les connotations religieuses de certains termes pour suggérer anachroniquement, par delà le tragique païen, un destin chrétien de faute et de rédemption – ce qui confirme les inclinations non pas dogmatiques ou doctrinales, mais syncrétiques de la pensée chrétienne dualiste qui sous-tend l'œuvre.<sup>850</sup> Dans un autre texte, *Rencontre au sommet*<sup>851</sup>, Burgess place son obsession d'écrivain pour l'ubiquité diabolique du mal sous le signe de l'Enfer blakien, décrit comme "un entrepôt d'énergie", contrairement au Paradis, "endroit statique où rien ne se produit", et propose une version presque esthétisante, décadente, néo-romantique, de son propre pessimisme métaphysique : "Nous sommes obligés d'être du côté du Diable, de l'Enfer, parce que c'est là qu'est l'énergie, la création, le plaisir."<sup>852</sup> Autour de ce noyau métaphysique de l'omniprésence du "mal", se déploie un foisonnement thématique baroque et syncrétique, qui semble relever à la fois du catholicisme médiéval, d'un pessimisme anthropologique et moral, et d'un néo-romantisme noir. Mais Burgess trace des limites à ce syncrétisme philosophique, car sa vision du monde se définit surtout par ce qu'elle exclut ou entend dépasser. Comme l'analyse Jean A. Kennard dans son article "Anthony Burgess : Double Vision", les doctrines catholiques invoquées par le romancier et l'essentialisme dualiste de sa vision "manichéenne", auxquels il faut ajouter la notion chrétienne de "libre arbitre", sont comme une réponse à l'idée d'une liberté existentialiste, détachée de tout déterminisme ontologique :

Burgess is directly answering Sartre's and Camus's notion that there is no essential pattern in the universe and that the relationship between man and his universe is therefore irrational. Only some Catholic doctrines interest him. [...] Duality is the key to Burgess's view of reality ; the essence of reality for him – and there are essences in Burgess's scheme as opposed to Sartre's – is its double nature.<sup>853</sup>

---

<sup>850</sup> Dans la préface, Burgess parle de péché, de rédemption et de sainteté au sujet de l'*anagnorisis* du protagoniste : "Œdipus is the cause of the state's disease and disruption but also, through his discovery of and expiation for sin, the cause of its recovered health. He is a criminal but also a saint." (*Œdipus-the-King*, translated and adapted by Anthony Burgess, 1972, p. 6). Dans sa correspondance, face aux protestations du metteur en scène, il se défend de vouloir imposer une notion judéo-chrétienne de "Dieu" au polythéisme de Sophocle – mais admet avoir utilisé le singulier au lieu du pluriel (*ibid.*, p. 87).

<sup>851</sup> Il s'agit de la retranscription d'une rencontre qui eut lieu en Suède, en 1985, entre Burgess et le romancier Isaac Singer, dans le cadre d'une émission culturelle, *La Tribune des sens*.

<sup>852</sup> Anthony Burgess, Isaac Bashevis Singer, *Rencontre au sommet*, 1998, p. 49.

<sup>853</sup> Jean A. Kennard, "Anthony Burgess : Double Vision" (1975), Harold Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 64.

On peut également y lire, sinon une réponse, du moins une alternative, au “jansénisme” greenien, à la mystique conservatrice de Waugh, au matérialisme historique ou encore, peut-être, à la *decency* orwellienne et au roman psychologique anglais. En effet, contrairement à Greene, Burgess ne présente pas l’ordre du corps et de la sexualité sous le seul angle de la corruption sordide, laissant constamment une place à une exubérance rabelaisienne très éloignée d’une condamnation de la chair. La vision dualiste, essentialiste, statique, de Burgess et son corrélat historique d’une alternance cyclique, sans décadence ni progrès, excluent tout autant une quelconque nostalgie passéiste d’un ordre ancien que l’idée d’une dialectique historique et d’une fin de l’histoire matérielle. Enfin, le parti pris de conférer à ses romans un cadre intellectuel ambitieux et de placer les dilemmes de ses personnages non sous le signe de considérations psychologiques ou éthiques, mais sous celui d’enjeux spirituels essentiels sous-tendus par une ontologie du bien et du mal, peut se lire comme un écart volontaire par rapport, d’une part, à la comédie sociale étroite et à la sentimentalité qui, selon lui, caractérisent le roman anglais<sup>854</sup>, et d’autre part, aux limites intellectuelles qu’il perçoit dans la *doxa* éthique de l’humanisme orwellien.<sup>855</sup>

C’est ce pessimisme anthropologique sans transcendance, cet augustinisme sans Cité de Dieu, cette appréhension dualiste, “manichéenne”, du monde, et ce scepticisme politique et historique que Burgess confère, ou, selon ses propres termes, “transfère”, à son personnage-biographié “WS”. L’un des points culminants de la psycho-narration empathique de *Nothing Like the Sun*, la méditation confuse et angoissée du protagoniste retournant à Stratford pour y apprendre la mort de son fils Hamnet, s’articule en effet non seulement sur la culpabilité de “WS”, mais aussi sur la question du péché originel, comme l’explique Burgess dans son autobiographie :

---

<sup>854</sup> Voir *Flame Into Being*, p. xi et Jacques Cabau, “Anthony Burgess par lui-même”, *Trema* n° 5, 1980, p. 96-97.

<sup>855</sup> Dans son essai-roman *1985* (1978), sorte de réponse à *1984* d’Orwell, Burgess cherche à montrer qu’une société placée sous le signe de la *decency*, c’est-à-dire de la mesure civilisée et d’une certaine neutralité bienveillante, mais où les absolus moraux ont disparu, est un cauchemar certes moins spectaculaire que celui de *1984*, mais tout aussi inhumain – celui de l’ennui (“dullness”). Voir l’article de John Stinson, “Better to be hot or cold : 1985 and the Dynamic of the Manichaeon Duoverse”, *Modern Fiction Studies*, 27, 1981, p. 509-510. On retrouve à nouveau chez Burgess des éléments de la vision du monde éliotienne : “The possibility of damnation is so immense a relief in a world of electoral reform, plebiscites, sex reform and dress reform, that damnation itself is an immediate form of salvation – of salvation from the ennui of modern life, because it at last gives some significance to living.” (“Baudelaire”, *Selected Essays*, 1951, p. 427)

There is a good deal more of this, and it is very Catholic. It was originally a pseudo-poetic meditation fathered on the hero of *The Worm and the Ring*, that now banned novel<sup>856</sup>, in which he muses on the wrong he has done to his son by begetting him. For procreation means the bringing of a soul into the world, and that soul must face the possibility of damnation. I transferred the meditation to William Shakespeare, for whom it becomes an interior monologue when he is riding from London to Stratford, having heard that his son Hamnet is sick and probably dying. (YHYT 115)

Le critique Geoffrey Aggeler voit à juste titre en “WS” un augustinien convaincu, dont le pessimisme radical détermine à la fois l’attitude morale et religieuse, et le conservatisme politique :

This [WS’s speech] is the voice of Hobbesian/Augustinian pessimism, fully accepting original sin and all its consequences, fully aware that unregenerate humanity must be coerced into virtue and social responsibility, and consequently fully aware of the futility and pointlessness of attempts to overthrow tyrannical political structures.<sup>857</sup>

L’antithèse ou l’antagonisme principal constituant le thème structurant de la biographie imaginaire ne serait donc pas tant l’opposition entre Londres et Stratford, entre la *Dark Lady* et la rousse Anne Hathaway, que celle qui sépare le pessimisme métaphysique de “WS” et sa soumission désabusée au pouvoir en place, de l’activisme politique de son protecteur, le comte de Southampton, ce dernier incarnant, toujours selon Aggeler, l’esprit de l’optimisme “pélagien”.

Cet enjeu thématique se dessine nettement dans l’un des moments-clés de la biographie imaginaire, qui fait apparaître les positions politiques et morales radicalement divergentes de “WS” et de Henry Wriothesley : alors que “Harry” lui demande de soutenir la rébellion du comte d’Essex en écrivant une pièce hostile à Élisabeth I<sup>ère</sup> (“a play about some old mad champing tyrant that is deposed”, *NLTS* 197), “WS” refuse, prédisant la défaite inéluctable des soi-disant “réformateurs” du royaume. Ne voyant dans cette rébellion nobiliaire contre le pouvoir de plus en plus autoritaire d’Élisabeth I<sup>ère</sup> que l’expression d’ambitions personnelles, “WS” ne croit de toute façon

---

<sup>856</sup> *The Worm and the Ring*, publié en 1961, puis retiré de la vente après un procès remporté par le prétendu “modèle réel” d’un des personnages, paraît en 1971 dans une version révisée. Le personnage principal du roman, Christopher Howarth, catholique apostat, malheureux dans son mariage et infidèle, est consumé par la culpabilité quand son fils est victime d’un accident à cause de sa négligence.

<sup>857</sup> Aggeler, *The Artist as Novelist*, 1979, p. 76. Rappelons que ce “transfert” d’une pensée religieuse sur Shakespeare est l’une des différences entre Burgess et Joyce, qui associait Shakespeare à une éthique séculière : “Dante was then less apt for his purposes than Shakespeare, whose ethics were secular, the sense of Christian sin largely replaced by guilt and remorse.” (R. Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, 1977, p. 50)

pas à la rhétorique du redressement politique et de la régénération de l'Angleterre : "You will justify every treachery, every lust and minor ambition, by reference to some noble sentence, such as 'It is for the good of the commonweal' " (NLTS 202). Il attribue l'état de corruption généralisée du royaume à des raisons d'ordre moins politique que métaphysique et religieux – le péché originel et le "mal" ontologique dont sa propre dégénérescence physique lui apportera la révélation ultime.

Cette grille de lecture en termes d' "augustinisme" et de "pélagianisme" s'applique également à *Napoleon Symphony* et à *Abba Abba*. Le Napoléon bourgeois n'est pas un tyran cynique, mais avant tout un idéaliste : héritier des Lumières, il cherche, en imposant par la force un ordre rationnel au chaos de la réalité, à donner une existence concrète à sa propre rhétorique révolutionnaire, qui se révèle être à la fois un moyen de propagande et une source d'aveuglement. Comme l'écrit Geoffrey Aggeler, "the capacity to escape from distressing concrete reality into an agreeable metaphysical haze of abstraction is one of the key traits of Burgess's Napoleon"<sup>858</sup> – par exemple quand, en pleine débâcle de ses armées en Russie, il harangue ses généraux en invoquant pêle-mêle "the principles of the Revolution", "the Eternal Spirit of Reason", et enfin "our pure and, yes, *Christian* doctrine" (NS 200). Pur produit du "pélagianisme" des Lumières, "N" croit pouvoir dompter les forces irrationnelles par l'exercice de la raison et un despotisme éclairé ; mais l'ordre napoléonien laisse place au chaos de la défaite quand il est finalement vaincu par les vieilles monarchies. Incarnation de l'universalisme rationnel des Lumières face au nationalisme romantique pour Ákos Farkas<sup>859</sup>, victime de son propre "pélagianisme" et de son refus d'accepter l'existence du mal selon John J. Stinson<sup>860</sup>, le protagoniste fictionnel de *Napoleon Symphony* semble entraîner inexorablement son modèle historique originel, "réel", dans l'univers métaphysique dualiste, ultra-polarisé de son biographe Anthony Burgess.

Même s'il ne le lui oppose pas, comme à l' "augustinien" Shakespeare le "pélagien" Southampton, un antagoniste qui prendrait le contre-pied théorique de ses positions, Burgess crée tout au long de *Napoleon Symphony* des effets de contrepoint à

---

<sup>858</sup> Geoffrey Aggeler, *Artist as Novelist*, 1979, p. 215.

<sup>859</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer*, 2002, p. 115-116 et p. 118.

<sup>860</sup> "[...] the suggestion is clearly enough offered [...] that N is a victim of his own Pelagianism. A republican idealist and a basic rationalist (a product of the Enlightenment) at the beginning of his career, N has failed to recognize the real presence of evil and his own vauntingly romantic egocentrism that will so surely lead him into it." (John J. Stinson, *Anthony Burgess Revisited*, 1991, p.113)



la fois thématiques et formels, allant jusqu'au pastiche de la rhétorique néo-classique et de la poésie romantique, entre le rationalisme rigide et quasi inhumain de l'empereur d'une part, et d'autre part les forces de la passion – nationaliste ou amoureuse. Le romantisme nationaliste se manifeste notamment à travers la figure de l'étudiant allemand Stapps, qui tente d'assassiner le "tyran", suscitant l'incompréhension de "N" : "That the liberated should wish to destroy the liberator : was not that altogether against reason ?" (NS 127). Les forces de la passion amoureuse s'incarnent dans la féminité hyperbolique et essentialisée de Joséphine : "N", principe masculin, agent ordonnateur et destructeur au nom d'un idéal abstrait, est constamment associé aux paysages terrestres, comme le personnage-archétype de *Finnegans Wake* HCE, "the man-hill" ; Joséphine, principe féminin, qui représente presque allégoriquement le pôle irrationnel du sentiment exacerbé, est associée à l'élément aquatique, en particulier dans un fantasme onirique où elle se transmue en Cléopâtre flottant sur l'eau du Nil – comme dans *Finnegans Wake*, si les identités de "N"/lui/Promethepoleon et de Joséphine/Cléopâtre sont instables, ces deux personnages antithétiques n'en incarnent que davantage des qualités essentielles et des principes archétypaux. L'incapacité de Napoléon à incarner la synthèse de ces principes opposés est symbolisée par la stérilité de son mariage avec Joséphine, ainsi que par sa défaite contre l'Angleterre, principale puissance antagoniste, elle aussi associée au principe aquatique féminin en tant que puissance maritime. L'esquisse d'*anagnorisis* du *finale* à Sainte-Hélène a lieu du fait de la *nemesis* de la défaite, mais aussi, comme pour "WS" dans *Nothing Like the Sun*, sous l'effet de la maladie du foie qui frappe le protagoniste : la souffrance physique, révélation ultime, irréductible, de la modalité du corps, que les mystifications idéalistes, abstraites, rationalistes, ne sauraient soumettre ou transcender, fait partie, au même titre que le motif de la guerre des sexes et de la procréation, de la grille symbolique et initiatique que le romancier biographe impose à la vie de ses biographiés.

Moins expérimental formellement que *Nothing Like the Sun* ou *Napoleon Symphony*, sinon dans l'interlude éditorial burlesque et autoparodique qui présente la traduction des sonnets de Belli, *Abba Abba* repose plus nettement encore sur un réseau thématique d'oppositions essentielles mettant en jeu, sans les nommer, une vision augustinienne et une vision pélagienne de l'homme et de l'histoire. Non sans frôler l'écueil d'une certaine lourdeur didactique, partiellement désamorcée toutefois par le

jeu métalectique de la présence de son double Gulielmi dans le rôle de l'interprète, la rencontre paroxystique entre Belli et Keats donne lieu à une joute verbale au cours de laquelle l'augustinisme du premier semble faire vaciller les positions idéalistes, apolliniennes, proches de ce que Burgess entend par "pélagianisme", du second. Ainsi, il attribue au poète anglais cette profession de foi romantique, déiste, humaniste :

"I believe in the holiness of the human imagination, the brotherhood of all elements of the cosmos, the creation of the human soul through suffering and love, the divine revelations of poetry." (*Abba* 46)

"If man is not good, it is because he has not yet learned to be good. He can learn, however. Perhaps he is learning already." (*Abba* 46)

Mais Belli – par l'intermédiaire de Gulielmi, qui traduit ses propos à Keats – lui répond un peu plus loin en prenant violemment à partie le jeune poète anglais, auquel il reproche sa foi naïve dans la bonté de la nature humaine et son mépris pour la doctrine du péché originel :

You free-thinking Protestant English poets have forgotten how to think, freely or otherwise. Excuse me – this is his view, not, as you know, necessarily mine. Free-thinking, he says, is anyway no thinking. You have substituted something called nature for God, and with Nature there is nothing but Truth and Beauty and Goodness till you fall sick, and then Nature becomes lying and ugly and malevolent. You make Nature both God and devil, but it is the one or the other only according to your moods. (*Abba* 48)

L'ascendant de Belli sur Keats ne fait pas de doute – ce que Burgess suggère en mettant en évidence le malaise croissant, à la fois physique et intellectuel, du poète anglais ("John began to sweat", *Abba* 47 ; "he felt sick and weary", *Abba* 48) qui, intimidé par Belli, voit en lui "the disturbing listening emptiness of a hypothetical futurity" (*Abba* 47). Adoptant d'abord une distance ironique à l'égard de ses propres paroles traduites par Gulielmi ("That sounded imposing in Tuscan", *Abba* 46), il doute de la valeur de ses propres idées ("He almost put an urgent hand on Gulielmi's arm, to stem his translating. This translating of everything made everything seem like something sworn on oath, or printed, given to the *Edinburgh Review*, to sneer at", *Abba* 47), et ne sait que répondre au poète romain ("I did not say that," John said lamely. "I do not think that", *Abba* 48). L'altérité fascinante qu'incarne Belli pour Keats – l'obscénité vulgaire et

blasphématoire du sonnet du “*dumpendebat*”<sup>861</sup>, la crudité du dialecte romain, son catholicisme augustinien – se retrouve dans la ville de Rome elle-même, qui joue le même rôle de muse funèbre, séductrice et destructrice, pour le poète expatrié mourant que la *Dark Lady* pour “WS” à la fin de *Nothing Like the Sun*. La taverne romaine grouillante de vitalité qui sert de cadre à ce dialogue à peine vraisemblable vient d’ailleurs confirmer, comme le mal physique dont souffre Keats, la validité du pessimisme augustinien de Belli, qui semble mieux à même de prendre la mesure de la réalité obscène du microcosme romain, celle de la chair meurtrie ou de la chair désirante, que l’humanisme idéaliste de Keats :

[Keats] sweated more when he saw something in the undoored kitchen at the room’s end : a slattern, wiping her red hands after washing trenchers, seized eagerly by the waiting-lout and fumbled : a bare-bottom flashed, strawberry-nippled, and was pawed. She ran, giggling, he ran after. John sweated. (*Abba* 47)

Aussi plat et incongru face à la vitalité paillardes de Rome que le toscan policé de l’interprète improvisé Gulielmi face à la vigueur crue du dialecte romain, l’humanisme romantique de Keats ne peut que s’incliner devant le réalisme pessimiste de Belli. Pourtant, encore une fois, Burgess évite l’écueil de l’exposé didactique à deux voix ou de la démonstration doctrinale en plaçant l’antinomie centrale entre “augustinisme” et “pélagianisme” non seulement entre les deux personnages principaux, mais aussi dans la conscience même de chacun d’eux, déchirée entre des aspirations opposées : le conflit de ces deux philosophies irréconciliables se joue en réalité dans les contradictions intérieures de Keats et de Belli ; le monde dualiste, contradictoire, quasi grotesque dans lequel Burgess les fait évoluer est comme le corrélat objectif de cet état de déchirement intérieur. Poète blasphémateur, mais bien en cour auprès des autorités romaines qui veulent le nommer censeur, catholique augustinien quand il s’adresse à un athée comme Keats, mais tenant des propos hérétiques devant un cardinal, Belli est aussi divisé et double que sa ville Rome, “*Urbs Lucis*” mal entretenue et mal éclairée, “*City of God*” dont les habitants temporels, ataviquement païens sinon diaboliques, ne pensent qu’à assouvir leurs instincts les plus bas :

[The Romans] are probably all damned, and hell is a city much like Rome.  
They have no notion of morality, none of theology, none at all of history.

---

<sup>861</sup> Voir supra, p. 383.

[...] They believe in nothing but hardship and getting drunk and fucking.  
(*Abba* 67)

En outre, s'il affirme ne voir en l'homme que péché et corruption, il n'en célèbre pas moins la vitalité de sa ville dans ses sonnets, et somme le cardinal Fabiani de s'intéresser davantage à la Rome temporelle et à ses habitants<sup>862</sup>.

De même, si Keats réaffirme presque par défi sa foi dans la beauté et l'innocuité de la Nature, cette foi est ébranlée par le dérèglement des fonctions du corps causé par la maladie, ainsi que par la nouveauté radicale de son environnement romain – d'où son attirance soudaine pour la langue plus crue, plus proche de l'expérience quotidienne, mais aussi imprégnée de références religieuses, de Belli ; d'où, aussi, la lassitude que lui inspirent ses anciens thèmes, la beauté de la Nature et l'épopée des Titans ("My last unfinished poem was about Michelangelo giants. [...] I am sick of big men. I would write of little ones if I could", *Abba* 43). Le *topos* littéraire du contraste grotesque entre l'aura spirituelle de Rome et sa corruption temporelle, et plus généralement la juxtaposition de l'obsène et de l'idéal, romantique ou chrétien, est ce qui fournit leur dynamique à l'œuvre potentielle rêvée par Keats, aux futurs sonnets de Belli, et à la biographie imaginaire de Burgess elle-même. Ainsi, bien plus qu'une position doctrinale pessimiste ou augustinienne figée, c'est une problématique manichéenne dynamique, ouverte, oscillant entre théologie de l'Incarnation et *ars poetica*, qui sous-tend la brève biographie imaginaire. Les poèmes de Belli, union de la forme pure du sonnet et d'un contenu réaliste, voire grivois et scatologique, deviennent comme l'image du mystère de l'Incarnation divine, c'est-à-dire de la synthèse de l'esprit et de la matière. C'est d'ailleurs le catholique Belli, et non le poète athée anglais, qui professe une sorte de religion esthétique plus néo-platonicienne que chrétienne, en transposant le dogme de l'Incarnation dans la sphère de la poésie – ce que son interlocuteur, le cardinal Fabiani, qualifie à juste titre d'hérésie :

The sonnet form must have existed *in potentia* from the beginning, but it was made flesh with such as Petrarch. Behind the thousands of sonnets in

---

<sup>862</sup> Notons que l'esquisse biographique de l'édition des Belles Lettres des *Sonnets* de Belli pose une question à laquelle Burgess semble avoir répondu : faut-il voir dans la vie de Belli une succession diachronique de trois phases – le conformisme de la jeunesse, les aspirations libérales de la maturité, la bigoterie réactionnaire de la vieillesse ? Ou bien, comme Burgess, présenter les inclinations idéologiques contradictoires d'un Belli frondeur et égalitariste, et d'un Belli "imprégné de culture cléricale" anti-libérale, sous la forme synchronique des déchirements intimes de son personnage ? (*Rome, Unique Objet*, 2001, préface, p. xx-xxi)

the world, in Tuscan, Roman, French, German, even English, shines the one ultimate perfect sonnet. [...] A Roman writes a sonnet on the divine beauty, and an Englishman writes a sonnet on an old tomcat, and neither understands the other's language, but in the recognition of the common form they meet. (*Abba* 68-69)

Ainsi, dans cette biographie imaginaire placée sous le signe du double et du dédoublement – les initiales de la *persona* burgessienne de J. J. Wilson, le titre *Abba Abba*, les deux poètes – Burgess s’amuse à renverser les dichotomies trop évidentes, suggérant la réversibilité des positions adoptées par chacun des poètes plutôt que des oppositions statiques et figées propres à nourrir la *doxa* des anthologies. Comme le remarque A. S. Byatt, Burgess se dédouble dans ses deux biographiés, projetant ses propres contradictions autobiographiques selon une combinatoire complexe, et préférant mettre en avant les déchirements et les incohérences de ses personnages plutôt que les utiliser comme des illustrations monolithiques d’une inclination “augustinienne” ou “pélagienne”, pessimiste ou idéaliste :

There were two Anthony Burgesses, perhaps. One was atheist, English, northern, and interested in the quiddities of the demotic. The other was Catholic, Irish, Latin, and interested in the spiritual life. [...] You find them, the elements recombined, in the two poets of *Abba Abba*, Giuseppe Gioacchino Belli and John Keats.<sup>863</sup>

Comme Keats et Belli, Christopher Marlowe apparaît comme divisé et incertain : sa conscience est le terrain du conflit moral et métaphysique qui caractérise la plupart des personnages burgessiens. Pourtant, le “Christopher Marlowe” homosexuel, athée, blasphémateur et décadent avant l’heure, tel qu’il apparaît dans une grande partie de l’historiographie marlovienne et de ses récupérations par la contre-culture, pourrait incarner de façon assez univoque la polarité “pélagienne” de la pensée dualiste de Burgess. Effectivement, le protagoniste de *A Dead Man in Deptford*, libre penseur qui fait vœu de servir Apollon, conscient de s’élever au-dessus des désirs charnels imposés par la nature en n’aimant que les hommes, n’éprouve pas la conscience aiguë de la corruption de la chair, et de sa propre nature, qui tourmente “WS” dans *Nothing Like the Sun*.<sup>864</sup> Mais ces attributs que l’on pourrait qualifier de “pélagiens”, en les rapprochant

---

<sup>863</sup> A. S. Byatt, Introduction to *Abba Abba*, p. 2.

<sup>864</sup> Burgess semble associer les inclinations homoérotiques de ses personnages à une sorte de pureté paradoxale, par-delà leur sentiment éventuel de culpabilité religieuse, dans la mesure où ils échappent au péché originel, étroitement lié à la sexualité procréative chez Burgess. Voir par exemple Samuel Coale, “An Interview with Anthony Burgess” : “To be put in a position of being cut off from begetting and cut

des professions de foi humanistes et idéalistes de Keats, et en les opposant au pessimisme augustinien du Shakespeare ou du Belli de Burgess, coexistent chez Kit Marlowe avec une conscience et une crainte catholiques du péché et de la damnation, ainsi qu'avec un pessimisme, teinté de cynisme, face à l'univers corrompu et machiavélique dans lequel il évolue à contrecœur. C'est cette émancipation partielle, imparfaite, à l'égard du catholicisme médiéval, qui, en l'empêchant de coïncider avec le paradigme de l'intellectuel "pélagien", confère au personnage-biographié de Burgess une opacité et une complexité qui résistent aux taxinomies critiques trop rigides.

Ainsi, le dualisme manichéen qui sous-tend l'œuvre de Burgess relève plus d'une tension dynamique, doublée d'une *ars poetica* proche du grotesque, que d'un système statique d'antinomies métaphysiques entre l'esprit au sens large et la matière, ou d'oppositions pragmatiques et morales tranchées entre les idéalistes pélagiens et les pessimistes augustiniens. Plus qu'une allégorie illustrant une vision métaphysique manichéenne ou la parabole d'une initiation "augustinienne" consistant à faire dépasser à ses biographiés les illusions du "pélagianisme", la thématique filée du dualisme esprit/matière et les apories ou dilemmes moraux et intellectuels qui en résultent pour ses personnages appellent une résolution ou une synthèse artistique. Ce que John J. Stinson écrit à propos du héros de *Nothing Like the Sun* semble ainsi s'appliquer également à tous les artistes confrontés au mystère de l'Incarnation et aux frustrations de l'univers manichéen, voire grotesque, où les place le romancier-biographe :

The novel's theme revolves closely around the monumental struggle between flesh and spirit in Shakespeare. But this is not to say, of course, that this conflict is a pure and simple one ; remembering our Manicheism we know that things of the body and of the soul are hopelessly mixed in this world : desires of the flesh for example, may be directed into art to produce great triumphs of the human spirit.<sup>865</sup>

C'est sans doute dans *Nothing Like the Sun* que l'arrière-plan métaphysique de l'écriture burgessienne s'intègre le plus harmonieusement dans la trame de la *Künstlerbiographie* imaginaire, évitant l'écueil de la complaisance didactique ou de l'hiatus entre la vie du biographié et la vision idiosyncrasique du romancier-biographe

---

off from the guilt that goes along with not begetting", p. 451. Comme nous le verrons plus loin, cette logique associative est étroitement liée à l'obsession burgessienne pour les maladies vénériennes, entre immanence terrestre de la chair et symbole religieux "augustinien" de sa corruption.

<sup>865</sup> John Stinson, "The Manichee World of Anthony Burgess", Harold Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 59.

qui menace parfois une œuvre comme *Abba Abba*. Dans le passage suivant, extrait du journal imaginaire de “WS”, Burgess réussit une synthèse quasi parfaite entre le socle métaphysique manichéen de *Nothing Like the Sun* et la caractérisation psychologique de son biographié, l’allégorique et le littéral, l’imagination biographique et la critique littéraire, en réécrivant, sur un mode à la fois lyrique, sensuel, moral et religieux, le célèbre sonnet 144 sur le combat entre les deux “anges” du poète, qui s’achève sur la corruption du “bon ange” – le *Fair Lord* – par le “démon” – la *Dark Lady*<sup>866</sup>:

With her I can find the beast’s heaven which is the angel’s hell ; with him, the body’s hunger now able to be set aside, there is that most desirable of sorts of love, that which Plato did hymn. And then the devil within me says : Yet thou dost admire his beauty of form, it is an impure love. I dream of our somehow gravely dancing a pavane or sarabande, all three, in whose movement the reconciling of the beast and the angel may, in myself, be accomplished. (*NLTS* 156-157)

Le triangle amoureux constitué par “WS”, Southampton et Fatimah symbolise la synthèse rêvée entre l’ange et la bête, entre l’amour spirituel et l’amour physique, la lumière suggérée par la blondeur du jeune duc et les ténèbres incarnées par la *Dark Lady* : une fois l’hypothèse d’un homoérotisme spiritualisé écartée comme une imposture néo-platonicienne, étant donné l’aspect charnel de sa relation avec Henry Wriotheley, le fantasme érotique de “WS” est d’abord représenté sur le mode mi-physique, mi-artistique, de la danse, avant d’être transposé ou sublimé un peu plus loin en matériau poétique, comme si seule la poésie était capable d’intégrer ces forces conflictuelles :

I would, in some manner, wish to share her with him, him with her, but perhaps only a poet may think in these high terms, not understandable of either the soul (giver) or body (taker). (*NLTS* 157)

On trouve un semblable glissement vers une résolution artistique de conflits métaphysiques et matériels sous la plume de Burgess dans ce passage de l’essai “Conflict and Confluence” :

We don’t like to live in the middle of this conflict [...] and we rush eagerly to any saint or pundit or prophet who will convince us that all this conflict is really so much illusion, that behind it all exists a great shining ultimate unity

---

<sup>866</sup> Le sonnet 144 est une variation ludique et/ou autobiographique autour de la psychomachie des moralités médiévales, le combat des deux anges qui se disputent l’âme de la *persona* poétique étant saturé d’équivoques érotiques. Le dernier vers, “Till my bad angel fire my good one out” serait, selon la plupart des commentateurs, une allusion à une maladie vénérienne transmise au *Fair Lord* par la *Dark Lady* (voir William Shakespeare, *Sonnets*, traduction et présentation de Robert Ellrodt, 2007, p. 434-435).

which is eternal and *real*. The trouble is that this ultimate unity, whether it be God or the Classless Society, is always presented as being a long way off or away or above. I like my pie here and now. That's why I trust the artist more than the theologian. [...] The vision of unity, which is what the artist sells, is preferable to any mere religious or metaphysical manifesto.<sup>867</sup>

Le pastiche de la rhétorique amoureuse et philosophique élisabéthaine auquel se livre son double “Mr Burgess” dans le morceau de bravoure ventriloque du faux journal de “WS” confère à cette projection flagrante de l'*ars poetica* du biographe sur son biographié un caractère ludique qui désamorce toute impression de pesanteur didactique, tout en ouvrant un espace dialogique entre le propos auctorial, le délire narratif, et le cheminement intellectuel du protagoniste biographié – la mystification textuelle de “Mr Burgess” venant redoubler une possible automystification esthétisante du poète “WS”. L'idée d'une sublimation artistique des impasses charnelles et théoriques, qui ferait de l'art un absolu supérieur, synthèse ultime des conflits de l'âme, du corps ou de la société, si elle revient souvent dans les écrits monologiques de Burgess, apparaît dans ses biographies imaginaires dans l'espace ouvert d'un jeu dialogique qui exclut toute complaisante didactique ou “procurstisation” doctrinale. Comme dans *Earthly Powers*, roman burgessien qui est à la fois le plus pesamment didactique et le plus autoparodique, le plus “postmoderne” par la tension entretenue entre l'artifice visible de la narration et l'illusion référentielle, dans les biofictions la complexité sans cesse renouvelée de la combinatoire manichéenne de Burgess, ainsi que l'autosubversion dialogique des dispositifs narratifs, empêchent le déploiement d'un discours auctorial monologique et sérieux qui remettrait en question à la fois l'unicité irréductible du personnage biographié et la textualité ouverte du genre romanesque.

## **B. Vampirisation : la fragile altérité du biographié**

### **1. Projection, possession, hantise**

Sans instrumentaliser les vies de ses biographiés pour en faire de pures métaphores allégoriques ou des paraboles philosophiques, ni véritablement sacrifier le

---

<sup>867</sup> Anthony Burgess, “Epilogue : Conflict and Confluence”, *Urgent Copy*, 1968, p. 265-266.



régime de la différence biographique à la quête de schèmes intellectuels et de structures communes, le romancier-biographe Anthony Burgess semble constamment projeter ses propres expériences dans la réécriture de la vie de ses biographiés, leur insufflant des éléments de son identité propre, à tel point qu'un critique appelle *Nothing Like the Sun* "his magnificent Shakespearean 'autobiography' "868 – résultat d'une fusion des voix qui oscille entre imitation/*impersonation* du biographié et écriture fantasmée de soi. S'il évite l'écueil du programme théorique ou didactique, Burgess se heurterait ainsi à celui des projections autobiographiques, faisant de son panthéon personnel de biographiés les doubles de leur biographe ou les emblèmes de ses obsessions propres.

Nous pouvons distinguer trois niveaux – non exclusifs, se recoupant parfois – au sein de cette imagination biographique qui unit le biographe à son sujet. Le premier est celui de l'identification mi-empathique, mi-projective, qui préserve le régime d'extériorité propre au genre biographique tout en dessinant un espace de significations symboliques, voire archétypales, réunissant le biographe et son sujet. Le deuxième est celui de la hantise et de la vampirisation, par l'auteur-biographe, de la vie et, surtout, de la mort de l'auteur biographié, dont l'altérité absolue se voit relativisée, voire niée, par un mouvement de fascination superstitieuse, voyeuriste, quasi schizophrénique, expérimenté et analysé notamment par Michel Schneider dans son ouvrage *Morts imaginaires*<sup>869</sup>. Le troisième est celui d'un mouvement de déplacement et de déstabilisation discursifs des figures du biographe et du biographié, ou encore de "décontextualisation" et de "recontextualisation", qui, selon Frédéric Regard<sup>870</sup>, définit la relation de fusion identitaire partielle et mouvante entre biographe et biographié, ou plutôt leurs *personae* respectives.

Sans complètement négliger l'arrière-plan métaphysique et philosophique de l'œuvre de Burgess, un critique comme Ákos Farkas s'attache à montrer que, dans la pseudo-autobiographie de l'écrivain fictif Kenneth Toomey *Earthly Powers*, la question qui domine l'autobiographie de Burgess, celle de la production matérielle de la littérature et de la position de l'artiste dans le monde contemporain, prime sur des

---

<sup>868</sup> Geoffrey Aggeler, *The Artist as Novelist*, 1979, p. 68.

<sup>869</sup> Michel Schneider, *Morts imaginaires*, 2003.

<sup>870</sup> Frédéric Regard, "Life-Writing as Mediating Criticism : Burgess's *Shakespeare*", Frédéric Regard (ed.), *Mapping the Self : Space, Identity, Discourse in British Auto/biography*, p. 367-81. Rappelons que les analyses de Frédéric Regard portent dans cet article sur la biographie "traditionnelle" *Shakespeare* et non sur *Nothing Like the Sun*.

lectures faustiennes (celles de Geoffrey Aggeler) ou pélagiennes/augustiniennes (celles de la plupart des critiques)<sup>871</sup>. De même, dans ses biographies imaginaires d'artistes, ce que nous avons étudié sous l'angle d'une poétique anti-idéaliste, démythifiante, grotesque, du corps et de la vie matérielle, est également ce qui tisse entre le romancier-biographe Anthony Burgess et ses biographiés un réseau très dense de correspondances interpersonnelles, par delà les systèmes symboliques qui sous-tendent l'œuvre.

La part d'infamie, d'aléas sordides, de grotesque triste ou paillard qui entache les vies de "WS", "N", Kit et John Keats se retrouve dans les "Confessions" de leur biographe, qui n'occulte pas plus ses propres beuveries, scènes de ménage, infidélités conjugales, frustrations professionnelles ou travers physiques, qu'il n'en fait grâce à ses biographiés. Les projections autobiographiques du romancier-biographe comblent les lacunes historiographiques, et, comme dans l'intertexte joycien "Scylla and Charybdis", cette propension du biographe à forger un biographié à son image, sur le mode de la récupération idiosyncratique, est mise en scène au lieu d'être dissimulée sous un masque impersonnel et objectif. Au thème de l'allégeance religieuse, dont le personnage-biographié Kit Marlowe épouse sans doute le plus visiblement les contours autobiographiques que lui confère Burgess, viennent s'ajouter ceux de la sexualité, de la maladie, du déracinement géographique et culturel, qui, sapant les idéologies de la grandeur, de la pureté et du génie national, sont également des pierres angulaires de la mythologie personnelle du romancier-biographe. Par exemple, l'idée de faire de Rome le lieu archétypal du renouveau de l'art de Keats, d'utiliser le cadre historiquement attesté des derniers jours du poète anglais comme symbole des virtualités inaccomplies de son œuvre et de son être, s'enracine dans l'expérience propre du romancier-biographe Anthony Burgess, exilé volontaire en Italie au début des années 70, et qui n'aura de cesse, dès lors, de placer cet épisode autobiographique sous le signe d'une transformation identitaire, d'une épiphanie esthétique et du paradoxe artistique et existentiel consistant à commencer une vie nouvelle dans une ville ancienne, matrice

---

<sup>871</sup> Geoffrey Aggeler choisit le thème du pacte avec le diable comme grille de lecture, ce qui fait de Carlo Campanati le protagoniste principal, éclipsant Toomey ("Faust in the Labyrinth : *Earthly Powers*" (1981), H. Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, 149-164). John J. Stinson privilégie une interprétation mettant en jeu "pélagianisme" et "augustinisme" : "This [predetermination versus free will] is the very question that torments the basically "Augustinian" Toomey, the one that he argues repeatedly with the pronouncedly "Pelagian" Carlo, who thinks that evil is "external" and can be dealt with (*Anthony Burgess Revisited*, 1991, p. 122). Voir supra, p. 168-169.

culturelle de l'Europe continentale, "entre réalité et songe".<sup>872</sup> De même, la *Dark Lady* malaisienne qui devient la muse de "WS" dans *Nothing Like the Sun*, tantôt présentée comme une hypothèse savante étayée par les travaux de George B. Harrison<sup>873</sup>, tantôt comme une figure archétypale nécessaire à l'alchimie psycho-sexuelle de la création artistique, est aussi le fruit des fantasmes projectifs et identificatoires de l'ancien fonctionnaire impérial à Kuala Kangsar, John Wilson/Anthony Burgess, ainsi que le suggère ce passage d'une lettre écrite en 1963, pendant la rédaction de la biographie imaginaire (d'ailleurs qualifiée ici de "roman") :

The novel is becoming an obsession, and the gloom and dementia I pass through may be the fulfilment of the horrible little curse – CURST BE THE MAN, no sorry, CURST BE HE etc. I'm disturbing Shakespeare's bones in a sense, because I'm uncovering his own obsession with a dark woman (really dark ; from the East Indies) which scholarship seems concerned with hiding.<sup>874</sup>

En interprétant *Nothing Like the Sun* et *Napoleon Symphony*, et la biofiction en général, comme un dépassement de la notion husserlienne d'*Einfühlen*<sup>875</sup>, c'est-à-dire comme la mise en œuvre d'une herméneutique optimiste qui permet de saisir la différence essentielle d'autrui, Ina Schabert choisit de mettre en valeur de façon presque exclusive

---

<sup>872</sup> Citation tirée de l'émission de Bernard Pivot, *Apostrophe* : "Trois grands écrivains d'Europe", 1979, où Burgess, invité en compagnie d'Alberto Moravia et de Günter Grass pour présenter sa biographie de Hemingway, revient aussi, entre autres sujets, sur sa découverte de Rome et de Belli, sur le diagnostic erroné de sa tumeur au cerveau, ainsi que sur son identité ambiguë de Britannique catholique exilé et sa nostalgie d'une Europe unifiée par l'Église catholique.

<sup>873</sup> Notamment *Shakespeare at Work : 1592-1603* (1933), 1958, conservé dans les archives Anthony Burgess du Centre Anthony Burgess de l'université d'Angers. Voir Anthony Burgess, "Genesis and Headache", *Afterwords*, 1968, p. 30.

<sup>874</sup> Lettre du 6 août 1963 à sa demi-sœur Agnes Tollit (née Dwyer), citée par Andrew Biswell (G. Woodroffe (ed.), "The Letters of Anthony Burgess", *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 88. Dans l'autobiographie, la théorie burgessienne de la *Dark Lady* malaisienne est mise sur le même plan que les démonstrations historiographiques de Rowse et Harrison, sans que Burgess se donne la peine de la justifier – comme si le contexte autobiographique suffisait à révéler la source de cette hypothèse dans la vie de l'auteur ("I present her as a Malay brought back from Sir Francis Drake's circumnavigation, and I give her the name Fatimah" (YHYT 80).

<sup>875</sup> Ina Schabert part de la "Cinquième méditation" de Husserl, qui définit la connaissance de soi comme indissociable d'une connaissance immédiate d'autrui par l'empathie (*Einfühlung*), c'est-à-dire le fait de reconnaître en autrui un alter ego au sens propre. Selon elle, l'éthique de la biographie imaginaire va au delà de l'*Einfühlung*, car elle ouvre la voie non à un jeu de miroirs narcissique et "solipsiste", mais à une participation "existentielle" à la vie d'autrui. Schabert s'inspire notamment de la phénoménologie existentialiste de Sartre : "Le projet profond dans le *Flaubert* c'est celui de montrer qu'au fond tout est communicable et qu'on peut arriver, sans être Dieu, en étant un homme comme un autre, à comprendre parfaitement, si on a les éléments qu'il faut, un homme." ("Sur *L'Idiot de la famille*", *Situations X*, 1976, p. 106), ainsi que de l'image alchimique de la "magie sympathique" utilisée par Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien, Carnet de notes* (1951), 1974, p. 322). Le projet biofictionnel est donc selon elle profondément optimiste et altruiste. (Ina Schabert, *In Quest of the Other Person*, 1990, chapter 1 "Reaching into Otherness", p. 9-30).

le pôle d'une quête empathique de la singularité irréductible du biographié, au détriment des aspects plus troubles, plus ambigus, du jeu d'identification entre le biographe et son sujet/objet, ceux du fantasme et de l'obsession, qui, autant que la procustisation typologique, entravent pourtant ce qu'elle appelle "la connaissance intersubjective" ("intersubjective knowledge") unissant le biographe à son biographié. Selon elle, les artifices visibles de la narration suffisent à désamorcer tout ce qui menace d'engloutir la singularité du biographié – la *doxa*, les conventions narratives du *Bildungsroman*, l'abstraction conceptuelle :

The text written to convey the individual has to work against the grain of linguistic and narrative conventions in order to be able to convey unique personhood. Common words and familiar narrative forms have to be pressed into the service of nonconformity ; they have to be forged into an idiographic narrative capable of rendering the specificity of a life.<sup>876</sup>

The ideal of fictional biography is the *liber singularis*, a book reaching out into otherness and achieving an inscription of the other person as a unique individual. The best works of the kind practice an adventurous writing that transcends the logic of identity and breaks the circle of selfhood and sameness. Fictional biography is the genre of the altruistic imagination.<sup>877</sup>

Or le risque que ce récit "idiographique", en substituant une méthode intuitive et irrationnelle aux reconstructions savantes, ne réduise la singularité du biographié au double fantasmé du romancier-biographe, est peut-être écarté un peu rapidement par Schabert quand elle écrit : "Through the poetic inspiration and imagination a person is enabled to participate in human [...] modes of existence alien to his own"<sup>878</sup>. Sans jamais atteindre l'inquiétante étrangeté quasi fétichiste de la quête biographique flaubertienne qui est celle du narrateur Bainwright dans *Flaubert's Parrot*, ni le délire paranoïaque de Kinbote dans *Pale Fire*, ni la quête vampirique des personnages biographes de Henry James, les doubles-narrateurs ou éditeurs ou traducteurs de Burgess sont là pour incarner au sein du texte l'ubiquité idiosyncratique de Wilson/Burgess, contestant ainsi l'idée d'une coexistence parfaitement harmonieuse, dans l'espace de la biofiction, entre les faits biographiques et l'imagination biographique, mais aussi entre l'altérité du biographié et le narcissisme projectif du biographe.

---

<sup>876</sup> Ina Schabert, p. 2

<sup>877</sup> *Ibid.*, p. 217

<sup>878</sup> *Ibid.*, p.19.

À la lecture des “Confessions” burgessiennes, on peut débusquer plusieurs indices de parallèles autobiographiques semés par Burgess dans ses réécritures biofictionnelles : le tabac que fume Kit Marlowe dans *A Dead Man in Deptford*, rapporté de Virginie par Raleigh, rappelle les boîtes de tabac sur lesquelles John Wilson a appris à lire dans le bar-tabac familial<sup>879</sup> ; moins anecdotique, le parallèle entre un “WS” faisant feu de tout bois pour produire des pièces et ainsi assurer son ascension financière et sociale, prêt à sacrifier la poésie et le bon goût pour satisfaire un public accoutumé aux mélodrames sanglants, et un Wilson/Burgess profitant des célébrations du quadricentenaire pour produire, dans l’urgence et dans la souffrance, sa biofiction shakespearienne, se rattache à cette sorte d’anti-mystique du génie littéraire qui caractérise les (auto)portraits burgessiens de l’artiste comme artisan individualiste, prolifique autant par tempérament qu’au nom d’intérêts matériels, respectant certaines règles génériques pour plaire aux lecteurs.<sup>880</sup> La réunion imaginaire du poète Mallarmé et du musicien Debussy à Londres et à Dublin, l’aréopage de compositeurs et d’écrivains qui assistent au *travesty* sur la vie de Mozart dans *Mozart and the Wolf Gang*, ainsi que la lutte que semblent se livrer la langue et la musique symphonique dans *Napoleon Symphony*, constituent de même des *leitmotive* à travers lesquels le romancier-biographe Burgess projette dans l’œuvre sa propre nature artistique hybride d’écrivain-musicien.

Outre cette imagination narcissique, de l’ordre du jeu auto-réflexif, un imaginaire fort, symbolique, entre fascination et hantise, semble imposer à toutes les reconstitutions biofictionnelles burgessiennes un réseau de thèmes et d’obsessions – comme si le romancier biographe n’avait fait œuvre de démythification, en imposant comme une ascèse méthodique à la *doxa* hagiographique et aux excès herméneutiques, que pour mieux leur substituer ses propres constructions mythologiques. Par exemple, on retrouve chez Burgess cette propension particulière, relevée par Ina Schabert<sup>881</sup>, chez

---

<sup>879</sup> “[...] I had begun to learn to read on the outward and homeward journeys, my primer my father’s packet of Three Castles with its citation from Thackeray’s *The Virginians* : ‘There’s no sweeter tobacco than comes from Virginia, and no finer brand than the Three Castles’ ” (*LWBG* 26). Sur les parallèles entre Burgess et Marlowe, voir l’article de Dominique Goy-Blanquet, “Biotopics : Little Wilson’s Life as an Elizabethan Poet,” G. Woodroffe (ed.), *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, p. 125-138.

<sup>880</sup> Voir *You’ve Had your Time* p. 70-71 et p. 81, et l’essai “Genesis and Headache” (1968) : “I had to contrive a suitable climactic melodrama here [...]. The novelist has to try to excite (one says it sighing) ; the forcing of a climax is part of his shameful skill ; even Shakespeare had to be made to submit to a manifest contrivance. End, thank God, of part I.” (p. 39)

<sup>881</sup> Ina Schabert explique que les romanciers-biographes, qui annexent la conscience de leur biographié à travers des techniques empruntées au roman moderniste, privilégient souvent les derniers temps d’une vie, moment du retour sur soi intense ou du ressaisissement du “sens” d’une vie : “The protagonist is

les biographes expérimentaux modernes et postmodernes, à s'intéresser à la maturité et aux derniers jours des biographiés plutôt qu'à leur enfance, moment biographique privilégié du "chronotope biographique" traditionnel du *Bildungsroman* et de l'écriture de soi depuis Rousseau. L'inclination patho/thanatographique de l'écriture bio-fictionnelle de Burgess est très nette, du titre *A Dead Man in Deptford* à la perspective des derniers jours adoptée dans *Abba Abba*, en passant par toute une galerie de portraits d'écrivains physiquement et mentalement déchus – "WS" syphilitique, le vieux Robert Browning désespéré et à moitié dément de "1889 or the Devil's Mode", Freud en proie à un cancer de la mâchoire. C'est seulement à travers le prisme du dérèglement des fonctions "normales", rationnelles, du cerveau, accompagné de la conscience de leur déchéance physique et de leur fin proche, que Burgess semble en mesure d'imaginer et de restituer par l'écriture la vie artistique de ses prédécesseurs. On peut bien sûr voir dans la prolifération artistique désordonnée ou le rêve d'une voie artistique nouvelle qui caractérise les biographiés burgessiens à l'approche de leur fin la projection autobiographique de la boulimie d'écriture de Burgess lui-même, sur fond de dérèglement des fonctions cérébrales plus ou moins psychosomatique ou imaginaire, au cours de son année prétendument "terminale" de 1959-1960. Le motif récurrent de la déchéance, du délire et de la mort programmée d'un virtuose du langage, sous le regard compatissant ou réprobateur d'un corps médical soit bonhomme mais pharisien – le beau-fils de "WS" soucieux de sauvegarder la réputation du nom de son beau-père – soit franchement incompetent et perçu comme antagoniste par le biographié – le médecin écossais de Keats, James Clark, qui fait l'objet d'une caricature acerbe – rappelle la satire du monde médical de *The Doctor Is Sick*, roman directement inspiré des examens médicaux subis par Burgess à son retour de Malaisie. À ce fil de l'identification autobiographique se mêle celui de l'observation clinique, dans un hôpital de guerre, des dons artistiques ou intellectuels extraordinaires que le stade ultime de la syphilis aurait conférés à certains malades.<sup>882</sup> Cette justification empirique est étayée par une influence littéraire, celle de Thomas Mann, qui lie constamment le

---

presented as looking back, at the point of death, upon the whole of his or her past life. [...] The anticipation of death involves an awareness of the mysterious personal principle that is threatened by extinction. [...] The life-story told during the last days become an ideal vehicle for communicating the unique and intangible who a person is." (*In Quest of the Other Person*, p. 102-103). Elle cite comme exemples *La mort de Virgile* (1945) de Hermann Broch, *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar (1951), ou encore *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) de Peter Ackroyd.

<sup>882</sup> Voir supra, p. 358, note 2.

génie non pas à la grandeur morale ou à quelque signe d'élection divine, mais à la maladie, à la déchéance et à la honte.<sup>883</sup>

Mais peut-être faut-il voir dans cette pathographie burgessienne du génie, autant qu'une mythologie postromantique, pessimiste, décadente assignant à l'art des origines morbides, le signe de la fascination secrète qu'exercerait sur les romanciers la mort des autres écrivains, ainsi que le suggère Michel Schneider dans son essai bio/thanatographique *Morts imaginaires*, prenant ici l'exemple de Vladimir Nabokov :

Il n'est pas rare qu'un écrivain raconte la mort d'un autre écrivain, réel ou imaginaire. Nombreux sont les romans et récits où meurent des auteurs, et l'on y sent toujours une certaine fascination secrète des romanciers, comme s'il s'agissait là de leur œuvre la plus difficile et la plus accomplie. Mais chez Nabokov ce fut presque une hantise. [...] Presque tous les héros de ses romans sont des écrivains. Souvent, leur mort est en jeu, un jeu de mots, un jeu avec la fin des mots.<sup>884</sup>

Opérant des va-et-vient constants entre la vie et l'écriture, s'appuyant sur des exemples célèbres de "morts parallèles" comme celles qui unissent Walter Benjamin à Baudelaire ou Stefan Zweig à Kleist, ou sur des thanatographies imaginaires telles *La Mort de Virgile* de Broch et *The Last Days of Immanuel Kant* de De Quincey, Schneider montre que derrière la "méchanceté" apparente consistant à "montrer parfois bas les grands écrivains qu'[on] aime", ou encore "l'attachement superstitieux à ce qui reste d'autres écrivains : écrits, dépouilles, sépultures", c'est la question de la "mort de l'auteur", de sa disparition illocutoire dans le texte au prix d'un déni du corps, c'est-à-dire de tous les paradoxes de l'impersonnalité auctoriale et de l'autonomie du langage littéraire, qui est en jeu :

De Walter Benjamin, Adorno dit une chose étrange et vraie : "Il semblait presque ne pas avoir de corps." Là se trouve la cause de mon intérêt pour les derniers mots des écrivains. Même les plus sensuels d'entre eux semblent vouloir ne pas avoir de corps, ou bien que les livres soient leur corps. [...] Or, le moment où l'on prend la mesure irréductible de ce corps dans lequel

---

<sup>883</sup> Voir la citation du *Doctor Faustus* de Thomas Mann, supra, p. 359. Pour Witold Gombrowitz, la syphilis dont est atteint Leverkühn, le sanatorium de *La Montagne magique* ou le choléra qui tue Aschenbach dans *La Mort à Venise* s'inscrivent dans une philosophie plus radicalement subversive qu'une simple mytho-pathologie de la création : selon lui, malgré ses compromissions avec "un complexe de vieillard appelé grandeur", Thomas Mann est celui qui révèle le mieux "les turpitudes et les misères", réussissant "à lier de façon plus étroite que quiconque la grandeur et la maladie, le génie et la décadence, la supériorité et l'humiliation, l'honneur et la honte [...]" (W. Gombrowitz, *Journal II*, 1976, p. 156, cité par Christian Salmon, *Tombeau de la fiction*, 1999, p. 160)

<sup>884</sup> Michel Schneider, *Morts imaginaires*, 2003, p. 355.

on va disparaître, et où la pensée croit pouvoir s'en séparer enfin, amène l'écrivain à la limite de ce corps sans corps que les livres nous dispensent.<sup>885</sup>

C'est peut-être dans cet entre-deux entre l'obsession, la possession, la hantise d'une part, et d'autre part une problématique plus strictement textuelle sur l'ambivalente présence/absence auctoriale dans l'œuvre, qu'il faut comprendre le délire final ventriloque de "WS" dans *Nothing Like the Sun* ou les hallucinations de Keats mourant, hanté par l'esprit fasltaffien de Shakespeare, prêt à s'incarner dans une œuvre potentielle qui n'advient pas sous sa plume, mais sous celle d'un autre poète, Giuseppe Belli. La bouffonnerie du montage narratif de *Nothing Like the Sun*, qui culmine dans le *nonsense* de la fusion ventriloque finale entre biographe et biographié, tout comme la présence envahissante des *personae* burgessiennes dans la diégèse et le paratexte d'*Abba Abba*, déjouent les pièges du *pathos* romantique ou existentiel et sapent l'illusion d'une présence pleine, autonome, du biographié, ressuscité par la magie de l'écriture. En d'autres termes, le principe de stabilité identitaire, c'est-à-dire la stricte séparation de l'instance biographique et de son objet, qui fonde l'éthique de la relation biographique – celle de l'empathie et/ou de la distance critique – tout comme sa possible transgression – par un imaginaire narcissique, projectif ou vampirique –, est précisément ce que les biofictions burgessiennes remettent en cause : comme nous l'avons vu dans la partie précédente, ce ne sont pas des consciences créatrices solipsistes et auto-suffisantes, mais des figures traversées par des influences littéraires et des discours extérieurs, que met en scène Burgess. Leur vie créative ne suit pas la voie téléologique de la vocation et de la maîtrise auctoriale conquises au prix d'une ascèse temporelle, mais celle, dialogique, circulaire, d'une interaction avec un environnement langagier et des influences interauctoriales. Le romancier-biographe reproduit cette dynamique dialogique et interauctoriale dans son discours biographique hybride, qui, à travers des récits de rêve, des pastiches d'écriture autobiographique ou la restitution quasi ventriloque des délires ou hallucinations de Keats ou "WS", privilégie la prolifération du sens et la déstabilisation de la maîtrise auctoriale, aux dépens d'une stricte séparation éthique entre le biographe et son sujet biographique. Cette approche fait également disparaître la mystique de la singularité ineffable et irremplaçable de l'artiste biographié, dont la présence opaque devrait échapper à l'imagination

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 401.



vampirisante du biographe. La dynamique mimétique du pastiche, la technique narrative du flux de conscience, et plus généralement le dialogisme des biographies imaginaires permettent ainsi à l'écriture biofictionnelle d'échapper à la "machine à signifier" simpliste, naïve, "nécrologique", dénoncée par Christian Salmon – celle d'une industrie biographique qui, en construisant la figure idéologique de l' "auteur" (ici Kafka), exploite et trahit l'écrivain réel et son œuvre :

L'histoire et la biographie littéraires constituent le personnage de l'auteur en détournant "les procédés de l'exégèse religieuse, de la critique biblique, de l'hagiographie, des 'vies' historiques ou légendaires de l'autobiographie et des mémoires..." [...] On a beaucoup parlé des abus d'interprétations psychologiques, politiques, métaphysiques ; on a parlé aussi de cette singulière opération qui consiste à ramener l'œuvre à la vie, à individuer Kafka, à le situer, à l'enfermer dans son équation psychosociologique, là où précisément commence sa tentative d'évasion par la forme, mais on a peu parlé du langage des biographes et des commentateurs. Pauvreté et naïveté d'un langage qui continue à s'avancer, à s'articuler dans un champ linguistique que Kafka a retourné de fond en comble. Les biographies de Kafka sont écrites dans une langue qui ignore l'écriture de Kafka. On raconte Kafka, on écrit sur Kafka comme si Kafka n'avait pas écrit. [...] Celui que les métaphores faisaient désespérer de la littérature est le prétexte à un commentaire où la métaphore fleurit à *tout bout de champ*.<sup>886</sup>

En somme, l'espace fictif créé par Burgess – celui de l'écart dialogique entre auteur et narrateur, d'une écriture mimétique qui épouse le style, la conscience et l'inconscient des biographiés, des déplacements et déstabilisations de l'origine des discours, des voix qui se mélangent et se contaminent – contrebalance un espace imaginaire dans lequel le romancier-biographe laisse se déployer des mythologies propres et des réifications symboliques – sexistes, orientalistes, psycho-pathologiques – qui semblent très loin du rêve d'opacité a-signifiante des "biographèmes". En faisant constamment vaciller la limite entre ce qui est à soi et ce qui appartient à l'autre – aux biographiés –, en remettant en question sa propre maîtrise biographique/auctoriale, Burgess construit un espace hybride qui échappe à la logique dualiste de la projection qui s'opposerait absolument à l'empathie, ou de la "procustisation" qui ferait obstacle à la singularité du trait biographique. Comme l'écrit Ariane Eissen à propos du projet biofictionnel encore plus radical d'Antonio Tabucchi dans *Rêves de rêves*, l'artifice de la fictionnalité permet de contester la logique simpliste de la dualité du soi et de l'autre :

---

<sup>886</sup> Christian Salmon, *Tombeau de la fiction*, deuxième partie, "L'embaumement de l'auteur", p. 84-85. Christian Salmon s'appuie ici sur les analyses de Michel Foucault dans "Qu'est-ce qu'un auteur ?".

Si la réalité intime se formule grâce aux mots des autres (ceux de la langue partagée), et qu'elle est médiatisée par les images reçues et les représentations culturelles, alors écrire le rêve des autres en faisant s'y croiser les textes d'auteurs différents et des obsessions personnelles, désigne, au-delà du factice, une vérité sur nos jours et nos nuits : nous ne nous appartenons pas en propre, mais sommes aussi le rêve des autres, que nous continuons.<sup>887</sup>

Déstabilisant la posture énonciative d'extériorité propre aux biographies traditionnelles, par ses montages énonciatifs comme par son alternance entre défamiliarisation ironique et réalisme subjectif, le romancier-biographe crée un espace hybride et mouvant, faisant de sa propre auctorialité, et de celle de ses biographiés, moins une donnée extra-textuelle, stable, rigide, arrimée à un milieu socio-historique donné, qu'une fiction<sup>888</sup>. Ainsi, comme l'écrit Frédéric Regard à propos des spéculations narratives de Burgess dans sa biographie *Shakespeare*, "[...] selves place, replace and displace one another by means of discursive strategies that destabilize fixed identities and reenergize the geographical and temporal boundaries between writing selves"<sup>889</sup>.

## 2. *Ars poetica* : figures burgessiennes du génie

Ce qui ressort de ces analyses sur la relation éthique entre le romancier-biographe et ses biographiés est l'idée d'un Burgess postmoderne, contestant par l'écriture fictionnelle et ses artifices toute stabilité symbolique, toute univocité référentielle ou signifiante, toute origine psychologique simple. Mais il convient néanmoins de se rappeler les réserves émises par Burgess lui-même contre la catégorie du "postmodernisme" : en effet, à travers la caractérisation de ses artistes biographiés, semble parfois se dessiner une sorte d'*ars poetica* systématique ou de mythe de la

---

<sup>887</sup> Ariane Eissen, "Rêves de rêves, un dialogue à trois voix", *Otrante : Art et littérature fantastique* n°16, "Vies imaginaires", automne 2004, p. 146.

<sup>888</sup> Voir par exemple la définition par Christian Salmon d'un "espace de la fiction", caractérisé par l'ouverture dialogique et de la dissémination du sens : "Ce qui fait scandale [dans les *Versets Sataniques* de Salman Rushdie notamment], ce n'est pas l'expression d'une opinion (vraie ou fausse, orthodoxe ou hétérodoxe) déclarée ouvertement dans l'espace public, c'est l'instauration d'un autre ordre dans le langage, c'est la plausibilité d'un autre espace, dans lequel la frontière entre la littérature et les témoignages, le réel et la fiction, l'histoire et son récit, devient mobile, poreuse, indiscernable : l'espace de la fiction." (*Tombeau de la fiction*, 1999, p. 27).

<sup>889</sup> Frédéric Regard, "Life-Writing as Mediating Criticism : Burgess's *Shakespeare*", F. Regard (ed.), *Mapping the Self : Space, Identity, Discourse in British Auto/biography*, 2003, p. 380.

création artistique qui résiste, sans doute plus que le pôle de l'obsession morbide et thanatographique, à la contestation de l'écriture par elle-même, au vertige des artifices langagiers, à la suspension et à la dissémination du sens et des identités auctoriales.

Ce que le spécialiste de Shakespeare, Samuel Schoenbaum, soulignant les libertés prises au nom de la licence artistique et fictionnelle par rapport à l'historiographie savante dans *Nothing Like the Sun*, désigne comme "a working out of the author's obsessions rather than the fictionalization of fact"<sup>890</sup>, relève d'une vision des racines libidinales du génie artistique que Burgess se plaît à réaffirmer à la fois dans son œuvre et dans ses déclarations publiques. À l'aphorisme souvent cité "literature is an epiphenomenon of the action of the flesh" (*NLTS* 233) et à l'exploitation biographique appuyée des "Will sonnets" et du sonnet 129, "Th'expense of spirit in a waste of shame", font écho des formules caricaturales telles que "You can't be a genius and sexually impotent" ou "You can't be a eunuch artist"<sup>891</sup>, qui semblent relever d'une association simpliste entre le génie et une *libido* virile, frustrée comme chez Keats, ou épanouie comme chez "WS". La construction imaginaire de la figure de Fatimah dans *Nothing Like the Sun*, qui incarne selon Burgess "the irresistible lure of the primal darkness that resides in all women, whether white or black" (*Shakespeare* 131), est un concentré de clichés sexistes sur l'Éternel féminin et de lieux communs orientalistes sur l'altérité d'un Orient mystérieux, dépositaire mythique d'énergies fertiles et mortifères vouées à inspirer le poète occidental<sup>892</sup>. La maison close dublinoise qui sert de cadre à la composition par Debussy de *Prélude à l'après-midi d'un faune* relève également du fantasme du romancier-biographe Burgess, qui fait de la création, ici musicale, une sorte de magie primitive, instinctive, fondée sur la rencontre fertile d'un principe viril actif et

---

<sup>890</sup> Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives*, p. 766. Il poursuit même ainsi sa critique : "In contemplating the fate of WS we think of Crabbe or Hussey or Enderby, or of Spindrifft on *The Doctor Is Sick*. For Burgess comes before us as novelist, not scholar, and is entitled to the biographical irresponsibilities of art."

<sup>891</sup> John Cullinan, "Interview with Anthony Burgess", G. Aggeler (ed), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 38.

<sup>892</sup> Sur l' "orientalisme" de Burgess, voir supra, p. 118-128. D'après Edward Said, Shakespeare et surtout Napoléon, à travers la création d'une Égypte imaginaire pour le premier, l'expédition militaire et la curiosité ethnographique et littéraire qui s'ensuit pour le second, occupent une place importante dans la construction de l'altérité orientale par l'imagination occidentale : "Out of the Napoleonic expedition was issued a whole series of textual children, from Chateaubriand's *Itinéraire* [...] to Flaubert's *Salammbô* [...] What binds them together is [...] their learned reliance on the Orient as a kind of womb out of which they were brought forth" (*Orientalism* (1978), 1994, p. 87-88). Sur l'imaginaire érotique oriental de Shakespeare, voir François Laroque, " 'In th'East my Pleasure Lies' : Shakespeare et la géographie du désir", *Shakespeare et l'Orient*, P. Kapitaniak et J.-M. Déprats (eds.), 2009, p. 119-135.

URL: <http://www.societefrancaiseshakespeare.org/document.php?id=1512>

d'un principe féminin passif<sup>893</sup>. Cet imaginaire érotique, allié à un imaginaire morbide, dont la justification rationnelle et clinique ainsi que les origines intertextuelles n'épuisent pas complètement la mystique postromantique-décadente et les significations mytho-symboliques, constitue comme le socle des bricolages biofictionnels burgessiens. Ainsi, l'écriture biographique burgessienne, en venant échouer volontairement sur le récif des mythographies et d'un certain nombre de *topoi* mi-culturels, mi-idiosyncratiques, ne s'exténue pas dans un pastiche mélancolique ou un ressassement maniériste de l'absence du sujet/objet biographié. Le socle mythique qui résiste aux effets métatextuels d'autosubversion, en particulier tout ce qui concerne les rêveries esthétiques et sexuelles sur la nature du génie artistique et la genèse de l'œuvre, rattache l'écriture biofictionnelle burgessienne à certains aspects du modernisme littéraire, eux-mêmes hérités d'un certain postromantisme esthétisant. En d'autres termes, par delà ses déconstructions postmodernes de l'autorité biographique et de l'auctorialité en général, l'œuvre biofictionnelle de Burgess ne subvertit pas radicalement la valeur absolue, rédemptrice, de l'œuvre elle-même, au point même de l'envelopper dans un système esthétique ou une mythologie de la création.

La dynamique dialectique faisant de l'art la seule synthèse possible des conflits incessants qui caractérisent la condition humaine<sup>894</sup>, et de la figure de l'artiste l'incarnation exemplaire de cette puissance syncrétique et ordonnatrice, est un postulat de l'esthétique moderniste que Burgess ne renie pas dans ses biofictions. Déclinant dans le domaine de l'art la thématique manichéenne qui parcourt l'œuvre, Burgess fait de la capacité à articuler conflit métaphysique et confluence artistique le propre des grands

---

<sup>893</sup> On retrouve chez Burgess ce type d'imaginaire dualiste et de polarisation essentialisante dans sa transposition verbale de la *Symphonie n° 40* de Mozart (Anthony Burgess, "K. 550 : 1788", *MWG* 81-91), qu'il interprète comme le croisement bithématique d'un thème viril, rythmique, et d'un thème féminin, alangui. Ce *leitmotiv* symbolique apparaît aussi dans *Napoleon Symphony* à travers l'essentialisation féminine de Joséphine/Cléopâtre, et celle, virile, de Napoléon/Lui. Selon Nathalie Otto-Witwicky, ce type de polarisation est assez arbitraire et relève d'une conception quelque peu archaïque de la musique : "Burgess makes reference to the two themes which open the First Movement of the symphony while using a now outdated (because of its sexist connotation) terminology. [...] We know that this type of conception of the thematic material and the interpretation which is made out of it have no genuine value. ("K. 550 : From Musical Model to its Literary Double", Marc Jeannin (ed.), *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*, 2009, p. 102).

<sup>894</sup> Cette *ars poetica* à base métaphysique est le fil directeur de l'essai "Conflict and Confluence", l'obsession dualiste de Burgess donnant lieu à une mythologie des essences sexuelles, mais aussi à une certaine forme de vision géopolitique, variante esthétisante de la rhétorique impérialiste libérale des Lumières et de celle, conservatrice, de l'ordre : Burgess y fait l'éloge du mélange des cultures à Gibraltar et dans d'anciennes colonies comme la Malaisie, voyant dans le "chaos" interethnique et interculturel auquel l'empire britannique apporte ordre et stabilité la métaphore de l'art, où la beauté formelle organise le chaos de son matériau "réel". ("Conflict and Confluence", *Urgent Copy*, 1968, *passim*).

écrivains, qui, seuls, arrivent à intégrer dans l'œuvre les deux pôles fondamentaux de la chair et de l'esprit. À partir de cette théorie générale métaphysique de l'art comme expérience de transsubstantiation esthétique des réalités matérielles, libidinales, psychiques de l'existence, qui est aussi celle de Belli dans *Abba Abba* et celle de "WS"/Mr Burgess dans l'épilogue de *Nothing Like the Sun*, Burgess montre dans ses *Künstlerbiographies* imaginaires ce qui prédispose un individu particulier à manifester cette puissance synthétique exceptionnelle. Ainsi, déconstruits en tant qu'auteurs-origines dans l'espace bio-fictif, les biographiés de Burgess semblent en revanche dotés d'une sorte d'intégrité archétypale dans l'espace imaginaire. Comme nous l'avons vu dans notre première partie, le théoricien de la postmodernité Andreas Huyssen relève au cœur même de l'esthétique du *high modernism* une idéalisation mythique de la figure de l'artiste, construite à partir de la rhétorique de l'androgynie ou de l'hermaphrodisme. "A man-womanly mind" selon Virginia Woolf<sup>895</sup>, "an androgynous angel, being a wife unto himself" selon le Stephen Dedalus de James Joyce<sup>896</sup>, l'artiste archétypal "Shakespeare" incarnerait l'intégration parfaite, harmonieuse, d'éléments dits "masculins" et "féminins"<sup>897</sup>. La figure du prophète hermaphrodite Tirésias dans "The

---

<sup>895</sup> "Coleridge certainly did not mean, when he said that a great mind is androgynous, that it is a mind that has any special sympathy with women ; [...] He meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous ; that it transmits emotion without impediment ; that it is naturally creative, incandescent, and undivided. In fact one goes back to Shakespeare's mind as the type of androgynous, of the man-womanly mind, though it would be impossible to say what Shakespeare thought of women." (Virginia Woolf, *A Room of one's Own* (1929), 2000, p. 97)

<sup>896</sup> James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 205. Si Woolf et Joyce semblent partager la même mystique de l'androgynie ou de l'hermaphrodisme artistique, en revanche leurs reconstructions biographiques de Shakespeare sont radicalement opposées : le Shakespeare de Woolf, dont l'esprit consume tous les obstacles, sans se laisser distraire par des ressentiments mesquins, n'a rien à voir avec celui de Stephen Dedalus, qui règle ses comptes avec sa femme dans ses pièces : "The reason perhaps we know so little of Shakespeare – compared with Donne or Ben Jonson or Milton – is that his grudges and spites and antipathies are hidden from us. We are not held up by some 'revelation' which reminds us of the writer. All desire to protest, to preach, to proclaim an injury, to pay off a score, to make the world the witness of some hardship or grievance that was fired out of him and consumed. Therefore his poetry flows from him free and unimpeded." (*A Room of One's Own*, p. 58).

<sup>897</sup> Richard Ellmann fait du mythe de l'engendrement de l'œuvre sur le modèle de l'accouplement et de la procréation biologique la clef de voûte de l'esthétique joycienne : "Underlying Joyce's apprehension of art is the thesis that it is natural to be an artist [...]. The artistic process mimics the natural process of reproduction [...]. [In "Lestrygonians" and "Scylla and Charybdis", Joyce] displays a process of coupling animal spirits with ethereal ones, facts with fancies, bodies with minds. Stephen in "Scylla and Charybdis" also finds the process to be one of joining treble and bass like woman and man. His theory leads him to claim for the artists's androgyny [...]. The copulatory image was a guarantee of naturalness, and the male and female elements could be varied as necessary." (*The Consciousness of Joyce*, p. 68-69) Le choix de l'épopée d'Homère comme canevas mythique principal de *Ulysses* relèverait de même selon Ellmann de cette vision archétypale de l'androgynie de l'artiste (Joyce ayant été influencé par la théorie de Samuel Butler selon laquelle Homère était en réalité une femme sicilienne, dont Nausicaa serait la projection autobiographique. Voir Samuel Butler, *The Authoress of the Odyssey* (1897)).

Waste Land” de T. S. Eliot est également souvent interprétée comme un double mythique, archétypal, de l’artiste lui-même. Burgess utilise lui aussi cette image pour rendre hommage à l’auteur de *Ulysses* dans un de ses articles, distinguant le romancier traditionnel (le “moi”) du créateur de génie (la “Muse”) :

The Muse in *Ulysses* is a mad androgyne of incredible talent – word-mad, pastiche-mad, symbol-mad. The me has a humbler function, that of pushing along a narrative with a plain récit – or as plain as the Muse will allow.<sup>898</sup>

Les corrélats de ce mythe de l’artiste androgyne seraient d’après Andreas Huyssen la relégation des femmes “réelles” dans un hors-champ philistin et consumériste qui menace la créativité de l’artiste – seule une féminité idéale, mythique, compatible avec l’autonomie de l’artiste masculin, intériorisée par ce dernier en tant que nature artistique, serait autorisée à pénétrer dans la tour d’ivoire du *high art* moderniste<sup>899</sup>. On peut ainsi voir dans le mythe de l’artiste androgyne et de la dégénérescence à partir de “l’Un” indifférencié un repli nostalgique, conservateur, mystique sur un paradis perdu de plénitude artistique naturelle, indépendante du contexte historique, social, géographique, relevant d’une *ars poetica* idéaliste de la sublimation et de la transfiguration/purification des appétits charnels qui fait contrepoids aux mythopathologies du génie comme déviance morbide. La “procustisation” sexuée et sexiste des biographiés burgessiens et de ceux qui croisent leur existence ne se limite donc pas à une caractérisation “réaliste” des personnages qui obéirait, selon Germaine Greer<sup>900</sup>, à des schémas nettement misogynes – ceux-ci étant largement désamorçés par des *personae*-biographes autoparodiques comme celle de “Mr Burgess”, *camp* comme l’acteur John Wilson, ou pathétiques et grotesques comme Enderby. Ce qui frappe dans les réécritures biofictionnelles de Burgess, c’est que, systématiquement, une individualité masculine complexe où se croisent des archétypes variés – Shakespeare, Keats, Marlowe, Napoléon – rencontre une féminité qui, elle, est au contraire de l’ordre de l’archétype univoque et de la caricature générique.

L’initiation artistique du Shakespeare de Burgess passe par une succession de confrontations avec des rôles sexuels possibles et des modèles d’identité sexuée, chacun

---

<sup>898</sup> Anthony Burgess, “The Muse and the Me”, *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 443.

<sup>899</sup> Voir supra, p. 155.

<sup>900</sup> Voir supra, p. 265.

étant associé à une facette de sa créativité : on retrouve le “William the Conqueror”<sup>901</sup> joycien, humilié par Anne Hathaway, mais sans les interprétations proto-freudiennes de Stephen Dedalus en termes de traumatisme psychique et sexuel sublimé dans une œuvre compensatoire, où se déverse la vindicte de l’auteur. Trahi par sa femme comme plus tard par sa maîtresse et son amant, “WS” se résigne à sa condition de victime, se fondant ainsi dans l’archétype d’une masculinité moins conquérante que christique. Le modèle homoérotique néo-platonicien avancé par Wilde se transforme chez Burgess en étape nécessaire à la maturation de l’artiste Shakespeare, associée au moment maniériste de sa création poétique et théâtrale. Le modèle théorique joycien de l’engendrement de l’œuvre comme paternité symbolique se réalise partiellement, la créativité de “WS”, fertilisée par la rencontre de la *Dark Lady*, étant comme redoublée par sa fertilité littérale, à travers la fiction d’un fils anglo-malaisien de Shakespeare dont le narrateur serait le descendant – fiction double, car il s’agit peut-être du fils de Southampton et non de “WS”. Une masculinité artistique complexe et nuancée, ou en tout cas placée sous le signe du multiple et de la souplesse évolutive, se construit donc au contact d’une féminité caricaturale et/ou mythique, réduite à l’archétype de la mégère acrimonieuse et nymphomane – Anne, qui pour Stephen incarnait déjà “all women” –, ou bien à un réservoir d’énergies sexuelles mystérieuses et mortifères – la *Dark Lady*, qui incarne le *topos* de la rencontre d’Éros et de Thanatos.

Kit Marlowe, dont ni les allégeances religieuses, incertaines, ni le nom, soumis à des fluctuations constantes, ne sauraient exprimer l’essence instable et mystérieuse, est placé sous le signe d’une masculinité elle aussi complexe et paradoxale – entre violence et paillardise, comme les “artistes voyous” Villon et le Caravage, et méditations philosophiques sur l’amour et la religion. En revanche, le pôle féminin, placé, dans *A Dead Man in Deptford*, sous le signe de la Nature et de la reproduction biologique, est relégué à un rôle générique, symbolique, de repoussoir pour l’art et la vie du poète : l’acte créateur, “an unfleshly manner of begetting” (*ADM* 262), y apparaît comme ce qui rompt le cercle immuable des saisons, ce qui bouscule et transgresse l’ordre naturel, ce qui lui échappe. Si l’univers des troupes de théâtre élisabéthaines favorise la confusion des sexes, les pôles masculin et féminin restent radicalement dissociés dans l’esprit de Marlowe. Ainsi, il n’y a pas véritablement de mystique ni de théorie de la

---

<sup>901</sup> James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 203.

création artistique dans la biographie imaginaire de Marlowe, mais plutôt des ébauches d'*ars poetica* décadente, célébrant l'artifice dans l'art comme dans la vie, remettant en cause, au nom de l'art et de la passion homoérotique, la fidélité à la nature, "vinegary mother that pulls us down" (*ADM* 133) – nature qu'il s'agit de tromper ("But he Kit, would deceive nature", *ADM* 38) et de dépasser, c'est-à-dire de conquérir ("the conquest of nature", *ADM* 133).

Le John Keats de Burgess est, comme dans les biographies de référence de Robert Gittings<sup>902</sup>, placé sous le signe de la confluence de dispositions psychologiques contraires, "a double streak of sentiments and coarseness, idealism and worldliness"<sup>903</sup>. Caractérisé par sa petite taille, ses traits féminins et sa santé fragile, entouré des soins du peintre Severn, contraint à l'abstinence par sa maladie comme par les conventions de l'époque, il n'a apparemment rien du génie psycho-sexuel viril célébré ailleurs par Burgess, notamment dans ses biographies élisabéthaines. On retrouve néanmoins une construction sexuée quasi mythique rappelant l'alchimie du principe masculin "WS" et de la muse féminine dans *Nothing Like the Sun*, dans le traitement que Burgess réserve à l'épisode des trois rencontres (la première ayant réellement eu lieu, la seconde inventée par Burgess, la troisième fantasmée par Keats) entre Keats et Pauline Bonaparte<sup>904</sup>. La sœur de Napoléon, aiguisant cruellement toute la frustration sexuelle du biographié burgessien ("a whole manhood of fleshly longing crammed into a boy's years", *Abba* 71), transcende sa personne historique réelle pour devenir simultanément une figure de l'Éternel féminin, "Alma Venus", et le symbole de la féminité désirable,

---

<sup>902</sup> Comme le remarque Roger Lewis (*Anthony Burgess*, 2002, p. 95), les éléments biographiques sur lesquels s'appuie l'imaginaire biographique burgessien dans *Abba Abba* sont très proches de la biographie de référence de Robert Gittings, *John Keats* (1968), et de la courte biographie qui la précède, couvrant l'année allant de septembre 1818 à septembre 1819, *John Keats : The Living Year* (1954).

<sup>903</sup> "There was this double streak of sentiment and coarseness in Keats himself. He was after all a young man of the Regency period. Manners were rough, and humour crude. He and his brothers [...] spoke of women with a mixture of idealism and worldliness [...]." (Robert Gittings, *John Keats : The Living Year*, p. 10)

<sup>904</sup> La première rencontre racontée par Burgess est relatée par Robert Gittings : selon Gittings, jaloux de l'attention que Pauline Bonaparte avait prêtée à son ami, le lieutenant Elton, Keats fit en sorte de ne plus croiser le chemin de la sœur de l'empereur (*John Keats*, p. 421). Ce traitement psychologique de l'anecdote, conforme au genre de la biographie traditionnelle, contraste avec le traitement fictif et presque mythique de cette même rencontre par Burgess : dans *Abba Abba*, Keats croise à nouveau le chemin de Pauline Bonaparte, qui l'invite à monter dans son carrosse, invitation qu'il décline – comprenant "caresse" au lieu de "carrosse" (*Abba* 52) ; puis dans son délire, il revit la scène sous forme de fantasme, cédant cette fois aux avances de la princesse." (*Abba* 70) Burgess remplace la jalousie par une transfiguration de Pauline Bonaparte en "Belle Dame" et en "Alma Venus", c'est-à-dire en une figure du féminin qui met Keats à la torture en aiguisant ses frustrations amoureuses et sexuelles passées et présentes.



menaçante et mortifère représentée deux ans auparavant par Keats dans sa ballade médiévale “La Belle Dame Sans Merci”<sup>905</sup>. Fanny Brawne, quant à elle, apparaît hors de toute idéalisation romantique<sup>906</sup>, ayant cessé d’être la Muse du poète, que le souvenir de leur amour non consommé hante et met à la torture. Brouillant l’ordre chronologique<sup>907</sup>, Burgess superpose le réel, le textuel et l’archétype, et place la conscience créative de son biographié à la confluence de ces trois niveaux de réalité.

Ainsi, l’imaginaire mythique burgessien ne se déploie pas sur le mode de la procustisation grossière, et n’exclut pas une caractérisation nuancée. Si des ressemblances génériques entre biographiés peuvent appeler à une lecture en termes d’exemplarité et de symbolisme, les polarités sexuées et les identités sexuelles sont redistribuées selon une combinatoire complexe qui préserve la spécificité des biographiés et ne les enferme pas dans un modèle psycho-sexuel univoque de la création artistique – ce que Stephen Dedalus, au contraire, fait en quelque sorte subir à William Shakespeare dans “Scylla and Charybdis”. L’idéal d’harmonie incarné par le mythe de l’épicène, associé par Burgess lui-même à la matrice parfaite de la création artistique dans *A Vision of Battlements*<sup>908</sup>, ainsi que la *libido* virile hétérosexuelle traditionnellement attribuée à Shakespeare, se superposent, se succèdent et se contestent dans les biographies imaginaires, un peu à la manière du “pélagianisme” et de l’“augustinisme” qui sous-tendent la vision du monde chrétienne de Burgess.

Robert Gittings, auteur de biographies traditionnelles sur John Keats, propose lui-même une réflexion sur la question du potentiel allégorique et mythique, de la vie d’un

---

<sup>905</sup> Robert Gittings relate la genèse de ce poème, inspiré à la fois par un poème de Spenser et par un événement biographique concernant le frère de Keats, Tom, mort de la tuberculose, qui dans la dernière phase de la maladie ressassait son amour malheureux pour une femme du nom de Lamia. Keats découvre plus tard que cette femme était une invention d’un ami de Keats, Wells, qui lui avait adressé pour rire de fausses lettres d’amour signées Lamia. Keats pensait que cet amour imaginaire avait causé la mort de son frère. Dans *Abba Abba*, cette idée obsède Keats, qui veut se venger de Wells, puis dans ses délires le transforme en une sorte d’antéchrist.

<sup>906</sup> S’il fait participer le souvenir de Fanny Brawne à une mystique charnelle et archétypale du féminin, Burgess démystifie les réécritures mélancoliques et mièvres de la vie amoureuse de Keats, lui rendant ainsi en quelque sorte justice : en effet, d’après Gittings, Fanny Brawne est la première à s’être opposée aux fades hagiographies composées par les premiers biographes de Keats : “*Hunt’s reminiscences in 1828 completed the legend. Fanny Brawne protested that they gave Keats “a weakness of character that only belonged to his ill-health.”* (R. Gittings, *John Keats*, 1968, p. 435)

<sup>907</sup> Gittings, s’appuyant sur les mémoires de Severn, rapporte que des épisodes précis du passé resurgissaient constamment dans les délires de Keats à la fin de sa vie (*ibid.*, p. 420-9). Encore une fois, Burgess reste fidèle à cette biographie de référence, la focalisation interne lui permettant de restituer le flux a-chronologique des souvenirs et la confusion temporelle liée à la maladie.

<sup>908</sup> “The calm epicene atmosphere where lust could be transmuted into creative energy.” (Anthony Burgess, *A Vision of Battlements*, 1965, p. 148)

grand artiste : s'appuyant sur la remarque bien connue de Keats selon laquelle "A Man's life of any worth is a continual allegory", il reconnaît la valeur des significations primitives qui entourent presque fatalement la vie posthume du poète ; mais, ajoute-t-il aussitôt, citant un passage moins connu de la lettre de Keats à son frère George, le détail exact n'en doit pas moins prévaloir sur le mythe :

[...] the life of an intensely creative artist almost naturally carried an element of fable in it, the traces of a primitive meaning which sometimes transcends the facts. Keats himself recognized this when he wrote to one of his brothers, "A Man's life of any worth is a continual allegory – and very few eyes can see the mystery of his life – a life like the scriptures, figurative." Yet he himself felt the passion for accurate information and living detail which we all feel about any great and inspiring figure. A few pages later in the same letter to his brother, he described exactly his own physical attitude when reading by the fireside, and added : "Could I see the same thing done of any great man long since dead it would be a great delight : as to know in what position Shakespeare sat when he began 'To be or not to be'"<sup>909</sup>.

De même, l'*ars poetica* keatsienne de la "negative capability"<sup>910</sup> est en quelque sorte dépouillée de toute prétention générique et universalisante par son biographe, qui y voit surtout la rationalisation de la propre "nature" de John Keats – sa capacité exceptionnelle à se fondre, dans la vie comme dans ses livres, avec une altérité composite, rencontrée au fil de ses lectures, de ses rencontres, de ses expériences sensuelles. Gittings rattache ainsi ce qui est devenu un lieu commun théorique sur le génie de Keats au tempérament du poète et à sa méthode d'écriture par absorption des textes antérieurs, le dépouillant de toute connotation morale et religieuse de sacrifice de soi et de martyr – ce dernier mot étant qualifié par Keats lui-même de "most biggotted [sic] word ever met with"<sup>911</sup>. Le travail d'écriture et d'invention fictionnelle de Burgess dans *Abba Abba* répond à une volonté de résister, au nom du réalisme, sinon au symbolisme et à une essence artistique, du moins à toute tentation allégorique. Tel son

---

<sup>909</sup> Robert Gittings, "Prologue to Biography", *John Keats*, 1968, p. 5. La lettre citée est la suivante : John Keats, "Letter to George et Georgiana Keats", Febr. 14<sup>th</sup>-May 3<sup>rd</sup> 1819 (*Letters of John Keats*, Robert Gittings (ed.), 1970, p. 218).

<sup>910</sup> L'expression de "negative capability" se trouve dans la lettre suivante : "Letter to George et Tom Keats", December 22<sup>nd</sup> 1817 (*Letters of John Keats*, edited by Robert Gittings, 1970, p. 43). Elle désigne l'universalité du génie poétique, par exemple shakespearien ("that is, when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after facts & reason", p. 43), par opposition à l'égotisme réducteur d'une certaine poésie romantique. Sur ses liens avec les théories shakespeariennes exposées par Hazlitt, voir supra, p. 364, note 1.

<sup>911</sup> Robert Gittings, *John Keats*, 1968, p. 360. Il s'agit d'une note de Keats trouvée sur son exemplaire de *The Anatomy of Melancholy* de Burton, à côté du mot "martyrs".

Keats imaginaire, qui renonce à s'inspirer de la nature, de la mythologie et des romances médiévales pour décrire la réalité prosaïque de Rome<sup>912</sup>, le biographe Burgess, à la suite de Gittings, débarrasse son biographié de son aura romantique pour montrer son ancrage terrestre et son intérêt pour le commun, le grossier, le vulgaire, tandis que le romancier Burgess met à l'épreuve sa capacité à absorber l'altérité en inventant une rencontre avec Belli, son antithèse humaine et artistique.

Cette rencontre romaine imaginaire, sur le mode de l'antithèse et de l'initiation du plus jeune par le plus âgé<sup>913</sup>, du plus idéaliste par le plus prosaïque, rappelle aussi celle de Stephen et de Bloom, orchestrée par James Joyce dans *Ulysses*, prise dans un entre-deux entre réalisme – hasard de la rencontre et prosaïsme du quotidien – et archétypes – Dedalus et Icare, Shakespeare et Hamnet, Ulysse et Télémaque. En outre, si sensible soit-il au monde réel brut, Keats interroge parallèlement la figure exemplaire de Jésus-Christ, dans un va-et-vient entre rejet et identification. S'il y a bien une signification mythique qui excède le factuel et le psychologique dans les biographies imaginaires de Burgess, c'est moins comme une falsification abusive du singulier que comme une nouvelle allégeance à l'œuvre de Joyce, et à l'usage syncrétique que ce dernier fait des grands mythes culturels et des polarités essentielles, qu'il faut l'interpréter. Au moment où l'épiphanie artistique de "WS" au contact de l'altérité de la *Dark Lady* s'annonce dans la rédaction du journal intime du protagoniste, l'intertexte joycien, comme le remarque Ákos Farkas, fusionne avec le pastiche élisabéthain – Fatimah prend place parmi les personnages féminins les plus archétypaux de Joyce, Molly Bloom et ALP/Anna Livia Plurabelle :

The mock-Elizabethan turns into a stylistic fusion of *Ulysses's* Sirens and the opening-close of *Finnegans Wake*. This is accomplished as an entry in WS's diary – a narrative device reminiscent of the last passages of the *Portrait* – touches on a mole on Fatimah-Lucy Negro's alias the Dark Lady's "brown-gold river-colour river-ripple skin"<sup>914</sup>

---

<sup>912</sup> Encore une fois, Burgess ne trahit pas la version de Gittings sur l'évolution de la poésie de Keats, même si, d'après ce dernier, la conversion de Keats au "réalisme" était bien antérieure à son départ pour Rome : "Chaucer had seemed to him the new realistic poetry he himself wished to write, the type of future poetry he had planned to produce with deliberation in the intervals of his new life [...]" (*ibid.*, p. 358).

<sup>913</sup> Même si Belli n'a que quelques années de plus que Keats, il fait référence à la jeunesse et à l'immaturité du poète anglais ("a boy's [hand]", "a boy's mind") (*Abba* 21).

<sup>914</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer*, 2002, p. 92. Le passage auquel Farkas fait référence se trouve à la page 151 de *Nothing Like the Sun*.

De même, *Napoleon Symphony*, la biofiction burgessienne qui met le plus en évidence le redoublement de la réalité historique par le mythe et l'archétype, celle aussi où se dessine le plus nettement l'opposition entre un principe masculin terrestre, guerrier, rationnel – N – et un principe féminin mouvant, aquatique, passionné – Joséphine/Cléopâtre –, tisse un réseau de correspondances étroit avec *Ulysses* et surtout *Finnegans Wake*. Outre ses dédoublements mythiques ou métahistoriques dans les figures de Prométhée, d'Hercule, de Jésus-Christ et d'Hitler, le Napoléon burgessien est comme “WS” confronté à des archétypes féminins, masculins et épicènes ; comme “WS”, il semble tirer son énergie virile de sa passion pour une “Dark Lady”, Joséphine/Cléopâtre. Comme “WS” cédant aux charmes de Southampton, il éprouve une attirance physique pour le jeune tsar Alexandre I<sup>er</sup>, avant d'être ramené à un principe masculin rigide et univoque. La tâche véritablement héroïque de concilier les principes féminin et masculin et de créer une unité supérieure revient à l'artiste Beethoven. S'il y a bien une procustisation mythique, archétypale, qui confère à un biographié la “nature” de l'autre et inversement, c'est à nouveau à travers le filtre joycien : “WS” et “N” empruntent à Leopold Bloom son union avec la féminité archétypale de Molly/Pénélope, ses fantasmes érotiques ambivalents et sa sensibilité épicène. C'est donc sans doute vers James Joyce que nous devons nous tourner pour comprendre la place occupée, dans les biofictions burgessiennes, par ces re-mythifications syncrétiques auxquelles se livre l'auteur – et évaluer leur statut plus ou moins transgressif par rapport à l'éthique biographique traditionnelle, celle de l'attention scrupuleuse portée à la singularité du biographié.

Dans *The Consciousness of Joyce*, Richard Ellmann consacre plusieurs analyses à la question de la place des archétypes mythiques dans l'œuvre de Joyce, et sur leur rôle dans l'épisode de la bibliothèque de Dublin, où ils semblent contredire la logique strictement factuelle – le rocher aristotélien des détails biographiques – élue par Stephen. Or, selon lui, la loi fondamentale de l'univers joycien est que chaque être tend à se dédoubler en un autre, et, en particulier, chaque individu, en ses alter ego mythiques :

A law of the Joycean universe is that every single thing is always on the verge of doubling with another. [...] The characters also tend to double with mythical archetypes, divine and human. The implications of the meeting of Bloom and Stephen, their connections with Ulysses and Telemachus, with

King Hamlet and Prince Hamlet, with Shakespeare and Hamnet, are infinitely extensible.<sup>915</sup>

En outre, ses personnages – y compris son propre double autobiographique, le Stephen Dedalus de *A Portrait of the Artist as a Young Man* – mûrissent non pas en aiguisant la pointe de leur identité individuelle, mais au contraire en prenant conscience d’être le creuset d’un certain nombre de doubles archétypaux : “To mature is to become archetypal [...]. Oddly enough, the more Stephen is individualized, the more he slips into his myth”<sup>916</sup>. On peut appliquer le même paradoxe aux biographiés burgessiens, nés de la synthèse d’éléments réalistes – la restitution du contexte socio-économique-religieux et le parti pris du corps –, d’éléments autobiographiques – les projections du biographe Wilson/Burgess – et d’éléments plus génériques qui déterminent à la fois une “nature” artistique et un jeu d’échanges et d’affiliation au sein d’une sorte de famille humaine et mythique, à la fois historique et (inter)textuelle. Utilisant les trois sources qui guidèrent Joyce dans sa manipulation du cadre mythique homérique pour créer des parallèles et des jeux d’écho entre ses personnages et leurs doubles mythologiques, Ellmann distingue également trois strates – réaliste, autobiographique, archétypique – dont la combinaison caractérise selon lui l’écriture joycienne :

Following Bérard, then, Joyce patiently established geographical details and made his poem like Homer’s a melting pot of races. Following Butler, he saw in the poem an extrapolation of Homer’s autobiography, for which he could more or less substitute his own. Following Bacon, he found both voyage and voyager to be symbolic.<sup>917</sup>

Ainsi, de même que dans *Ulysses*, toujours selon Ellmann, “Shakespeare and Homer cease to be models and join a mammoth human family, a family in which works of art and people interchange, all begetting, bearing, being born”<sup>918</sup>, de même, dans les biographies imaginaires burgessiennes, se noue un réseau de correspondances entre le biographe, ses différents biographiés, les personnages créés par ces derniers, et ceux de Joyce, eux-mêmes pris dans un jeu constant de métempsychose et de fusion identitaire. En d’autres termes, ce n’est pas la quête, romantique ou décadente, du détail passé irréductible, perdu, unique, qui motive l’écriture joycienne et l’écriture burgessienne,

---

<sup>915</sup> Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, 1977, p. 91.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 72.

mais le postulat d'une nature artistique fondée, comme l'inconscient freudien, sur des modalités universelles, qui unissent indissociablement vie passionnelle et création.

Il peut donc paraître assez vain de tenter d'assigner à ces portraits d'artistes que sont, à l'exception de *Napoleon Symphony*, les biographies burgessiennes, la signification univoque d'un "lit de Procuste", d'y chercher une allégeance soit réaliste-(post)romantique, soit moderniste, soit postmoderne de l'auteur Anthony Burgess, ou d'y déceler des schémas dualistes rigides et un mouvement dialectique univoque. Seules des formulations assez englobantes, comme celles de Stinson, qui, à partir d'une comparaison entre "Scylla and Charybdis" et *Nothing Like the Sun*, attribuée à Burgess une "thèse romantique" sous-tendue par une vision archétypale de l'humanité, semblent à même de s'appliquer au projet biofictionnel burgessien sans le surinterpréter dans un sens symbolique et didactique :

The whole context of Stephen's remarks can, in fact, support Burgess' essentially romantic thesis that Shakespeare's teeming humanity, his superabundant vitality of both flesh and spirit, amounts to both his tragedy and his triumph [...]. Shakespeare is seen as an archetypal man, and even common readers are meant to see reflections of themselves in him.<sup>919</sup>

WS [is] an archetypal man, a man whose story represents permanent patterns of human experience.<sup>920</sup>

En revanche, certains critiques semblent se livrer à une certaine surenchère symbolique, sans doute encouragée par les déclarations parfois péremptoires et caricaturales – et souvent contradictoires – de Burgess lui-même<sup>921</sup>. Ainsi, John E. Kennard<sup>922</sup> et Paul Franssen<sup>923</sup> voient dans l'initiation psycho-sexuelle de "WS" une sorte de leçon

---

<sup>919</sup> John J. Stinson, "Nothing Like the Sun : The Faces in Bella Cohen's Mirror", G. Aggeler (ed.), *Critical Essays*, 1986, p. 94.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>921</sup> Le "Burgess" qui s'exprime dans les entretiens pour des publications savantes, à la télévision, ou dans des articles destinés au grand public, sans craindre parfois de se caricaturer et de se contredire, est peut-être à placer davantage sous le signe de la "performance" et de la mise en scène d'une *persona* que sous celui de la sincérité et du sérieux monologique.

<sup>922</sup> Jean E. Kennard cherche dans l'œuvre de Burgess des lois générales s'appliquant à tous ses personnages. Par exemple, il écrit à propos du personnage de *Tremor of Intent* Theodorescu : "Mr Theodorescu is a neutral in the pay of no power, major or minor. He is homosexual, and homosexuality here, as everywhere in Burgess's novels, is used to suggest a denial of life, a denial of the great duality." ("Anthony Burgess : Double Vision", H. Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 72). Puis, plus loin, à propos de l'initiation artistique d'Enderby : "Art depends on a choice of the duality of life over the neutrality of non-life." (*ibid.*, p. 74)

<sup>923</sup> Paul Franssen développe lui aussi l'idée d'une fertilisation de l'art par les grandes dualités masculin/féminin et Occident/Orient dans son analyse de *Nothing Like the Sun*, en opposant le couple selon lui "incestueux" formé par "WS" et Anne, ainsi que l'amitié érotique unissant "WS" et Henry

existentielle, artistique, voire métaphysique, consistant pour le protagoniste à renier sa relation homoérotique avec Southampton ou à fuir son union symboliquement incestueuse avec une Anne Hathaway trop semblable aux Arden (“carrotiness, Arden pallor”, *NLTS* 29), pour aller à la rencontre de la “grande dualité” homme/femme, redoublée par celle d’Éros et Thanatos et par l’altérité raciale. D’autres, à l’inverse, retrouvent chez Burgess la même propension que chez ses prédécesseurs modernistes à ériger l’artiste épïcène en parangon de plénitude et de créativité, non sans déceler des tensions équivoques dans l’œuvre et des écarts par rapport à ce modèle.<sup>924</sup>

Quand il prête le commentaire moralisateur suivant à son personnage de *The Right to an Answer* (1965), Ted Arden, descendant de Shakespeare par la branche Arden : “Will really is a terrible example for everybody, showing what happens when you leave the wife of your bosom and go off ooring [sic] after other women”<sup>925</sup>, ou quand il met en scène, dans *Enderby’s Dark Lady* (1984), tout l’éventail des récupérations idéologiques et amoureuses du mythe “Shakespeare”, Burgess désamorce par l’humour et l’ironie la tentation d’ériger son “Shakespeare” en un quelconque modèle moral ou philosophique. Un autre morceau de bravoure autoparodique, la création *ex nihilo* par Enderby (ou son inconscient) d’un alter ego imaginaire de Shakespeare, Greene et Marlowe, le poète Gervase Whitelady<sup>926</sup>, dont le nom androgyne subsume à lui seul le mythe moderniste de la perfection androgyne de l’artiste, semble également mettre à distance ces *topoi* ou cette mystique esthétique qui dissocient l’art de ses conditions réelles de production pour en faire une alchimie mythique entre des essences sexuées.

---

Wriothesley, à une quasi mythique alchimie des contraires constituée par le couple à la fois bi-racial et hétérosexuel “WS”/Fatimah (“The Bard, the Bible and the Desert Island”, P. Franssen (ed.), *The Author as Character*, 1999, p. 107 et p. 113-115)

<sup>924</sup> Christopher Ricks est le premier critique à remarquer, dans un article écrit en 1966 à propos de *Honey for the Bears*, une prédilection pour le thème de la fluidité des comportements érotiques des personnages de Burgess : “That homosexuality is not wicked, not ethereally spiritual, not necessarily the source of anxiety and agony, not incompatible with other things, but a rather pleasant virtuosity – if this is not subversive, what would be?” (“The Epicene” (1966), H. Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, p. 10). Bruce M. Firestone poursuit cette réflexion, en s’intéressant plus précisément aux associations symboliques entre vie sexuelle et vie créative chez Burgess dans *A Vision of Battlements* et *Nothing Like the Sun* : “As early as 1949 [when Burgess wrote the first draft of *A Vision of Battlements*] Burgess was apparently associating the creative impulse with the homosexual sensibility”, écrit-il (“Love’s Labor’s Lost : Sex and Art in Two Novels by Anthony Burgess”, G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, p. 107). Selon lui, l’*ars poetica* psycho-sexuelle de Burgess ne saurait se réduire à une formule univoque et fait jouer, selon une combinatoire complexe, les deux modèles, épïcène et hétérosexuel. Il écrit par exemple à propos de la relation “WS”/Harry (Southampton) : “Sex serves as a vengeance as well as a pleasure, and as a result the role of the fair image in this novel becomes much more complex and much more vital.” (*ibid.*, p. 106).

<sup>925</sup> Anthony Burgess, *The Right to an Answer*, 1960, p. 215.

<sup>926</sup> *The Clockwork Testament*, p. 417-421.

Nous avons donc essayé de mettre en lumière ce qui, dans les biographies imaginaires de Burgess, se rattache autant aux obsessions métaphysiques et à l'*ars poetica* de Burgess qu'à la solidité contraignante des faits biographiques : dégagé d'une partie de la responsabilité référentielle qui incombe au biographe au nom du caractère ouvertement fictionnel de ses récits, Burgess intègre ses protagonistes mi-réels, mi-imaginaires dans un univers biofictionnel ultra-polarisé et surdéterminé sexuellement. Toutefois, une taxinomie symbolique des protagonistes de Burgess se révèle réductrice, et, comme Burgess nous y invite par ses jeux de mise à distance autoparodiques, il convient de nuancer l'impression de rigidité idéologique laissée par certains propos extra-littéraires à l'emporte-pièce, telles ses attaques misogynes à l'encontre de Virginia Woolf<sup>927</sup>, ses remarques sexistes ou homophobes<sup>928</sup>, ou ses professions de foi manichéo-augustiniennes citées précédemment. Son œuvre même se caractérise au contraire par une conception de l'artiste – et une approche de la biographie littéraire – qui n'est somme toute pas si éloignée de celle de Virginia Woolf<sup>929</sup> ; son portrait empathique de Christopher Marlowe n'élude pas la dimension érotique de sa vie ; enfin, les débats esthétiques ou religieux/métaphysiques qui ponctuent l'œuvre sont traités sur le mode d'une ouverture dialogique alliée à une caractérisation des personnages souvent plus complexe et plus nuancée que les gloses explicatives de l'auteur.

Les biographies imaginaires de Burgess sont en somme constamment traversées par une tension entre deux pôles antagonistes, tension qui se résout partiellement dans les fusions syncrétiques joyciennes et dans la "grande temporalité" bakhtinienne étudiée précédemment. L'orientation idiosyncrasique, égotiste, d'une œuvre fictionnelle où le romancier est tenté de projeter son univers sensible, idéologique et artistique en

---

<sup>927</sup> On peut notamment mentionner l'hommage plus que réservé qu'il lui rend dans l'article "Virginia Woolf Mortua" (1991) où il affirme la supériorité littéraire, à la fois "masculine" et populaire, de Joyce sur la féminité et les privilèges sociaux de Virginia Woolf : "Ulysses has all the honesty of a male creation which recognises the importance of the lowlier aspects of the life of the body. In Virginia Woolf the spirit soars above sperm and urine. This was a limitation, one imposed less by her sex than by her gentility. She was too much of a lady to be willing to take in the smells of the back alley or the rubbish in the gutter." (*One Man's Chorus*, 1998, p. 374).

<sup>928</sup> Voir en particulier Jacques Cabau, "Anthony Burgess par lui-même : un entretien avec l'auteur", *Trema* 5, 1980, p. 106-109.

<sup>929</sup> *Orlando* (1928) et *Flush* (1933), deux romans pionniers dans le genre de la biofiction, mêlant, sur fond de satire des conventions biographiques victoriennes, imagination fantaisiste et érudition, éléments populaires et travail formel, ont des points communs avec les biographies imaginaires de Burgess. Ina Schabert, qui rapproche les deux auteurs, voit dans leurs expérimentations biofictionnelles, c'est-à-dire leur volonté de réinjecter des références historiques, "réelles", dans le roman, une réponse aux impasses "solipsistes" de la technique du flux de conscience, poussée à son paroxysme par Joyce. (*In Quest of the Other Person*, 1990).



vampirisant la vie de ses illustres prédécesseurs coexiste ainsi, dans l'espace hybride de la biofiction, avec la démarche altruiste du biographe qui, attentif à la singularité des expériences vécues par d'autres artistes, s'essaye à "cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un"<sup>930</sup>, dont Marguerite Yourcenar fait à la fois une méthode et un principe éthique fondamental de la biographie imaginaire.

### C. La relation critique

La relation biographique à la fois interpersonnelle et intertextuelle qui se noue entre le biographe et ses biographiés imaginaires se double d'une relation critique<sup>931</sup> liant l'auteur-biographe à ses auteurs-biographiés. Nous étudierons donc à présent le travail d'interprétation des "œuvres-sources" qui sous-tend les compositions biofictionnelles de Burgess.

La trame narrative principale de la biographie imaginaire shakespearienne *Nothing Like the Sun* est une interprétation très personnelle des *Sonnets*, la *persona*-biographe de Burgess adoptant une position d'*intentional fallacy* assumée, confondant le *I* lyrique et le *I* réel du poète en une seule et même figure. Oscar Wilde, dans "The Portrait of Mr W. H."<sup>932</sup>, se livre à une métaphorisation à outrance de ces mêmes *Sonnets*, afin d'effacer toute "trace" de dénotation qui contredirait son exégèse néo-platonicienne et homoérotique – c'est-à-dire tout indice d'une référence à un autre *Fair Lord* que "Willie Hughes", sa propre invention bio-fictionnelle. Par exemple, selon les trois *personae*-biographes de Wilde, dans les "*marriage sonnets*", le mariage et les enfants dont il semble être question ne font pas référence à un mariage "réel" et à la procréation biologique, mais aux personnages de théâtre créés par Shakespeare grâce au "mariage" métaphorique avec sa muse masculine, "Mr W. H.", alias Willie Hughes, le jeune acteur qui les incarne sur scène. Le patronyme de "Willie Hughes" est révélé par une série de jeux de mots attribués à Shakespeare sur les homophones de "Hughes", "hues" et "hews", Wilde et ses *personae*-biographes faisant surgir une référence "réelle", autobiographique, à partir des sonorités du texte des *Sonnets*. La méthode de

---

<sup>930</sup> Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien, Carnets de notes*, 1951, p. 322.

<sup>931</sup> Formule empruntée au titre de l'ouvrage de Jean Starobinski, *L'Œil vivant II : La Relation critique* (1970 et 2001), 2001.

<sup>932</sup> Oscar Wilde, "The Portrait of Mr W. H." (1889), *The Complete Works of Oscar Wilde*, 1949, p. 1089-1112.

Burgess est proche de ce second mouvement, celui de la lecture d'une référence dans le texte de l'œuvre, quand il re-littéralise à outrance ce qui n'est peut-être que convention culturelle ou métaphore précieuse pétrarquaisante<sup>933</sup>, afin de laisser transparaître le corps et les désirs de "WS" dans son écriture : les connotations grivoises des "*Will Sonnets*"<sup>934</sup> sont exploitées sans retenue, la "maladie" d'amour du sonnet 147 devient l'expression autobiographique d'une maladie vénérienne, la psychomachie des deux anges du sonnet 144, de simple convention allégorique médiévale, devient la transcription directe de l'expérience amoureuse extra/pré-textuelle du poète, son triangle amoureux avec la *Dark Lady* et le *Fair Lord*<sup>935</sup>. Wilde comme Burgess font en tout cas de William Shakespeare/Will/"WS" et de la *persona* lyrique qui dit *I* une seule et même personne, refusant de distinguer le moi qui écrit du moi qui vit, et puisant ainsi dans l'œuvre pour y découvrir la vie de l'auteur. L'exégèse bio-critique pratiquée par Wilde et Burgess est donc l'inverse de la critique littéraire biographique que l'on associe maintenant aux noms de Taine et surtout de Sainte-Beuve depuis le *Contre Sainte-Beuve* de Marcel Proust : au lieu de remonter vers l'amont de l'œuvre – la vie – pour expliquer l'œuvre, ils partent de l'œuvre pour y découvrir la vie qui s'y révèle et s'y dissimule.

De même que les débordements de l'imaginaire dans les biofictions burgessiennes d'écrivains constituaient d'une certaine manière une réponse à l'étroitesse du canon leavisien et aux prescriptions textualistes du *New Criticism*, la critique littéraire psychogénétique pratiquée implicitement par le romancier-biographe peut être envisagée comme une sorte de louvoiement conscient entre plusieurs orientations de la critique contemporaine : la critique thématique inspirée du *New Criticism*, la critique

---

<sup>933</sup> Ou bien encore une parodie des conventions de la poésie pétrarquiste, ce qui constitue l'une des interprétations possibles du sonnet 130 qui donne son titre à *Nothing Like the Sun*, hommage ambigu à une *Dark Lady* dont l'apparence transgresse tous les canons féminins traditionnels célébrés par la poésie galante.

<sup>934</sup> Sur les "*Will sonnets*", voir supra, p. 308. Burgess s'est peut-être inspiré des (sur)interprétations paillardes d'Eric Partridge dans son ouvrage *Shakespeare's Bawdy* (1947) – une réédition de 1969 dédicacée à Burgess est conservée à l'International Anthony Burgess Foundation de Manchester. Burgess rend ici hommage à l'audace de Partridge, justifiée par l'esprit des *Sonnets*, sinon la lettre : "For Shakespeare he performed a service which more orthodox scholars winced at. In *Shakespeare's Bawdy*, it was alleged, he dug out more dirt from Shakespeare than was really there. The 'Will' sonnet [Sonnet 135], for instance, was shown to be a virtuoso concert about the male and female pudenda. I do not think Eric went very far wrong, and if he did it was on the right side. Slang was, as he showed, mainly subversive." ("Partridge in a Word Tree", *Eric Partridge in His Own Words*, 1980, p. 29) Notons que l'ouvrage de Burgess sur le langage joycien, *Joysprick* (1973), est dédié à Éric Partridge.

<sup>935</sup> Voir supra, p. 405. Burgess exploite l'ambiguïté sémantique du dernier vers, à ceci près que dans *Nothing Like the Sun* c'est le "bon ange" (Southampton) qui contamine le "mauvais ange" (la *Dark Lady*), et non l'inverse.

démystificatrice, prenant en compte les forces sociales et culturelles, du *Cultural Materialism*, la critique structuraliste, fondée sur l'autonomie absolue du texte par rapport à son origine auctoriale, et enfin la critique psycho-biographique, associant au contraire étroitement la vie et l'œuvre de l'auteur. Dans son ouvrage *L'Arbre jusqu'aux racines*, Dominique Fernandez explicite la distinction entre critique structurale et critique psycho-génétique :

La méthode génétique est celle qui remonte de l'œuvre à l'auteur, qui élucide le sens d'un texte par la biographie de l'artiste. [...] La méthode structurale est celle qui examine plusieurs œuvres d'artistes différents, comme les variations d'un fantasme universel.<sup>936</sup>

Fernandez dénonce tout autant l'écueil d'une approche strictement biographique des œuvres, qui en ferait le prolongement d'événements anecdotiques de la vie de l'auteur, que les excès structuralistes, qui aboutissent paradoxalement, en excluant l'auteur de son texte, à lui attribuer une sorte de divinité inhumaine :

Au reste, la résistance structuraliste s'explique beaucoup mieux si nous apercevons derrière ses justifications avouées (ne prendre en considération que le texte, n'en étudier que les rapports internes) une résurgence étonnante de la vieille rêverie filiale. L'artiste père est mort, certes, en tant que modèle d'énergie, de noblesse et de grandeur, mais que signifie proclamer l'autonomie absolue de l'œuvre, récuser tout rapport entre le produit d'invention et les événements réels ou fantasmatiques d'une vie, sinon resacraliser le livre, le tableau ou la symphonie, inventer un nouveau mythe de la paternité créatrice, et rétablir dans toute sa gloire l'artiste, qui n'est plus seulement l'artiste-père, mais l'artiste-dieu, pourvu d'un pouvoir souverain de démiurge ?<sup>937</sup>

La solution critique proposée par Fernandez, inspirée par les exégèses psychanalytiques de Sigmund Freud ainsi que par la théorie de "l'écart biographique" développée par Jean Starobinski<sup>938</sup>, est en réalité très proche de celle pratiquée par Burgess dans *Nothing Like the Sun* et par James Joyce/Stephen Dedalus dans "Scylla and Charybdis". La mise en lumière des projections autobiographiques univoques, quasi littérales, qui seraient à l'origine de l'œuvre shakespearienne – la Vénus prédatrice de *Venus and Adonis* n'étant par exemple que le double textuel, poétique, d'Anne Hathaway, et Adonis celui du jeune Shakespeare/"WS" sous l'emprise d'une séductrice plus âgée – se double d'un mouvement plus complexe entre l'expérience vécue et l'œuvre, qui ne se

---

<sup>936</sup> Dominique Fernandez, *L'Arbre jusqu'aux racines*, 1972, p. 26.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>938</sup> Jean Starobinski, *L'Œil vivant II : La Relation critique* (1970 et 2001), 2001.

réduit pas à la transcription rétrospective des “faits” biographiques. Pour Joyce/Stephen, l’œuvre est chez Shakespeare quasiment performative : *Hamlet* est à la fois une vengeance symbolique contre son épouse adultère, Gertrude/Anne, et l’expression, à travers la création des personnages du fantôme du roi (joué par Shakespeare) et de son fils Hamlet/Hamnet, non pas d’un complexe œdipien comme chez Freud et Ernest Jones<sup>939</sup>, mais d’un fantasme d’autogenèse et d’auto-suffisance propre au génie créateur – fantasme à la fois inconscient, universel et propre à l’individu historique William Shakespeare<sup>940</sup>. Chez Burgess, l’œuvre apparaît non seulement comme une transcription rétrospective de l’expérience, mais aussi comme un écart prospectif par rapport à la réalité biographique : ainsi, la *Dark Lady* malaise n’est pas seulement la “Muse” qui inspire à “WS” ses sonnets lyriques ainsi que le personnage de Cléopâtre, la contingence historique de la passion amoureuse pour une femme brune ou noire étant tout autant annoncée par les écrits de jeunesse de “WS” que transcrite dans ses pièces ultérieures à la rencontre. Le sonnet de jeunesse apocryphe inséré par “Mr Burgess” dans sa biographie imaginaire suggère ainsi une approche critique plus nuancée que la réduction de l’œuvre à la transformation du matériau empirique de l’expérience passée : de même que la “noirceur” qui attire et inspire “WS” s’oppose à la “blondeur” de son environnement familial, bientôt renforcée par l’arrivée de la rousse Anne Hathaway, la poésie est à la fois réécriture de l’expérience vécue – l’amour de “WS” pour la brune Anne Whateley – et anticipation prospective, c’est-à-dire rupture expérimentale par laquelle l’artiste cherche à “s’anticiper” et non à traduire ses émotions présentes ou passées.

En outre, la scène d’ouverture de la biofiction, qui montre le jeune “WS” en train de manipuler les sonorités des mots<sup>941</sup>, en particulier celle de l’apocope de son prénom “Will”, accorde une place primordiale à un troisième terme qui rompt toute idée de

---

<sup>939</sup> Ernest Jones, “The Œdipus Complex as an Explanation of Hamlet’s Mystery : A Study in Motive”, *The American Journal of Psychology* n° 21, 1910, p. 72-113.

<sup>940</sup> “[...] he was and felt himself the father of all his race, the father of his own grandfather [...]”, James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 199. Burgess reprend la théorie de Stephen : il attribue en effet à “WS” un désir confus de stérilité, lui faisant entrevoir une immortalité d’un autre ordre que la transmission légale de son nom de père en fils, au moment où, rentrant à Stratford pour apprendre la mort de Hamnet, il conçoit le personnage de Hamlet (“The son was the father [...]”, *NLTS* 166).

<sup>941</sup> Notons que parallèlement à la rédaction de *Nothing Like the Sun*, Burgess travaillait à son ouvrage de phonétique et de linguistique *Language Made Plain*, véritable célébration du langage, notamment de son aspect phatique et ludique : “All art springs from delight in raw material ; to play with the raw material of literature is a natural pleasure linking us with a remote era that had speech but no language, but was perhaps finding language through delight in speech” (*Language Made Plain*, 1964, p. 14).

coïncidence simpliste entre le vécu et le créé – celui du langage, c’est-à-dire de la forme : comme l’explique Freud à propos des jeux de mots et des mots d’esprit, qui n’expriment les pensées refoulées de leurs auteurs que dans la mesure où le langage le permet, ce sont les possibilités expressives du langage qui déterminent le contenu de l’œuvre, tout autant que l’intériorité ou l’inconscient de l’artiste. Ainsi, la biographie imaginaire, en montrant l’auteur-biographié plongé dans un médium langagier élisabéthain antérieur à toute signification, suggère ce que Fernandez appelle “l’hypothèse de l’influence du langage sur le message”, et désamorçe par là même le soupçon généralement jeté sur toute critique génétique ou psychobiographique, de réduire l’art à l’expression immédiate d’idées ou de fantasmes plus ou moins conscients :

L’écrivain joue avec les mots [...], jusqu’à ce que jaillisse la combinaison précise où il reconnaîtra ce qu’il avait à dire, sans le savoir d’abord. Toutes les idées inconscientes ne peuvent pas devenir objets d’art : seules passent dans le langage celles qui peuvent s’adapter à la réalité des structures formelles.<sup>942</sup>

*Nothing Like the Sun* repose sur cette circularité, ces allers et retours constants entre l’espace de la création, celui l’expérience et celui de la langue, loin de tout déterminisme psychobiographique unilatéral et réducteur.

Une autre solution s’offre au travail bio-critique : s’en tenir au versant de l’univers des couleurs, des sensations, des rêves, des fantasmes du biographié, sans prendre le risque de chercher leur source dans sa vie empirique, un peu à la manière de ce que l’on appelait dans les années 50 la Nouvelle Critique française : Marcel Raymond, Jean-Pierre Richard, Georges Poulet<sup>943</sup>. C’est en quelque sorte la voie tracée,

---

<sup>942</sup> Dominique Fernandez, *L’Arbre jusqu’aux racines*, 1972, p. 28

<sup>943</sup> Georges Poulet définit ainsi la Nouvelle Critique française, dans la préface de *Littérature et Sensation* (1954) de Jean-Pierre Richard : “La critique ne peut se contenter de penser une pensée. Il faut encore qu’à travers celle-ci elle remonte d’image en image jusqu’à des sensations. Il faut qu’elle atteigne l’acte par lequel l’esprit, pactisant avec son corps et avec celui des autres, s’est uni avec l’objet pour s’inventer sujet.” (p. 13) Voir également l’avant-propos de Jean-Pierre Richard : “Car il ne saurait exister d’hiatus entre les diverses expériences d’un seul homme : qu’il s’agisse d’amour ou de mémoire, de vie sensible, de vie spéculative, dans les domaines apparemment les plus séparés se décèlent les mêmes schèmes. Tel paysage, telle couleur de ciel, telle courbe de phrase éclairent l’intention de telle option morale, de tel engagement sentimental. Telle obscure rêverie de l’imagination dynamique ou matérielle rejoint en profondeur la spéculation la plus abstraitement conceptuelle. Et c’est dans les choses, parmi les hommes, au cœur de la sensation, du désir ou de la rencontre, que se vérifient les quelques thèmes essentiels qui orchestrent ainsi la vie la plus secrète, la méditation du temps et de la mort. Le travail critique a donc consisté en une mise en relation, ou mieux en une mise en perspective des diverses données apportées par l’œuvre et par la vie.” (p. 16)

dans les études shakespeariennes, par Caroline Spurgeon<sup>944</sup>, qui remonte des réseaux d'images et de sensations présents dans les textes jusqu'à l'imagination idiosyncratique et aux particularités physiques de leur auteur, mais sans pour autant s'aventurer trop loin du côté des contingences empiriques de la vie – sociales, économiques, psychologiques, sexuelles. Burgess fait acte d'allégeance à Spurgeon et à sa méthode dans les premières pages de *Nothing Like the Sun* à travers le néologisme "spurgeoning" (NLTS 3), mais aussi à travers toute la dimension à la fois sensuelle, physique et archétypale, de sa re-création de Shakespeare : l'imagination dualiste qu'expriment les sonnets du triangle amoureux, ainsi que l'attrance pour l'Orient révélée par des pièces comme *Antony and Cleopatra* ou *Troilus and Cressida*, constituent l'un des fils conducteurs principaux de *Nothing Like the Sun*. À la fois culturelle, liée à l'aura des grandes découvertes du XVI<sup>e</sup> siècle, et presque innée, relevant d'une inclination personnelle profonde qui remonte à la pré-adolescence de "WS", la fascination du biographié burgessien pour l'altérité d'une sensualité féminine associée à la "noirceur" orientale, est comme la projection mimétique dans la biographie imaginaire de réseaux thématiques filés dans l'œuvre shakespearienne. Il en est de même de la question du corps du biographié, que Burgess, comme Spurgeon, place sous le signe de la vitalité intense quasi païenne et d'une fusion avec le monde<sup>945</sup>, mais aussi d'une conscience aiguë de la dégénérescence morbide, qui revient comme un thème obsédant dans les réseaux d'images des grandes tragédies.

Mais si Spurgeon se contente d'émettre des hypothèses prudentes et assez conventionnelles<sup>946</sup>, Burgess, lui, rattache ce réseau métaphorique à une origine empirique précise, la syphilis dont est atteint son personnage-biographié "WS". Les expérimentations biofictionnelles de Burgess sont ainsi sous-tendues par tout un travail critique d'exploration des thèmes shakespeariens, par une mise en lumière d'un "imaginaire" propre qui constitue l'indice biographique d'une expérience réellement

<sup>944</sup> Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What it Tells us*, 1935. Voir supra, p. 30.

<sup>945</sup> "His senses were abnormally acute and responsive" (*ibid.*, p. 15) ; "Shakespeare's intense vitality" (p. 203)

<sup>946</sup> Voir supra, p. 349. Caroline Spurgeon note, comme Burgess, que les images morbides semblent de plus en plus intenses et expressives : "At the turn of the century, in *Hamlet*, we find in the "sickness" images a feeling of horror, disgust and even helplessness not met before [...] ; and the general sense of an inward and unseen corruption, of the man helplessly succumbing to a deadly and 'foul disease', which feeds 'even on the pith of life', is very strong" (*ibid.*, p. 134). Mais alors que Burgess en déduit que Shakespeare a lui-même subi l'ulcération syphilitique de son propre corps, Spurgeon en conclurait presque l'inverse – que seul un homme vigoureux et en bonne santé pouvait ressentir un tel dégoût pour la maladie ("himself clean, temperate and healthy", *ibid.*, p. 203)

vécue. Ainsi, au lieu de reproduire presque mimétiquement le mouvement créateur de l'artiste dans une glose critique et d'en rester prudemment là, le romancier-biographe puise dans les réseaux d'images de l'œuvre ou encore dans l'expressivité allitérative de certains textes – notamment le sonnet 129, “Th'expense of spirit in a waste of shame” – le matériau de sa propre re-création d'un artiste qui est à la fois un être sensible, un être social et un individu historique.

L'échafaudage critique sur lequel est bâti *Nothing Like the Sun*, en particulier l'exégèse des *Sonnets*, est d'abord explicité par Burgess dans “Genesis and Headache”,<sup>947</sup> sorte d'art de la méthode du romancier-biographe, puis mis en scène sur un mode comique dans *Enderby's Dark Lady*, quand le protagoniste de Burgess en vient à gloser le sonnet “Th'expense of spirit in a waste of shame” devant la troupe des acteurs, mimant presque l'acte sexuel que “Will” aurait selon lui voulu signifier dans son texte. La relation critique entre le romancier-biographe et l'œuvre de son biographié est ainsi mise en scène sur un mode autoparodique et bouffon : la vie que la *persona* burgessienne, le poète-librettiste Enderby, réinsuffle dans le texte shakespearien, l'anime à son tour dans sa tentative de séduction de l'actrice April Elgar (“His or Shakespeare's heart beat hard and hot. Had having and in quest to have. All was justified ; it was no more than aesthetic duty”, *EDL* 610), ce qui dépouille l'œuvre shakespearienne, prise en tenaille entre l'hérésie psycho-génétique et son exploitation à des fins pragmatiques et expressives, de toute autonomie textuelle organique.

De même, en suggérant au cœur même de *Nothing Like the Sun* un lien étroit entre exégèse littéraire et contrefaçon, comme l'avaient fait avant lui ses prédécesseurs Oscar Wilde et James Joyce dans leurs *forgeries* shakespeariennes respectives, Burgess semble exorciser une sorte de mauvaise conscience critique. En effet, le même romantisme naïf, celui d'une quête de l'être profond de l'auteur au sein de sa création, anime aussi bien les personnages Erskine, Cyril Graham et le narrateur de “The Portrait of Mr W. H.”, que Stephen dans “Scylla and Charybdis” et “Mr Burgess” dans *Nothing Like the Sun*. Or ce romantisme naïf est contredit par la modernité littéraire incarnée par Oscar Wilde et James Joyce, comme par la réflexivité postmoderne qui caractérise l'œuvre de Burgess. On pourrait ainsi résumer toute l'ambiguïté de l'approche psycho-génétique et biographique de l'écriture shakespearienne à laquelle se risquent ces trois

---

<sup>947</sup> “Genesis and Headache” (1968), p. 29-30.

auteurs “modernes” en citant une formule de Wilde lui-même, ajoutée dans la seconde édition de “The Portrait of Mr W. H.” : “Words have their mystical power over the soul, and form can create the feeling from which it should have sprung. Sincerity itself, the ardent, momentary sincerity of the artist, is often the unconscious result of style [...].”<sup>948</sup> Ainsi, chez Wilde, Joyce et Burgess, la complaisance romantique d’une critique strictement biographique qui, voulant lire dans le texte l’expression pure des passions de l’âme et du corps de son auteur, postule une coïncidence parfaite entre William Shakespeare et sa *persona* poétique, se voit contrebalancée par le pôle contraire d’une artificialité affichée du récit biographique, depuis la création de *personae* auctoriales qui assument à la place de l’auteur biographe la paternité du discours biographique, jusqu’à la présence ostensible des mensonges, des textes apocryphes, des contrefaçons qui sous-tendent ce même discours. Comme les apprentis-biographes de Wilde, le “Mr Burgess” de *Nothing Like the Sun* s’abandonne complaisamment à son intuition et son désir, en redonnant corps et signification à des traces textuelles, des initiales (“W. H.”) et une figure féminine obsédante (la *Dark Lady*) rencontrée dans les *Sonnets*, à tel point qu’on pourrait, en remplaçant le masculin par le féminin, “Willie Hughes” par la “Dark Lady” Fatimah, lui attribuer les prémisses de la quête biographique des doubles de Wilde dans “The Portrait” – l’intuition de la passion exclusive de Shakespeare pour un jeune homme : “Who was he whose physical beauty was such that it became the very corner-stone of Shakespeare’s art ; the very source of Shakespeare’s inspiration ; the very incarnation of Shakespeare’s dream ?”<sup>949</sup> Au romantisme hyperbolique et au rythme incantatoire de ces interrogations font écho la virtuosité exubérante de Stephen, la *persona* de Joyce, dans “Scylla and Charybdis”, ainsi que l’enthousiasme éthylique de la *persona* de Burgess dans *Nothing Like the Sun*. De même, au faux tableau de Willie Hughes sur lequel repose la foi biographique des

---

<sup>948</sup> “The Portrait of Mr. W. H.” (enlarged version, first published in 1921), edited by Vyvyan Holland, London : Methuen, 1958, p. 63. Wilde émet aussi l’idée paradoxale selon laquelle Shakespeare se révélerait bien plus dans sa création dramatique, à travers le masque de l’altérité de ses personnages scéniques, que dans ses *Sonnets*, trop intimes, trop immédiats, trop personnels – idée qu’il place dans la bouche de sa *persona* Gilbert : “[...] It is because [Shakespeare] never speaks to us of himself in his plays that his plays reveal him to us absolutely, and show us his true nature and temperament far more completely than do those strange and exquisite sonnets, even, in which he bares to crystal eyes the secret closet of his heart. Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth.” (Oscar Wilde, “The Critic as Artist” (1890), *The Complete Works of Oscar Wilde*, 1948, p. 973).

<sup>949</sup> Oscar Wilde, “The Portrait of Mr W. H.” (1889), *The Works of Oscar Wilde*, 1949, p. 1094.



biographes de Wilde, font écho les anachronismes flagrants, les tautologies péremptoires et les manipulations rhétoriques de Stephen (“They list. And into the porches of their ears I pour”<sup>950</sup>), ainsi que le sonnet apocryphe composé par “Mr Burgess” : l’identification passionnée qui unit les *personae* biographes à leur biographié, par delà ou en deçà de l’œuvre de ce dernier, réduite à un témoignage voire un symptôme, est dénoncée par les auteurs “réels” comme une mystification critique dans un espace autoréflexif où l’artifice, l’écart artistique, la différence entre l’auteur et ses doubles textuels, et donc son texte lui-même, reprennent leurs droits.

Outre qu’ils établissent une distanciation ironique par rapport aux excès d’empathie du romancier-biographe envers son biographié, les artifices ostensiblement affichés du discours bio-critique remettent en question la légitimité d’une quelconque appropriation discursive de la vie et de l’œuvre du biographié, en la frappant d’emblée du sceau de la contrefaçon et de la projection narcissique : la “fonction-auteur” “Shakespeare”, gage d’une œuvre-vie organique, limitée, canonique, authentique, ne résiste pas aux inventions de “Mr Burgess” – pas plus qu’à la virtuosité oratoire manipulatrice de Stephen Dedalus ou aux jeux de miroirs vertigineux mis en scène par Oscar Wilde. Jean Starobinski définit en ce sens la relation critique qui s’établit entre l’exégète et l’auteur du texte-source comme la synthèse entre une sorte de relation amoureuse et des techniques d’analyse objective – synthèse qui s’accomplit à travers une interprétation créatrice qui doit “se faire œuvre à son tour, et courir les risques de l’œuvre”, dans un texte second “où l’ombre critique peut devenir lumineuse”<sup>951</sup>. Soucieux de protéger le critique contre les excès “romantiques” d’une subjectivité effrénée, mais aussi contre ceux des prétentions scientifiques à anatomiser l’œuvre, jusqu’à la réduire, selon les mots de Dominique Fernandez, à un “papillon mort dans sa boîte de verre” ou à une “vertèbre décharnée”<sup>952</sup>, Starobinski cherche ainsi à dessiner un compromis entre la prise en compte de la modernité textualiste/structuraliste d’un texte autonome, sans origine auctoriale, et celle de l’engagement intersubjectif du critique avec un auteur somme toute bien réel :

---

<sup>950</sup> James Joyce, *Ulysses*, 1993, p. 188.

<sup>951</sup> Jean Starobinski, *La Relation critique* (1970), 2001, p. 55 et p. 50.

<sup>952</sup> Dominique Fernandez, *L’Arbre jusqu’aux racines*, chapitre “Le structuralisme à/a sa place”, p. 89 et p. 91. Ces formules rappellent celles employées par Burgess pour se moquer des exercices de critique littéraire arides proposés par L. C. Knights à l’université de Manchester. Voir supra, p. 404, note 1.

L'écrivain, dans son travail, se nie, se dépasse et se transforme, de même qu'il dément le bien-fondé de la réalité environnante, au nom des injonctions du désir, de l'espoir, de la colère. Comprendre une œuvre dans ses rapports intrinsèques conduit donc à interroger ses rapports différentiels avec ses attenants immédiats : un individu, en devenant l'auteur de cette œuvre, s'est fait autre qu'il n'était auparavant. Et ce livre, en s'introduisant dans ce monde, oblige ses lecteurs à modifier la conscience qu'ils avaient d'eux-mêmes et de leur monde. [...] Si nous renonçons à chercher dans la psychologie et dans les faits sociaux les conditions suffisantes des œuvres, nous pouvons néanmoins y reconnaître la condition nécessaire de leur genèse et de leurs effets. La structure structurée nous renvoie à un sujet structurant, de même qu'elle nous a renvoyés à un monde culturel auquel elle s'ajoute en y apportant peut-être le trouble et le défi.<sup>953</sup>

Il semble que cette tension entre ce que Jean Starobinski appelle plus loin le "trajet textuel" et le "trajet intentionnel", entre l'analyse de "la structure structurée" et la quête du "sujet structurant" qu'est l'auteur, constitue l'un des enjeux centraux du jeu entre l'authentique et l'invention, entre la vie et le texte, entre le réel et la lettre, la transparence et le masque, qui caractérise aussi bien *Nothing Like the Sun* que "The Portrait of Mr W. H." de Wilde ou l'épisode "Scylla and Charybdis" de *Ulysses*. Parmi les deux métaphores filées par Starobinski pour évoquer la relation critique et ses possibles dévoiements, celle de la conjugalité et celle de la quête orphique, c'est surtout la première que mettent en scène Burgess, Wilde et Joyce, et en particulier le premier écueil critique qu'elle symbolise, celui qui transforme l'œuvre analysée et son auteur en "support des projections et du désir amoureux qui le font autre qu'il n'est"<sup>954</sup> – cela à l'aide de "postulats [qui] abouti[sse]nt triomphalement à la confirmation de leurs présupposés."<sup>955</sup>

Le désir homoérotique qui circule entre Cyril Graham, Erskine, la *persona* narrative de Wilde et le texte des *Sonnets* dans lequel s'inscrit la réalité mi-textuelle, mi-charnelle de Shakespeare et de Mr W. H. / Willie Hughes, présente la relation bio-critique sous la forme d'un fantasme érotique partagé qui transforme alternativement les deux "Will", Shakespeare et Willie Hughes, sous couvert de les rétablir dans leur qualité de sujet-origine et de référent réel, en objets transitionnels ou en projections narcissiques de leurs biographes/exégètes. Ce qui sauve le récit biographique wildien et son arrière-plan critique d'une circularité tautologique complaisante, c'est l'ouverture

---

<sup>953</sup> Jean Starobinski, *La Relation critique*, p. 46.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 51.

ludique, auto-réflexive, d'un récit cadre invraisemblable, mélodramatique, qui voit les biographes amateurs se suicider, ou feindre de le faire, pour prouver leur foi en l'authenticité de leur théorie shakespearienne ; mais c'est aussi l'oralité radicale du récit biographique, qui, représenté comme un acte de langage éphémère, transmis et reçu selon la loi de l'arbitraire du désir, refuse l'objectivité du discours critique ou biographique traditionnel, échappant ainsi à toute prétention d'établir une glose définitive.<sup>956</sup> Le même type d'analyse vaut pour *Nothing Like the Sun* et son hypotexte joycien, "Scylla and Charybdis" : en plaçant leurs biographies shakespeariennes sous le signe du discours oral mi-savant, mi-déliant d'une *persona*, et non sous celui de l'universalité objective du récit, Joyce comme Burgess mettent à nu la réalité subjective, affective, voire narcissique de l'acte d'interprétation bio-critique lui-même. Stephen comme Mr Burgess "interprètent" une partie de l'œuvre shakespearienne au double sens qu'en donne Starobinski de jouer, faire l'acteur, et de faire œuvre herméneutique sérieuse :

Interpréter le langage ambigu des apparences, c'est remonter à une source oubliée, mais c'est aussi séduire, et jouir de la vérité exhibée. C'est aussi courir le risque d'être accusé de pervertir la jeunesse.<sup>957</sup>

Wilde, Joyce et Burgess, en dévoilant par l'intermédiaire de leurs *personae* les racines psycho-sexuelles de l'art de Shakespeare, dévoilent parallèlement les racines affectives, voire libidinales, de l'activité critique, qui excède la quête épistémique désintéressée. Citons à nouveau Starobinski : "Un gain libidinal, à forte charge narcissique, est accompli par l'interprétation réussie."<sup>958</sup> Le narrateur de *Nothing Like the Sun* est lié à "WS" par un désir commun pour une *Dark Lady* née de l'interaction entre le texte des *Sonnets* et sa propre imagination critique, tout comme la *persona* narrative de Wilde est liée à Shakespeare par un désir triangulaire pour "Willie Hughes", tandis que le "William the Conquered" ressuscité par Stephen Dedalus semble n'être que le réceptacle des frustrations artistiques et sexuelles du jeune poète irlandais.

---

<sup>956</sup> Voir les analyses de de R. B. Kerschner dans "Artist, Critic, Performer : Wilde and Joyce on Shakespeare", *Texas Studies in Literature and Language* 20 (1978), p. 216-229, ainsi que celles de Lawrence Danson dans "Oscar Wilde, W. H. and the Unspoken Name of Love", *English Literary History* 58 n°4 (1991), p. 979-1000.

<sup>957</sup> Jean Starobinski, *La Relation critique*, p. 189. Les analyses portent ici sur la mise en scène de l'acte herméneutique comme revanche psychologique, sociale, érotique de Jean-Jacques dans les *Confessions* de Rousseau.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 188.

La relation critique entre biographe et auteur biographié qui se joue dans *Nothing Like the Sun*, et que Burgess donne à voir dans son dispositif d'encadrement métatextuel, prend la forme d'un événement interprétatif individuel, situé dans un entre-deux instable entre coïncidence et écart : d'une part, la coïncidence parfaite postulée par "Mr Burgess" entre "WS" et le sujet lyrique des *Sonnets* d'une part, d'autre part les élans empathiques qui unissent biographe et biographié jusqu'à la fusion ventriloque finale, sont ironiquement remis en cause par l'écart manifeste entre l'auteur Anthony Burgess et sa *persona* narrative ivre.<sup>959</sup> Au texte source des *Sonnets*, qui s'offre comme une transparence déchiffrable, avec, inscrite en son cœur, une origine biographique réelle, s'oppose l'opacité anti-lyrique du roman moderniste/postmoderniste, avec ses *personae* qui révèlent autant leurs doubles auctoriaux qu'elles les masquent et les dissimulent. Le sonnet "My mistress's eyes are nothing like the sun", qui donne son titre à la biographie imaginaire, et où Anthony Burgess/"Mr Burgess" découvre le nom de l'héroïne principale inscrit sous forme d'acronyme, incarne à lui seul ces tensions de l'acte interprétatif critique. Poème de rupture avec la tradition élisabéthaine pétrarquaisante, ses métaphores néo-platoniciennes usées, son idéalisation mystificatrice de la femme, il peut se lire soit comme un hommage de son auteur à une femme "réelle", dont les défauts physiques mêmes feraient la valeur unique ; soit comme une parodie ludique, intertextuelle, critique, sans référence "réelle" particulière, d'une tradition littéraire usée ; soit, enfin, comme la combinaison d'un moment de l'histoire

---

<sup>959</sup> À nouveau, on serait tenté d'établir un parallèle avec la nouvelle de Wilde. En faisant alterner dénégations et actes de foi chez ses *personae*-biographes, et en jouant de l'écart entre ces derniers et lui-même, le "véritable" auteur de la théorie shakespearienne, il parvient à entourer la relation entre texte et auteur d'une telle équivoque que son "Shakespeare" échappe à toute normativité psycho-sexuelle, morale ou juridique – ainsi que le démontre le célèbre échange avec le juge Carson lors de son second procès :

"C : I believe you have written an article pointing out that Shakespeare's sonnets were practically sodomitical.

W : On the contrary, I wrote an article to prove that they were not so.

[...]

C : I suppose in that article you dealt fully with the subject ?

W : With the Shakespeare sonnets ?

C : With the question of sodomy.

W : No, except that I said I object to the shameful perversion put on Shakespeare's sonnets by Hallam and a great many French critics. I was explaining that the love of Shakespeare to the young man to whom he dedicated them, was the love of an artist for a personality which I imagine to be a part of his art." (*Irish Peacock and Scarlet Marquess : The Real Trial of Oscar Wilde*, Merlin Holland, 2003, Wednesday Afternoon 3<sup>rd</sup> April 1895, p. 93). Voir les analyses de Simon Shepherd dans "Shakespeare's Private Drawer : Shakespeare and Homosexuality", Graham Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, 1988, p. 96-110.

des formes et d'une contingence biographique dans la vie de Shakespeare. Cette idée d'un "WS" produit par l'ère élisabéthaine, et en même temps en rupture avec celle-ci, est comme le fil conducteur socio-psycho-critique de la biographie imaginaire, construite selon une progression presque dialectique en trois mouvements : fusion heureuse avec le langage et la vie, puis un repli sur un formalisme maniériste contre nature, jusqu'à la libération finale par rapport à tout carcan, imitatif ou formel, sous l'emprise de la passion amoureuse et de la maladie. Cet acte de rupture littéraire du biographié "WS" par rapport à la tradition pétrarquiste/spensérienne est redoublé par l'acte de rupture biographique de Burgess par rapport à ses prédécesseurs, notamment par rapport à James Joyce, puisqu'il accorde une place centrale à la figure de la *Dark Lady*, alors qu'elle ne joue aucun rôle dans la théorie shakespearienne de Stephen Dedalus. "Corneille" se parant des plumes des dramaturges élisabéthains Greene, Kyd ou Marlowe, courtisan produisant des vers "sucrés" maniéristes contre les faveurs de ses protecteurs, "WS" finit par devenir lui-même en rompant avec les formes préétablies, en se *dés-élisabéthainisant* partiellement – illustrant l'idée de Starobinski selon laquelle "la personnalité de l'auteur [est] liée à un ensemble d'écarts et de différences par rapport à la langue standard du moment culturel."<sup>960</sup> Prenant le contre-pied de la méthode critique consistant à universaliser, à généraliser le génie de l'artiste en le rattachant à l'histoire culturelle des formes artistiques, Burgess montre à la fois la coïncidence de "WS" avec le médium langagier et culturel élisabéthain, et l'écart volontaire par rapport à la norme, nourri par le fantasme, la passion, la souffrance "réelle".<sup>961</sup>

Toujours sur fond de dédoublement entre l'auteur/biographe/critique et des *personae* (para)textuelles, maintenant l'acte critique dans un entre-deux équivoque entre glose savante définitive et fantaisie idiosyncratique, partielle, affective, on retrouve dans *Abba Abba* la même démarche critique consistant à souligner autant, sinon plus, l'écart que la coïncidence entre l'homme – son passé, ses allégeances formelles et culturelles –

<sup>960</sup> Jean Starobinski, *La Relation critique*, p. 48.

<sup>961</sup> Ce parti pris d'articuler rupture formelle et thématique, avec une réalité biographique instinctuelle plutôt qu'intellectuelle, rappelle les analyses psycho-biographiques de Dominique Fernandez sur l'œuvre de Michel-Ange, et, en particulier, sa dénonciation d'une critique trop formaliste qui cherche à "néo-platoniser chaque intention de Michel-Ange" (*L'Arbre jusqu'aux racines*, p. 149) : "Comme toujours, on trouve une explication "culturelle" à cette exclusion singulière [de la nature dans l'œuvre picturale et les sonnets]. Paysages et animaux seraient trop liés au monde inférieur de la matière pour intéresser un artiste néo-platonicien attaché aux seules essences. Mais ce qu'on voudrait savoir, c'est si, oui ou non, Michel-Ange aimait la nature, s'il était sensible au charme d'un paysage, si la doctrine des essences servait ici à rationaliser une certaine sécheresse instinctive ou au contraire à combattre un goût trop vif pour des objets jugés trop 'agréables'." (*Ibid.*, p. 158)

et l'œuvre. La perspective critique que Burgess adopte sur le poète John Keats est complexe : c'est d'une part le trajet bio-critique traditionnel consistant à trouver dans l'œuvre la transformation de l'existence – ici la nouveauté romaine – en matériau poétique ; mais, dans la mesure où l'œuvre qui intéresse ici Burgess, la vaste chronique sur l'histoire du peuple de Rome entrevue par Keats, est non seulement imaginaire, virtuelle, prospective, mais est aussi envisagée par le biographié lui-même, qui se sait mourant, comme son œuvre ultime, se pose également la question de l'unité organique de toutes les créations d'un même auteur, ou au contraire de la présence de ruptures, de discontinuités, de contradictions. Or, comme le remarque Dominique Fernandez, l'œuvre ultime relève souvent moins de l'achèvement ou du couronnement des créations antérieures, que de l'écart, de la rupture, voire du reniement de ce qui la précède :

Les œuvres ultimes les plus significatives [...] se caractérisent par leur nouveauté radicale, par le démenti qu'elles opposent aux travaux précédents de leur auteur. L'œuvre ultime est une sorte de vieille dame indigne, qui renie son passé, qui veut profiter des derniers moments dont elle dispose pour tenter autre chose, qui entend explorer les versants de sa nature laissés jusque là dans l'ombre. Bien mieux : le créateur s'aperçoit qu'il a été forcé toute sa vie [...] de laisser en friche ce qui aurait pu être exploité si son éducation, la culture du milieu où il a vécu, son propre succès qui l'a enfermé dans des formules, ne l'avaient contraint à suivre une ligne qui n'était pas la seule possible, qui n'était peut-être même pas sa vraie ligne.<sup>962</sup>

C'est précisément sous le signe du reniement du passé et du renouveau, et non sous celui du renoncement mélancolique ou du couronnement glorieux, que Burgess imagine et présente le dernier élan créatif de John Keats. La logique prospective, selon laquelle l'auteur se recrée par son œuvre, s'anticipe au lieu d'y déposer son expérience passée, prend le pas sur la logique régressive, rétrospective, d'une critique bio-génétique plus traditionnelle, en quête des sédiments de l'expérience auctoriale déposés au sein de l'œuvre. Le choix de Burgess de découper dans la vie de Keats la période de ses derniers jours à Rome, ce que le poète appelle lui-même "my posthumous existence"<sup>963</sup> dans ses lettres et dans les conversations rapportées plus tard par Severn, est très révélateur si on le compare aux moments de la vie du poète privilégiés par d'autres

---

<sup>962</sup> Dominique Fernandez, *L'Art de raconter*, 2006, p. 589. Fernandez s'appuie notamment sur les exemples de Mozart avec *La Flûte enchantée*, de Monteverdi avec *Le Couronnement de Poppée*, de Corneille avec *Suréna*, ou encore de Verdi avec *Falstaff*.

<sup>963</sup> "I have an habitual feeling of my real life having past, and that I am leading a posthumous existence" (*Letter to Brown*, November 30<sup>th</sup> 1820, citée par R. Gittings, *John Keats*, 1968, p. 422). Cette formule est prononcée par le Keats de Burgess au début d'*Abba Abba* ("my posthumous life", *Abba* 16).

biographes : par exemple, Robert Gittings, avant d'écrire une biographie traditionnelle à visée quasi exhaustive, consacra un livre plus court non à la dernière année de Keats, mais à son année la plus productive, qui le vit composer l'essentiel de son œuvre, entre septembre 1818 et septembre 1819. Intitulée *The Living Year* (1954), cette chronique biographique évite la pesanteur des biographies-sommes traditionnelles (“[...] I have avoided a full biography from birth to death [...]. When all is said and done, the poems are the things”<sup>964</sup>), mais, surtout, cherche à se démarquer de la perspective posthume, l'illusion rétrospective d'un destin pressenti par le poète lui-même, et qui aurait déterminé l'œuvre, comme Gittings l'explique dans son ouvrage de 1968 :

It would be wrong too to read back from his physical collapse, only just over a year ahead, and to see in the coming year of achievement some kind of race against time : to think that Keats had some premonition of the short space allotted to him to fulfil himself in poetry.<sup>965</sup>

Burgess, quant à lui, fait en sorte que dans *Abba Abba* biographe et biographié partagent presque la même perspective, de sorte que l'œuvre ultime virtuelle co-imaginée par romancier-biographe et biographié imaginaire, censée exprimer le potentiel créatif véritable de Keats – plus réaliste, plus cru, moins raffiné – soit conforme à l'alternance d'espoir et de désespoir qui caractérise le poète malade, et n'apparaisse pas comme une construction critique extérieure, élaborée a posteriori. C'est cet entre-deux psychologique et créatif, entre fidélité et arrachement à soi-même, entre désir de renouveau artistique et pressentiment de la fin, évoqué par Gittings à travers la

---

<sup>964</sup> Robert Gittings, *John Keats : The Living Year*, 1954, foreword p. xi. Pour les autres biographies, savantes et populaires, consacrées à Keats, voir l'ouvrage de Daniel S. Burt, *The Biography Book : A Reader's Guide to Non-Fiction, Fictional and Film Biographies*, 2001. Il mentionne notamment une biographie romancée publiée en 1954 sur les derniers jours de Keats à Rome, *The Remarkable Young Man* de Cecil Roberts.

<sup>965</sup> Robert Gittings, *John Keats*, 1968, p. 239. Son travail critique de révision des idées reçues sur son biographié est, dans l'esprit, le même que celui de Burgess. La place occupée dans *Abba Abba* par des citations directes de la correspondance de Keats, en particulier par la paraphrase de passages entiers de Burton, semble relever d'une volonté similaire de démystifier l'image romantique et éthérée de Keats en s'appuyant sur la lecture des *Lettres*. Gittings explique en effet : “His letters, undervalued or even regretted by the Victorians, now seem the counterpart of his poems. They are handbooks of poetical thought and practice ; they show him as a man of ideas, a professional in technique, and a human creature whose tragic view of life was accompanied by stoutness of heart and a resilient sense of humour.” (*ibid.*, p. 436). Les jeux de mots compulsifs qui caractérisent le biographié burgessien trouvent également leur source dans la correspondance de Keats : “[...] and, at my worst, even in quarantine, [I] summoned up more puns, in a sort of desperation, in one week than in any year of my life” (*Letter to George Brown*, November 30<sup>th</sup>, 1820, citée par R. Gittings, *ibid.*, p. 422)

métaphore d'un été indien assombri par l'ombre de l'angoisse et de la maladie<sup>966</sup>, que s'attache à recréer Burgess. En somme, ce que suggère l'invention critique et biographique burgessienne d'une œuvre ultime virtuelle attribuée à Keats, c'est à la fois que l'œuvre n'est jamais un tout organique – c'est la contingence vitale et non le destin qui décide de sa clôture forcée – mais aussi que, même si l'on peut bel et bien parler d'œuvre ultime dans le sens d'une intention testamentaire d'un auteur qui se sait mourant, ce n'est pas dans le sens d'une confirmation rassurante du déjà-écrit.<sup>967</sup> Enfin, autre entrave à l'autonomie du texte et à l'unité organique de l'œuvre, Burgess fait déborder l'œuvre canonique en redonnant à la correspondance keatsienne, et à l'esprit réaliste, subversif et comique qu'elle révèle, une place que l'idéalisme romantique, la bienséance victorienne et la méthode structuraliste leur avaient déniée.

La méthode critique qui sous-tend *Abba Abba* est ainsi moins impressionniste et capricieuse que ne pourrait le laisser penser le résultat – l'invention de la rencontre avec Belli et le fantasme d'une œuvre virtuelle sur Rome. Si *Nothing Like the Sun* s'appuie ostensiblement sur un hypotexte joycien lui-même fictionnel et fantaisiste, *Abba Abba* développe les potentialités réalistes contenues dans une source primaire, la correspondance de Keats, dans laquelle il émet lui-même le désir de se lancer dans un registre plus cru et plus réaliste, moins mythologique<sup>968</sup>. En outre, son biographe Gittings souligne constamment l'impossibilité d'assigner à Keats quelque *ars poetica* ou philosophie de la création cohérente, son écriture et son identité même étant une quête de dissemblance plutôt qu'une recherche de coïncidence avec soi-même, ce qui rend légitime le postulat de départ burgessien. En montrant les variations potentielles de l'œuvre au gré des rencontres, c'est-à-dire en soumettant presque expérimentalement

<sup>966</sup> "So for ten more days, Keats enjoyed a brief Indian summer of self-renewal. All the stories of this time sounds like his old self. [...] His sense of humour and prompt action returned. [...] He even made a lavatorial joke, in the style of his old Piccadilly set, on one of the Roman customs [...]. Yet if the old humour and light were coming back into his life, he was the more affected, as he had feared, by the shade." (Robert Gittings, *John Keats*, p. 424-425)

<sup>967</sup> La légende romantique officielle, remise en cause par le travail de Gittings, faisait de "Bright Star" le dernier poème de Keats, écrit sur le bateau le menant à Naples ("It was his farewell to England, to Fanny and to life. [...] It ended with the word death" (*ibid.*, p. 415). Gittings, tout en admettant la justesse symbolique de la légende, montre que non seulement la composition du poème était antérieure, mais qu'il n'avait pas forcément été inspiré par la seule Fanny Brawne (*ibid.*, p. 262, 264 et 298). Un *biopic* de 2009 sur Keats, celui de Jane Campion, intitulé justement *Bright Star* (2009), illustre parfaitement, par son découpage chronologique – depuis le temps du voisinage heureux avec les Brawne jusqu'à la décision du départ pour Rome, avec, comme en épilogue, la nouvelle de la mort du poète – et la sélection des poèmes – invariablement inspirés par la "muse" Fanny Brawne –, la légende romantique officielle du destin pathétique d'un poète trop sensible, désespéré par un amour impossible.

<sup>968</sup> Robert Gittings, *ibid.*, p. 358. Voir supra, p. 425, note 4.



son biographié et son œuvre au contact de l'altérité vitale de Rome et de celle, littéraire, de Belli, Burgess prolonge les conclusions de Robert Gittings, qui place l'écriture keatsienne sous le signe de "the obsessive beat of the book of the moment", et révèle une personnalité impulsive et versatile ("a man of fit and starts", "a series of rapidly-changing states of mind"<sup>969</sup>). Paradoxalement, ce qui peut apparaître comme un cas extrême de vampirisation critique de la vie et de l'œuvre d'un autre auteur, comme une transgression de l'éthique de la relation critique interauctoriale, ne fait en réalité que pousser à son comble la logique de l'écart créateur, de la réinvention de soi par l'écriture, du va-et-vient entre ressemblance et dissemblance, déjà explorée dans *Nothing Like the Sun*. Autre paradoxe bio-critique, là où les détracteurs des biographies d'écrivain dénoncent souvent une vision déterministe de la création artistique, Burgess, en se libérant par la fiction de la factualité littérale, propose au contraire une ouverture prospective vers un espace potentiel et virtuel, suggérant en outre une continuité, par delà les barrières artificielles des littératures nationales, entre Keats, Belli et Joyce<sup>970</sup>.

Pour Burgess, auteur de deux monographies sur James Joyce, de biographies traditionnelles de D. H. Lawrence et Ernest Hemingway qui sont surtout un commentaire critique sur leurs œuvres, de plusieurs anthologies littéraires, ainsi que d'un nombre considérable d'essais journalistiques portant sur tous les types de littérature, les biographies imaginaires d'artistes sont également un espace d'expérimentation et de liberté par rapport au versant monologique de son œuvre critique. En d'autres termes, le discours "second" du glosateur devient dans les biographies imaginaires récit "premier" de fiction : la figure de l'auteur biographié occupe ainsi l'espace hybride d'un hors texte – celui du contexte socio-historique "réel" de production et de réception de l'œuvre – et de l'immanence textuelle de l'auteur implicite issu du texte et fantasmé par l'exégète<sup>971</sup>, pendant que le romancier-biographe Anthony Burgess occupe lui aussi un espace hybride, entre le discours savant d'interprétation critique/biographique et le récit de fiction mené par ses *personae*/personnages. Ákos Farkas relève dans les déclarations et les essais de Burgess une tension paradoxale, voire une contradiction, entre son inclination bio-critique et son

<sup>969</sup> Robert Gittings, *John Keats : The Living Year*, 1954, p. 5 et p. 7.

<sup>970</sup> Voir supra, p. 342 et 346.

<sup>971</sup> Voir Sandrine Dubel et Sophie Rabau, introduction à S. Dubel et S. Rabau (dir.), *Fictions d'auteur ? Le Discours sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, 2001.

enthousiasme pour le structuralisme (“An enthusiast of structuralist criticism turned defender of authorial authority”<sup>972</sup>), ainsi qu’entre une perspective presque déterministe – l’enfance, le milieu, le tempérament déterminant la nature de l’œuvre<sup>973</sup> – et un attachement souvent réaffirmé à la notion judéo-chrétienne de libre arbitre (“The biographical determinism apparent in much of Burgess’s literary criticism, which is in stark contrast with his catholic-liberal views on human freedom underlying most of his fiction and public utterances”<sup>974</sup>). Or, la coexistence du jeu fictif et de l’imaginaire archétypal, ainsi que la tension entre ouverture prospective et clôture rétrospective que nous avons voulu mettre en lumière dans l’écriture biofictionnelle burgessienne, permettent justement d’intégrer ces pôles contradictoires. En outre, à travers la rencontre entre le *Künstlerroman*, la biographie romancée, et le discours critique savant incarné par “Mr Burgess” ou l’éditeur de *Abba Abba*, semble se jouer la question des allégeances prémodernes, modernistes et postmodernes de Burgess : l’un des traits caractéristiques de la fiction postmoderne étant de mettre au premier plan la figure du savant, de l’universitaire, c’est-à-dire du détenteur d’un discours second, sans autonomie, sans visée messianique ni rédemptrice<sup>975</sup>, par contraste avec la tradition allant du romantisme au modernisme, qui fait de l’artiste et de l’œuvre des valeurs centrales et quasi absolues, on observe à nouveau un mouvement de synthèse au cœur des biofictions burgessiennes – le grand artiste est certes ressuscité, l’action épouse les événements du mouvement créateur, mais il est également vampirisé par les discours interprétatifs (pseudo)savants des alter ego de Burgess.

<sup>972</sup> Á. I. Farkas, *Will’s Son and Jake’s Peer*, 2002, p. 17.

<sup>973</sup> On peut citer, par exemple, outre tous les articles et essais consacrés à Shakespeare, les articles consacrés à Rudyard Kipling, qui mettent au premier plan le contexte de création et de réception de l’œuvre, ou ceux portant sur les autres romanciers catholiques, Evelyn Waugh et Graham Greene, essentiellement bio-critiques également. Il convient néanmoins de noter que le parti pris biographique de l’essayiste Burgess, qui semble trahir le thème de nombreux articles, est peut-être en réalité la simple conséquence de la nature du marché de l’édition dans l’Angleterre des années 60 – une proportion importante des ouvrages que Burgess avait à lire et évaluer pour les journaux étaient des biographies ou encore des monographies critiques destinées à un public large et adoptant une perspective biographique.

<sup>974</sup> Á. I. Farkas, *Will’s Son and Jake’s Peer*, 2002, note 7, p. 18. Farkas attribue cette propension à “biographiser” à la formation universitaire de Burgess, en particulier celle dispensée par le professeur Charlton, qui s’inscrit dans la tradition d’Hippolyte Taine. Pourtant, dans son autobiographie, en renvoyant dos à dos les excès formalistes de l’enseignement de L. C. Knights, proche de F. R. Leavis, et les archaïsmes de celui de Charlton (“The term ‘disinspiration’ ought to exist”, *LWBG* 176), Burgess affiche son autonomie intellectuelle par rapport à toute *doxa* théorique.

<sup>975</sup> Le brouillage des frontières et des hiérarchies entre les discours théoriques et la littérature, qui caractérise le postmodernisme (Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 1988, p. 10), se traduit aussi par l’intronisation de l’universitaire, du professeur, du biographe – c’est-à-dire des (re)producteurs de discours savants, institutionnels, autorisés, dont le roman affiche les failles, les limites et/ou les mystifications – comme personnages récurrents de la fiction postmoderne.

D’ailleurs ces tensions, cette quête de synthèse, ce va-et-vient constant entre une attention romantique à la vie de l’artiste, un respect sacré pour l’œuvre, et une remise en question de l’unicité organique de celui-ci et de celle-là par les interférences idiosyncratiques du romancier-biographe/essayiste-critique Anthony Burgess, se retrouvent dans le versant monologique des écrits burgessiens, les biofictions ne faisant que les pousser à leur paroxysme. *Re Joyce* (1965, 1968) et *Flame Into Being* (1985) commencent par un éloge des lectures biographiques – éloge paradoxal quand il s’agit de lire les œuvres respectives de James Joyce et D. H. Lawrence, deux monuments du modernisme littéraire, le second sanctuarisé dans le canon leavisien, le premier intronisé garant de l’impersonnalité auctoriale, de la méthode mythique, de l’autonomie du langage (inter)textuel :

Joyce was an autobiographical writer, and my reading of books about Joyce the man, husband and father has always helped to elucidate difficulties in his novels.<sup>976</sup>

[...] I discovered that it was not possible to separate Lawrence’s work from his life. [...] Lawrence wrote a remarkable amount in a life truncated by tuberculosis, and the reading of what he wrote should not be a matter of random choice : he needs to be read entire, and in an order dictated by the vicissitudes of his life. (*FIB* ix-x)

*Flame into Being*, une fois la méthode critique annoncée, suit une logique bio-critique traditionnelle qui respecte la distinction de genre entre le discours herméneutique du commentateur et l’œuvre analysée, si ce n’est dans une ébauche de vies parallèles entre le romancier/biographe/critique Burgess et l’objet de son étude, le romancier D. H. Lawrence.<sup>977</sup> *Re Joyce*, dès les premières pages, conteste la neutralité du discours critique conventionnel, en évoquant ce qu’Ákos Farkas appelle “Burgess’s ritualised devotion to Joyce”<sup>978</sup> dans une digression qui rappelle un prologue d’autobiographie, plaçant ainsi sa monographie critique et son commentaire littéraire sous le signe de l’hommage rituel rendu par un admirateur :

---

<sup>976</sup> Anthony Burgess, *Re Joyce* (1965), 1968, p. 10. De même, dans son autre ouvrage sur Joyce, *Joysprick*, Burgess remarque : “Despite an ambition for artistic self-effacement more fanatical even than Flaubert’s, the personality of James Joyce shines through all his work, specially as expressed in his tastes and allegiances.” (*Joysprick*, 1973, p. 162). Il appelle ainsi notamment à une lecture bio-génétique de *Finnegans Wake* : “The real problems of *Finnegans Wake* are not semantic but referential. The mysteries yield less to the language scholar than to the diligent enquirer into the facts of Joyce’s life, or the lives of his friends.” (*ibid.*, p. 138)

<sup>977</sup> Voir supra, p. 304.

<sup>978</sup> Á. I. Farkas, *Will’s Son and Jake’s Peer*, 2002, p. 30.

I start this book on January 13<sup>th</sup>, 1964 – the twenty-third anniversary of the death of James Joyce. I can think of no other writer who would bewitch me into making the beginning of a spell of hard work into a kind of joyful ritual, but the solemnisation of dates came naturally to Joyce and it infects its admirers. Indeed, this deadest time of the year (the Christmas decorations burnt a week ago, the children back at school, the snow come too late to be festive) is brightened by being a sort of Joyce season.<sup>979</sup>

Suit un inventaire des fêtes “joyciennes” de cette saison hivernale – l’épiphanie, puis l’anniversaire de Joyce, qui fut aussi le jour de la publication de *Ulysses* et *Finnegans Wake*, puis la Sainte-Lucie (“to Joyce, who struggled most of his life against eye-disease, she had a special meaning, being the patron saint of light and his daughter Lucia was named for her”<sup>980</sup>), enfin la Saint-Étienne ou *saint Stephen* (“we are to rejoice even in the death of the first Christian martyr on Boxing Day, and we remember why Joyce appears under the name of Stephen in his autobiographical writings”<sup>981</sup>). Filant la comparaison avec le saint martyr, Burgess annonce son intention d’arracher Joyce à une canonisation élitiste comme à un ésotérisme inhumain :

He too was a martyr, though to literature ; a witness for the light, self-condemned to exile, poverty, suffering, vilification and (perhaps worst of all) coterie canonisation in life, that the doctrine of the Word might be spread. He was a humorous martyr, though, full of drink and irony. Out of the stones that life threw at him he made a labyrinth, so that Stephen earned the name Dedalus. The labyrinth is no home for a monster, however ; it is a house of life, its corridors ringing with song and laughter.<sup>982</sup>

L’écriture burgessienne, riche de nuances et ponctuée de tournures concessives, épouse ici les tensions du commentaire bio-critique, entre culte du Verbe et célébration de la vie, entre canonisation et démythification comique – entre distance critique de l’exégète, et empathie, voire mimétisme. Un peu plus loin, Burgess se livre à un long rapprochement très personnel entre James Joyce et Hopkins, l’un des piliers du panthéon littéraire burgessien, sans aucune preuve d’une quelconque influence du poète jésuite anglais sur le romancier irlandais :

These two, the renegade Catholic and the Catholic convert, the Jesuit-taught and the Jesuit-teacher, have more in common than critics have been prepared to notice. Hopkins taught Greek at University College, Dublin, but long before Joyce was a student there : Joyce was only seven when Hopkins

---

<sup>979</sup> Anthony Burgess, *Re Joyce*, p. 17.

<sup>980</sup> *Ibid.*

<sup>981</sup> *Ibid.*

<sup>982</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

died. Hopkins's verse was not published till 1918, when Joyce's mature style was already formed. They were, independently and one ahead of the other, on the same track. 'Her fond yellow hornlight wound to the west, her wild hollow hoarlight hung to the height waste' – that is Hopkins, but it could be Joyce.<sup>983</sup>

Joyce and Hopkins were led to a common view of art because of a common belief in the power of ordinary life to burst forth – suddenly and miraculously – with a revelation of truth. Joyce talked of 'epiphanies', Hopkins of 'inscape' ; Joyce adopted Aquinas as his philosopher, Hopkins took to Duns Scotus ; the one rejected the Church (or thought he did), the other gave up all for it (or tried to : literature got in the way).<sup>984</sup>

Cette nouvelle ébauche de vies parallèles, cette évocation, non pas même sur le mode de l'hypothèse, mais sur celui de l'irréalité factuelle, d'une influence et d'une rencontre spirituelle et intertextuelle ("here Joyce seems almost to parody Hopkins"<sup>985</sup>) entre Joyce et un auteur qu'il n'avait selon toute vraisemblance jamais lu, annonce presque le mode biofictionnel qu'adoptera le commentaire littéraire bourgeois dans une œuvre comme *Abba Abba*, afin de donner plus d'amplitude et de liberté au thème de la rencontre imaginaire entre auteurs.

Si l'on sort du panthéon littéraire bourgeois pour s'intéresser au traitement critique qu'il réserve à d'autres écrivains avec lesquels il n'a pas d'affinités particulières, on constate une même propension chez Burgess à contester la clôture organique de l'œuvre ou du complexe œuvre-auteur, en creusant les sources biographiques, en examinant très prosaïquement le contexte immédiat de réception – le lectorat ciblé par l'écrivain –, mais aussi en s'éloignant parfois de la factualité pour imaginer l'œuvre potentielle qui n'est pas advenue. Ainsi, dans quatre articles sur Kipling<sup>986</sup>, dans l'ensemble assez sévères sur la qualité littéraire de l'œuvre et sa place dans le canon, Burgess réaffirme la nécessité d'une approche biographique de l'œuvre pour saisir les spécificités idiosyncratiques de la langue et des thèmes propres à Kipling.

---

<sup>983</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>984</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>985</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>986</sup> "Questioning Kipling" (*Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 320-323) traite d'une monographie sur Kipling écrite par Angus Wilson, *The Strange Ride of Rudyard Kipling : His Life and Works* (1977) ; "Kipling and the Kuch-Nays" et "Kipling : A Celebration in Silence" (*Urgent Copy*, 1968, p. 101-106 et p. 106-109) rendent compte de plusieurs monographies sur Kipling publiées en 1965 et 1966 ; "Said Rudyard to Rider" (*ibid.*, p. 109-112) est consacré à la correspondance de Kipling avec Rider Haggard, publiée en 1965.

Dans “Questioning Kipling”, Burgess voit l’œuvre comme l’expression des névroses de l’écrivain :

Its [Angus Wilson’s book’s] main aim is critical, but no criticism in depth may neglect its subject’s life. Kipling told us not to question anything but the books he left behind, but he was wrong. He might not have been wrong had he, like Shakespeare, produced work which contained its own keys to contradictions and ambiguities. We have to look into Kipling’s life, whether we wish to or not, to find out why he wrote as he did, especially in those later, sometimes baffling, stories where a ‘modern’ compression that makes for near-unintelligibility pushes down neurotic hates, and neurotic sentimentalities, that are profoundly idiosyncratic.<sup>987</sup>

Notons au passage que Burgess n’exclut pas ici la validité d’une approche de type structuraliste, en termes d’autonomie textuelle, mais qu’il la réserve à des œuvres d’une richesse intrinsèque supérieure, selon lui, à celle de Kipling, qu’il juge indissociable du contexte de sa production, attribuant ainsi implicitement une valeur “universelle” à certaines œuvres, comme celle de Shakespeare, et non à d’autres. Or, on retrouve effectivement cette tension entre critique thématique de type structuraliste – la mise à nu des grands réseaux thématiques et métaphoriques shakespeariens – et critique psychobiographique dans *Nothing Like the Sun*. Dans “Kipling and the Kuch-Nay”, qui s’ouvre sur une référence autobiographique à la propre expérience d’aliénation linguistique vécue par Burgess à son retour de Malaisie, c’est le langage de Kipling qui est arrimé à son origine biographique et contextuelle, dans une sorte d’incise psycholinguistique sans rapport avec l’objet des ouvrages dont il doit rendre compte :

Kipling used more of the English lexis than any writer except Joyce and Shakespeare, and it was because of his bilingual upbringing in India. The literary dialect as he found it had, when it could no longer be enriched by India herself, to be referred back to its earlier historical phases [...] or peppered with the colloquial and the technical. The Kipling additives are a substitute for lost Hindi.<sup>988</sup>

Burgess souligne également à plusieurs reprises à quel point l’écriture de Kipling est radicalement déterminée par le contexte socio-historique immédiat de réception, comme celle de Shakespeare par le contexte élisabéthain :

Kipling’s early achievement was to raise the level of taste in his local Anglo-Indian readership by contriving a verbal intensity that could avoid

---

<sup>987</sup> “Questioning Kipling”, *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, p. 321.

<sup>988</sup> “Kipling and the Kuch-Nay”, *Urgent Copy*, 1968, p. 102.

the mawkishness of the imitation Rossetti and Swinburne that flourished back in London.<sup>989</sup>

The thing we have to remember about the first really mature story collection – *Plain Tales from the Hills* – is the primary Anglo-Indian audience. Kipling was not exploiting the exotic for the titillation of readers back in England [...]. That Kipling was able to communicate with an audience bigger than Lahore may be ascribed to the great artist's insight, which sees the universal in the local ; he wrote for Anglo-Indians as Shakespeare wrote for Elizabethans.<sup>990</sup>

Dans l'article "Said Rudyard to Rider", Burgess déplore le manque d'engagement personnel de l'homme Kipling dans sa correspondance amicale : "Where we find something of himself it is usually in the form of a no-nonsense manly persona which goes in for the slangy"<sup>991</sup>. Il porte un jugement similaire sur sa poésie dans "Kipling : A Celebration in Silence" : "Kipling does not dare let himself go, even on the margin [...]. He has to assume a persona, whether of tommy, high priest, or bard, before he can speak ; otherwise he may betray neurosis."<sup>992</sup> Par contraste, le Shakespeare recréé par Burgess, en symbiose parfaite avec sa *persona* poétique des *Sonnets*, ou encore son John Keats de *Abba Abba*, qui se livre entièrement dans sa correspondance et aspire à enfin créer une œuvre en accord avec sa nature terrienne et prosaïque, incarnent une symbiose rêvée entre l'homme et l'œuvre. Mais le trait le plus frappant des essais burgessiens consacrés à Kipling, si l'on y cherche des constantes de la méthode et de l'imagination bio-critiques burgessiennes, est le thème de l'œuvre potentielle que l'écrivain n'a pas su ou pas pu accomplir – Burgess se prenant à rêver d'une entreprise de grande envergure, épique, tolstoïenne, offrant à l'Empire britannique le grand roman qui lui fait défaut :

Looking at a collapsed empire, we feel that it ought, in its greatest days, to have been recorded in some huge Tolstoyan unity, and that Kipling ought to have been the man to do it. He was too small, however [...] Many of us want him so much to have sung that finished empire – Britain's only epic theme in a thousand years – that we sometimes dream he actually did it.<sup>993</sup>

---

<sup>989</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>990</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>991</sup> "Said Rudyard to Rider", *Urgent Copy*, p. 111.

<sup>992</sup> "Kipling : A Celebration in Silence", *Urgent Copy*, p. 108.

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 107.

Britain had, in her Empire, her great Tolstoyan theme, and the only writer equipped to express it on the right scale proved not to be a Tolstoy.<sup>994</sup>

Par delà le dénigrement d'une œuvre jugée trop aride et trop fragmentaire, cette idée d'une œuvre que l'environnement et le *Zeitgeist* appelleraient presque l'écrivain à accomplir, annonce le projet de long poème épique sur Rome prêté à Keats dans *Abba Abba*.

Ainsi, on constate une continuité entre les essais de Burgess et les grandes orientations critiques des biographies imaginaires : l'engagement autobiographique et polémique de l'essayiste, les écarts par rapport à l'œuvre effective pour s'aventurer dans des sphères virtuelles, sa quête d'engagement vital réel dans la création artistique se retrouvent sous une autre forme, ludique et dialogique, dans ses biofictions d'auteurs. Si Burgess rend hommage à ses prédécesseurs en commentant leur œuvre et réécrivant leur vie, il n'est guère question du discours éliotien de l'impersonnalité, d'un "talent individuel" qui prolonge la tradition de la littérature passée tout en masquant ses idiosyncrasies par le sacrifice de sa "personnalité". Il pourrait certes être tentant de rapprocher les hommages irrévérencieux que rend Burgess à certaines grandes figures du canon littéraire et musical, ainsi que la densité du tissu intertextuel de ses biofictions, du célèbre essai de T. S. Eliot, devenu une sorte de manifeste du modernisme anglais :

We dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors ; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously.<sup>995</sup>

[...] the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of its own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.<sup>996</sup>

Il est vrai que dans une certaine mesure, le "postmodernisme" des biographies imaginaires de Burgess, c'est-à-dire le brouillage des identités auctoriales et la contestation de l'idée d'auteur comme propriétaire de sa création par un réseau

---

<sup>994</sup> "Questioning Kipling", *Homage to Qwert Yuiop*, p. 321.

<sup>995</sup> T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), *The Waste Land and Other Writings*, 2002, p. 100.

<sup>996</sup> *Ibid.*, p.102.



intertextuel très riche qui jongle avec le plagiat et l'apocryphe, pourrait apparaître comme le prolongement de l'idéal moderniste défini par Eliot : dans *Nothing Like the Sun*, il convoque la figure tutélaire de tout écrivain britannique, Shakespeare, en compagnie de ses propres précurseurs dans la biographie-fiction et le *Künstlerroman*, James Joyce, Oscar Wilde et Thomas Mann, dans la simultanéité d'un jeu intertextuel et interauctorial mimétique qui affirme à la fois le caractère intemporel des grands artistes, et leur historicité.<sup>997</sup> Mais le corrélat éliotien selon lequel "The progress of an artist is a continual self sacrifice, a continual extinction of personality"<sup>998</sup> est radicalement démenti dans des œuvres qui, au contraire, ne font qu'affirmer l'indissociabilité de la vie et de l'œuvre, renversant ainsi le principe flaubertien/mallarméen d'abolition de la personnalité individuelle de l'artiste, de ses expériences personnelles et de ses émotions au profit de l'objet artistique qui serait le lieu d'une vie sublimée par l'art et supérieure aux accidents de l'existence empirique.

Cela ne fait pas pour autant de Burgess un auteur simplement romantique, "prémoderniste", ou "préjoycien", selon les termes de la problématique d'Ákos Farkas<sup>999</sup>. Le modèle joycien dont se réclamait, non sans quelques réserves parfois, Burgess, celui qui imprègne *Nothing Like the Sun* comme *Abba Abba* et *A Dead Man in Deptford*, semble plus proche du "James Joyce" révélé par les analyses de son biographe Richard Ellmann, que de l'auteur emblématique du moment dit "moderniste" de l'histoire littéraire. Ces deux passages de *The Consciousness of Joyce*, ainsi que cet extrait de la première page de sa biographie de James Joyce, illustrent le propos d'Ellmann – non pas revenir à un romantisme simpliste et caricatural, mais mettre en lumière une vie expérimentale constituée des allers et retours entre l'expérience et les livres :

He was motivated also by a conviction [...] that there could be no substitute for "the individual passion", a large term that included sexuality, "as the motive power of everything – art and literature included".<sup>1000</sup>

[...] in middle life Joyce celebrated not "the lofty impersonal power" of the artist, but the intimate tie between art and life.<sup>1001</sup>

---

<sup>997</sup> Dans son entretien avec Jacques Cabau, Burgess évoque le devoir "conservateur" de l'écrivain, en des termes proches de l'essai de T. S. Eliot sur la tradition culturelle : "Artists are disrupting and conservative at the same time." ("Anthony Burgess par lui-même", *Trema* n°5, p. 103)

<sup>998</sup> T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", p. 103.

<sup>999</sup> Á. I. Farkas, *Will's Son and Jake's Peer*, 2002, *passim*.

<sup>1000</sup> Richard Ellmann, *The Consciousness of Joyce*, 1977, p. 2.

The life of an artist, but particularly that of James Joyce, differs from the lives of other persons in that its events are becoming artistic sources even as they command his present attention. Instead of allowing each day, pushed back by the next, to lapse into imprecise memory, he shapes again the experiences which have shaped him. [...] In turn the process of reshaping experience becomes a part of his life, another of its recurrent events like rising or sleeping.<sup>1002</sup>

De même, dans les biofictions d'auteurs de Burgess, comme d'ailleurs dans ses propres écrits autobiographiques, c'est un mouvement de circularité expérimentale entre l'œuvre du biographié – réelle ou potentielle – et sa vie – dans ses dimensions linguistiques, somatiques et psychologiques, dans ses manifestations les plus individuelles comme les plus archétypales – que met en lumière l'imagination bio-critique burgessienne.

---

<sup>1001</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>1002</sup> Richard Ellmann, *James Joyce* (1959), 1983, p. 1.



## Conclusion

En traçant cette ligne (auto)biographique et (auto)biofictionnelle dans l'œuvre d'Anthony Burgess, ligne tissée de projections, de transpositions, de disséminations de l'ego auctorial dans ses créations textuelles, aussi bien dans des alter ego imaginaires que dans des précurseurs littéraires "réels" ressuscités par une écriture "artificielle"<sup>1003</sup>, nous avons essayé de mettre en lumière les modalités du retour "post-moderne" de la présence auctoriale dans une textualité moderne dite "thanatographique", où s'étend le sujet. Une tendance actuelle des études littéraires est d'élargir cette question de l'écriture de soi et de la disparition/réaffirmation du sujet dans l'écriture en cessant d'opposer l'"impersonnalité" moderniste à ses "Autres" – l'expressivité romantique, la transivité réaliste et le retour d'un sujet auctorial, spectral, fragmentaire, déchu de toute autorité démiurgique, dans la textualité autoréflexive postmoderne. Par exemple, dans un ouvrage récent, Max Saunders<sup>1004</sup> choisit de relire le canon fin-de-siècle et moderniste anglophone sous l'angle biographique, relativisant l'antithèse impersonnalité/personnalité pour mettre au jour non les ruptures, mais les continuités entre la littérature autobiographique ou "autobiografictionnelle" dite naïve et ses distorsions, ses réinterprétations, son

---

<sup>1003</sup> Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, 1999.

<sup>1004</sup> Max Saunders, *Self Impression : Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*, 2010.

“artificionnalisation” à travers les jeux de masques, d’ambivalence et de déstabilisation du sens qui caractérisent le modernisme anglophone. Cette façon de redessiner les frontières chronologiques de l’histoire littéraire en redonnant une place centrale au substrat autobiographique de l’expérience vécue, transfigurée par et dans l’écriture, trouve un écho singulier dans l’œuvre romanesque, biofictionnelle et critique de Burgess : en entrelaçant fiction et faits réels, mais aussi en dépassant un imaginaire affabulateur pour explorer une fictionnalité qui est aussi une virtualité inaccomplie ou une histoire apocryphe potentiellement enfouie sous l’histoire officielle, il suggère que le vécu “factuel” est un “texte-vie”, l’autobiographie une “autobiografiction”, la biographie une biofiction, et inversement le roman une confession autobiographique.

Si l’imaginaire burgessien redessine et transgresse les frontières de l’écrit et du vécu, inversement le biographique transforme et subvertit cet imaginaire littéraire. La vision du monde de Burgess, telle qu’elle a été mise en lumière par les premiers critiques burgessiens, sous-tendue par un lourd appareil métaphysique dualiste et une philosophie morale à base théologique, rencontre dans l’écriture biographique de Burgess une fictionnalité dialogique qui déstabilise les identités et les systèmes symboliques. Au cœur de ce renversement, nous avons voulu faire ressortir l’ambivalence du grotesque burgessien : expression d’un pessimisme “manichéen” qui exploite les maux du corps – surtout ceux des génies et des idoles – pour se moquer des idéologies des Lumières, le grotesque noir tragi-comique coexiste avec son double rabelaisien qui célèbre la vitalité charnelle par delà tous les systèmes théoriques, y compris celui de l’auteur-biographe implicite.

De même, le *leitmotiv* antimoderne qui traverse l’œuvre de Burgess, en particulier la tétralogie des *Enderby* et *Earthly Powers*, ne donne pas lieu à des monodies nostalgiques ou réactionnaires. Si l’on trouve bien chez Burgess l’expression d’une philosophie désenchantée du déclin et de la décadence, ainsi qu’une posture de résistance face à la *commodification* de l’art véritable, ces positions coexistent avec une écriture qui, un peu à la manière du *pop art*, célèbre la confusion des apparences et des essences, des myèmes et de l’histoire, du simulacre et de l’origine, dans des vertiges hyperréalistes qui vont bien au delà d’un éloge décadent de la *forgery* artistique ou d’un exercice de style borgésien ou postmoderne. Ainsi, l’imaginaire qui domine dans les biofictions de Burgess et dans les transferts de son ego auctorial dans ses romans n’est

pas l'imaginaire *kitsch*, "poisseux" au sens barthésien, aliénant, mythologique, que toute la tradition romanesque depuis Cervantes et Rabelais jusqu'à Kundera et Carlos Fuentes s'attache à contester, mais au contraire une fictionnalité qui redouble la "fiction" du réel pour en subvertir les derniers vestiges des "grands récits" et les (auto)mystifications.

Peut-être devrait-on laisser en suspens la question de la place de Burgess dans le canon littéraire anglais et anglophone, de la valeur et de la pérennité d'une œuvre souvent dénigrée en raison de sa richesse quantitative et de son hétérogénéité générique, ou ignorée sinon comme hommage de l' "éphèbe" au "précurseur" James Joyce, pour s'intéresser davantage à l'anglicité qui s'y exprime et/ou qui s'y nie – et essayer de redéfinir sa position dans la littérature contemporaine. Une œuvre marginale dans le canon burgessien, composée en 1967, à un moment charnière de sa carrière littéraire, puisque l'année suivante il s'exile sur le Continent et renonce à la veine du roman satirique traditionnel inspiré par la société anglaise, pour embrasser des thèmes plus européens et diversifier ses influences, concentre sur le mode ludique de la parodie des récits de voyage du XVIII<sup>e</sup> siècle des motifs constants qui sous-tendent l'écriture burgessienne. Dans *The Age of the Grand Tour, Containing Sketches of the Manners, Society and Customs of France, Flanders, the United Provinces, Germany, Switzerland and Italy in the Letters, Journals and Writings of the Most Celebrated Voyages between the Years 1720 and 1820 with Descriptions of the Most Illustrious Antiquities and Curiosities in These Countries* (1967), on retrouve comme un concentré de l'écriture pseudo-autobiographique et biofictionnelle de Burgess : une perspective grotesque et ironique qui fait tomber les deux plus grands esprits du siècle de leur piédestal – un Voltaire dogmatique, cabotin, édenté, qui prêche le culte de la raison, réfugié dans l'irrationnalisme sublime des Alpes suisses, un Rousseau diminué physiquement, "monument décevant", irascible, mesquin et rancunier ; un jeu de dédoublement dans l'espace diégétique – à travers le personnage du jeune Anglais, anglican bon teint, sérieux, prosaïque, mais dont la famille soutient la cause jacobite, et qui, lui-même, ressent l'ascendant spirituel et religieux de Rome ; une évocation achronique d'une Italie où s'épanouit le génie anglais, de Shakespeare à Keats et Shelley ; ou encore la prophétie d'un "prodige" européen prêt à s'incarner en Corse ; le tout dans un récit pseudo-historiographique entièrement à la deuxième personne, imitant le style du XVIII<sup>e</sup> siècle tout en jouant des variations de point de vue narratif et d'énonciation

propres au nouveau roman. Cet essai, ou ce pseudo-roman, ludique, inclassable, écrit sur commande, sans prétention à entrer dans un quelconque canon, est comme le pendant léger du grand roman européen *Earthly Powers*, œuvre-somme destinée à exprimer la *Weltanschauung* morale et philosophique de l'auteur, mais elle aussi traversée d'une ligne autosubversive et presque autoparodique, et comme hantée par l'aura des grands précurseurs littéraires modernistes, anglais ou irlandais, mais plus européens qu'insulaire.

La géographie mentale excentrique que construit Burgess dans son autobiographie, faite d'ancrages et d'enracinements multiples et contradictoires, plutôt que de nomadisme et de déracinement, alliée à l'omniprésence des autres auteurs dans les textes burgessiens, suggère peut-être des alternatives, dans les études burgessiennes, aux monographies visant toujours plus ou moins à assigner à l'œuvre un rang dans le canon littéraire anglais/anglophone. Espace non pas de déploiement égotiste de sa *Weltanschauung* et de son style propre, mais de rencontres, de reconfigurations plus ou moins parodiques des identités et de pastiches littéraires, les romans et les essais burgessiens, sous-tendus par un décroissement uchronique et géographique des idiosyncrasies auctoriales, semblent appeler, par une sorte de pacte de lecture critique implicite, à des confrontations avec d'autres auteurs. Les travaux récents qui, souvent par le biais de l'écriture musicale et de la musicalisation du roman pratiquées par Burgess, établissent des parallèles entre Anthony Burgess et d'autres romanciers mélomanes ou musiciens, notamment l'article de Timothée Picard comparant Burgess à Milan Kundera et Alejo Carpentier<sup>1005</sup>, suivent cette voie. La méfiance de Burgess envers la civilisation rationnelle moderne héritée des Lumières, qui se traduit dans le style et les allégeances littéraires par la célébration d'une ère élisabéthaine moins éclairée et canonisée qu'irrégulière, violente, instable, semi-médiévale, appelle aussi à des rapprochements avec ce qu'on appelle le "postmodernisme néo-baroque", associé aux romans d'Alejo Carpentier et, dans une veine moins pessimiste/antimoderne et plus optimisme, à ceux de Carlos Fuentes.

Une autre piste, inversement, qui mériterait peut-être d'être explorée de façon plus approfondie, est justement l'anglicité catholique, donc marginale de Burgess. Dans son

---

<sup>1005</sup> Timothée Picard " 'Composing' a literary work on the ruins of the musical model : Burgess, Carpentier, Kundera." Marc Jeannin (ed.). *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*, 2009.

dernier livre, le roman en vers *Byrne* (1995), il convoque les spectres de deux autres romanciers catholiques anglais, Evelyn Waugh et Graham Greene, avec qui il a tissé tout au long de sa carrière des relations ambivalentes faites d'hommages, de prise de distance et d'antagonisme. Amorcée par les travaux de John Stinson<sup>1006</sup>, l'étude d'une "vieille imagination catholique anglaise", pour reprendre l'expression de Peter Ackroyd, dont hériteraient Burgess, Waugh et Greene pour la reconstruire et la redessiner dans leur fiction, permettrait de considérer l'écriture burgessienne dans une perspective différente de celle de la transmission/révision/transgression de l'héritage joycien.

Enfin, si nous avons surtout cherché à faire ressortir la dimension postmoderne, autoréflexive, autosubversive de l'écriture burgessienne, ainsi que le versant ironique et transgressif de son omniprésence envahissante dans son propre texte, s'il est difficile d'échapper à l'influence d'une surabondance de gloses auctoriales qui exposent au grand jour à la fois tous ses artifices et ses soubassements philosophiques, on ne saurait pour autant oublier la dimension simplement "romantique" de la ligne biographique qui traverse l'œuvre : non seulement dans le sens d'une modernité artistique placée sous le signe de l'aura personnelle du créateur individuel et de son corrélat, le profit d'appropriation symbolique opéré par ses successeurs qui l'imitent et en célèbrent le culte ; mais surtout dans le sens d'un geste romantique généreux de l'écrivain, qui, par delà la vampirisation consciente ou inconsciente d'autrui, prolonge l'œuvre et la vie de ses prédécesseurs, faisant de sa propre altérité toute relative, fictive, textuelle, poreuse et instable, selon les termes de Harold Bloom, "a successful manifestation of the dead in the garments of the living, as though the dead poets were given a suppler freedom than they had found for themselves."<sup>1007</sup>

Antonia S. Byatt fait elle-même revivre Anthony Burgess dans l'univers de la fiction. Dans son roman *Babel Tower*, elle laisse à un personnage du nom d' "Anthony Burgess" le soin de plaider en faveur de la liberté d'expression face à la censure des œuvres littéraires, d'abord dans une critique journalistique où il dénonce la pusillanimité des Anglais face à la réalité du "Mal", puis au tribunal, où il défend le livre incriminé à grand renfort de métaphores musicales et de paradoxes intellectuels :

Anthony Burgess is the next witness. His face is craggy ; his voice is round

---

<sup>1006</sup> "Evelyn Waugh and Anthony Burgess : Some Parallels as Catholic Writers." *Evelyn Waugh Newsletter and Studies*, volume 39, n° 2, Autumn 2008.

<sup>1007</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973, "Apophrades or the return of the dead", p. 143.



and beautifully produced. He praises *Babbletower* in musical terms : brio, appassionata, fugue. He says in answer to Hefferson-Brough that he believes that *Babbletower* is a deeply moral, almost too moral book.<sup>1008</sup>

Cet hommage mimétique et ce clin-d'œil biofictionnel sont significatifs, de la part d'une romancière qui se réclame personnellement de l'héritage d'Anthony Burgess, et qui regrette que son œuvre, comme celle de William Golding, Doris Lessing ou Muriel Spark, soit parfois dénigrée :

Wherever I go in Europe, as well as in Britain, there are seminars on postcolonial writing where Salman Rushdie's wit about the Empire Writing back is quoted, and his assertion that British writing before the Empire Wrote Back was moribund and that contemporary British writing is desperately in need of enlivening, is accepted without question [...]. I think that a body of writing that included Burgess, Golding, and Lessing, to start with, carries weight.<sup>1009</sup>

Tout aussi significatif est le choix qu'elle opère dans une œuvre surabondante, en vue, selon ses propres termes, de redessiner une carte du roman britannique avec des auteurs comme Anthony Burgess en son centre : *Earthly Powers*, fiction réaliste à substrat autobiographique et moral qui affiche son artifice et sa fictionnalité, récit "monstrueux" et "furieusement religieux", mais aussi pure "farce de papier", et *Abba Abba*, dans lequel le ventriloquisme et la virtuosité langagière du roman postmoderne le cèdent presque à une évocation intime, directe, de la présence, voire de l'essence des auteurs passés : "I'd like to end what I have to say about ventriloquism by mentioning a text I love for its sheer bravura love of words and language [...] – though it's also about life, death, time and timelessness, very directly."<sup>1010</sup>

---

<sup>1008</sup> A. S. Byatt, *Babel Tower*, 1996, p. 539.

<sup>1009</sup> A. S. Byatt, *On Histories and Stories*, 2000, p. 2.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 22 et p. 47.

# Bibliographie<sup>1011</sup>

## I) Œuvres d'Anthony Burgess

### A) Écrits liés au genre biographique et autobiographique

#### 1. Biographies imaginaires

*Nothing Like the Sun : A Story of Shakespeare's Love-Life.* 1964. London : Vintage, 1992.

“The Muse : a Sort of SF Story.” *Hudson Review* 21, Spring 1968, 109-126.

*Napoleon Symphony.* 1974. New York : Bantam, 1975.

*Moses : A Narrative.* London : Dempsey & Squires, 1976.

*Abba Abba.* 1977. London : Vintage, 2000.

*Will and Testament : A Fragment of Biography.* Verona : Plain Wrapper Press, 1977.

*Man of Nazareth.* 1979. New York : Bantam, 1982. [D'abord paru dans sa traduction française, *L'Homme de Nazareth.* Trad. Hortense Chabrier et Georges Belmont. Paris : Robert Laffont, 1977. Le titre original y est donné comme “Jesus Christ and the Love Game”, et la date de copyright est 1976.]

---

<sup>1011</sup> Les œuvres d'Anthony Burgess sont classées par ordre chronologique de publication au sein de chaque rubrique. Les ouvrages et essais d'autres auteurs sont classés par ordre alphabétique. La date retenue pour les articles est celle de leur publication dans les recueils quand la date de première publication dans des journaux ou revues n'est pas indiquée.

*The End of the World News : An Entertainment*. 1982. Harmondsworth : Penguin, 1984.

*Enderby's Dark Lady ; or, No End to Enderby*. 1984. In *The Complete Enderby*. London : Vintage, 2002, 485-631. [D'abord paru dans sa traduction française, sous le titre *Monsieur Enderby et la Dame d'Ombre ou Monsieur Enderby n'a pas de fin*, dans *Monsieur Enderby*. Trad. Hortense Chabrier et Georges Belmont. Paris : Acropole, 1983, 365-500]

"Hun." *The Devil's Mode*. 1989. New York : Washington Square Press, 1991, 151-266.

"A Meeting in Valladolid." *The Devil's Mode*, 1-19.

"1889 and the Devil's Mode." *The Devil's Mode*, 82-114.

*Mozart and the Wolf Gang*. London : Vintage, 1991.

*Mozart : A Paean for Wolfgang*. New York : Ticknor and Field, 1991. [édition américaine de *Mozart and the Wolf Gang*]

*A Dead Man in Deptford*. 1993. London : Vintage, 1994.

## **2. Biographies littéraires traditionnelles**

*Shakespeare*. 1970 [édition illustrée]. London : Vintage, 1996.

*Ernest Hemingway and His World*. 1978. New York : C. Scribner's Sons, 1978.

*Flame Into Being : The Life and Work of D. H. Lawrence*. London : Heinemann, 1985.

## **3. Écrits autobiographiques**

"*Biographia Musicalis*." *This Man and Music*. 1982. New York, London : Applause, 2001, 11-40.

*Little Wilson and Big God : Being the First Part of the Confessions of Anthony Burgess*. Toronto : Stoddart, 1987.

*You've Had Your Time : Being the Second Part of the Confessions of Anthony Burgess*. 1990. London : Vintage, 2002.

## **B) Romans**

*Time for a Tiger*. 1956. *The Malayan Trilogy*. 1964. London : Vintage, 2002, 1-185.

*The Enemy in the Blanket*. 1958. *The Malayan Trilogy*. 1964. London : Vintage, 2002, 189-371.

*Beds in the East*. 1959. *The Malayan Trilogy*. 1964. London : Vintage, 2002, 374-377.

*The Right to an Answer*. 1960. New York : Ballantine Books, 1966.

*The Doctor Is Sick*. 1960. Harmondsworth : Penguin, 1964.

*The Worm and the Ring*. 1961 [édition retirée de la vente]. London : Heinemann, 1971 [édition modifiée].

*Devil of a State*. London : Hutchinson, 1961.

*One Hand Clapping*. 1961 [sous le pseudonyme de Joseph Kell]. London : Peter Davies, 1974 [sous celui d'Anthony Burgess].

*A Clockwork Orange*. 1962. London : Penguin, 1999.

*The Wanting Seed*. 1962. New York, London : Norton, 1996.

*Inside Mr Enderby*. 1963 [sous le pseudonyme de Joseph Kell]. *The Complete Enderby*. 1996. London : Vintage 2002, 7-191.

*Honey for the Bears*. 1963. New York, London : Norton, 1996.

*The Eve of Saint Venus*. London : Sidgwick & Jackson, 1964.

*A Vision of Battlements*. London : Sidgwick & Jackson, 1965.

*Tremor of Intent*. 1966. New York, London : Norton, 2004.

*Enderby Outside*. 1968. *The Complete Enderby*. 1996. London : Vintage 2002, 193-378.

*M/F*. 1971. London : Penguin Classics, 2004.

*The Clockwork Testament*. 1974. *The Complete Enderby*. 1996. London : Vintage 2002, 379-479.

*Beard's Roman Women*. 1976. Harmondsworth : Penguin, 1977.

1985. London : Hutchinson, 1978.

*Earthly Powers*. 1980. London : Vintage, 2001.

*The Kingdom of the Wicked*. 1985. London : Allison & Busby, 2003.

*The Pianoplayers*. London : Hutchinson, 1986.

*Any Old Iron*. New York : Ransom House, 1989.

*Byrne : A Novel*. London : Vintage, 1995.

## C) Œuvres critiques et essais

### 1. Recueils d'essais et anthologies littéraires

*English Literature : A Survey for Students*. 1958 [sous le nom de John Burgess Wilson]. London : Longman, 1974 [édition révisée, sous le nom d'Anthony Burgess].

*The Novel To-day*. London : Longmans, Green & co, 1963.

*The Novel Now : A Student's Guide to Contemporary Fiction*. 1967. London : Faber & Faber, 1971 [édition révisée].

*Urgent Copy : Literary Studies*. New York : W. W. Norton, 1968.

1985, Part I. London : Hutchinson, 1978.

*They Wrote in English*. Milan : Tramontana, 1980, 2 volumes. [épuisée. Manuscrits conservés au Harry Ransom Humanities Center à Austin, Texas].

*This Man and Music*. 1982. New York, London : Applause, 2001.

*Ninety-Nine Novels : The Best in English since 1939*. London : Allison & Busby, 1984.

*But Do Blondes Prefer Gentlemen ? Homage to Qwert Yuiop and Other Writings*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1986.

*One Man's Chorus : The Uncollected Writings*, selected with an introduction by Ben Forkner. New York : Carrol and Graf, 1998.

### 2. Essais portant sur les biographiés burgessiens et la genèse des biographies imaginaires

Fragments de mémoire de BA sur Christopher Marlowe, 1941, manuscrit conservé à l'International Anthony Burgess Foundation de Manchester.

“Shakespeare in Music.” *The Musical Times*, n°105, December 1964.

Chapitre "History and Myth." *The Novel Now*, 1967, 134-141.

"Dr Rowstus." *Urgent Copy*, 1968, 161-166.

"In Search of Shakespeare the Man." *Urgent Copy*, 1968, 157-161.

"Genesis and Headache." Thomas McCormack (ed.), *Afterwords : Novelists on their Novels*, New York : Harper & Row, 1968, 29-47.

Introduction to : Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, Gianbattista Varesco, *Don Giovanni ; Idomeneo. Librettos*. London : Cassel, 1971.

"Bonaparte in E flat." *This Man and Music*, 1982, 180-191.

"Morbus Gallicus." *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, 92-97.

"Sleight of Hand Fiesta." *Homage to Qwert Yuiop*, 266-269.

"Telejesus (or Mediachrist)." *Homage to Qwert Yuiop*, 35-38.

"The Art of Liking Rome." 1984. *One Man's Chorus*, 65-68.

"Lorenzo." 1985. *One Man's Chorus*, 299-303.

"Shakespeare the Poet." 1988. *One Man's Chorus*, 239-242.

### 3. Ouvrages et essais critiques sur James Joyce

*Here Comes Everybody : An Introduction to James Joyce for the Ordinary Reader*. 1965. London : Arrow Books, 1987.

JOYCE, James. *A Shorter Finnegans Wake*, Anthony Burgess (ed.). 1966. New York : Viking Press, 1967.

*Re Joyce*. New York : Norton, 1968 [édition américaine de *Here Comes Everybody*].

*Joysprick : An Introduction to the Language of James Joyce*. New York, London : Harvest, 1973.

"Joyce as Centenarian." 1982. *One Man's Chorus*, 277-284.

"Re Joyce." *This Man and Music*. London : Hutchinson, 1982, 134-149.

"A Truer Joyce." *Homage to Qwert Yuiop*, 440-442.

"Favourite Novel." *Homage to Qwert Yuiop*, 429-431.

“The Muse and the Me.” *Homage to Qwert Yuiop*, 443-445.

Introduction to : James Joyce. *Ulysses*, London : Minerva Press, 1992.

Introduction to : James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London : Secker & Warburg, 1994.

Introduction to : James Joyce. *Ulysses*. London : Secker & Warburg, 1994.

#### 4. Essais, articles et introductions critiques

“The Manicheans.” *Times Literary Supplement*, March 3, 1966, 153-154.

Introduction to *Augustus Carp, Esq. by Himself : Being the Autobiography of a Really Good Man*. 1924. London : Heinemann, 1966.

“Giants in Those Days.” *The Novel Now*, 1967, 22-37.

“What is a Novel ?” *The Novel Now*, 1967, 13-21.

“The Comedy of Ultimate Truths.” *Urgent Copy*, 1968, 26-29.

“Dickens Loud and Clear.” *Urgent Copy*, 1968, 39-43.

“Epilogue : Conflict and Confluence.” *Urgent Copy*, 1968, 265-272.

“Kipling and the Kuch-Nays.” *Urgent Copy*, 1968, 101-106.

“Kipling : A Celebration in Silence.” *Urgent Copy*, 1968, 106-109.

“Said Rudyard to Rider.” *Urgent Copy*, 1968, 109-112.

“Waugh Begins.” *Urgent Copy*, 1968, 21-26.

Introduction to : Somerset Maugham, *Maugham's Malaysian Stories*. Heinemann Educational Books, 1969.

Introduction to : *The John Collier Reader*. New York : Alfred A. Knopf, 1972.

“The Novel.” *New Encyclopedia Britannica in 30 Volumes*, 15<sup>th</sup> edition, Macropedia (Chicago : Encyclopedia 1974), volume 13, 297.

“Clockwork Oranges.” 1985. London : Hutchinson, 1978, 83-96.

“Partridge in a Word Tree.” David Crystal (ed.). *Eric Partridge in His Own Words*. London : André Deutsch, 1980, 26-30.

“Oedipus Wrecks”. *This Man and Music*, 1982, 162-179.

“Flann O’Brien : A Prefatory Word.” Flann O’Brien. *At Swim-Two-Birds*. 1939. Granada, 1982, 5-9. [également publié dans *One Man’s Chorus*, 205-208]

Introduction to : Rex Warner. *The Aerodrome : A Love Story*. Oxford, New York : Oxford University Press, 1982.

“Afterword”. Elizabeth BOWEN, Anthony BURGESS, Lord David CECIL, Graham GREENE and Kate O’BRIEN, *The Heritage of British Literature*. London : Thames and Hudson, 1983, 219-234.

Introduction to : Budd Schulberg. *The Disenchanted*. 1950. New York : Donald I. Fine, Inc. 1983.

Introduction to : Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*. London : Penguin, 1983.

“Cut off.” 1984. *One Man’s Chorus*, 95-98.

“After This Our Exile.” 1985. *One Man’s Chorus*, 111-117.

“Domesday.” 1985. *One Man’s Chorus*, 295-298.

“Big Book.” *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, 162-164.

“But Do Blondes Prefer Gentlemen ?” *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, 104-107.

“Cruel ? Crude ?” *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, 460-463.

“Murmurs Mud.” *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, 427-429.

“A World of Universals.” *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, 401-404.

“Questioning Kipling.” *Homage to Qwert Yuiop*, 1986, 320-323.

“Celebrating T. S. Eliot.” (I et II) 1988. *One Man’s Chorus*, 320-327.

“Foreword.” Evelyn Fishburn and Hughes Psiche. *A Dictionary of Borges*, Foreword by Mario Vargas Llosa & Anthony Burgess. London : Duckworth, 1990, xi-xii.

Introduction to William Sansom. *The Body*. London : R. Clark, 1990.

“Craft and Crucifixion : The Writing of Fiction.” 1991. *One Man’s Chorus*, 257-265.

“Virginia Woolf Mortua.” 1991. *One Man’s Chorus*, 373-376.

Introduction to : Francis Scott Fitzgerald. *The Great Gatsby*. 1925. London : Penguin, 1992.



## **D) Poésie**

*Revolutionary Sonnets and Other Poems*, Kevin Jackson (ed.). Exeter : Carcanet, 2002.

## **E) Littérature pour enfants**

*A Long Trip to Tea-Time*, with twenty-one line drawings by Flavio Testa. London : Dempsey, 1976.

Testa, Fulvio and Anthony Burgess, *The Land where the Ice-Cream Grows*. London : Ernest Benn, 1979.

## **F) Théâtre, opéra, comédies musicales, livrets d'opéra et ballet**

LEWIS, Michael J. (music), Anthony BURGESS (lyrics). *Cyrano* (1973 Original Broadway Cast). Decca Broadway, 2005.

*Mr W. S. : Ballet Suite for Full Orchestra*, 1979 [Harry Ransom Humanities Center et Centre Anthony Burgess d'Angers].

*Trotsky's in New York !*, 1980 [Harry Ransom Humanities Center].

*Oberon Old and New*. London : Hutchinson, 1985.

*Blooms of Dublin : A Musical Play based on James Joyce's Ulysses*. London : Hutchinson, 1986.

*A Clockwork Orange : A Play with Music Based on the Novella of this Same Name*. London : Hutchinson, 1987.

## **G) Films et scripts de films**

*Monitor : Silence, Exile and Cunning* [documentaire sur James Joyce], directed by Christopher Burstall. BBC Television, 1965.

KUBRICK, Stanley. *A Clockwork Orange*, scénario d'Anthony Burgess, 1971.

DE BOSIO, Gianfranco. *Moses*, scénario d'Anthony Burgess et Vittorio Bonicelli, 1975.

ZEFFIRELLI, Franco. *Jesus of Nazareth*, scénario d'Anthony Burgess et Suso Cecchi D'Amico, 1977.

*That Man Freud* [script de série télévisée], 1977 [Harry Ransom Humanities Center].

*Uncle Ludwig* [script de film], 1979 [Harry Ransom Humanities Center].

ANNAUD, Jean-Jacques. *La Guerre du Feu*, dialogues d'Anthony Burgess, 1981.

*Will !* [script de comédie musicale sur la vie de Shakespeare], 1984 [Harry Ransom Humanities Center].

COOPER, Stuart. *A. D.* [script de minisérie pour la télévision], 1985.

## **H) Musique**

*The Brides of Enderby*, 1977 [collection privée].

*Cyrano de Bergerac* (incidental music for chamber ensemble), 1971. [Harry Ransom Humanities Center].

*The Waste Land* (T. S. Eliot), melodrama for speaker, 1978.

*Man Who Has Come Through* (D. H. Lawrence), song cycle for tenor, 1984 [Harry Ransom Humanities Center].

*Musique d'un écrivain anglais sur la Riviera*, Aighetta Quartet, Quatuor Instrumental. Arles : Harmonia Mundi France, 1996.

## **I) Phonétique, Linguistique**

*Language Made Plain*. London : English University Press, 1964.

*A Mouthful of Air : Language and Languages, Especially English*. London : Hutchinson, 1992.

## **J) Traductions**

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. New York : Alfred A. Kopf, 1971.

SOPHOCLES. *Œdipus the King*. Minneapolis : The University of Minnesota Press, 1972.

BIZET Georges (music), Henri MEILHAC et Ludovic HALÉVY (libretto). *Carmen : An Opera in Four Acts*, transl. by Anthony Burgess. London : Hutchinson, 1986.

## **K) Divers**

Introduction to : *Coaching Days of England, Containing an Account of Whatever was most Remarkable for Grandeur, Elegance and Curiosity in the Time of the Coaches of England, Comprehending the Years 1750 until 1850.* London : P. Elek, 1966.

BURGESS, Anthony and Francis HASKELL, *The Age of the Grand Tour, Containing Sketches of the Manners, Society and Customs of France, Flanders, the United Provinces, Germany, Switzerland and Italy in the Letters, Journals and Writings of the Most Celebrated Voyages between the Years 1720 and 1820 with Descriptions of the Most Illustrious Antiquities and Curiosities in These Countries.* London : P. Elek, 1967.

Préface de *Merveilles du Monde : Chine.* Paris : Fernand Nathan, 1983, 6-9.

*New York.* Amsterdam : Time-Life International, 1976.

*On Going to Bed.* London : Deutsch, 1982.

BURGESS, Anthony et Isaac Bashevis SINGER, *Rencontre au sommet*, trad. Lili Sztajn. Paris : Mille et une nuits/Arte, 1998.

“Le thé d’Albion.” *Livre du thé.* Paris : Flammarion, 1991, 9-19.

## **L) Archives**

Anthony Burgess Centre de l’Université d’Angers.

Site internet: <http://bu.univ-angers.fr/EXTRANET/AnthonyBURGESS/>

Harry Ransom Humanities Research Center at the University of Texas at Austin.

Site internet : <http://www.hrc.utexas.edu/>

International Anthony Burgess Foundation (Manchester, UK).

Site internet : <http://anthonyburgess.org/>

## **II) Œuvres critiques, biographiques et bibliographiques sur Anthony Burgess**

### **A) Bibliographies**

BOYTINCK, Paul. *Anthony Burgess : An Enumerative Bibliography with Selected Annotations.* Norwood, 1977.

\_\_\_\_\_. *Anthony Burgess : An Annotated Bibliography and Reference Guide*. New York : Garland, 1985.

BREWER, Jeutonne. *Anthony Burgess : A Bibliography*. Metuchen, New Jersey : The Scarecrow Press, 1980.

## **B) Entretiens**

ASSOULINE, Pierre. "Reinventing Language." 1988. *Conversations with Anthony Burgess*. Earl G. and Mary C. Ingersoll (eds.), 2008, 155-158.

BUNTING, Charles T. "An Interview in New York with Anthony Burgess." *Studies in the Novel*, V, n°4 (Winter 1973), 504-529. [republié dans *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 74-100].

CABAU, Jacques. "Burgess par lui-même, un entretien inédit avec l'auteur." *Trema* n° 5, Publication annuelle de l'UER des Pays Anglophones de Paris III, 1980, 93-110.

CHURCHILL, Thomas. "An Interview with Anthony Burgess." *Malahat Review*, 17 (January 1971), 103-127. [republié dans *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 3-23].

COALE, Samuel. "An Interview with Anthony Burgess." *Modern Fiction Studies*, 27 (Autumn 1981), 429-452. [version abrégée dans *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 115-134].

CULLINAN, John. "Interview with Anthony Burgess." *Paris Review*, 56 (spring 1973), 118-163. [republié dans G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, 23-55 et dans *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 46-73].

HARTILL, Rosemary. "Anthony Burgess : Unearthly Powers." [dialogue rapporté] *Writers Revealed : Eight Contemporary Writers Talk about Faith, Religion, and God*. London : BBC Books, 1989, 11-24. [republié dans *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 159-169].

INGERSOLL, Earl G. and Mary C. (eds.). *Conversations with Anthony Burgess*. Jackson : University Press of Mississippi, 2008.

ISAACS, Jeremy. "Guilty as Hell : Jeremy Isaacs talks to Anthony Burgess". 1989. *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 170-183.

JENNINGS, C. Robert. "Playboy Interview : Anthony Burgess. A Candid Conversation with the Visionary Author of *A Clockwork Orange*". *Playboy* 21, september 1974, 69-86.

JOANNON, Pierre, "The sense of an audience". 1984. *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 135-142.

KAHANE, Roger (réal.), Bernard PIVOT (prod., interv.), Anthony Burgess, Alberto Moravia, Günter Grass (participants), *Apostrophes : Trois grands écrivains d'Europe*, Antenne 2, 1979.

LERIDON, Jean-Luc (réal.), Bernard PIVOT (prod., interv.), Anthony Burgess, Antonio Tabucchi, Emmanuel Carrère participants. *Apostrophes Internationales*, Antenne 2, 1988.

PLIMPTON, George (ed.). *Writers at Work : The Paris Review Interviews*, Fourth Series. London : Secker & Warburg, 1976.

RIEMER, G. "Cynical about the great words." 1971. *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 24-45.

REILLY, Lemuel. "Doing what the hell you like in the novel." 1973. *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 101-114.

SWAIM, Don. "Getting your day's work done before breakfast." 1985. *Conversations with Anthony Burgess*, 2008, 143-154.

## **C) Biographies**

BISWELL, Andrew. *The Real Life of Anthony Burgess*. London : Picador, 2005.

LEWIS, Roger. *Anthony Burgess*. London : Faber and Faber, 2002.

## **D) Etudes critiques**

### **1. Monographies et recueils d'articles**

AGGELER, Geoffrey. *Anthony Burgess : The Artist as Novelist*. University, AL : University of Alabama Press, 1979.

————— (ed.). *Critical Essays on Anthony Burgess*. Boston, MA : G. K. Hall, 1986.

BLOOM, Harold (ed.). *Anthony Burgess*. New York, Philadelphia : Chelsea House, 1987.

COALE, Samuel. *Anthony Burgess*. New York : Frederik Ungar, 1981.

————— (ed.). *Modern Fiction Studies* 27. 3 (autumn 1981).

DE VITIS, A. A. *Anthony Burgess*. New York : Twayne, 1972.

DIX, Carol M. *Anthony Burgess*. Harlow : Longman, 1971.

FARKAS, Ákos I. *Will's Son and Jake's Peer : Anthony Burgess's Joycean Negotiations*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2002.

GHOSH-SCHELLHORN, Martina. *Anthony Burgess : A Study in Character*. Frankfurt : Peter Lang, 1986.

JEANNIN, MARC (ed.). *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009.

MATHEWS, Richard. *The Clockwork Universe of Anthony Burgess*. San Bernardino, Cal. : Borgo Press, 1978.

MONOD, Sylvère et Laurette VÉZA (eds.). *Tréma* n° 5, "Anthony Burgess", 1980.

MORRIS, Robert K. *The Consolations of Ambiguity : An Essay on the Novels of Anthony Burgess*. Columbia : University of Missouri Press, 1971.

ROUGHLEY, Alan (ed.). *Anthony Burgess and Modernity*. Manchester : Manchester University Press, 2008.

STINSON, John J. *Anthony Burgess Revisited*. Boston, MA : Twayne, 1991.

WOODROFFE, Graham, et Emmanuel VERDANAKIS (eds.). *Portraits of the Artist in A Clockwork Orange*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 2003.

WOODROFFE, Graham (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*. Angers : Presses de l'Université d'Angers, 2006.

## 2. Articles et chapitres d'ouvrage

ADAMS, Robert Martin. *AfterJoyce : Studies in Fiction After Ulysses*. New York : Oxford University Press, 1977, chapter 8, 166-169.

ALDER, Erik, and Dietmar HAUCK, *Music and Literature : Music in the Works of Anthony Burgess and E. M. Forster*. Tübingen und Basel : A. Francke, 2005, Part I "Anthony Burgess", 19-62.

AGGELER, Geoffrey. "A Prophetic Acrostic in Anthony Burgess's *Nothing Like the Sun*." *Notes and Queries*, 1974, 21.

———. "Pelagius and Augustine in the Novels of Anthony Burgess." *English Studies*, 55, 1974, 43-55.

———. "Incest and the Artist : M/F." 1979. G. Aggeler (ed.). *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, 172-185.

———. “Faust in the Labyrinth : *Earthly Powers*”. 1981. H. Bloom (ed.), *Anthony Burgess*, 1987, 149-164.

BELASTEGUI, Nuria. “Negativity and Dialogical Play in *Nothing Like the Sun*.” Alan Roughley (ed.). *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, 21-37.

BISWELL, Andrew. “The Letters of Anthony Burgess”. G. Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 81-92.

BYATT, A. S. Introduction to Anthony Burgess, *Abba Abba*. London : Vintage, 2000, 1-6.

———. *On Histories and Stories : Selected Essays*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2000, 21-22, 47-8 et 62-63.

BLOOM, Harold. *The Western Canon : The Books and School of the Ages*. New York : Harcourt Brace, 1994, 416.

BRUGIERE, Bernard. “À propos de *Napoleon Symphony* : dialogue (imaginaire...) entre Burgess et Beethoven.” *Trema* n° 5, “Anthony Burgess”, 1980, 55-74.

———. Préface à Bernard Brugière, Marie-Christine Lemardeley et André Topia (dir.). *L'Art dans l'art : littérature, musique et arts visuels*. Paris : Presses de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 7-23.

COALE, Samuel. “The Ludic Loves of Anthony Burgess.” *Modern Fiction Studies* 27 (autumn 1981), 453-463.

ENRIGHT, D. J. “A Modern Disease : Anthony Burgess’s Shakespeare.” *Man is an Onion : Reviews and Essays*. London : Chatto & Windus, 1972, 39-43.

———. “Lost Empires.” *London Review of Books* (16/10/80), 3.

FARKAS, Ákos. “Devout Confessant no more : shifting models of imitatio in Anthony Burgess’s life-writing”. G. Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 113-124.

FIRESTONE, Bruce M. “Love’s Labor’s Lost : Sex and Art in Two Novels by Anthony Burgess.” 1977. G. Aggeler (ed.). *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, 104-110.

FLINSPACH, Dagmar. *Das Bild des Künstlers im zeitgenössischen englischen Roman : Untersuchungen zum Problem von Künstlertum und Mediokrität in Iris Murdoch’s The Black Prince, Anthony Burgess’ Enderby-Zyklus und John Fowles’ Daniel Martin*. Tübingen : Max Niemeyer, 1996, 1-26, 44-54, 67-73, 94-106, 160-209, 211-224.

FRANSSEN, Paul. "Portraits of Mr. WS : The Myth of Sweet Master Shakespeare in Asimov, Wilde, and Burgess." A. Hoenselaars (ed.). *Reclamations of Shakespeare*. Amsterdam : Rodopi, 1994, 139-150.

———. "The Bard, the Bible and the Desert Island." P. Franssen (ed.). *The Artist as Character : Representing Historical Writers in Western Literature*. Madison, NJ, Taeneck, NJ : Fairleigh Dickinson University Press ; London : Associated University Presses, 1999, 106-130.

GOY-BLANQUET, Dominique. "Biotopics : Little Wilson's Life as an Elizabethan Poet." G. Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 125-138.

HOFFMANN, Charles C. and A. C. HOFFMANN. "Mr Kell and Mr Burgess : Inside and Outside Mr Enderby." H. Bloom (ed.). *Anthony Burgess*, 1987, 29-36.

JONES, D. A. N. "Musical Beds." *London Review of Books*, 30 Dec. 82, 14-15.

KENNARD, Jean E. "Anthony Burgess : Double Vision." 1975. H. Bloom (ed.). *Anthony Burgess*, 1987, 63-83.

KERR, Walter. "The Poet and the Pop Star : *Enderby's Dark Lady*". H. Bloom (ed.). *Anthony Burgess*, 1987, 165-168.

LE CLAIR, Thomas. "Essential Opposition : The Novels of Anthony Burgess." *Critique : Studies in Modern Fiction* 12 (1971), 77-94.

LEJEUNE, Philippe. "Petit Wilson et Grand Rousseau." G. Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 33-42.

LEVINGS, Anthony. "Biographical Perspectives on Anthony Burgess". G. Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 55-66.

LODGE, David. *The Art of Fiction*. London : Penguin, 1992, "Ideas", 197-200.

LUCAS, Timothy R. "The Old Shelley Game : Prometheus and Predestination in Burgess's Works." *Modern Fiction Studies* 27, n°3 (Autumn 1981), 465-578. [également publié dans H. Bloom (ed.). *Anthony Burgess*, 1987, 133-147].

MILTON, Douglas. "The Chimera of Candour, or, the Impossibility of Autobiography." Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 21-32.

MORRIS, Robert K. "The Bitter Fruits of Freedom." Harold Bloom (ed.). *Anthony Burgess*, 1987, p. 37-49.

MOWAT, John. "Joyce's Contemporary : A Study of Anthony Burgess's *Napoleon Symphony*." *Contemporary Literature*, 19 (1978), 180-195 [également publié dans G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, 185-198].



OTTO-WITWICKY, Nathalie. "K. 550 : From Musical Model to its Literary Double." Marc Jeannin (ed.). *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*, 2009, 101-117.

PICARD, Timothée. "La mélomanie porte-t-elle les écrivains à la 'déclinologie' (et vice-versa) ? (Parcours à travers la littérature contemporaine, et mise en perspective)" *LHT* [en ligne], dossier, *LHT* n° 6, mis à jour le 20/06/2009, URL : <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/124-picard>

———. " 'Composing' a literary work on the ruins of the musical model : Burgess, Carpentier, Kundera." Marc Jeannin (ed.). *Anthony Burgess : Music in Literature and Literature in Music*, 2009, 143-157.

PHILLIPS, Paul Schuyler. "The Postmodernist Always Sings Twice." A. Roughley (ed.). *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, 79-94.

REGARD, Frédéric. "Shakespeare/Joyce/Burgess : le roman d'une vie mimétique." F. REGARD (dir.). *La Biographie littéraire en Angleterre*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, 199-221.

———. "Life-Writing as Mediating Criticism : Burgess's Shakespeare." F. REGARD (dir.). *Mapping the Self : Space, Identity, Discourse in British Auto/biography*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, 367-81.

RICKS, Christopher. "The Epicene." 1963. Harold Bloom (ed.). *Anthony Burgess*, 1987, 9-12.

———. "Rude Forerunner". *New Statesman*, 24 Sept. 1965, 444-445.

———. "Horror Show". *New York Review of Books*, 6 Apr. 1972, 28-29.

RIESTHUIS, Jochem. "This, That and the Other : Anthony Burgess Inscribes His Modernist Differences in *Little Wilson and Big God*." A. Roughley (ed.). *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, 180-189.

ROUGHLEY, Alan. "Anthony Burgess's Factification of Shakespeare's Life." *Anthony Burgess Newsletter* 3 (December, 2000)  
URL : <http://bu.univ-angers.fr/EXTRANET/AnthonyBURGESS/NL3/NL3nlts.htm>

———. "The End of the World News : 'The End of the Book and the Beginning of Writing'." A. Roughley (ed.). *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, 58-75.

———. "Converting Life to Literature : From Wilson to Burgess and Auto-biographer to Narrator." G. Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 67-80.

ROTA, Romina. "Autobiographical Elements in Anthony Burgess's Fiction : The Enderby saga". G. Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 93-102.

RUDICK, Michael. "Enderbyan Poetics : The Word in the Fallen World", G. Aggeler (ed.), *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, 110-119.

SAGE, Lorna. "Decomposing." *The Observer* (29 sept. 1974), 31.

SAUNDERS, Max. "Burgess, Joyce and Ford : Modernity, Sexuality and Confession." A. Roughley (ed.). *Anthony Burgess and Modernity*, 2008, 190-206.

SCHABERT, Ina. *In Quest of the Other Person : Fiction as Biography*. Tübingen : Francke, 1990, Part II, 6, "Reading as an Art of Interpersonal Knowing – Anthony Burgess, Nothing Like the Sun", 165-182, and Part II, 7, "The Narrative of a Person's Authentic Effulgence" – Ludwig Harig, *Rousseau and Anthony Burgess, Napoleon Symphony*, 183-202.

SCHOENBAUM, Samuel. *Shakespeare's Lives*. Oxford : Clarendon, 1970, chapter 21, 560-568.

SHOCKLEY, Alan. *Music in the Words : Musical Form and Counterpoint in the Twentieth-century Novel*, Farnham (England), Burlington, VT (USA) : Ashgate, 2009, chapter 4, "Anthony Burgess' *Eroica*", 75-116.

SMITH, Kay H. "Will ! or Shakespeare in Hollywood : Anthony Burgess's Cinematic Presentation of Shakespearean Biography." Pascale Aebischer, Edward J. Esche and Nigel Wheale (eds.). *Remaking Shakespeare : Performances across Media, Genres and Cultures*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2003, 134-150.

SPENCE, Rob. "Burgess's Manchester, Manchester's Burgess". G. Woodroffe (ed.). *Anthony Burgess, Autobiographer*, 2006, 105-112.

STINSON, John J. "Anthony Burgess : Novelist on the Margin." *Journal of Popular Culture*, vol. VII, n°1, summer 1973, 136-151.

———. "Nothing Like the Sun : The Faces in Bella Cohen's Mirror." *Journal of Modern Literature* 5, 1976, 131-147 [également publié dans G. Aggeler (ed.). *Critical Essays on Anthony Burgess*, 1986, 89-103].

———. "The Manichee World of Anthony Burgess." 1973. H. Bloom (ed.). *Anthony Burgess*, 1987, 51-62.

———. "Better to Be Hot or Cold : 1985 and the Dynamic of the Manichaeon Duoverse". *Modern Fiction Studies*, 27 (Autumn 1981), 505-516

———. "Evelyn Waugh and Anthony Burgess : Some Parallels as Catholic Writers." *Evelyn Waugh Newsletter and Studies*, volume 39, n° 2, Autumn 2008. [http://www.lhup.edu/jwilson3/Newsletter\\_39.2.htm](http://www.lhup.edu/jwilson3/Newsletter_39.2.htm)

TILTON, John W. *Cosmic Satire in Contemporary Novel*. London : Associated University Presses, 1977, 21-42.

VEZA, Laurette, "Anthony Burgess : de la poésie à la parodie." *Trema* n° 5, "Anthony Burgess", 1980, 31-38.

VIDAL, Gore. "Why I Am Eight Years Younger than Anthony Burgess." *Armageddon ? : Essays 1983-1987*. London : André Deutsch. 1987, 234-244.

ZAWIYAH, Yahya. *Resisting Colonial Discourse*. Bangi : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1994.

### **E) Thèses**

BISWELL, Andrew. "Conflict and Confluence : Anthony Burgess as Novelist and Journalist." PhD thesis, University of Warwick, 2002.

BOUABRE, Théodore. "Le Bien et le Mal dans les romans d'Anthony Burgess." Université Lille III, 1985.

CARLTON, Thomas Holte. "Taming the Rock : Myth, Model and Metaphor in the Novels of Anthony Burgess." Diss. University of California, 1978.

DEBOUT-ROUSSEL, Véronique, "Anthony Burgess et le mal dans *Earthly Powers*." Université Lille III , 1985.

ROUSSEAU, Lison. "Le corps et l'écriture dans les romans d'Anthony Burgess." Université Paris III, 1983.

SORLIN, Sandrine. "Des utopies linguistiques aux langues fantastiques : les cas de Orwell, Burgess, Hoban et Golding." E. N. S. Lyon, 2006.

STAWIARSKI, Marcin. "Temporal Aspects of Music in the Twentieth-Century Novel : Conrad Aiken, Anthony Burgess and Gabriel Josipovici." Université de Poitiers, 2007.

### **F) Newsletters**

"Newsletter" du Anthony Burgess Centre de l'Université d'Angers : <http://bu.univ-angers.fr/EXTRANET/AnthonyBURGESS/ABnews.html>

"End of the World Newsletter", International Anthony Burgess Foundation, Manchester : <http://www.anthonymburgess.org/newsletter/>

### **G) Film documentaire**

MANTIN, Élisabeth (réal.). *Anthony Burgess : 1917-1993 : la mécanique de l'orange*. London : BBC / Paris : France 3, 1997.

## H) Anthony Burgess comme personnage fictionnel

BYATT, A. S. *Babel Tower*. London : Chatto & Windus, 1996, 421-422, 473, 539-541.

THEROUX, Paul. *My Other Life*. New York : Houghton Mifflin Company, 1996, chapitre 6 : "The Writer and His Reader".

## III) Les biographiés burgessiens : sources primaires et secondaires<sup>1012</sup>

### A) Ouvrages vraisemblablement utilisés par Burgess comme sources de première ou seconde main

#### 1. Christopher Marlowe

BAKELESS, John. *The Tragical History of Christopher Marlowe*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1942.

BOAS, Frederick S. *Marlowe and His Circle : A Biographical Survey*. Oxford : Clarendon Press, 1931.

\_\_\_\_\_. *Christopher Marlowe : A Biographical and Critical Study*. Oxford : Clarendon Press, 1940.

HOTSON, J. Leslie. *The Death of Christopher Marlowe*. London : The Nonesuch Press, 1925.

MARLOWE, Christopher. *The Works of Christopher Marlowe*. C. F. Tucker Brooke (ed.). 1910. Oxford University Press, 1969 [AB Manchester]

NICHOLL, Charles. *The Reckoning : The Murder of Christopher Marlowe*. London : Cape, 1992.<sup>1013</sup>

---

<sup>1012</sup> Les ouvrages ayant appartenu à Anthony Burgess et actuellement conservés dans les archives de l'*Anthony Burgess Centre* d'Angers, de l'*International Anthony Burgess Foundation* de Manchester (GB) ou du *Harry Ransom Humanities Center* d'Austin, Texas, sont suivis du symbole [AB] et du lieu de conservation.

<sup>1013</sup> Cet ouvrage a sans doute été lu par Burgess pendant ou après la rédaction de *A Dead Man in Deptford*. Sans en faire état comme source (les théories des deux auteurs sur Marlowe diffèrent d'ailleurs assez nettement), il le mentionne dans sa postface.

ROWSE, A. L. *Christopher Marlowe : His Life and Work*.<sup>1014</sup> New York : Harper & Row, 1964. [AB Angers]

WILLIAMSON, Hugh R. *Kind Kit : An Informal Biography of Christopher Marlowe*. London : Joseph, 1972.

## 2. William Shakespeare

BROWN, Ivor. *Shakespeare*. London : Collins, 1949.

BUCKMASTER, Henrietta. *All The Living : A Novel of One Year in the Life of William Shakespeare*. V. Gollancz, 1963. [AB Angers]

FLORIO, John. *Italian/English Dictionary : Queen Anna's New World of Words*. 1611.

HARRISON, George B. *Shakespeare, the Man and his Stage*. London : H. Milford, 1923.

—————. *Shakespeare at Work : 1592-1603*. 1933. Ann Arbor, Michigan : Ann Arbor Paperbacks, 1958. [AB Angers]

—————. *Shakespeare under Elizabeth*. New York : Oxford University Press, 1963.

HOLMES, Martin. *Shakespeare's Public : The Touchstone of his Genius*. London : John Murray, 1960. [AB Angers]

HOTSON, J. Leslie. *Mr W. H.* London : R. Hart-Davies, 1964. [AB Angers]

JACKSON, B. A. W. (ed.). *Stratford Papers 1965-1967*. Hamilton : McMaster University Library, 1969. [AB Angers]

KNIGHTS, L. C. *Drama and Society in the Age of Jonson*. London : Penguin Books, 1937. [AB Angers]

LANGDON-DAVIES, John (ed.). *Young Shakespeare* (a collection of contemporary documents-Jackdaw n°9). 1964. London, New York : Grossman, 1968. [AB Angers]

MARDER, Louis. *His Exits and Entrances : The Story of Shakespeare's Reputation*. London : John Murray, 1963. [AB Angers]

NEALE, John E. *Queen Elizabeth I*. Harmondsworth : Penguin Books, 1960. [AB Angers]

---

<sup>1014</sup> Cette biographie n'a pas servi de source à Burgess, mais plutôt de repoussoir, comme le montre la critique qu'il en fait dans "Dr Rowstus", *Urgent Copy*, 1968, p. 161-167 et dans plusieurs entretiens.

OSBORNE, W. J. *William Shakespeare : Some Dates, Facts and Inferences*. Southampton : The Millbrook Press, 1963. [AB Angers]

PARTRIDGE, Eric. *Shakespeare's Bawdy*. 1947. New York : Dutton, 1969. [AB Manchester, dédicacé à Burgess]

SHAKESPEARE, William. *William Shakespeare : The Complete Works*. London : Collins, 1960. [AB Angers]

SPURGEON, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1935.

TREWIN, J. C. *Shakespeare on the English Stage 1900-1964*. London : Barry & Rockliff, 1964. [AB Angers]

WILSON, John Dover. *Life in Shakespeare's England*. Harmondsworth : Penguin, 1951 et 1959. [AB Angers]

—————. *The Fortunes of Falstaff*. Cambridge : Cambridge University Press, 1964. [AB Angers]

### **3. Mozart**

MOZART, Wolfgang. *The Letters of Mozart and His Family*. Emily Anderson (ed.). London : Macmillan, 1938. [AB Manchester]

### **4. Keats**

GITTINGS, Robert. *John Keats*. London : Heinemann, 1968.

### **5. Beethoven**

STERBA, Edith and Richard. *Beethoven and His Nephew : A Study in Human Relations*. 1954. London : Dobson, 1957. [AB Manchester]

### **6. Napoléon**

CRONIN, Anthony. *Napoleon Bonaparte : An Intimate Biography*, New York : William Morrow, 1972. [AB Manchester]

MARKHAM, Felix. *Napoleon*. 1963. New York : Penguin, 1966. [AB Manchester]

MOSSIKER, Frances. *Napoleon and Josephine : The Biography of a Marriage*. London : Victor Gollancz, 1965. [AB Manchester]

## 7. D. H. Lawrence

LAWRENCE, D. H. *The Letters of D. H. Lawrence*, edited and with an introduction by Aldous Huxley. London : Heinemann, 1934. [AB Manchester]

### **B) Œuvres et correspondance des protagonistes des biographies imaginaires de Burgess**

BELLI, Giuseppe. *Rome, unique objet... ou les sonnets clandestins*, traduits et présentés par Francis Darbousset. Paris : Les Belles Lettres, 2000.

DEBUSSY, Claude. *Prélude à l'après-midi d'un faune*. 1894.

FREUD, Sigmund. *Œuvres complètes*. Paris : PUF, 1988-1994.

KEATS, John. *The Complete Poems*. London : Penguin, 1977.

———. *Letters*. Robert Gittings (ed.). New York : Oxford University Press, 1970

MALLARME, Stéphane, “L'Après-Midi d'un Faune”. 1876. *Poésies*. Paris : Gallimard, 1992, 35-39.

MARLOWE, Christopher. *Complete Poems*. New York : Dover Publications, 2003.

———. *Complete Plays*. London : Penguin, 2003.

MOZART, Wolfgang. *Correspondance*. Paris : Flammarion, 1990.

NAPOLEON I<sup>ER</sup>, *Vie de Napoléon par lui-même*. 1930. Textes choisis par André Malraux. Paris : Gallimard, 1991.

SHAKESPEARE, William. *The Arden Shakespeare Complete Works*, Richard Proudfoot, Ann Thomson and David Scott Kastan (eds.). Walton-on-Thames : Thomas Nelson and Sons, 1998.

En particulier : Sonnet 129, “Th' expense of spirit in a waste of shame”  
Sonnet 130, “My mistress' s eyes are nothing like the sun”  
Sonnet 134, “So now I have confessed that he is thine”  
Sonnet 135, “Whoever hath her wish, thou hast thy Will”  
Sonnet 136, “If thy soul check thee that I come so near”  
Sonnet 144, “Two loves I have, of comfort and despair”  
Sonnet 146, “Poor soul, the centre of my sinful earth”

Sonnet 147, “My love is as a fever, longing still”

## **C) Historiographie, biographies, mythographie, études littéraires, présence dans les arts et la littérature**

### **1. Jésus**

#### **a) Biographie**

RENAN, Ernest. *Vie de Jésus*. 1863. Paris : C. Lévy, 1947.

#### **b) Présence dans les arts et la littérature**

##### **b.i Sources primaires**

GRAVES, Robert. *King Jesus*. London : Cassel & C°, 1946.

JONES, Terry. *Monthy Python's Life of Brian*. 1979. [film]

RICE, Tim and Andrew Lloyd WEBBER. *Jesus Christ Superstar*. 1971 [Broadway rock opera], 1973 [film].

##### **b.ii Travaux critiques**

AZIZA, Claude. “Jésus dans le roman contemporain” [bibliographie]. *Les Figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*. Paris : L'Harmattan, 2001, 157-162.

GRAFE, Adrian. “Les figures du Christ dans ‘Le Naufrage du Deutschland’ et ‘Le Faucon’ de Gerard Manley Hopkins.” *Les Figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, 2001, 245-253

ROSAYE, Jean-Paul. “Le Christ dans l'œuvre de T. S. Eliot.” *Les Figures du Christ dans l'art, l'histoire et la littérature*, 2001, 253-264.

### **2. Marlowe**

#### **a) Bibliographies, biographies, mythographie, études littéraires**

BLOOM, Harold (ed.). *Christopher Marlowe*. New York, Philadelphia : Chelsea House, 1986.



BRANDT, Bruce Edwin. *Christopher Marlowe in the Eighties*. West Cornall, CT : Locust Hill Press, 1992.

DANSON, Lawrence. *Studies in English Literature, 1500-1900*, 26 (1986), 217-234.

ELIOT, T. S. "Some Notes on the Blank Verse of Christopher Marlowe". 1922. *The Waste Land and Other Writings*. New York : The Modern Library, 2002, 129-136.

LAROQUE, François. Présentation de Christopher Marlowe, *Le Docteur Faust*. Paris : Flammarion, 1997.

LEVIN, Harry. *The Overreacher : A Study of Christopher Marlowe*. Cambridge : Harvard University Press, 1952.

### **b) Présence dans les arts et la littérature**

JARMAN, Derek. *Queer Edward II*. London : British Film Institute, 1992.

MADDEN, John. *Shakespeare in Love* [voir infra, 3. b]

NORMAN, Marc and Tom STOPPARD, *Shakespeare in Love* [script du film]. [voir infra, 3. b]

## **3. Shakespeare**

### **a) Bibliographies, biographies, mythographie, études littéraires**

ACKROYD, Peter. *Shakespeare : The Biography*. London : Chatto & Windus, 2005.

AUDEN, W. H. "Shakespeare's Sonnets". 1964. Edward Mendelson (ed.). *Forewords and Afterwords*. London : Faber & Faber, 1973, 88-108.

—————. *Lectures on Shakespeare*, reconstructed and edited by Arthur Kirsch. Princeton (NJ) : Princeton University Press, 2001.

CHAMBERS, E. K. *William Shakespeare : A Study of Facts and Problems*, 2 volumes. Oxford : Clarendon Press, 1930.

—————. *Sources for a Biography of Shakespeare*. Oxford : Clarendon Press, 1946.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *On Shakespeare : The Text of the Lectures of 1811-12* [as related by J. P. Collier in his diary]. London : Routledge and K. Paul, 1971.

DE QUINCEY, Thomas. *Shakspeare* [sic]. 1838. *Collected Writings*, volume IV : *Biographies and Biographic Sketches*. Edinburgh : A. and C. Black, 1890, 17-79.

DOLLIMORE, Jonathan and Alan SINFIELD (eds.). *Political Shakespeare : New Essays in Cultural Materialism*. Ithaca, London : Cornell University Press, 1975.

DUNCAN-JONES, Katherine. "Shakespeare unfound(ed) ? The real identity of the sitter for the new 'Shakespeare' portrait." *The Times Literary Supplement*, March 18<sup>th</sup>, 2009.

ELLRODT, Robert. Présentation et notes de William Shakespeare. *Sonnets*, édition bilingue. Paris : Actes Sud, 2007.

FINEMAN, Joel. *Shakespeare's Perjured Eye : The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets*. Berkeley : University of California Press, 1986.

FUENTES, Carlos. "Shakespeare". *Ce que je crois*. Paris : Grasset, 2002, 265-277.

GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean Negotiations : The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley : University of California Press, 1988.

—————. *Will in the World : How Shakespeare Became Shakespeare*. London : J. Cape, 2004.

GREER, Germaine. *Shakespeare's Wife*. London : Bloomsbury, 2007.

HAWKES, Terence. *That Shakespeherian Rag*. London : Methuen, 1986.

HAZLITT, William. "On Shakspeare and Milton." *Lectures on the English Poets*. 1818. London : J. Templeman 1841, 82-131.

HOLDERNESS, Graham. *Cultural Shakespeare : Essays in the Shakespeare Myth*. Hatfield : University of Hertfordshire Press, 2001.

—————. "Bardolatry : or, the cultural materialist's guide to Stratford-upon-Avon". G. Holderness (ed.). *The Shakespeare Myth*. Manchester : Manchester University Press, 1988, 2-14.

HOYLE, Ben. "William Shakespeare portrait in Irish Home painted from life, say experts." *The Times*, March 10<sup>th</sup> 2009.

JONES, Ernest. "The Œdipus Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery : A Study in Motive." *The American Journal of Psychology* n° 21, 1910, 72-113.

KNIGHT, G. Wilson. *The Mutual Flame*. London : Methuen, 1955.

LAMB, Charles. "On The Tragedies Of Shakespeare Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation". 1811. *The Works of Charles Lamb*, volume 6. London, New York : The Chesterfield Society, 1908.

LAROQUE, François. *Shakespeare et la fête*. Paris : P. U. F., 1988.

\_\_\_\_\_. “In th’East my Pleasure Lies” : Shakespeare et la géographie du désir.” Pierre Kapitaniak et Jean-Michel Déprats (dir.). *Shakespeare et l’Orient*, 2009, 119-135.

URL: <http://www.societefrancaishakespeare.org/document.php?id=1512>

PEQUIGNEY, Joseph. *Such is my Love : Study of Shakespeare’s Sonnets*. Chicago, London : University of Chicago Press, 1985.

SCHOENBAUM, Samuel. *Shakespeare’s Lives*. Oxford : Clarendon, 1970.

\_\_\_\_\_. *William Shakespeare : A Documentary Life*. Oxford : Clarendon, 1975.

SHAW, George Bernard. Preface to *The Dark Lady of the Sonnets*. 1910. *Selected One Act Plays*. Harmondsworth : Penguin, 1972.

SHEPHERD, Simon. “Shakespeare’s Private Drawer : Shakespeare and Homosexuality”. G. Holderness (ed.). *The Shakespeare Myth*, 1988, 96-110.

SINFIELD, Alan. “Making Space : Appropriation and Confrontation in Recent British Plays”. Graham Holderness (ed.). *The Shakespeare Myth*, 1988, 128-143.

SMITH, Bruce. *Homosexual Desire in Shakespeare’s England*. Chicago : University of Chicago Press, 1994.

VOLTAIRE. “Lettre à M. le comte d’Argental”, 19 juillet 1776. *Œuvres complètes*, volume XIII, “Correspondance générale.” Paris : Furne, 1838, 368-369.

WILSON, Richard ““Our bending author” : Shakespeare Takes a Bow’.” *Shakespeare Studies* XXXVI, 2008, 67-79.

## **b) Présence dans les arts et la littérature**

### **b. i Sources primaires**

ASIMOV, Isaac, “The Immortal Bard”.1954. *Earth is Room Enough*. New York : Doubleday, 1957.

BOND, Edward. *Bingo*. 1976. *Plays 3 : Bingo, The Fool, The Woman, Stone*. London : Methuen, 1987.

BORGES, Jorge Luis. “Everything and Nothing”. 1960. *The Aleph*. Harmondsworth : Penguin, 2000, 171-173.

HARRIS, Frank. *The Man Shakespeare and His Tragic Life-Story*. New York : M. Kennerley, 1909.

\_\_\_\_\_. *Shakespeare and His Love* [pièce de théâtre]. London : F. Palmer, 1910.

—————. *The Women of Shakespeare*. London : Methuen, 1911.

JARMAN, Derek. *The Angelic Conversation* [film]. 1985.

JOYCE, James. “Scylla and Charybdis”. *Ulysses* (1922). New York : Oxford University Press, 1993, 176-209.

KIPLING, Rudyard. “Proofs of Holy Writ.” 1934. *Mrs Bathurst and Other Stories*. Oxford, New York : Oxford University Press, 1991, 251-263.

MADDEN, John. *Shakespeare in Love* [film]. 1998.

NORMAN, Marc and Tom STOPPARD, *Shakespeare in Love* [script du film]. London : Faber, 1999.

SHAW, George Bernard. *The Dark Lady of the Sonnets*. 1910. *Selected One Act Plays*. Harmondsworth : Penguin, 1972.

WILDE, Oscar. “The Portrait of Mr W. H.” 1889. *The Complete Works of Oscar Wilde*. London, Glasgow : Collins, 1949, 1089-1112.

—————. *The Portrait of Mr. W. H.* (enlarged version, first published in 1921), Vyvyan Holland (ed.). London : Methuen, 1958.

## **b. ii Travaux critiques**

BRODE, Douglas. *Shakespeare in the Movies : from the Silent Era to Shakespeare in Love*. Oxford, New York : Oxford University Press, 2000.

DANSON, Lawrence. “Oscar Wilde, W. H. and the Unspoken Name of Love.” *English Literary History* 58 n°4 (1991), 979-1000.

KERSCHNER, R. B. “Artist, Critic, Performer : Wilde and Joyce on Shakespeare”. *Texas Studies in Literature and Language* 20 (1978), 216-229.

LAROQUE, Francois, “*Shakespeare in Love* ou la didactique du plaisir.” *Études anglaises* 55, “Shakespeare à l’écran”, avril-juin 2002, 190-200.

SCHUTTE, William M. *Joyce and Shakespeare : A Study in the Meaning of Ulysses*. New Haven : Yale University Press, 1957.

## **4. Mozart**

### **a) Biographie et mythographie**

REY, Anne. *Mozart et ses masques*. Paris : Omnibus : 2006.

## **b) Présence dans les arts et la littérature**

POUCHKINE, Alexandre. *Mozart et Salieri*. 1830. *Boris Godounov : Théâtre Complet*. Paris : GF, 2000.

RIMSKI-KORSAKOV, Nikolai Andreevich. *Mozart et Salieri*. 1898.

SHAFFER, Peter. *Amadeus*. 1980. London : Penguin, 1993.

FORMAN, Milos. *Amadeus*. 1984. [film]

## **5. Napoléon**

### **a) Biographies savantes et romancées, historiographie, mythographie**

BULLOCK, Alan. *Hitler, a Study in Tyranny*. 1952. London : Odhams Books, 1964.

LAURENT, Franck. “ ‘Car nous t’avons pour Dieu sans t’avoir eu pour maître’ : le Napoléon de Victor Hugo dans l’œuvre d’avant l’exil”, Groupe d’Études hugoliennes de l’Université Paris VII.

<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/00-09-16laurent.htm>.

LUDWIG, Emil. *Napoléon*. 1925. Paris : Payot, 1985.

MAUROIS, André. *Napoléon*. Paris : Hachette, 1964.

SCOTT, Walter. *The Life of Napoleon Buonaparte, Emperor of the French*. Paris : A. and W. Galignani, 1827.

SMITH, W. H. C. “L’historiographie anglaise et Napoléon I<sup>er</sup>”. *Journal des savants*, n°2, 1969, 122-128.

STUART, Andrea. *The Rose of Martinique : A Life of Napoleon’s Josephine*. London : Macmillan, 2003.

TAYLOR, A. J. P. *From Napoleon to Stalin : Comment on European History*. London : Hamilton, 1950.

TULARD, Jean. *L’anti-Napoléon : la légende noire de l’empereur*. Paris : R. Julliard, 1964.

———. *Le Mythe de Napoléon*. Paris : Armand Colin, 1971.

———. *Napoléon ou le Mythe du Sauveur*. Paris : Fayard, 1977.

### **b) Napoléon comme personnage imaginaire dans les arts et la littérature**

BALZAC, Honoré. *Le Médecin de campagne*. 1833. Paris : Gallimard, 1974.

BENARDEAU, Christiane. *Napoléon dans la littérature*. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2004. [anthologie de textes sur Napoléon]

HARDY, Thomas. *The Dynasts : An Epic Drama of the Wars with Napoleon*. 1908. London : Macmillan, 1965.

HUGO, Victor. "Lui". *Les Orientales*. 1829. *Œuvres poétiques I*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1964, 683.

KUNDERA, Milan. *L'Immortalité*. 1990. Paris : Gallimard, 1993.

TOLSTOÏ, Leon. *La Guerre et la paix*. 1869. Paris : Gallimard, 1987.

## 6. Keats

### a) Biographies, études littéraires, mythographie

GITTINGS, Robert. *John Keats : The Living Year, 21 September 1818 to 21 September 1819*. London : Heinemann, 1954.

———. *John Keats*. London : Heinemann, 1968.

LEAVIS, F. R. *Revaluation, Tradition and Development in English Poetry*. London : Chatto & Windus, 1936.

MOUCHARD, Claude. Préface aux *Lettres de Keats*, trad. Robert Davreu. Paris : Belin, 1993.

MURRY, John Middleton. *Keats and Shakespeare : A Study of Keats' Poetic Life from 1816 to 1820*. Oxford : Oxford University Press, 1925.

SPURGEON, Caroline. *Keats's Shakespeare : A Descriptive Study Based on New Material*. London : Oxford University Press, 1928.

### b) Présence dans les arts et la littérature

CAMPION, Jane. *Bright Star*. 2009. [film]

ROBERTS, Cecil. *The Remarkable Young Man*. New York : Macmillan, 1954.

## 7. Beethoven : biographie et histoire des œuvres

MASSIN, Brigitte et Jean. *Ludwig van Beethoven*. Paris : Fayard, 1967.

## **IV) Autobiographie, biographie et biofiction : sources primaires et théorie critique**

### **A) Autobiographie, écritures de soi, autofiction**

#### **1. Sources primaires**

##### **a) Autobiographie, mémoires, biographie familiale**

AUGUSTIN. *Les Confessions, Œuvres I*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1998.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. 1975. Paris : Seuil, 1995.

MCCARTHY, Mary. *Memories of a Catholic Girlhood*. 1957. San Diego, New York, London : Harvest, 1985.

FORD, Ford Madox. *It was the Nightingale*. London : Heineman, 1934.

ISHERWOOD, Christopher. *Kathleen and Frank*. 1971. London : Vintage, 2000.

LEIRIS, Michel. *L'Âge d'homme*. 1939. Paris : Gallimard, 2008.

NABOKOV, Vladimir. *Speak, Memory : An Autobiography Revisited*. 1951, 1966. New York : Vintage, 1989.

ROTH, Philip. *The Facts : A Novelist's Autobiography*. 1988. New York : Vintage, 1997.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions*. 1782. Paris : Gallimard, Pléiade, 1959.

YOURCENAR, Marguerite. *Archives du Nord. Essais et Mémoires*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1991.

##### **b) Romans autobiographiques et autofiction**

ISHERWOOD, Christopher. *Down There on a Visit*. London : Methuen, 1962.

JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. London : Grafton Books, 1977.

NABOKOV, Vladimir. *Look at the Harlequins*. 1974. New York : Vintage, 1990.

ROTH, Philip. *Portnoy's Complaint*. 1969. New York : Vintage, 1994.

———. *The Counterlife*. 1986. New York : Vintage, 1996.

## 2. Textes théoriques : articles, recueils d'articles et ouvrages

BEAUJOUR, Michel. *Miroir d'encre*. Paris : Seuil, 1980.

CHAUDIER, Stéphane. "Barthes : la photographie ou l'ontologie précaire". Jean-Bernard Vray et Danièle Méaux (dir.). *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, 207-227.

COLONNA, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004.

DE MAN, Paul. "Autobiography as De-facement." *MLN*, Vol. 94, N° 5, *Comparative Literature* (Dec. 1979), 919-930.

DERRIDA, Jacques. *Otobiographies : l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris : Galilée, 1984.

———. *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée, 2006.

———. "Demeure : Fiction et témoignage". Michel Lisse (ed.). *Passions de la littérature*. Paris : Galilée, 1996, 13-73.

DOUBROVSKY, Serge. "Sartre : autobiographie/autofiction." *Revue des Sciences Humaines* n° 224, "Le Biographique", oct-nov 1991, 17-26.

EAKIN, Paul John. *Fictions in Autobiography : Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1985.

———. *Touching the World : Reference in Autobiography*. Princeton, NJ ; Oxford : Princeton University Press, 1992.

———. *Living Autobiographically : How We Create Identity in Narrative*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2004.

FLEISHMAN, Avrom. *Figures of Autobiography : The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1983.



FOREST, Philippe. *Le Roman, le réel : un roman est-il encore possible ?* Saint-Sébastien-sur-Loire : Pleins-Feux, 1999.

———. *Le Roman, le réel*. Nantes : Cécile Defaut, 2007.

GAILLARD, Françoise. “Roland Barthes : le biographique sans la biographie.” *Revue des Sciences Humaines*, n° 224, “Le Biographique”, oct-nov 1991, 85-103.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.

GUSDORF, Georges. *Les Écritures du moi. Lignes de vie 1*. Paris : Odile Jacob, 1990.

———. *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*. Paris : Odile Jacob, 1990.

LEIRIS, Michel. “De la Littérature considérée comme tauromachie”. 1945-46. *L'Âge d'homme*. Paris : Gallimard, 2008, 9-22.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. 1975. Paris : Seuil, 1996 [nouvelle édition augmentée].

———. *Je est un autre : l'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.

———. *Signes de vie : le pacte autobiographique 2*. Paris : Seuil, 2005.

———. “L'autobiocopie”. Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (dir.). *Autobiographie et biographie*. Paris : A.-G. Nizet, 1989, 53-66.

———. “L'autobiographie et l'aveu sexuel”. *Revue de Littérature comparée* n° 325, janv-mars 2008, 37-51.

LYOTARD, Jean-François. *La Confession d'Augustin*, Paris : Galilée, 1998.

MALLET, Marie-Louise (dir.). *L'Animal autobiographique : Autour de Jacques Derrida*. Paris : Galilée, 1999.

MAY, Georges. *L'Autobiographie* (2<sup>ème</sup> édition revue). Paris : P. U. F., 1984.

NALBANTIAN, Suzanne. *Aesthetic Autobiography : From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anais Nin*. Basingstoke, London : Macmillan, 1994.

OLNEY, James. *Metaphors of Self : The Meaning of Autobiography*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1988.

PASCAL, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London : Routledge, 1960.

REGARD, Frédéric. “Géotobiographies : introduction aux géographies de soi.” F. Regard

(dir.). *L'Autobiographie littéraire en Angleterre, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : Géographies du soi*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, 11-33.

SAUNDERS, Max. *Self-impression : Life-writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. New York : Oxford University Press, 2010.

STAROBINSKI, Jean. "Le style de l'autobiographie". *Poétique* n° 3, 1970, 257-265.

## **B) Biographie et biographie imaginaire**

### **1. Ouvrages biographiques (sources primaires)**

#### **a) Biographies canoniques : classiques, expérimentales et/ou psychanalytiques**

ACKROYD, Peter. *Dickens*. London : Sinclair-Stevenson, 1990.

AUBREY, John. *Brief Lives*. 1692. London : Secker and Warburg, 1950.

BARTHES, Roland. *Michelet*. 1954. *Œuvres complètes I*, Paris : Seuil, 2002, 294-388.

BOSWELL, James. *The Life of Samuel Johnson*. 1791. Oxford : The Clarendon Press, 1934.

BUISINE, Alain. *Verlaine : Histoire d'un corps*. Paris : Tallandier, 1995.

CROUZET, Denis. *Charles de Bourbon, Connétable de France*. Paris : Fayard, 2003.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. New York : Oxford University Press, 1959, 1983.

———. *Oscar Wilde*. London : Hamish Hamilton, 1987.

FREUD, Sigmund. *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci / Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. 1910. Paris : Gallimard, 1991.

———. *Moïse et le monothéisme* 1939. Paris : Gallimard, 1967.

HAMILTON, Ian. *In Search of Salinger*. London : Heinemann, 1986.

MAUROIS, André. *Ariel ou la vie de Shelley*. 1923. Paris : Grasset, 2006.

NABOKOV, Vladimir. *Nikolai Gogol*. 1959. New York : New Directions, 1961.

PAINTER, George D. *Marcel Proust : A Biography* (2 volumes). London : Chatto & Windus, 1959-1965.

SARTRE, Jean-Paul. *L'Idiot de la famille* (3 volumes). Paris : Gallimard, 1971-1972.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint-Genet : comédien et martyr. Œuvres complètes de Jean Genet*. Paris : Gallimard, 1956.

STEPHEN, Leslie, and Sidney LEE (eds.). *The Dictionary of National Biography*. London : Smith ; Oxford, New York : Oxford University Press, 1927.

STRACHEY, Lytton. *Eminent Victorians*. 1918. New York : Barnes & Nobles, 2003.

———. *Queen Victoria*. New York : Harcourt, Brace and Company, 1921.

SYMONS, A. J. A. *The Quest for Corvo : An Experiment in Biography*. London : Cassel, 1934.

WALTON, Isaac. *Life of Donne*. 1640. *The Lives of John Donne, Sir Henry Wotton, Mr Richard Hooker, Mr George Herbert*. London : Humphrey Milford and Oxford, 1927.

WOOLF, Virginia. *Roger Fry : A Biography*. 1940. London : The Hogarth Press, 1991.

### **b) Biographies imaginaires, roman du biographe, “auteur comme personnage”**

ACKROYD, Peter. *The Last Will and Testament of Oscar Wilde*. London : Hamilton, 1983.

———. *Chatterton*. London : Hamilton, 1987.

———. *Milton in America*. London : Vintage, 1996.

BARNES, Julian. *Flaubert's Parrot*. 1984. London : Picador, 1985.

BORGES, Jorge Luis. “Averroës' Search”. *The Aleph*. 1949. Harmondsworth : Penguin, 2000, 69-78.

———. “A Biography of Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”. *The Aleph*. 1949. Harmondsworth : Penguin, 2000, 40-43.

———. *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*. 1935. Monaco : Éditions du Rocher, 1951.

BOYD, William. *Nat Tate : An American Artist, 1908-1960*. London : 21 Publishing, 1998.

BROCH, Hermann. *La mort de Virgile*. 1945. Paris : Gallimard, 1953.

- BYATT, A. S. *Possession : A Romance*. London : Chatto & Windus, 1990.
- . *The Matisse Stories*. London : Chatto & Windus, 1993.
- . *The Biographer's Tale*. London : Chatto & Windus, 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *Concert baroque*. 1974. Paris : Gallimard, 2006.
- DE QUINCEY, Thomas. *The Last Days of Immanuel Kant*. 1827, 1854. *Collected Writings*, volume IV : *Biographies and Biographic Sketches*. Edinburgh : A. and C. Black, 1890, 323-379.
- GOLDING, William. *The Paper Men*. London : Faber and Faber, 1984.
- HILDESHEIMER, Wolfgang. *Sir Andrew Marbot*. 1981. Paris : J.-C. Lattès, 1984.
- JAMES, Henry. *The Aspern Papers*. 1888. London ; New York ; Victoria : Penguin, 2003.
- . "The Real Right Thing". 1899. *Selected Tales*, ed. John Lyon. Harmondsworth : Penguin, 2001, 385-396.
- . "The Birthplace." 1903. *Selected Tales*, ed. John Lyon. Harmondsworth : Penguin, 2001, 462-504.
- . "The Private Life." 1892. *Complete Stories 1892-1898*. New York : Literary Classics of the United States, 1996, 58-91.
- LODGE, David. *Author, Author*. London : Secker and Warburg, 2004.
- MAUGHAM, Somerset. *The Moon and Six Pence*. 1919. London : Penguin, 2005.
- MICHON, Pierre. *Rimbaud le fils*. Paris : Gallimard, 1991.
- . *Vies minuscules*. Paris : Gallimard, 1984.
- NABOKOV, Vladimir. *The Real Life of Sebastian Knight*. 1941. London : Penguin, 2001.
- . *The Gift*. 1952 (Russian), 1963 (English). Transl. from the Russian by Michael Scammell with the collaboration of the author. New York : Vintage, 1991.
- . *Pale Fire*. 1962. London : Penguin, 2000.
- SCHNEIDER, Michel. *Morts imaginaires*. 2003. Paris : Gallimard, 2004.
- SCHWOB, Marcel. *Vies imaginaires*. 1896. Paris : Gérard Lebovici, 1986.

STEVENSON, Robert Louis. "A Lodging for the Night : A Story of Francis Villon". 1877. *The Works of Robert Louis Stevenson*, volume IV. London : Chatto and Windus, 1911-1912, 227-249.

TABUCCHI, Antonio. *Rêves de rêves*. 1992. Paris : 10/18, 2000.

WILDE, Oscar. "Pen, Pencil, Poison : A Study in Green". 1889. *The Works of Oscar Wilde*. London, Glasgow : Collins, 1949, 932-947.

WOOLF, Virginia. *Orlando : A Biography*. 1928. London : Penguin, 1993.

—————. *Flush*. 1933. New York, San Diego, London : Harcourt Brace, 1983.

YOURCENAR, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. 1951. Paris : Gallimard, 1974.

### **c) Théâtre : fiction biodramatique**

STOPPARD, Tom. *Travesties*. New York : Grove Press, 1975.

### **d) Biopics expérimentaux**

JARMAN, Derek. *Caravaggio*. 1985.

————— (dir.) and Terry EAGLETON (script). *Wittgenstein*. 1993.

## **2. Études, essais, textes théoriques et critiques**

AMIGONI, David. *Victorian Biography : Intellectuals and the Ordering of Discourse*. London : Harvester/New York : St. Martin's Press, 1993.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris : Seuil, 1971.

BATCHELOR, John (ed.). *The Art of Literary Biography*. Oxford : Clarendon Press, 1995.

BELL, Susan Groag and Marilyn YALOM (eds.). *Revealing Lives : Autobiography, Biography, and Gender*. Albany : State University of New York Press, 1990.

BERNARD, Catherine. "Peter Ackroyd et Dickens." Frédéric Regard (dir.). *La Biographie littéraire en Angleterre*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, 223-239.

BOURDIEU, Pierre. "L'illusion biographique". *Raisons pratiques*. Paris : Seuil, 1994, 81-89.

BOYER-WEINMANN, Martine. *La Relation biographique*. Seyssel : Champ Vallon, 2005.

BUISINE, Alain. "Biofiction". *Revue des Sciences humaines* n° 224, vol. 4, "Le biographique", 1991, 7-13.

COCKSHUT, A. O. J. *Truth to Life : The Art of Biography in the Nineteenth Century*. London : Collins, 1974.

CHRISTENSEN, Jerome. "Ecce Homo : Biographical Acknowledgement, the End of the French Revolution, and the Romantic Reinvention of English Verse". W. H. Epstein (ed.). *Contesting the Subject : Essays on the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. West Lafayette, Ind. : Purdue University Press, 1991, 53-83.

DOSSE, François. *Le Pari biographique : écrire une vie*. Paris : La Découverte, 2005.

DUBEL, Sandrine et Sophie RABAU (dir.). *Fictions d'auteur ? Le Discours sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*. Paris : H. Champion, 2001.

EDEL, Leon. *Writing Lives : Principia Biographica*. New York : Norton, 1984.

EISSEN, Ariane. "Rêves de rêves, un dialogue à trois voix." *Vies imaginaires*, revue *Otrante : Art et littérature fantastique* n°16, automne 2004, Paris : Éditions Kimé, 141-153.

EPSTEIN, W. H. *Recognizing Biography*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1987.

————— (ed.). *Contesting the Subject : Essays on the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*. West Lafayette, Ind. : Purdue University Press, 1991.

FERNANDEZ, Dominique. *L'Arbre jusqu'aux racines : psychanalyse et création*. Paris : Grasset, 1972.

FOKKEMA, Aleid. "The Author : Postmodernism's Stock Character". Paul Franssen (ed.). *The Artist as Character : Representing Historical Writers in Western Literature*, 1999, 39-52.

FOUCAULT, Michel. "La vie des hommes infâmes". 1977. *Dits et écrits II*, 237-253.

FRANSSSEN, Paul (ed.). *The Artist as Character : Representing Historical Writers in Western Literature*. Madison, NJ, Teaneck, NJ : Fairleigh Dickinson University Press ; London : Associated University Presses, 1999.

GÂCON, Gérard. "John Aubrey et ses *Brief Lives*." Frédéric Regard (ed.). *La Biographie Littéraire en Angleterre*, 1999, 45-61.

HAMILTON, Ian. *Keepers of the Flame : Literary Estates and the Rise of Biography*. London : Hutchinson, 1992.

HOLMES, Richard. *Footsteps : Adventures of a Romantic Biographer*. London, Sydney, Toronto : Hodder and Stoughton, 1985.

KUNDERA, Milan. *Les Testaments trahis*. Paris : Gallimard, 1993.

MADELENAT, Daniel. *La Biographie*. Paris : P. U. F., 1984.

———. “Moi, biographe : m’as-tu vu ?” *Revue de Littérature comparée* n°325, janv-mars 2008, 95-108.

MAUROIS, André. *Aspects de la biographie*. 1928. *Voltaire*, suivi de *Aspects de la biographie*. Paris : Grasset, 2005.

NADEL, Ira Bruce. *Biography : Fiction, Facts and Form*. London, Basingstoke : Macmillan, 1985.

NICOLSON, Harold. *The Development of English Biography*. London : Hogarth Press, 1927.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1971.

REGARD, Frédéric. “Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique.” Frédéric Regard (dir.). *La Biographie littéraire en Angleterre*. Saint-Étienne : Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1999, 11-30.

REVIRON, Floriane. “Virginia Woolf et Lytton Strachey ou la révolution biographique”. Thèse de doctorat, Université de Saint-Étienne, 2000.

SALWAK, Dale (ed.). *The Literary Biography : Problems and Solutions*. London : Macmillan, 1996.

SARTRE, Jean-Paul. “Sur *L’Idiot de la famille*.” 1971. *Situations X*. Paris : Gallimard, 1976, 91-115.

SCHABERT, Ina. *In Quest of the Other Person : Fiction as Biography*. Tübingen : Francke, 1990.

SCHWOB, Marcel, “Préface” aux *Vies imaginaires*. Paris : Éditions Gérard Lebovici, 1986, 7-16.

STRACHEY, Lytton. Preface to *Eminent Victorians*. 1918. New York : Barnes & Nobles, 2003.

WAUGH, Evelyn. Preface to *Rossetti : His Life and Works*. London : Duckworth, 1928.

WOOD MIDDLEBROCK, Diane. "Postmodernism and the Biographer." Susan Bell and Marilyn Yalom (eds.). *Revealing Lives : Autobiography, Biography and Gender*, Albany : State University of New York Press, 1990, 155-165.

WOOLF, Virginia. "The Art of Biography." 1927. *Collected Essays*, IV. London : Hogarth Press, 1967, 221-229.

———. "The New Biography." 1927. *Collected Essays*, IV, 229-235.

———. "Lives of the Obscure." *The Common Reader. First Series*. 1925. London : The Hogarth Press, 1968, 146-167.

YOURCENAR, Marguerite. *Carnets de notes des "Mémoires d'Hadrien", Mémoires d'Hadrien*. 1951. Paris : Gallimard, 1974, 307-333.

### **3. Anthologie / Dictionnaire**

BURT, Daniel S. *The Biography Book : a Reader's Guide to Non-Fiction, Fictional and Film Biographies of More than 500 of the Most Fascinating Individuals of all Time*. Westport, CT : Greenwood, 2001.

## **V) Autres sources primaires**

### **A) Romans et nouvelles**

AMIS, Kingsley. *Lucky Jim*. 1954. London : Penguin, 1993.

———. *The Alteration*. 1976. London : Vintage, 2004.

CARPENTIER, Alejo. *Chasse à l'homme*. 1958. *Le Partage des eaux, Chasse à l'homme, Le Siècle des Lumières, Le Recours de la méthode*. Paris : Gallimard, 1991, 283-364.

CARTER, Angela. *Wise Children*. 1991. London : Vintage, 1992.

CONRAD, Joseph. "The Secret Sharer". 1910. *Twixt Land and Sea : Tales. The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

DOCTOROW, E. L. *Ragtime*. 1974. New York : Random House, 1974.

FORSTER, E. M. *A Room with a View*. 1908. Harmondsworth : Penguin, 1990.

FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. 1969. London : Vintage, 1996.



—————. *Daniel Martin*. London : Jonathan Cape, 1977.

GALDOS, Benito Pérez. *Fortunata y Jacinta*. 1886-1887. Trad. R. Marrast. Paris : Éditeurs Français Réunis, 1975.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. 1795. Paris: Gallimard, 1999.

JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. 1916. London : Penguin, 1992.

—————. *Ulysses*. 1922. New York : Oxford University Press, 1993.

—————. *Finnegans Wake*. 1939. Harmondsworth : Penguin, 1992.

—————. *Œuvres II*. Paris : Gallimard, Pléiade, 1995.

MANN, Thomas. *La Montagne magique*. 1924. Paris : Fayard, 1985.

—————. *Le Docteur Faustus : la vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*. 1947. *Romans et Nouvelles III*. Paris : Librairie Générale Française, 1996, 282-903.

MAUGHAM, Somerset. “The Yellow Streak”. 1926. *The Casuarina Tree*. London : Heinemann, 1928, 203-248.

MURDOCH, Iris. *The Black Prince*. London : Chatto and Windus, 1973.

RUSHDIE, Salman. *Fury*. London : Jonathan Cape, 2001.

WAUGH, Evelyn. *The Loved One : An Anglo-American Tragedy*. 1948. London : Penguin, 2000.

WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. 1925. San Diego, New York, London : Harcourt Brace & Company, 1990.

## **B) Poésie**

BLAKE, William. *Complete Writings*. Geoffrey Keynes (ed.). Oxford, New York : Oxford University Press, 1972.

ELIOT, T. S. “Gerontion”. 1920. *The Waste Land and Other Writings*. New York : Modern Library, 2002, 22-24.

—————. “The Waste Land.” 1922. *The Waste Land and Other Writings*. New York : Modern Library, 2002, 38-56.

HOPKINS, Gerard Manley. "The Wreck of the Deutschland". 1867. Boston : Godine, 1971.

———. "The Windhover". 1877. *The Poems of Gerard Manley Hopkins*. London, New York, Toronto : Oxford University Press, 1967.

THOMAS, Dylan. "Do not go gentle into that good night" (1937). *Collected Poems*. London : J. M. Dent, 1988.

### **C) Théâtre**

STOPPARD, Tom. *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. 1966. London : Faber and Faber, 1968.

### **D) Musique**

BEETHOVEN, Ludwig van. *La Symphonie héroïque*. 1804.

PURCELL, Henry. *Rejoice in the Lord Always*. 1685

### **E) Films**

JARMAN, Derek. *Edward II*. 1992.

### **F) Essais et autres documents**

BURTON, Richard. *The Anatomy of Melancholy*. 1621. New York : New York Review Books, 2001.

HOLLAND, Merlin. *Irish Peacock and Scarlet Marquess : The Real Trial of Oscar Wilde*. London, New York : Fourth Estate, 2003.

LEIRIS, Michel, *À cor et à cri*. 1988. Paris : Gallimard, 2000.

NABOKOV, Vladimir. Translation and commentary of Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin, a Novel in Verse*. New York : Bollingen Foundation, Random House, 1964.

## **VI) Critique littéraire et théorie générale**

### **A) Art et littérature**

- ACKROYD, Peter. *Notes for a New Culture : An Essay on Modernism*. London : Vision, 1976.
- . *Albion : The Origin of the English Imagination*. London : Chatto & Windus, 2002.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. 1929. Paris : Seuil, 1970.
- . *L'œuvre de François Rabelais*. 1965. Paris : Gallimard, 1970.
- . 1975. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BAKHTIN, ———. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. 1975. Ed. Michael Holquist, Austin : University of Texas Press, 1986.
- BARTHES, Roland. Préface des *Essais critiques*. 1963. *Œuvres complètes II*. Paris : Seuil, 2002, 273-282.
- . “La mort de l’auteur.” 1968. *Œuvres complètes III*. Paris : Seuil, 2002, 40-45.
- . *S/Z*. Paris : Seuil, 1970.
- . *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*. Paris : Seuil, 2002.
- . *La Préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*. Paris : Seuil, 2003.
- BAUCOM, Ian. *Out of Place : Englishness, Empire and the Locations of Identity*. Princeton : Princeton University Press, 1999.
- BERNARD, Catherine. “Peter Ackroyd, entre plagiat et élégie”. *Études britanniques contemporaines* n° 5. Montpellier : Presses Universitaires de Montpellier, 1994, 13-22.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. 1973. New York : Oxford University Press, 1997.
- . *The Western Canon*. London : Macmillan, 1994.
- BOOKER, Keith M. *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition : Toward a Comparative Culture Politics*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1995.
- BURKE, Sean. *The Death and Return of the Author : Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, Derrida*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1993.
- BUTLER, Samuel. *The Authoress of the Odyssey*. London : Longmans, 1897.

COHN, Dorrit. *Transparent Minds : Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1978.

———. *The Distinction of Fiction*. Baltimore, London : Johns Hopkins University Press, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *Les Antimodernes*. Paris : Gallimard, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972.

DIBATTISTA, Maria. Introduction to : Maria DiBattista and Lucy McDiarmid (eds.). *High and Low Moderns*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1996, 3-18.

ECO, Umberto. “Apostille au *Nom de la rose*.” 1980. *Le Nom de la rose*. Paris : Grasset, 1985, 507-544.

ELIOT, T. S. “Ulysses, Order, and Myth” (*The Dial*, November 1923). *Selected Prose of T. S. Eliot*. London, Boston : Faber and Faber, 1975, 175-178.

———. “Tradition and the Individual Talent”. 1919. “*The Waste Land*” and *Other Writings*. New York : Modern Library, 2002, 99-108.

———. “Baudelaire”. 1930. *Selected Essays*. London : Faber & Faber, 1951, 419-430.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Berkeley, Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

ELLMANN, Richard. *The Consciousness of Joyce*. London : Faber & Faber, 1977.

EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. 1930. New York : New Directions, 1966.

FERNANDEZ, Dominique. *L'Art de raconter*. Paris : Grasset, 2006.

FIEDLER, Leslie. *What was Literature ? Class Culture and Mass Society*. New York : Simon and Schuster, 1982.

——— and Houston A. BAKER (eds). *English Literature : Opening Up the Canon*. Baltimore, London : Johns Hopkins University Press, 1981.

FLEISHMAN, Avrom. *The English Historical Novel : From Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore ; London : Johns Hopkins University Press, 1972.

FOSTER, Hal. *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Wash. : Bay Press, 1991.

FUENTES, Carlos. "Alejo Carpentier : la quête d'Utopie". *Le Sourire d'Érasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*. Paris : Gallimard, 1992, 140-172.

———. *Géographie du roman*. Paris : Gallimard, 1997.

———. *Cervantes ou la critique de la lecture*. Paris : L'Herne, 2006.

GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.

———. *Fiction et diction*. Paris : Seuil, 1991.

GIBSON, Jeremy and Julian WOLFREYS. *Peter Ackroyd : The Ludic and Labyrinthine Text*. Basingstoke : Macmillan Press ; New York : St Martin's Press, 2000.

HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. [Die Logik der Dichtung]. 1957. Paris : Seuil, 1986.

HOLDEN, Philip. *Orienting Masculinity, Orienting Nation : Somerset Maugham's Exotic Fiction*. Westport (Conn.) : Greenwood Press, 1996.

HUSTON, Nancy. *Professeurs de désespoir*. Arles : Actes Sud, 2004.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. London : Routledge, 1988.

HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide : Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indianapolis : Indiana University Press, 1986.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 1982.

———. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991.

———. *The Cultural Turn*. London, New York : Verso, 1998.

JEANPIERRE, Laurent. "Revue modernistes et champs littéraires : problèmes de frontières." Benoît Tadié (dir.). *Revue modernistes anglo-américaines : lieux d'échanges, lieux d'exil*. Paris : Ent'revue, 2006, 157-175.

KAYSER, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. 1980. New York : Columbia University Press, 1981.

KENNER, Hugh. *Dublin's Joyce*. Bloomington : Indiana University Press, 1956.

———. *Joyce's Voices*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1978.

- KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.
- . *Le Rideau*. Paris : Gallimard, 2005.
- LAMOS, Colleen. *Deviant Modernism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
- LEAVIS, F. R. *Revaluation : Tradition and Development in English Poetry*. London : Chatto & Windus, 1936.
- . *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. 1948. London : Penguin, 1993.
- LEIRIS, Michel. *Au Verso des images*. Fontfroide-le-Haut : Fata Morgana, 1980.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London, New York : Routledge, 1992.
- . *Postmodernist Fiction*. 1987. London, New York : Routledge, 1989.
- RABATE, Jean-Michel. “La Tradition du neuf : introduction au modernisme anglo-saxon”. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, juin 1987, n°19-20, 94-108.
- RHODES, Neil. *Elizabethan Grotesque*. London, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1980.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et sensation : Stendhal, Flaubert*. 1954. Paris : Seuil, 1990.
- SAID, Edward W. *Orientalism*. 1978. New York : Vintage, 2003.
- . *Culture and Imperialism*. New York : Vintage, 1994.
- SAINT-GELAIS, Richard. “Le contrefactuel à travers les genres : promenades entre uchronie et histoire conjecturale”. Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.). *Le Savoir des genres*. Rennes : Presses de l'Université de Rennes, 2006, 319-338.
- SALMON, Christian. *Tombeau de la fiction*. Paris : Denoël, 1999.
- SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. 1956. Paris : Gallimard, 1987.
- SCHOLES, Robert. *The Fabulators*. New York : Oxford University Press, 1967.
- STAROBINSKI, Jean. *L'Œil vivant*. 1961. Paris : Gallimard, 1995.
- . *La relation critique (L'Œil vivant II)*. 1970 et 2001. Paris : Gallimard, 2001.

TADIE, Alexis. "La fiction et ses usages. Analyse pragmatique du concept de fiction." *Poétique* n° 113, 1998, 111-125.

———. Préface à Rudyard Kipling. *Kim*. 1901. Paris : Folio, 2005.

TOPIA, André. "Le programme et le revenant : Joyce, Blake et "the daughters of memory." Marie-Christine Lemardeley, Carles Bonafous-Murat et André Topia (dir.). *Mémoires perdues, mémoires vives*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, 89-111.

WAUGH, Patricia. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London : Methuen, 1984.

WHITE, Hayden. *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1987.

WILDE, Oscar. "The Critic as Artist." 1890. *The Works of Oscar Wilde*. London, Glasgow : Collins, 1949, 948-998.

———. "The Decay of Lying." 1889. *The Works of Oscar Wilde*. London, Glasgow : Collins, 1949, 909-931.

WILLIAMS, Trevor L. *Reading Joyce Politically*. Gainesville : University Press of Florida, 1997.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. 1929. London : Penguin, 2000.

———. "Anon" (1941), *Twentieth Century Literature* 25, Fall/Winter 1979, 382-398.

YOURCENAR, Marguerite, Préface à Virginia Woolf, *Les Vagues*, Paris : Plon, 1957, 195.

## **B) Sémiologie, psychanalyse, sociologie, anthropologie, philosophie**

ALATAS, Syed Hussein. *The Myth of the Lazy Native*. London : Frank Cass, 1977.

BARTHES, Roland. "Le Discours de l'histoire". 1967. *Œuvres complètes II*. Paris : Seuil, 2002, 1250-1262.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.

DE CERTEAU, Michel. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit, 1991.

DOVER, Kenneth J. *Greek Homosexuality*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1978.

DUMÉZIL, Georges. *Heur et malheur du guerrier : Aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*. Paris : Flammarion, 1985.

EASTHOPE, Anthony. *Englishness and National Culture*. London, New York : Routledge, 1999.

FREUD, Sigmund. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1930.

FOUCAULT, Michel. "Le 'non' du père." 1962. *Dits et Écrits I*. Paris : Gallimard, 2001, 217-231.

———. "Qu'est-ce qu'un auteur?" 1969. *Dits et Écrits I*, 817-849.

KOFMAN, Sarah. *L'Enfance de l'art : une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris : Payot, 1970.

LANGFORD, Paul. *Englishness Identified : Manners and Character, 1650-1850*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1958.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.

MAFFESOLI, Michel. *Au Creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*. Paris : Librairie Générale Française, 1993.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit III*. Paris : Seuil, 1983.

———. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

SCHNEIDER, Michel, *Voleur de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Gallimard, 1985.

SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor* (1977) and *Aids and Its Metaphors* (1990). New York : Picador, 1990.

### **C) Ouvrages encyclopédiques**

*Dictionnaire de l'Antiquité*. Paris : P.U.F, 2005.



*Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*. Paris : Beauchesne, 1980, Volumes X et XII.

*Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, volume 2, Jacques Demougin (dir.). Paris : Larousse, 1986.

*Dizionario biografico degli Italiani*. Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-

*Gay Histories and Cultures : An Encyclopedia*, volume II, George E. Haggerty (ed.). New York, London : Garland, 2000.

*Histoire de la musique II : du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1963.

*The Oxford Classical Dictionary*. Oxford : Oxford University Press, 1996, 2003.

# Index

---

## A

ACKROYD Peter · 14-16, 33, 53, 54, 114, 184, 232, 332-334, 370, 412, 462  
ADAMS Robert Martin · 134, 137, 143, 148, 151  
ADLER Alfred · 274, 295, 296  
AGGELER Geoffrey · 31, 32, 34-36, 45, 146, 150, 168, 208, 230, 243, 251-254, 338, 361, 364, 370, 372, 374, 375, 387, 393, 397-399, 407, 408, 418  
ALATAS Syed Hussein · 121  
AMIS Kingsley · 74, 190, 328  
ARMSTRONG Louis · 17  
ASIMOV Isaac · 268  
ATTILA · 27, 271, 275  
AUBREY John · 52  
AUDEN W. H. · 349, 365, 380  
AUGUSTIN · 9, 33, 107, 154, 161, 392-394  
AVERROES · 218, 219, 318

---

## B

BABINGTON Anthony · 277  
BACON Francis (*lord Verulam*) · 262, 313, 428  
BACON Francis · 360  
BAINES Richard · 277, 278, 282, 377  
BAKELESS John · 277  
BAKHTINE Mikhail · 39, 188, 195, 232, 233, 335, 338, 348  
BALZAC Honoré de · 272, 299  
BARNES Djuna · 326  
BARNES Julian · 16, 53, 54, 184  
BARTHES Roland · 13, 20, 24, 49, 52, 93, 127, 152, 170, 181, 257, 305, 307, 376  
BAUCOM Ian · 119, 134, 136, 138  
BAUDELAIRE Charles · 151, 288, 373, 382, 389, 397, 414  
BEARDSLEY Monroe · 13  
BEATLES (the) · 153, 162  
BEAUJOUR Michel · 17, 109, 115, 146, 148  
BECKETT Samuel · 35, 38, 361

BEETHOVEN Ludwig van · 11, 17, 28, 43, 185, 207, 208-213, 216, 241-243, 251-254, 276, 289, 298, 300, 315, 343, 427  
BELLI Giuseppe · 9, 12, 27, 73, 112, 202-204, 213, 224, 276, 283-288, 301, 323, 327-329, 332, 342, 350, 352, 356, 382, 383, 386, 387, 400-404, 409, 414, 419, 425, 426, 447  
BELMONT Georges · 66  
BENDA Julien · 151  
BERNARD Catherine · 15, 16, 54  
BISWELL Andrew · 12, 22, 45, 57-61, 62, 64-67, 70, 72, 74-76, 92, 94, 99, 141, 144, 145, 147, 156, 157, 164, 166-168, 224, 275, 410, 476, 478, 482  
BLAKE William · 63, 284, 395  
BLANCHOT Maurice · 87  
BLOOM Harold · 30, 35-38, 39, 144, 154, 170, 258, 278, 279, 282, 321, 323, 373, 378, 396, 405, 463, 479, 480  
BOAS Frederick S · 200, 277, 279, 281, 282, 310  
BONAPARTE Pauline · 423  
BOND Edward · 215  
BOOKER Keith M. · 335, 506  
BOOTH Wayne · 174  
BORGES, Jorge Luis · 25, 98, 217, 218, 219, 231, 318  
BOSWELL James · 198  
BOURDIEU Pierre · 144, 151, 186, 229, 306  
BOYD William · 53  
BRANDT Bruce Edwin · 282  
BRAWNE Fanny · 284, 423, 447  
BREWER Jeutonne · 64-66  
BROCH Hermann · 412, 414  
BROOK Peter · 196, 340  
BROWNING Robert · 213, 260, 271, 280, 284, 285, 290, 328, 413  
BROWNING Elizabeth Barrett · 329  
BRUGIÈRE Bernard · 212, 241, 242, 243  
BUISINE Alain · 183, 350  
BULLOCK Alan · 270  
BUNTING Charles T · 18, 34, 146, 317, 385, 393  
BURBAGE Richard · 262  
BURGESS Anthony  
*Abba Abba* · 10, 12, 17, 27, **202-207**, 213, 214, 223, 224, 273-276, **283-288**, 312-314, 322, 323, **326-329**, 331, 334, **350-352**, 356, 377,

- 381, 382, 383, 391, 398, **400-405**, 412, 415, 419, 422, 423, 425, 426, 444, 445, 446, 447, 449, **452-456**, 464, 465, 478
- The Age of the Grand Tour* · 461
- Beard's Roman Women* · 288
- Beds in the East* · **133-135, 138, 139**
- Blooms of Dublin* · 43, 167, 173
- Byrne* · 77, 164, 217, 388, 462
- A Clockwork Orange* · 11, 28, 32, 33, 38, 43, 61, 67, 75, 76, 118, 146, 148, 158, 163, 167, 210, 211, 338, 371, 372, 385, 394
- The Clockwork Testament* · 101, **143, 146, 152, 153, 154, 158, 161, 163**, 335, 430
- A Dead Man in Deptford* · 12, 17, 28, 66, 77, 91, 182, **197-201**, 214, **236-240**, 248, 275, **278-283**, 310-312, 317, 322, 323, 326, 353, 358, 377, 379, 404, 411, 412, 422, 456
- The Devil's Mode* · 27, 28, **289-291**, 293, **329-330**
- The Doctor Is Sick* · 101, **140-142**, 188, 413, 417
- Earthly Powers* · 11, 20, 22-24, 39, 40, 42, 63, 77, 87, 143, **165-176**, 216, 217, 274, 293, 301, 369, 377, 407, 408, 460, 461, 464
- Enderby Outside* · **143, 145, 146, 156, 158, 160, 467**
- Enderby's Dark Lady* · **144, 160, 192-197**, 268, 278, **335-338**, 438
- The End of the World News* · 12, 17, 143, **203-207**, 214, 223, 276, **293-298**, 300, 320
- The Enemy in the Blanket* · **135, 136**
- Ernest Hemingway and His World* · 11, 25, 57, 71, 171, 214, 276, 293, **301-303**, 409, 448, 466
- Flame Into Being* · 284, 293, 295, 299, 301, **303-305**, 331, 366, 450
- Homage to Qwert Yuiop* · 20, 21, 142, 172, 173, 188, 218, 228, 232, 292, 330, 361, 420, 452, 453, 454
- Honey for the Bears* · 76, 430
- Inside Mr Enderby* · **143-162**, 187, 295, 319, 393
- The Kingdom of the Wicked* · 293
- Language Made Plain* · 332, 435
- Little Wilson and Big God* · 11, 21, **57-100, 107-126**, 129, 130, 132, 141, 162, 199, 217, 220, 235, 280, 281, 283, 284, 289, 296, 304, 359, 411, 449
- M/F* · 32, 34, 38, 295, 373
- Man of Nazareth* · 27, 40, 275, **291-293, 390, 391**
- Moses* · 27, 101, 102, 275, 291, 293
- Mozart and the Wolf Gang* · 12, 17, 23, 53, 212, 214, 247, 248, 273, 293, 296, **298-300**, 314, 315, 412, 418
- Napoleon Symphony* · 11, 13, 14, 17, 28, 32, 34, 36, 39, 40, 43, 44, 110, 118, **207-212**, 219, 220, **240-256**, 271-275, 315, 318, 333, 347, 348, 357, 361, 362, 383-387, 389, 398-400, 410, 412, 418, 426, 428
- 1985 · 43, 394, 397
- 99 Novels · 372
- Nothing Like the Sun* · 11, 13, 14, 17, 21, 27, 29, 32, 34, 36, 38, 39, 44, 45, 49, 77, 89, 100, 118, 142, **186-192**, 193, 194, 195, 198, 199, 201, 202, 214, 219-223, 224, **228-236**, 248, 252, 254, 260, **262-268**, 274, 279, 283, 300, 306, 308-312, 316, 317, 320-322, 326, 329, 332, 333, 336, 338, 341, 343, **347-360**, 363, 369, 370, 371, 374, 375, 377, 379, 380, 384, 386, 390, 397, 398, 400, 401, 404-410, 414, 417-419, 423, 426, 428-430, 432, **433-438**, 441, 442, 447, 453, 455, 456
- The Novel Now* · 17, 358, 363, 375, 391
- Oedipus-the-King* · 395
- One Man's Chorus* · 67, 68, 73, 287, 288, 314, 331, 332, 431
- The Pianoplayers · 22
- Re Joyce* · 142, 212, 253-255, 318, 340, 361, 374, 395, 450, 451
- Rencontre au sommet* · 395, 396
- The Right to an Answer · 263, 430
- Shakespeare* · 21, 25, 30, 35, 38, 192, 223, 224, 264, 308, 309, 312, 317, 319, 320, 321, 323, 346, 355, 408, 417
- That Man Freud* · 204
- They Wrote in English* · 164
- This Man and Music* · 34, 59, 67, 72, 92, 94, 210, 216, 220, 221, 241, 245, 250, 253, 254, 255, 373, 385
- Time for a Tiger* · 75, 118, 120, 125, **133-135, 137-139**
- Tremor of Intent* · 110, 143, 373, 429
- Uncle Ludwig* · 211
- Urgent Copy* · 32, 112, 123, 270
- A Vision of Battlements* · 31, 33, 64, 74, 110, 129, 163, 210, 393, 424, 430
- The Wanting Seed* · 32, 33, 34, 39, 43, 346, 393, 394
- Will !* · 146, 167, 193, 194, 268
- The Worm and the Ring* · 74, 110, 130, 210, 397
- You've Had Your Time* · **84-118**, 129, 131, 140, 142, 148, 167, 170, 173, 204, 211, 235, 266, 285-288, 292-294, 296, 301, 328, 329, 340, 342, 344, 377, 391, 397, 410
- BURGESS Elizabeth · 66, 67, 92
- BURGESS Liana (née Marcellari) · 76, 97
- BURT Daniel · 102, 446
- BURTON Robert · 327, 425, 446
- BUTLER Samuel · 96, 420, 428
- BYATT A. S. · 16, 53, 403, 404, 463, 464, 478, 482,
- BYRON George (*Lord*) · 203, 208, 217, 271, 286, 342

---

## C

- CABAU Jacques · 95, 366, 373, 374, 392, 397, 431, 456
- CAMBACÉRÈS Jean-Jacques Régis de · 348, 361
- CAMPION Jane · 447
- (Le) CARAVAGE · 278, 422, 447
- CARPENTIER Alejo · 17, 43, 210, 214
- CARTER Angela · 160, 335
- CECIL David · 238, 471
- CERVANTES Miguel de · 12, 39, 73, 213, 275, 312, 329-331, 362, 363, 460
- CHABRIER Hortense · 66, 146
- CHAMBERS E. K. · 261, 262, 263, 309, 320
- CHAPMAN George · 232, 279, 311
- CHARLTON H. B. · 73, 449
- CHAUCER Geoffrey · 425
- CHAUDIER Stéphane · 93

CHRISTENSEN Jerome · 232  
CLARK James · 381, 382, 413  
COALE Samuel · 31, 32, 40, 41, 65, 136, 142, 160,  
199, 254, 292, 308, 362, 364, 370, 372, 373, 390,  
392, 404  
COHN Dorrit · 49, 88, 181-183, 186, 187, 459,  
COLERIDGE Samuel Taylor · 318, 420  
COLONNA Vincent · 88  
COMPAGNON Antoine · 42, 152, 163  
CONRAD Joseph · 125, 181, 332  
CRONIN Anthony · 343  
CROUZET Denis · 241  
CULLINAN John · 18, 364, 393, 418

---

## D

DANSON Lawrence · 238, 442  
DANTE · 73, 80, 338, 365, 394, 398  
DA PONTE Lorenzo · 213, 247  
DARBOUSSET Francis · 12, 287  
DE BOSIO Gianfranco · 101  
DE QUINCEY Thomas · 51, 181, 229, 264, 295, 414  
DE VITIS A. A. · 31, 32, 34, 360, 369, 370  
DEBUSSY Claude · 9, 12, 28, 73, 213, 276, 289,  
290, 291, 412, 418  
DELEUZE Gilles · 110, 337  
DERRIDA Jacques · 17, 87, 88, 337  
DEVEREUX Robert (comte d'ESSEX) · 91, 263,  
311, 316, 336, 398  
DIBATTISTA Maria · 166  
DICKENS Charles · 15, 20, 50, 53, 173, 228, 245,  
285, 316, 389  
DIX Carol · 31, 32, 128  
DOCTOROW E. L. · 168  
DOSSE François · 241  
DOUBROVSKY Serge · 59, 88, 127  
DUBEL Sandrine · 448  
DUMÉZIL Georges · 273  
DUNCAN-JONES Katherine · 261  
DWYER Maggie · 144

---

## E

EAGLETON Terry · 312  
EAKIN Paul John · 105  
EASTHOPE Anthony · 332  
ECO Umberto · 190  
EDEL Leon · 47, 48, 49, 54, 57, 179, 182, 213  
EISSEN Ariane · 416  
ELGAR Edward · 73  
ELIOT T. S. · 14, 53, 72, 124, 150, 151, 155, 269,  
278, 288, 292, 317, 322, 355, 365, 373, 376, 382,  
389, 420, 455, 456  
ÉLISABETH I<sup>ère</sup> · 91, 159, 262, 312, 326, 398  
ELLIOTT Kamilla · 159  
ELLMANN Richard · 110, 128, 142, 160, 169, 269,  
287, 295, 320, 374, 380, 398, 420, 427, 428, 456,  
ELLRODT Robert · 234, 266, 405  
EMPSON William · 378  
ENRIGHT D. J. · 344, 376  
EPSTEIN W. H. · 49, 185, 232, 263, 313

---

## F

FARKAS Ákos I. · 36, 37, 41-43, 168, 170, 174, 199,  
200, 319, 321, 322, 341, 370, 399, 408, 426, 448,  
449, 450, 456  
FERENCZI Sendor · 295, 296  
FERNANDEZ Dominique · 315, 434, 436, 440, 444,  
445  
FINEMAN Joel · 260  
FIRESTONE Bruce · 371, 372, 430  
FITZGERALD Francis Scott · 181  
FLAUBERT Gustave · 16, 53, 151, 155, 184, 325,  
340, 410, 411, 418, 450  
FLEISHMAN Avrom · 51, 105, 110  
FLINSPACH Dagmar · 45  
FLORIO John · 312, 314, 323, 327, 329  
FOKKEMA Aleid · 15, 206, 294  
FORD Ford Madox · 166, 171-175  
FOREST Philippe · 71, 127, 132, 222  
FORMAN Milos · 55, 214, 216, 300, 315  
FORSTER E. M. · 43, 300, 305, 329  
FOUCAULT Michel · 13, 22, 25, 219, 257, 311, 416  
FOWLES John · 45  
FRANSSSEN Paul · 15, 199, 206, 214, 232, 264, 268,  
294, 336, 371, 429  
FREUD Sigmund · 12, 17, 26, 55, 185, 203, 204,  
206, 207, 257, 273, 276, 293-297, 299, 319, 320,  
343, 413, 434, 435  
FRIZER Ingram · 277, 379  
FUENTES Carlos · 17, 214, 330, 332, 362, 460, 462

---

## G

GÂCON Gérard · 52  
GAILLARD Françoise · 127  
GALDOS Benito Pérez · 210  
GASPARINI Philippe · 106, 107  
GAUDI Antonio · 287  
GENETTE Gérard · 79, 88  
GERSHWIN George · 213  
GHOSH-SCHELLHORN Martina · 35, 199, 370  
GIBSON Jérémy · 114  
GITTINGS Robert · 286, 323, 327, 364, 422-425,  
445-447  
GOETHE Johann Wolfgang · 73, 87, 182, 228, 271,  
GOLDING William · 16, 43, 346, 463, 464  
GOMBROWITZ Witold · 413  
GOY-BLANQUET Dominique · 73, 107, 411  
GRAFE Adrian · 292  
GRASS Günter · 409  
GRAVES Robert · 391  
GREENBLATT Stephen · 258  
GREENE Graham · 115, 126, 145, 238, 279, 338,  
373, 388, 391, 396, 430, 444, 448, 462  
GREENE Robert · 262, 274, 309  
GREER Germaine · 264, 265, 421  
GROS Antoine · 255  
GUSDORF Georges · 57, 70, 106

---

## H

HAMBURGER Käte · 180, 181  
HAMILTON Ian · 223  
HAENDEL Georg Friedrich · 17, 28, 289  
HARDY Thomas · 240, 271, 303, 332, 389  
HARRIS Frank · 195, 260, 343  
HARRISON John B. · 189, 260, 409, 410  
HATHAWAY Anne · 95, 223, 229, 235, 260, 264,  
265, 268, 308, 371, 398, 421, 429, 434  
HAWKES Terence · 312  
HAZLITT William · 364, 425  
HEMINGWAY, Ernest 11, 25, 57, 71, 171, 214, 276,  
293, 301-303, 409, 448, 466  
HILDESHEIMER Wolfgang · 45, 52  
HOLDEN Philip · 122  
HOLDERNESS Graham · 206, 215, 224, 258, 260-  
262, 265, 267, 312, 380, 443  
HOLLAND Merlin · 443  
HOLMES Richard · 277, 351  
HOMÈRE · 211, 269, 420, 455  
HOPKINS Gerard Manley · 12, 72, 99, 145, 158,  
162, 220, 245, 284, 290, 292, 451, 452  
HOTSON J. Leslie · 277, 310  
HUGO Victor · 271, 273, 315, 492, 493  
HUSSERL Edmund · 410  
HUSTON Nancy · 371  
HUTCHEON Linda · 16, 42, 63, 159, 183, 202, 449  
HUYSEN Andreas · 42, 155, 339, 419, 420

---

## I

IBSEN Henrik · 100, 214  
ISHERWOOD Christopher · 12, 278, 494

---

## J

JACQUES I<sup>er</sup> d'Angleterre · 264, 274, 280, 309, 338  
JAMES Henry · 53, 70, 108, 168, 172, 206, 213, 245,  
247, 294, 300, 332, 342, 411  
JAMESON Fredric · 15, 206  
JARMAN Derek · 15, 55, 266, 278, 343  
JEAN XXIII (Angelo RONCALLI) · 167, 293, 369  
JEANPIERRE Laurent · 151  
JÉSUS-CHRIST · 27, 40, 101, 257, 275, 291, 292,  
369, 377, 378, 379, 384, 390, 391  
JONES D. A. N. · 276, 375  
JONES Ernest · 435  
JONES Terry · 293  
JONSON Ben · 188, 192, 214, 262, 309, 312, 320,  
337, 338, 364, 420  
JOSÉPHINE (impératrice) · 208, 241, 243, 274, 315,  
362, 399, 418, 426  
JOYCE James · 12, 14, 21, 27, 28-38, 44, 45, 55, 61,  
63, 68, 72, 73, 84, 85, 86, 99, 100, 103, 104, 107,  
110, 112, 114, 116, 128-132, 142, 143, 145, 148,  
151, 155, 157, 160, 162, 164, 166, 167, 169-176,  
182, 185, 191, 194, 195, 198, 199, 202, 204, 207,  
208, 210-212, 214, 216, 229, 230, 232, 233, 235,  
243, 245, 253, 255, 258, 261, 264, 266, 267, 268,  
269, 270, 276, 287, 290, 295, 296, 304, 305, 306,

315, 317-322, 332, 335, 340, 341, 360, 361, 362,  
363, 364, 365, 366, 374, 380, 386, 387, 395, 398,  
420, 421, 426, 427, 428, 431, 434, 435, 438, 439,  
441, 442, 444, 448, 450, 451, 452, 453, 455, 456,  
461, 469, 472, 479, 480, 490, 491, 494, 496, 497,  
503, 506, 507-510  
JUDAS · 102, 206, 380, 384, 390, 391  
JUNG Carl · 295, 296, 320

---

## K

KANT Emmanuel · 51, 181, 294, 295, 414  
KAYSER Wolfgang · 357  
KEATS John · 12, 17, 26, 27, 136, 149, 185, 203,  
204, 213, 224, 257, 274, 276, 283, 284, 285, 286,  
287, 288, 301, 312-314, 323, 326-330, 334, 339,  
340, 342, 343, 350, 351-356, 364, 372, 375, 377,  
381-383, 386, 400, 401, 402, 404, 409, 413, 414,  
418, 421-426, 444-447, 454, 455, 461  
KENNARD Jean E. · 396, 429  
KENNER Hugh · 49, 160, 269, 374  
KERMODE Frank · 18  
KERR Walter · 154  
KERSCHNER R. B. · 442  
KIPLING Rudyard · 119, 121, 166, 216, 218, 264,  
271, 309, 448, 452, 453, 454  
KNIGHT G. Wilson · 266  
KNIGHTS L. C. · 73, 260, 281, 283, 304, 440, 449  
KOFMAN Sarah · 319  
KUBRICK Stanley · 38, 75, 76, 103, 210, 211  
KUNDERA Milan · 17, 39, 40, 42, 43, 87, 128, 132,  
206, 214, 225, 240, 357, 362, 371, 376, 460, 462  
KYD Thomas · 199, 337, 444

---

## L

LAFORGUE Jules · 145, 150  
LAMB Charles · 172, 364  
LAMOS Colleen · 266  
LANGFORD Paul · 114, 115, 122, 332, 333  
LAROQUE François · 12, 278, 311, 418  
LAS CASES Emmanuel (comte de) · 272  
LAURENT Frank · 273  
LAWRENCE D. H. · 11, 25, 67, 73, 86, 117, 276,  
293, 295, 299, 301, 303, 305, 314, 329, 331, 343,  
366, 448, 450  
LEAVIS F. R. · 13, 73, 220, 258, 281, 283, 303, 311,  
325, 326, 328, 332, 449  
LEBRUN Charles François · 361  
LEIRIS Michel · 89, 90, 99, 344, 345, 360,  
365LEJEUNE Philippe · 19, 50, 58, 59, 70, 78,  
82, 93, 104, 105, 107, 109, 128, 131, 180, 181,  
186, 222  
LEVIN Harry · 237, 238, 353  
LEVI-STRAUSS Claude · 25, 32, 38, 287, 373  
LEWIS Wyndham · 14, 166, 171, 176  
LEWIS Roger · 40, 45, 57, 59, 61, 64, 70, 93, 165  
LODGE David · 172, 190, 371  
LOWE Hudson · 245, 334  
LUDWIG Emil · 271  
LYOTARD Jean-François · 17, 107, 216, 297

---

## M

MADELÉNAT Daniel · 25, 54, 226, 291  
MAFFESOLI Michel · 17, 164  
MALLARMÉ Stéphane · 9, 12, 213, 276, 288, 289, 290, 373, 412  
MANI/MANES · 33, 35, 369, 392, 394  
MANN Thomas · 29, 109, 168, 181, 182, 198, 235, 236, 351, 358, 359, 413, 455  
MANNINGHAM John · 262  
MARIE I<sup>ère</sup> Stuart · 277  
MARKHAM Felix · 334  
MARLOWE Christopher · 12, 17, 26, 28, 38, 72, 77, 79, 91, 130, 132, 159, 182, 185, 197, 198, 199, 200, 236, 237, 238, 239, 257, 262, **275-283**, 296, 305, 310-312, 314, 317, 323, 326, 338-340, 343, 345, 347, 353-356, 358, 373, 375, 377-381, 386, 404, 409, 411, 421, 422, 430, 431, 444  
MARTIN frère (McCARTHY Eugene) · 116  
MARX Carl · 99, 100  
MASSIN Jean et Brigitte · 209  
MATHEWS Richard · 31, 33, 372, 381  
MAUGHAM Somerset · 120, 121, 122, 124, 125, 166, 171, 181  
MAUROIS André · 54, 240, 271  
MAY Georges · 50  
MCCARTHY Mary · 20  
McHALE Brian · 41, 183, 186, 202, 205  
MENDELSSOHN Felix · 213, 300  
MICHEL-ANGE · 382, 403, 444  
MICHON Pierre · 25  
MILTON John · 53, 309, 364, 365, 420  
MOÏSE · 27, 101, 275, 291  
MONTAIGNE Michel de · 27, 28, 148  
MORAVIA Alberto · 409  
MORRIS Robert K. · 39  
MOUCHARD Claude · 284, 286  
MOWAT John · 36, 208, 243, 361, 362, 387  
MOZART Wolfgang Amadeus · 3, 10, 12, 17, 23, 26, 53, 55, 208, 212, 214, 247, 257, 273, 276, 290, 293, 296-300, 305, 314, 315, 343, 412, 418, 445  
MURDOCH Iris · 45, 164, 346  
MURRY John Middleton · 352

---

## N

NABOKOV Vladimir · 16, 20, 53, 160, 188, 190, 206, 295, 328, 414  
NADEL Ira Bruce · 49, 319  
NAIPAUL V. S. · 136  
NAPOLÉON I<sup>er</sup> · 11-14, 17, 26, 27, 28, 32, 34-36, 39, 40, 43, 44, 91, 92, 110, 111, 118, 185, 207-212, 219, 220, 240, 241, 243-255, 257, 270-277, 291, 292, 315, 318, 333, 334, 343, 347, 348, 353, 355, 357, 361, 373, 375, 383-389, 398-400, 410, 412, 418, 421, 423, 426, 428, 465, 469, 478, 479, 481, 485, 486, 492  
NICHOLL Charles · 483  
NICOLSON Harold · 45, 49, 50  
NIETZSCHE Friedrich · 17, 145, 155, 337

---

## O

OLNEY James · 50, 105, 110  
ORWELL George · 111, 301, 396, 397  
OTTO-WITWICKY Nathalie · 418

---

## P

PARTRIDGE Eric · 433  
PASCAL Roy · 106  
PÉLAGE · 9, 33, 154, 161, 392, 393  
PEQUIGNEY Joseph · 260, 265, 266  
PEREC Georges · 104  
PHILLIPS Paul · 43  
PICARD Timothée · 17, 43, 371, 462  
PICASSO Pablo · 365  
PITT William · 271  
PIVOT Bernard · 409  
POLEY Robert · 277  
POUCHKINE Alexandre · 53, 214, 216, 328  
POULET Georges · 436  
POUND Ezra · 14, 72, 162, 166  
PROUST Marcel · 13, 164, 433  
PURCELL Henry · 43, 253

---

## R

RABATÉ Jean-Michel · 14  
RABAU Sophie · 448  
RABELAIS François · 147, 148, 188, 460  
RALEIGH sir Walter · 262, 263, 311, 337, 411  
RAYMOND Marcel · 436  
REGARD Frédéric · 14, 15, 21, 36, 41, 52, 106, 199, 317, 319, 320, 321, 408, 417  
RENAN Ernest · 219, 292  
REVIRON Floriane · 47  
RHODES Neil · 355  
RICHARD Jean-Pierre · 30, 436  
RICHARDS I. A. · 220, 304  
RICKS Christopher · 32, 346, 430  
RICOEUR Paul · 106  
RIESTHUIS Jochem · 68, 69, 112, 113, 117  
RIMBAUD Arthur · 278  
RIMSKI-KORSAKOV Nikolai · 214  
ROBERTS Cecil · 446  
ROSSINI Gioacchino · 213, 287  
ROSAYE Jean-Paul · 292  
ROTA Romina · 147, 148  
ROTH Philip · 20, 63, 64, 133, 140, 144, 180, 190, 222  
ROUGHLEY Alan · 5, 41, 43, 64, 69, 112, 113, 130, 132, 142, 143, 173, 294, 318  
ROUSSEAU Jean-Jacques · 19, 50, 58, 78, 82, 99, 104, 105, 132, 145, 412, 442, 461, 479, 481, 482, 494  
ROUSSEAU Lison · 346, 347  
ROWE Nicholas · 262  
ROWSE A. L. · 279, 345, 410  
RUDICK Michael · 146, 150  
RUSHDIE Salman · 160, 417, 464

---

**S**

SAGE Lorna · 208  
SAID Edward · 119, 123, 136, 418  
SAINTE-BEUVE Charles-Augustin · 13, 433  
SAINT-GELAIS Richard · 140  
SALIERI Antonio · 23, 165, 214, 299, 300, 314, 315,  
SALMON Christian · 413, 415- 417  
SALWAK Dale · 48  
SARRAUTE Nathalie · 306  
SARTRE Jean-Paul · 59, 127, 396, 410  
SAUNDERS Max · 130, 131, 132, 173, 318, 459  
SCHABERT Ina · 44, 183, 184, 220, 225, 227, 254,  
272, 275, 322, 410-412, 431  
SCHNEIDER Michel · 324, 377, 408, 414  
SCHOENBAUM Samuel · 39, 40, 195, 222, 260,  
261, 262, 333, 335, 336, 375, 417  
SCHOENBERG Arnold · 43, 213, 289, 296, 298  
SCHOLES Robert · 247, 346  
SCHWOB Marcel · 25, 51, 218, 259, 291, 344, 347  
SCOTT Walter · 190, 245, 262, 271, 332, 334  
SEVERN Joseph · 381, 382, 423, 424, 445  
SHAFFER Peter · 55, 214, 216, 298, 300, 315  
SHAKESPEARE William · 11, 12, 14, 17, 21, 22, 25,  
26-30, 35-38, 40, 41, 44, 49, 73, 77, 98, 117, 118,  
131, 146, 147, 154, 159, 161, 167, 177, 182, 185,  
187-197, 199, 200, 202, 206, 213, 214, 215, 218,  
219, 221-225, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236,  
237, 240, 257-270, 273, 274, 275, 276, 277, 278,  
279, 282, 283, 287, 291, 295, 296, 300, 305, 306,  
308-314, 317-323, 325, 326, 329, 330, 333, 335-  
341, 343-346, 349-353, 355, 356, 358, 359, 360,  
363-365, 366, 369, 372, 374, 375, 377, 379, 380,  
387, 397, 398, 399, 404, 405, 408-410, 412, 414,  
417, 418, 420, 421, 424, 425-430, 432, 433, 434,  
436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 448, 453-  
455, 461  
SHAW George Bernard · 166, 195, 214, 215, 216,  
271  
SHELLEY Percy Bysshe · 136, 277, 283, 284, 286,  
287, 342, 351, 461  
SHEPHERD Simon · 224, 260, 265, 266, 279, 443  
SHOCKLEY Alan · 43  
SINFIELD Alan · 206, 267  
SINGER Isaac Bashevis · 395, 396  
SMITH Bruce R. · 265  
SMITH Kay H. · 77, 194, 267, 268  
SMITH W. H. C. · 334  
SONTAG Susan · 285, 351  
SOPHOCLE · 167, 240, 395  
SPENCE Rob · 22  
SPURGEON Caroline · 30, 190, 191, 195, 322, 349,  
352, 353, 436, 437  
STAROBINSKI Jean · 62, 79, 83, 179, 232, 432,  
434, 440-442, 444  
STENDHAL (Henri BEYLE) · 62, 172, 213  
STERBA Edith et Richard · 211, 343  
STINSON, John J. · 22, 26, 31, 35, 36, 42, 45, 46, 66,  
71, 154, 160, 161, 162, 163, 249, 250, 339, 357,  
358, 359, 360, 362, 370, 373, 375, 388, 392, 397,  
399, 405, 408, 428, 429  
STOPPARD Tom · 55, 196, 206, 214, 267, 298  
STRACHEY Lytton · 47, 54, 182, 302, 375  
STRAVINSKI Igor · 17, 289

STUART Andrea · 274  
STUART Charles Edward (Bonnie Prince Charlie) ·  
60

---

**T**

TABUCCHI Antonio · 255, 416  
TADIÉ Alexis · 119  
TADIÉ Benoît · 151  
TAINÉ Hippolyte · 433, 449  
TAYLOR A. J. P. · 270  
TENNYSON Alfred (*lord*) · 213, 245, 280, 284, 384  
THOMAS Dylan · 342, 351  
TILTON John W. · 244, 346  
TOPIA André · 63  
TOSTOÏ Leon · 145, 240, 271, 274  
TROTSKI Léon · 55, 203, 204, 207, 276, 293, 294,  
296, 297  
TULARD Jean · 270-273

---

**V**

VERLAINE Paul · 350  
VÉZA Laurette · 256  
VICO Giambattista · 395  
VIDAL Gore · 62, 83, 146, 164  
VILLON François · 278, 344, 345, 378, 422  
VIVALDI Antonio · 17  
VOLTAIRE · 249, 336, 337, 461

---

**W**

WAGNER Richard · 17, 73, 74, 208, 210, 213  
WALSINGHAM, Thomas · 200, 238, 239, 377  
WAUGH Evelyn · 115, 145, 160, 163, 285, 346, 388,  
391, 396, 448  
WAUGH Patricia · 325  
WHITE Hayden · 49  
WILDE Oscar · 14, 53, 185, 191, 195, 200, 204, 206,  
216, 261, 265, 268, 389, 412, 421, 432, 438, 439-  
443, 455  
WILLIAMSON Hugh R. · 277  
WILSON Colin · 98, 99  
WILSON John Dover · 260, 319, 333  
WILSON Joseph (père de BURGESS) · 66, 72  
WILSON Lynne (Llewena JONES, première épouse  
de BURGESS) · 61, 66, 73, 75, 80, 81, 82, 95, 96,  
107, 108, 109, 116, 119, 130, 131, 141, 142  
WILSON Richard · 312  
WOOD MIDDLEBROCK Diane · 54  
WOOLF Virginia · 22, 25, 26, 44, 47, 48, 51, 101,  
140, 166, 173, 207, 279, 280, 311, 316, 318, 329,  
349, 355, 420, 431  
WORDSWORTH William · 245, 260, 271, 286  
WRIOTHESLEY Henry (comte de Southampton) ·  
229, 231, 261, 263, 309, 316, 317, 329, 363, 369,  
370, 371, 374, 398, 399, 406, 422, 427, 429, 430,  
433

---

**Y**

YOURCENAR Marguerite · 45, 91, 181, 291, 316,  
410, 412, 431

---

**Z**

ZAWIYAH Yahya · 121  
ZEFFIRELLI Franco · 101, 102, 292, 293  
ZWEIG Stefan · 54



## Résumé/Abstract

### Fiction autobiographique et biographies imaginaires dans l'œuvre d'Anthony Burgess

Allant d'une autobiographie où la fictionnalisation du vécu confine à l'in vraisemblable, à des biographies imaginaires où des *personae* de l'auteur construisent librement la figure de leurs "biographiés", Anthony Burgess jongle avec les pactes de vérité et la fabulation/affabulation. Les vertiges cognitifs des metabiographies postmodernes affleurent en filigrane, mais à la mélancolie de l'impossible résurrection textuelle du sujet biographique, les biofictions érudites de Burgess substituent la prolifération d'existences virtuelles, de mythes, fantasmes et simulacres, pour mieux mettre en question les formes institutionnelles du genre, savantes et commerciales.

Au cœur de l'entreprise (auto)biofictionnelle de Burgess, se dessine une tension contradictoire entre un désir de restituer ces "vies" dans leur réalité charnelle, individuelle, démythifiée, et l'inclination mytho-poétique du romancier qui leur impose le filtre de sa vision du monde catholique et manichéenne. Le Marlowe, le Shakespeare, le Mozart, le Napoléon, le Keats de Burgess ne sont-ils que des spectres romanesques, dont les référents historiques ont été vampirisés par le romancier-biographe ?

Les biofictions de Burgess, où se rencontrent, en même temps que plusieurs subjectivités artistiques, divers modes d'appréhension de l'écriture et de la vie (essai critique, chronotope biographique, flux de conscience moderniste, citation intertextuelle), réaffirment le caractère indissociable de la vie, de la création et de l'œuvre. Sa quête romantique/humaniste qui cherche à restaurer la singularité existentielle de ses prédécesseurs conteste de l'intérieur la textualité thanatographique moderne.

---

Mots-clés : Anthony Burgess (1917-1993), littérature britannique du XX<sup>e</sup> siècle, biographie, autobiographie, postmodernisme, antimodernisme, interauctorialité

---

### Autobiographical Fiction and Fictional Biographies in the Work of Anthony Burgess

In his autobiography, where his fictionalizing his "real life" borders on the unbelievable, as well as in his fictional biographies, where authorial *personae* freely create the figures of their biographees, Anthony Burgess juggles his way between authorial truth commitments and blatant invention. The epistemological void revealed by postmodernist metabiographies is not thoroughly absent, but Burgess's erudite "biofictions" eschew such melancholy brooding on the impossibility to resurrect the biographee, and, instead, celebrate virtual possibilities of existence, myths, fantasies and simulacra – and, doing so, deflate the naïve seriousness of academic or popular versions of the genre.

At the core of Burgess's literary experiments in the (auto)biographical mode lies a contradictory tension between his desire to fully convey the bodily, individual, de-mythified reality of these lives, and the novelist's mytho-poetical tendency to filter them through the lens of his Catholic and Manichean worldview. Are his Marlowe, Shakespeare, Mozart, Napoleon and Keats but spectral fictional figures, whose historic real selves have been cannibalized by the idiosyncrasy of the novelist/biographer ?

Burgess's "biofictions" are a confluence of several artistic selves, but also of several ways to comprehend the relationship between life and writing (critical essay, biographical chronotope, modernist flow of consciousness, intertextual quotation), thus reasserting the organic connection between life, creation, and the work of art. His romantic/humanist quest for the singular existential selves of his artist predecessors challenges, from within the text, modern thanatographic textuality.

---

Keywords : Anthony Burgess (1917-1993), twentieth-century British literature, biography, autobiography, postmodernism, antimodernism, interauctoriality

---