



HAL
open science

Des vies habitées par un rêve : Voltaire et Brecht dans trois fictions biographiques de Jacques-Pierre Amette

Gwenaëlle Gibert Ledot

► **To cite this version:**

Gwenaëlle Gibert Ledot. Des vies habitées par un rêve : Voltaire et Brecht dans trois fictions biographiques de Jacques-Pierre Amette. Littératures. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMC005 . tel-01981667

HAL Id: tel-01981667

<https://theses.hal.science/tel-01981667>

Submitted on 15 Jan 2019

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.



Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat
Spécialité LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
Préparé au sein de l'Université de Caen Normandie

Des vies habitées par un rêve : Voltaire et Brecht dans trois fictions biographiques de Jacques-Pierre Amette.

Présentée et soutenue par
Gwenaëlle LEDOT

Thèse soutenue publiquement le 18/06/2018
devant le jury composé de

Mme ARIANE EISSEN	Maître de conférences HDR, UNIVERSITE POITIERS	Rapporteur du jury
Mme ANNE-RACHEL HERMETET	Professeur des universités, UNIVERSITE ANGERS	Rapporteur du jury
Mme MARIE HELENE BOBLET	Professeur des universités, UNIVERSITE CAEN NORMANDIE	Président du jury
M. MARC HERSANT	Professeur des universités, UNIVERSITE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Membre du jury
Mme MARIELLE SILHOUE	Professeur des universités, UNIVERSITE PARIS 10 PARIS-NANTERRE	Membre du jury
M. FRANCK BAUER	Professeur émérite, UNIVERSITE CAEN NORMANDIE	Directeur de thèse

Thèse dirigée par FRANCK BAUER, Lettres, arts du spectacle, langues romanes (Caen)



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE



IASLAR
LETTRES - ARTS DU SPECTACLE - LANGUES ROMANES - EA4256



Normandie Université

THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité Littérature générale et comparée

Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie

Des vies habitées par un rêve : Voltaire et Brecht dans trois fictions biographiques de Jacques-Pierre Amette.

**Présentée et soutenue par
Gwenaëlle GIBERT**

**Thèse soutenue publiquement le 18 juin 2018.
devant le jury composé de**

Madame Ariane EISSEN.	Maître de conférences HDR, Université de Poitiers.	Rapporteur.
Madame Anne-Rachel HERMETET.	Professeur des Universités, Université d'Angers.	Rapporteur.
Madame Marie-Hélène BOBLET.	Professeur des Universités, Université de Caen.	Examineur.
Monsieur Marc HERSANT.	Professeur des Universités, Université Sorbonne-Nouvelle.	Examineur.
Madame Marielle SILHOUETTE.	Professeur des Universités, Université Paris Nanterre.	Examineur.
Monsieur Franck BAUER.	Professeur émérite, Université de Caen.	Directeur de thèse.

Thèse dirigée par Franck BAUER, laboratoire Lettres, Arts du Spectacles, Langues romanes.



*J'adresse mes plus vifs remerciements aux membres du jury, qui ont accepté d'être lecteurs
de ce travail.*

*Merci, tout particulièrement, à Monsieur Franck Bauer, pour son aide, sa disponibilité et sa
très grande bienveillance.*

*Je remercie les membres de ma famille pour leur soutien dans des circonstances parfois
difficiles.*

Pour nos échanges et ses réponses éclairantes, merci à Jacques-Pierre Amette.

*Merci, enfin, à mes collègues du Carré international, à ceux du département de Lettres
(Université de Caen), ainsi qu'à Julia Knowlton (d'Agnes Scott College, Atlanta), qui m'ont
apporté leur soutien et leur aide.*

Table des matières

Introduction. « L’emprise biographique s’est répandue dans nos sociétés comme un immense incendie »	9
Actualité de la fiction biographique.....	9
Aux sources de ce questionnement.....	10
Constitution du corpus	11
Fictionnel et référentiel	15
« Soi-même et un autre » : le choix générique de la fiction biographique.	17
Une réception créatrice	19
Un « lecteur fasciné ».	21
Images de l’Écrivain.	22
Première partie. « Un ensemble d’œuvres interrogatives... » : structures de la biographie historique	25
A. La « saisie rétrospective d’un devenir humain » : inscription du biographique dans le champ historique et relation avec les problématiques de l’historiographie.....	30
1. Quel est l’objet ?	30
2. Où est le fait ?.....	34
3. « On s’introduit comme un voleur... » : le paradigme de l’enquête dans la biographie historique.....	37
4. L’attestation.....	41
Les archives.....	44
La presse.....	45
Mémoire des témoins	47
« Qu’est-ce d’abord qu’un témoin ? ».....	48
L’iconographie.	52
Le « premier témoin » ?	56
La correspondance / les correspondances	58
5. Questions méthodologiques.	64
a. « Sur ce point, les informations se contredisent... »	65
b. Les failles de la documentation	70
B. Les ressorts de l’écriture biographique	72
1. Les hypothèses explicatives.	72
2. La réénonciation	76

C.	Une vérité de l'incertain.....	86
1.	« Le goût de bien des lecteurs... » : écueils de la biographie.....	88
2.	Conséquences structurelles.....	93
D.	« Qu'était-il arrivé à Icare ? » : reconstitution d'une vérité de l'être et mise en forme.....	94
1.	« Médiations conceptuelles... ».....	95
2.	Projets biographiques.....	99
E.	Tensions génériques.....	101
1.	La biographie comme récit ?.....	101
2.	La biographie comme argumentation.....	104
a.	Explicitation et justification du projet.....	105
b.	Orientation épideictique.....	110
c.	Glissements génériques.....	111
F.	Anecdotes et biographèmes.....	113
G.	La représentation de la vie psychique : atteindre une intimité.....	117
	Deuxième partie : « Des vies habitables par le rêve... » : structures de la fiction biographique.....	123
A.	Questions de terminologie.....	123
B.	Une dimension archéologique.....	125
C.	L'hypothèse fusionnelle.....	127
1.	Un projet commun.....	132
2.	Mise en œuvre de l'enquête dans les fictions biographiques.....	134
D.	Les frontières.....	146
1.	La question de la référence.....	147
2.	Deux indices de fictionnalité : le paratexte et les incipits.....	148
3.	Deux pactes différents ?.....	151
4.	Construction d'un système.....	157
E.	« Composer avec la réalité ».....	160
1.	Construction diégétique des fictions biographiques.....	164
a.	Le choix du « moment biographié » :.....	165
	Dans <i>Un été chez Voltaire</i>	166
	Dans <i>La Maîtresse de Brecht</i>	169
b.	L'ordre du récit.....	179
c.	La vitesse du récit.....	187

d.	Les effets de fréquence du récit.....	197
e.	L'anecdote	203
2.	Le système actantiel	210
3.	La question du mode : les points de vue dans les fictions biographiques.....	223
Troisième partie : « Écrire l'écrivain ? »		235
A.	Palimpsestes ?	235
1.	Transposition de l'œuvre.....	236
a.	Les procédures citationnelles.....	238
b.	De la référence à la réécriture.....	248
c.	La voix de l'autre.....	251
2.	Critique littéraire et herméneutique.....	254
a.	Une forme romanesque, biographique et critique.	254
b.	Séquences critiques ?.....	255
3.	Des déplacements génériques ?.....	260
4.	La dimension relationnelle : affinité et filiation.....	264
B.	Brecht, Voltaire et J.-P. Amette.	267
C.	Images d'écrivains.....	271
1.	Qu'est-ce que l'« image d'auteur » ?	272
2.	« Qu'un style juste ait ralenti leur chute... » Difficultés des représentations..	274
3.	« ... Mais que le destin à cet instant lui fournisse un visage... »	281
a.	Voltaire.	281
b.	Brecht.....	285
4.	L'entourage du « grand homme »	289
a.	Le patriarcat de Voltaire	289
b.	« Le génie de l'amitié... »	292
5.	L'écrivain-Pygmalion : Voltaire, Brecht, Icare.....	293
6.	Engagement et exil.....	297
7.	Écrivains d'héritage.....	307
8.	« C'est une très jolie image de l'auteur... » Représentations d'artistes dans l'œuvre d'Amette.	313
a.	Posture d'Icare	313
b.	Implications problématiques du personnage d'Icare.....	317
Quatrième partie : « Tous ceux qui tombent... »		319
A.	Le mythe d'Icare comme interprétant	319

1.	Situation » de Riffaterre : les sémiotiques de l'effet.....	319
a.	Une grille d'analyse.....	322
b.	Hypothèses.....	326
2.	Structures du mythe d'Icare	328
a.	Présentation	328
b.	Quelques éléments guidant vers le mythe d'Icare	331
c.	Scénario ascensionnel, scénario catastrophique.	332
d.	Icare dans les textes de J.-P. Amette	334
	Le feu et la cendre	360
B.	Principes de conversion : « les voluptés de son anéantissement... ».....	380
1.	Conversion liée au genre	381
2.	Conversion des schèmes de l'ascension et de la chute.....	383
a.	Horizontalité.	383
b.	Profondeur.	385
3.	Conversion thématique : la stymphalisation	386
a.	« La mort est grise, c'est une mer étale. »	386
b.	La carpe comme icône.	388
c.	« Le voleur de papier finira dans l'eau pourrie d'un fleuve »	389
4.	D'Icare à Ophélie ?	392
a.	« Après s'être noyée, comme elle descendait... ».....	392
b.	En barque sur le Rhin... ..	393
c.	« Lentement, sans beaucoup souffrir, chargé de lune... ».....	397
5.	La revanche de Naukraté.....	401
6.	Un « trou de silence ».....	404
a.	Morosité consolante.....	404
b.	« ... Les voluptés de son anéantissement », ou la dissolution de l'Écrivain.....	406
	Conclusion : « D'infatigables miroirs... »	407
	« Ne laissons pas contre eux périmer le recours à l'éternel Voltaire » : un héritage questionné.	407
	L'engagement ?	407
	La chute ?	408
	L'effacement heureux de l'artiste ?.....	408
	Dimension heuristique des fictions biographiques.	410
	Parcours « erratique » de la fiction biographique.	412

De l'interprétation.....	413
Bibliographie	415
Corpus.....	415
Corpus complémentaire.....	415
Études générales sur la littérature et l'intertextualité.....	417
Études relatives à la question biographique et textes s'inscrivant dans le champ (auto)biographique.....	419
Études sur Voltaire.....	425
Études sur Brecht.....	427
Ouvrages consacrés aux mythes et légendes.....	429
Autres textes cités.....	430
Sitographie.....	430
Articles de presse.....	430
Index des noms de personnes.....	433
Annexes	438
Annexe 1 : les témoignages sur B. Brecht.....	438
Annexe 1a : liste bibliographique proposée par G. Berg et W. Jeske.....	438
Annexe 1b : les témoins principaux cités par J. Fuegi.....	439
Annexe 1c : les témoins principaux cités par W. Hecht.....	439
Annexe 1d : Quelques remarques complémentaires.....	440
Annexe 2 : les visiteurs de Ferney.....	442
Annexe 2a : le phénomène Ferney.....	442
Annexe 2b : le témoignage de Jacob Jonas Björnståhl.....	443
Annexe 3 : complément sur les journaux et la correspondance de B. Brecht.....	444
Annexe 3a : éclairage apporté par G. Berg et W. Jeske.....	444
Annexe 3b : extrait du Journal de travail de Brecht.....	445
Annexe 4 : éclaircissements apportés par J.-P. Amette sur ses textes.....	447
Annexe 4a : questionnaire soumis à J.-P. Amette.....	447
Annexe 4b : réponse de J.-P. Amette.....	449
Annexe 4c : réponse détaillée de J.-P. Amette.....	449
Pièce jointe 1 : « Brecht ».....	449
Pièce jointe 2 : « Icare I ».....	450
Pièce jointe 3 : « Icare II ».....	451
Pièce jointe 4 : « Icare III ».....	452

Annexe 4d : questionnement concernant les structures et l'aspect narratologique....	453
Annexe 4e : réponse de J.-P. Amette sur l'aspect narratologique et le « statut des écrivains ».	454
Annexe 4f : pièce jointe « Voltaire ».	455
Annexe 5 : la légende de Heinzchen par Heinrich Heine.	456
Annexe 6 : textes de Lautréamont et de V. Hugo cités par M. Riffaterre.	458
Annexe 7 : le mythe d'Icare.	462
Annexe 8 : l'Ophélie de Brecht.	466

Introduction. « L’emprise biographique s’est répandue dans nos sociétés comme un immense incendie »¹

Actualité de la fiction biographique.

« La floraison d’un biographique renouvelé »² est le contexte dans lequel s’inscrit l’étude qu’on va lire ; le genre, caractérisé par son hybridité et sa complexité mouvante³, associe le factuel et l’imaginaire, le référentiel et le fictionnel, la subjectivité et la méthode. Il amène à interroger les frontières génériques et, semble-t-il, à dissoudre l’opposition entre discours historique « validable » et création romanesque :

Le « biographique » désigne désormais souvent moins un espace conceptuel précis, que l’« éclatement » et la privatisation des genres canoniques, peu à peu contaminés par l’autofiction et la biofiction, au point que se brouillent parfois les distinctions entre récit homodiégétique (autobiographique) et hétérodiégétique (biographique), récit fictionnel et récit référentiel, « récits personnels » et vies littéraires, témoignages ou mémoires fictionnels – à la première personne – et récits biographiques, essais et récits fictionnels.⁴

Les très récents *In Memoriam*, de Stéphane Audeguy (2009), *Limonov* d’Emmanuel Carrère (2011) ou *Folles de Django* d’Alexis Salatko (2013) confirment l’engouement actuel des lecteurs pour ces projets biographiques aux variations multiples, qui tendent à la fictionnalisation. A. Gefen associe à ce phénomène l’intérêt croissant de la critique et de la recherche pour le champ biographique : « sur les huit écrivains passés en revue par Jean-Pierre Richard dans son panorama de la littérature contemporaine des années quatre-vingt, *L’État des choses*, trois sont auteurs de biographies imaginaires (Pascal Quignard, Pierre

¹ Loïc Chotard, *Approches du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2000, p. 13-14. Cité par D. Madelénat, « La biographie au risque de l’intime » (Préface), dans D. Madelénat (dir.), *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*, Journées d’étude du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 15.

² Caroline Dupont, *L’Imagination biographique et critique. Variations inventives et herméneutiques de la biographie d’écrivain*, Québec, Nota bene, « Littérature(s) », 2006, p. 9.

³ Voir, par exemple, le recensement effectué par C. Dupont (*op. cit.*), par Alexandre Gefen (« La fiction biographique, essai de définition et de typologie », dans Ariane Eissen et Denis Mellier (dir.), *Vies imaginaires, Otrante. Art et littérature fantastiques* n° 16, Éditions Kimé, 2004, p. 7-23) et, de manière plus succincte, par R. Dion et F. Fortier dans l’introduction à leur étude *Écrire l’écrivain, Formes contemporaines de la vie d’auteur*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, « Espace littéraire », 2010, p. 9-17.

⁴ A. Gefen, « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans A. Salha et A.-M. Monluçon (dir.) *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 57-58.

Michon, Gérard Macé) et un quatrième de fictions historiques (Michel Chaillou). »⁵ Ces textes divers qui assument leur part d'incertitude et d'hybridité générique proposent, semble-t-il, une voie d'accès renouvelée à l'histoire du sujet :

Inscrite dans une période de retours (du sujet, de l'auteur, de la référence, du récit, du lisible, du biographique, etc.), l'explosion en nombre de cette forme de biographie survient également à un moment de l'histoire où la "décomposition des grands récits" (Lyotard, 1979 : 31) et une méfiance généralisée à l'endroit du Discours, si ce n'est aussi envers l'absolu du Savoir, tendent à amoindrir l'attrait pour les vastes synthèses et à accentuer celui pour les micro-récits.⁶

C'est dans ce champ complexe et accueillant aux approches fictionnelles que s'inscrit notre recherche, dont le questionnement d'origine est lié aux dynamiques variées du biographique.

Aux sources de ce questionnement.

À l'origine de nos travaux se trouve un objet textuel étrange : *Ma vie, son œuvre*⁷ est un petit roman publié par Jacques-Pierre Amette en 2001, soit deux ans avant l'obtention par l'auteur du Prix Goncourt, décerné à *La Maîtresse de Brecht*⁸. Bizarrerie littéraire à la croisée de la satire et de la biographie, ce récit hybride prend pour objet la carrière d'un auteur contemporain nommé Icare, lequel connaît un succès phénoménal avant de tomber dans l'oubli. La forme narrative est celle d'un témoignage, pris en charge par le meilleur ami de l'écrivain. Biographie imaginaire d'un écrivain contemporain raté, le texte est placé par son épigraphe sous l'égide de Bertolt Brecht :

Très honoré public, le combat est sévère,
Pourtant dès maintenant notre époque s'éclaire.
Comme on ne gagne rien à s'empêcher de rire
C'est une comédie qu'il nous a plu d'écrire.
Le sel, nous ne le pesons pas, noble maison,
A la façon du pharmacien, nous le versons

⁵ A. Gefen, « Le Jardin d'Hiver (à propos de *La Chambre claire* de Roland Barthes) », dans M. Macé et A. Gefen (dir.) *Barthes, au lieu du roman*, actes du colloque « Fabula », Laval (Québec), Éd. Nota Bene-Paris, Éd. Desjonquères, 2003, p. 159-172. [En ligne] <http://www.fabula.org/colloques/barthes/23.php>, n. 10.

⁶ C. Dupont, *L'Imagination biographique et critique...*, *op. cit.*, p. 177-178. C. Dupont cite ici Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

⁷ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre* [2001], Paris, Seuil, « Points », 2005.

⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, [2003], Paris, LGF, 2005.

Ainsi que des pommes de terre, par quintaux.⁹

Notre intérêt pour ce petit texte avait été motivé par le soupçon de la présence, à l'arrière-plan de celui-ci, d'une secrète et riche intertextualité (en lien, entre autres, avec la littérature allemande). L'approche originale qu'il nous offre du genre biographique (ainsi qu'en témoigne d'emblée son titre, qui parodie celui, bien connu, de certains biographies d'écrivains : *X, sa vie, son œuvre*), avait également retenu notre attention. Ce traitement particulier du genre (D. Madelénat a inventé pour en rendre compte le qualificatif de « biographoïde »¹⁰) est inséparable d'une réflexion sur le statut de l'écrivain contemporain, dont le destin serait celui d'un nouvel Icare.

L'étude de ce récit¹¹ nous a conduite à élargir la réflexion à l'ensemble de l'œuvre de J.-P. Amette, dont plusieurs textes sont en relation directe, eux aussi, avec la question intertextuelle, le genre biographique et l'image de l'Écrivain.

Constitution du corpus

Les trois romans que nous avons choisis comme corpus principal pour étudier le traitement chez cet auteur du champ fictionnel-biographique et de l'intertextualité sont *Province*¹², *La Maîtresse de Brecht*¹³ et *Un été chez Voltaire*¹⁴. Deux autres textes entrent dans notre champ : l'un est consacré à Hölderlin, (*L'Adieu à la raison*¹⁵), l'autre à Stendhal (*Une journée particulière*¹⁶) ; nous y recourons plus ponctuellement pour enrichir nos développements.

Chronologiquement, le premier des textes fictionnels-biographiques consacrés à Brecht par J.-P. Amette a pour titre *Province*. En voici la trame narrative : Jean Peyrelade, le personnage principal, cherche à retracer le parcours de son père, disparu. Ce père, Louis, décorateur, a été dans les années 40 le collaborateur, l'ami, le compagnon d'exil de Bertolt Brecht. Des analepses relient les tourments contemporains de Jean Peyrelade au récit de l'exil de Brecht et des siens, ainsi qu'à quelques incursions dans une histoire lointaine, hantée par

⁹ B. Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, [*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1950], trad. de l'allemand par Michel Cadot, Paris, L'Arche, 2003 (édition conforme à celle de 1970), p. 7. Cité en épigraphe de *Ma vie, son œuvre*, [2001], Paris, « Points Seuil », 2005, p. 7.

¹⁰ D. Madelénat cité par R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ Mémoire de master, 2008-2010, université de Caen.

¹² J.-P. Amette, *Province*, Paris, Seuil, 1997.

¹³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*

¹⁴ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, Paris, Albin Michel, 2007.

¹⁵ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison (Le voyage de Hölderlin en France)*, Paris, Grasset, 1991.

¹⁶ J.-P. Amette, *Stendhal, 3 juin 1819*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994.

un évêque du seizième siècle nommé Revelata. Le résumé livré par le site officiel d'Amette témoigne à sa manière de cette complexité diégétique :

Province, c'est la chronique d'une petite ville à l'ombre d'une cathédrale.

Province, c'est une histoire d'amour légèrement ironique, où le désir circule sans jamais se fixer.

Province, c'est une machine à remonter le temps, en compagnie de Bertolt Brecht, en 1940, ou de l'évêque Yves Arnauld de Revelata, pendant les guerres de religion.

C'est aussi le chant profond des corps dans la chaleur de l'été, le scintillement de la Baltique à midi, un orage sur Clermont-Ferrand.

Des mots que le vent emporte, un dessin sur le sable, une illusion d'optique.¹⁷

Ce que ce petit résumé passe quelque peu sous silence, c'est l'intertexte mythologique qui s'impose à la faveur de la relation filiale explorée par Jean Peyrelade : le père (Louis/Dédale), le fils (Jean/Icare) et des motifs tels que le labyrinthe ou « la tête du taureau »¹⁸ sont autant de fils directeurs pour l'analyse. Au-delà de cette thématique mythologique que nous jugeons structurante (et avons déjà repérée dans le roman biographoïde *Ma vie, son œuvre*), nous serons attentifs à certaines caractéristiques stylistiques, telles que les ruptures descriptives qui interrompent le fil diégétique et nous semblent également signifiantes.

La Maîtresse de Brecht (2003) est le deuxième récit qu'Amette a consacré à Brecht, et sans nul doute le plus célèbre ; la période biographique correspond cette fois au retour de Brecht dans l'Allemagne de l'après-guerre. Le « témoin » privilégié du grand homme sera une comédienne, Maria Eich, chargée par la Stasi d'une mission d'espionnage :

« Brecht viendra vous chercher le soir dans votre loge, vous n'avez qu'à lui ouvrir la porte... Parfois vous devrez l'écouter, parfois lui poser quelques questions. Vous savez qu'en face, les Américains, c'est la guerre, de nouveau, qu'ils préparent. On veut savoir qui il est. Autant de temps passé en Californie... Il a quitté l'Allemagne depuis si longtemps... Sa place est si importante, sa grandeur spirituelle est-elle au niveau de la tâche que nous lui confions, c'est ce que nous voulons savoir, Maria. » Dans le Berlin-Est de l'après-guerre, la rencontre de Bertolt Brecht, de retour d'exil, et d'une jeune comédienne, agent de la Stasi. Le fascinant portrait de deux personnages pris en étau dans l'atmosphère saisissante de la guerre froide.¹⁹

¹⁷ Source : site officiel de Jacques-Pierre Amette. *Amette.net*, de Jérôme F. Goudeau, 2003-2007, <http://amette.free.fr>

¹⁸J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹ Source : J. Goudeau, site officiel de J.-P. Amette. *Amette.net*, cité.

La lecture de ce deuxième récit confirme les choix opérés par J.-P. Amette dans le premier : celui d'une absorption de la diégèse par le descriptif et d'une écriture contemplative et mélancolique. Par ailleurs, l'importance accordée au déclin (relatif) du dramaturge dans ses dernières années berlinoises réintroduit le thème de la chute. En quoi l'écrivain engagé Brecht pourrait-il être, lui aussi, un autre Icare ?

Le troisième ouvrage de notre corpus, dans lequel s'impose l'univers lumineux et estival de Ferney, et avec lui deux délicieuses comédiennes italiennes conviées par Voltaire, paraît rompre avec cette tonalité. Cette rupture n'est qu'apparente : ce roman sera bel et bien, sous des dehors souriants, le récit d'un échec. Que reste-t-il de l'un des plus grands philosophes des Lumières lorsque celui-ci commence à perdre ses illusions ? Certains indices textuels nous mèneront de l'ascension icarienne à un univers restructuré par l'imaginaire du romancier :

Été 1761 : en résidence à Ferney, Voltaire reçoit deux ravissantes comédiennes italiennes venues répéter *Le Fanatisme ou Mahomet*, pièce écrite vingt ans auparavant et fort critiquée alors. Après les répétitions, les nuits tièdes portent aux jeux, au libertinage, aux confidences brûlantes. Parmi les invités, le comte Fleckenstein, un officier prussien envoyé par Frédéric II pour négocier un traité qui mettrait un terme à la guerre de Sept Ans. Pendant ce temps, non loin de là, Rousseau triomphe avec *La Nouvelle Héloïse*, qui condamne ce divertissement infâme : le théâtre.²⁰

Le triomphe de Rousseau condamnant par contraste le patriarche de Ferney à un semi-échec, on peut s'attendre à ce que l'image de la chute, bien que transformée ici encore par l'écriture d'Amette, hante ce texte.

Quelques autres références viendront ponctuellement compléter ce corpus : parmi celles-ci, l'ouvrage consacré à Hölderlin (*L'Adieu à la raison ou Le Voyage de Hölderlin en France*, 1991) présente un intérêt particulier dans la mesure où il évoque, sans prétendre les expliquer absolument, ces périodes où le grand poète s'est « séparé de lui-même » :

En décembre 1801, le poète allemand Frédéric Hölderlin quitte le sud de l'Allemagne pour se rendre à Bordeaux chez le consul Meyer. Il a trente et un ans. Il est célèbre, reconnu par Goethe et Schiller. Lorsqu'il revient en Allemagne, en juillet 1802, c'est un homme méconnaissable, qui va s'enfoncer dans la folie, jusqu'à sa mort en 1843 ? Que s'est-il passé au cours de ce voyage capital ?²¹

²⁰ Présentation d'*Un été chez Voltaire*, source : site officiel de J.-P. Amette.

²¹ Source : site officiel de J.-P. Amette.

Le paratexte n'indique pas cette fois qu'il s'agit d'un « roman ». La quatrième de couverture citant J.-P. Amette souligne d'emblée une incertitude générique assumée :

« J'ai pris quelques libertés en écrivant ce récit de voyage », précise J.-P. Amette, « notamment celle d'inventer une jeune femme amoureuse, cette Suzanne que j'ai faite lingère, à l'Hôtel du Commerce à Lyon... Simplement, avec ferveur, ai-je voulu comprendre l'incomparable Hölderlin, et en écrivant un voyage qui fut, pour lui, son adieu à la raison, vivre plus intimement avec lui ».

Ce récit de voyage qui oscille entre la biographie et la fiction se présente comme une réflexion sur la création littéraire et sur la manière dont cet engagement est vécu par un artiste. Il ouvre également, nous le verrons, sur la problématique icarienne qui orientera notre interprétation.

La composition hybride de l'ouvrage consacré à Stendhal (*Stendhal, 3 juin 1819*²²) fait alterner le récit fictionnalisé d'une journée du biographié et des réflexions de nature métatextuelle, qui prennent place dans des chapitres intitulés « Chambre noire » et soulèvent (ou illustrent) certaines questions de méthodologie biographique. Il fait partie de la collection « Une journée particulière », dirigée par Olivier Barrot, qui comprend également le *Proust* d'Alain Buisine ou encore *Gide* de Patrick et Roman Wald Lasowski : le paratexte souligne en quatrième de couverture cette hybridité essentielle du récit et la posture particulière adoptée par l'auteur :

C'est en stendhalien de proximité, mais aussi en romancier et en dramaturge que Jacques-Pierre Amette raconte cette journée au sombre éclat, cette passion malheureuse d'où naîtront les plus beaux personnages féminins des romans de Stendhal, tous hantés par la figure de Matilde Dembowski.

Pour compléter ces données, nous convoquerons à l'occasion deux œuvres dramatiques de J.-P. Amette : *Appassionata*²³ et *Passions secrètes, crimes d'avril* mettent en scène des artistes (pianistes et écrivains) et reposent sur des problématiques similaires. Ces textes font écho à la question biographique ; certes, le personnage principal d'*Appassionata* n'est pas un écrivain, mais un pianiste de renommée mondiale nommé Stadenhoffer ; mais son élève, Thomas, choisit finalement de s'engager dans un projet d'écriture biographique sur William Congreve²⁴. Dans *Passions secrètes, crimes d'avril*, Conrad, figure centrale de la

²² J.-P. Amette, *Stendhal, 3 juin 1819*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994.

²³ J.-P. Amette, *Appassionata*, suivi de *Passions secrètes, crimes d'avril*, Paris, Gallimard, NRF, 1993.

²⁴ « J'écris une biographie de William Congreve.

Liza : Qui ?

pièce, a consacré la plus grande partie de son existence à des travaux de recherche et une biographie non achevée de Theodor Herzl²⁵.

Le corpus est donc constitué de textes qui prennent place entre l'espace biographique et l'espace fictionnel. *Ma vie, son œuvre* peut être considéré, nous l'avons dit, comme un texte biographoïde, puisqu'il imite partiellement une structure relevant du champ biographique traditionnel, tout en mettant en scène un biographe et un biographié totalement fictionnels. Si les biographes Thomas (dans *Appassionata*) et Conrad (dans *Passions secrètes...*) sont également de nature fictionnelle, leurs biographiés respectifs (W. Congreve et T. Herzl) ont une existence historiquement attestée, ce qui constitue une autre configuration générique. Les romans de notre corpus principal (*Province, La Maîtresse de Brecht, Un été chez Voltaire*) entrent dans la catégorie des « fictions biographiques » : il s'agit bien en effet de « variations romanesques sur les biographies d'auteurs réels »²⁶, que l'on distinguera, à la suite de R. Dion et F. Fortier reprenant la catégorisation de Jean-Benoît Puech, des « pastiches de biographies créant des auteurs imaginaires »²⁷. Ces questions terminologiques, sur lesquelles nous reviendrons, témoignent de la diversité des approches biographiques contemporaines et mettent en évidence un axe important de l'étude : l'oscillation entre le fictionnel et le référentiel.

Fictionnel et référentiel

La référentialité et la fictionnalité constituent en effet les deux pôles de la fiction biographique : le genre est ancré dans un univers de référence historiquement attesté et un pacte « fictionnel-biographique », généralement confirmé par le paratexte, scelle ce fonctionnement hybride.

Thomas : William Congreve. Comédie de la Restauration.

Liza : Connais pas.

Thomas : Congreve. Auteur dramatique. Perfection rarement égalée. Indécence du dialogue. Polémique, dédain, jalousie et mort. Enterré en grande pompe à Westminster. Comme moi. Dalle contre dalle. La sienne et la mienne.

Liza : Il est bien tombé dans l'oubli.

Thomas : Je le rejoins, dans l'oubli, à heure fixe. », J.-P. Amette, *Appassionata*, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ « Mais je la finirai, cette biographie de Theodor Herzl.

Il se lève et va chercher son manuscrit et ouvre un stylo et écrit.

Il a fait tout ce que je n'ai pas fait.

D'un autre côté, il rencontra de nombreux échecs. Des déboires. Et sa popularité ? Moi je n'aurais pas supporté cela. », J.-P. Amette, *Passions secrètes...*, *op. cit.*, p. 71.

²⁶ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 11.

²⁷ L'exemple cité ici est *Sir Andrew Marbot* de Wolfgang Hildesheimer (1984), *ibid.*

Les pratiques littéraires contemporaines²⁸ se révèlent comme un lieu privilégié pour interroger les frontières entre le fictionnel et le référentiel. Le champ biographique²⁹ s'y prête particulièrement, mais le questionnement pourrait être étendu aux relations entre l'actualité et la fiction, ce qu'illustre par exemple un article de Philippe Artières, paru en novembre 2016 à l'occasion de l'attribution du prix Médicis à *Laëtitia ou la fin des hommes*³⁰. Se penchant sur le projet d'écriture de l'historien Ivan Jablonka, le journaliste soulève à partir de ce fait divers devenu roman³¹ la question de la fictionnalisation de l'histoire et aborde certaines des problématiques épistémologiques essentielles pour notre recherche :

L'auteur [Jablonka] ne cesse d'évoquer la méthodologie de son enquête, mais celle-ci n'est jamais énoncée. [...] Pourtant, on ne peut travailler sur un semblable fait divers – lequel, contrairement à ce que pense Jablonka, n'a rien d'exceptionnel – sans livrer ses sources, relater comment ces informations vous sont parvenues ; bref, donner à voir les coutures de l'enquête. Cela ne s'appelle pas seulement de la méthodologie mais d'abord de la déontologie, voire une éthique d'écriture. L'historien ne peut pas s'en dispenser. Le biographe, fût-il écrivain, non plus.³²

Le critique met en évidence, en méditant sur ce petit événement de l'actualité littéraire qu'est la publication du livre de Jablonka, une grande question narratologique : comment faire de la fiction à partir de l'histoire ? Y a-t-il encore place, dans ce processus hybride, pour la méthodologie historiographique, et sous quelle forme peut-elle apparaître ?³³ Ces interrogations rejoignent d'ailleurs la problématique de l'essai d'I. Jablonka paru en 2004,

²⁸ Martine Boyer-Weinmann livre à ce sujet un repère d'histoire littéraire important : « Dans cet horizon du discours qui rompt avec les systèmes de légitimation épistémologique et avec les catégories du vrai, du faux, pour investir le champ de la littérature et de ses possibles, c'est encore une fois, chez les modernes, Aragon le maître, qui donna le ton avec son *Henri Matisse*, roman, produit difficile (l'histoire de sa gestation, puis de sa publication, en 1971, fut houleuse) issu de vingt-sept ans d'admiration dialoguée. », M. Boyer-Weinmann, « La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats », *Poétique* 3/2004 (n°19), p. 299-314. En ligne : www.cairn.info/revue-poetique-2004-3-page-299.htm.

²⁹ Sur cette même question relative au champ autobiographique, voir l'article d'Yves Baudelle « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », dans *Paradoxes du biographique*, *Revue des Sciences Humaines* n°263, juillet-septembre 2001, p. 75-101.

³⁰ Ivan Jablonka, *Laëtitia ou la fin des hommes*, Paris, éditions du Seuil, 2016. L'ouvrage rend compte de l'enquête menée sur le meurtre de la jeune Laëtitia Perrais le 2 janvier 2011, fait divers qui a également donné lieu à un débat politico-judiciaire.

³¹ *Laëtitia ou la fin des hommes* rend compte de l'enquête menée sur le meurtre de la jeune Laëtitia Perrais le 2 janvier 2011, fait divers qui a également donné lieu à un débat politico-judiciaire.

³² P. Artières, « Ivan Jablonka, L'histoire n'est pas une littérature contemporaine ! » article de *Libération*. [En ligne] http://www.liberation.fr/debats/2016/11/06/ivan-jablonka-l-histoire-n-est-pas-une-litterature-contemporaine_1526604.

³³ C'est précisément la question traitée par Dominique Viart dans un article intitulé « Fictions en procès », paru dans *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la dir. de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 289-303. D. Viart lit dans cet intérêt pour le fait divers fictionnalisé, même s'il n'est pas nouveau, une stratégie qui est celle « du détail », du particulier, et qui s'inscrit également dans une posture très particulière de l'écriture contemporaine, qui est notamment une « fonction idéologique interrogative plutôt qu'assertive. », *art. cité*, p. 302.

*L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*³⁴, qui explore les relations entre le champ littéraire et les finalités (et méthodes) des sciences sociales.

La notion d'attestation est au cœur de l'approche contrastive que nous adopterons en distinguant deux mises en œuvre du biographique, l'une relevant du biographique-historique – ou référentiel – et l'autre du biographique-fictionnel.

« Soi-même et un autre »³⁵ : le choix générique de la fiction biographique.

En vue d'identifier les constantes de la fiction biographique, nous adoptons l'approche contrastive privilégiée par les travaux de Dorrit Cohn et de M. Boyer-Weinmann, qui définissent ce genre en relation avec la biographie historique (ou encore « référentielle »). Nous pourrions constater que J.-P. Amette a pris en charge, en tant qu'auteur de fictions biographiques, des tâches d'écriture comparables à celles des biographes-historiens ; plusieurs sources sont identiques (*Correspondance, Journaux, témoignages...*), ainsi que certaines préoccupations méthodologiques. Cependant, le paratexte éditorial désigne chaque œuvre de notre corpus comme « roman », sans laisser d'ambiguïté : les spécificités respectives de ces deux types de mises en forme biographiques feront donc l'objet des deux premières parties.

Dans cette perspective, M. Boyer-Weinmann s'attache à identifier les structures et critères propres à chaque choix générique, à l'intérieur de ce champ large qu'on nomme biographique :

Qu'il s'agisse de voir dans l'entreprise biographique un attentat contre la liberté du sujet réduit à se plier à la raison rétrospective du biographe (Cioran, Kundera) ou un exercice herméneutique soumis à la contrainte de l'histoire et à une phénoménologie du temps (Sartre), la pratique biographique pose la question de sa relation avec le roman. Peut-on alors, en termes génériques cette fois, repérer des critères distinctifs entre une pratique biographique orientée vers les faits et une pratique biographique conçue comme un scénario fictif, une fiction de vrai, un « comme si » qui prendrait les allures soit d'une hypothèse philosophique (« le projet originel » par exemple) soit d'un récit à figure unique (*Rimbaud le fils* de Pierre Michon, *Les Eblouissements*, de Pierre Mertens) ou à figures multiples (*Vies*

³⁴ I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014 (ouvrage qui a inspiré le titre de l'article de *Libération*).

³⁵ D'après « Soi-même comme un autre », de Paul Ricoeur, Paris, Seuil, 1990, cité par A. Gefen « Soi-même comme un autre... », *art. cité*, p. 67

imaginaires de Marcel Schwob, *Vies antérieures* de Gérard Macé, *Vies volées* de Christian Garcin, *Les Vies brèves* de Robert Bréchon...) ?³⁶

Le cadre proposé permettra, dans un premier temps, de définir quelques traits caractéristiques de cette « pratique biographique orientée vers les faits » que nous nommons « biographie historique », et de mettre en relation cette analyse avec les précisions que J.-P. Amette a pu apporter sur sa pratique d'écrivain.

Ainsi, la question de la référence, ou plutôt de la relation complexe qu'entretient la fiction biographique avec le plan référentiel, sera l'un des pivots de cette étude. En lien avec le choix du matériau biographique et sa mise en forme, la question des intertextes tiendra également une place essentielle. Les œuvres des biographiés constituent en effet un fondement pour la nouvelle création biographique, qu'elle soit historique ou fictionnelle : une précision liminaire de J.-P. Amette avant l'épigraphe d'*Un été chez Voltaire*³⁷ cite explicitement la *Correspondance*. Cette mention, qui constitue un guide de lecture, oriente la construction du sens. De même, la diégèse d'*Un été chez Voltaire* renvoie au *Mahomet*, son épigraphe au *Traité sur la Tolérance*. L'épigraphe du petit récit *Ma vie, son œuvre* cite, nous l'avons relevé, *Maître Puntila*, tandis que les fictions biographiques mettant en scène B. Brecht accordent un statut privilégié à ses poèmes. Nous aurons recours de manière complémentaire aux éclaircissements que J.-P. Amette a pu apporter sur son travail³⁸, qui permettront de guider ou d'infirmer nos hypothèses sur ces sources.

Les deux premières parties de notre étude permettront ainsi une approche théorique de la question de la fiction biographique. Nous présenterons une mise au point critique, un état des recherches sur le biographique dans son rapport à la fiction et dans son rapport à l'historiographie. L'intérêt de cette recherche consacrée à la composition des fictions biographiques réside également dans cet état des lieux (incluant un itinéraire bibliographique), que nous nous proposons d'établir.

Cependant, on ne saurait attendre de cette mise au point générique qu'elle permette de rendre compte de façon satisfaisante de l'originalité des œuvres de J.-P. Amette : que peut-on dire, dans une perspective interprétative, de l'actualisation personnelle qu'il propose du genre fiction biographique ?

³⁶ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, « Essais », 2005. p. 82.

³⁷ J.-P. Amette, *op. cit.*, n. p.

³⁸ On trouvera ces considérations en annexe 4, p. 447 sq.

Ce processus d'interprétation requiert d'abord qu'on identifie la première spécificité des fictions biographiques de J.-P. Amette et ses implications : même si cela constitue un choix peu original et donc susceptible d'être passé sous silence, nous soulignerons que, dans tous les textes de notre corpus, l'objet du récit fictionnel-biographique est un écrivain. C'est le cas aussi dans les écrits d'Amette consacrés à Hölderlin et Stendhal, ainsi que dans *Ma vie, son œuvre* et *Passions secrètes, crimes d'avril* (la pièce *Appassionata*, qui partage cette fonction actantielle entre le pianiste Stadenhoffer et le biographe Thomas, faisant exception). La spécificité de notre corpus tient donc également à cette « rencontre de deux fonctions-auteurs »³⁹ ; c'est elle qui fera l'objet de la troisième partie de notre recherche.

Une réception créatrice⁴⁰

Notre corpus relève en effet du champ défini par la méthodologie comparatiste comme celui de la « réception créatrice ». Rappelons brièvement que « l'introduction du mot "réception"⁴¹ dans le lexique critique s'est faite progressivement, au cours des années 1970 et 1980, à la suite des travaux de Hans Robert Jauss. Il s'agissait, dans un premier temps, d'acclimater les thèses de celui-ci et son lexique, ancré dans l'histoire des idées en Allemagne.»⁴² Les travaux de l'école de Constance consacrés à l'esthétique de la réception sont « issus d'une critique à la fois de l'histoire littéraire traditionnelle et de l'analyse formaliste »⁴³. Ses fondateurs ont pointé un écueil induit, selon eux, par l'analyse structurale, à savoir la réification du texte ; le modèle alternatif proposé tend donc à déplacer l'accent « de l'œuvre comme résultat d'un faire artistique vers la réception de l'œuvre. »⁴⁴ La recherche, prenant en compte de manière nouvelle le pôle actif du récepteur, refuse une conception

³⁹ M. Boyer-Weinmann, « La biographie d'écrivain, enjeux, projets, contrats », » *art. cité*, 3.

⁴⁰ Nous empruntons cette expression à Anne-Rachel Hermetet, qui cite Philippe Chardin, *Réceptions créatrices de l'œuvre de Flaubert*, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2000, dans son article « Les études comparatistes de réception », dans A. Tomiche et K. Zieger (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 57-66.

⁴¹ Pour une présentation de l'esthétique de la réception et les travaux de l'École de Constance, autour de Hans Robert Jauss et de Wolfgang Iser, voir l'introduction de L. Arnoux-Farnoux et A.-R. Hermetet dans Lucile Arnoux-Farnoux et A.-R. Hermetet (dir.), *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009, p. 7-15.

⁴² A.-R. Hermetet, R. Salado, « Introduction », dans *L'Esprit créateur*, volume 49, numéro 1, printemps 2009, p. 1-8.

⁴³ O. Ducrot, J.-M. Schaeffer (dir.), [1995], *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, « Points essais », 1999, p. 98.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

« substantialiste », en vue de focaliser l'analyse sur une dynamique et une relation fonctionnelle.⁴⁵

Si l'on reconnaît que l'historicité de l'œuvre d'art ne réside pas dans sa seule fonction représentative ou expressive mais tout aussi nécessairement dans l'effet qu'elle produit, on devrait en tirer deux conséquences en vue de fonder l'histoire de la littérature sur des bases nouvelles. D'abord, si la vie de l'œuvre résulte « non pas de son existence en elle-même, mais de l'interaction qui s'exerce entre elle et l'humanité »⁴⁶, ce travail permanent de compréhension et de reproduction active de ce que nous a légué le passé ne doit pas rester limité aux œuvres considérées isolément. Il convient plutôt alors d'inclure aussi dans cette interaction reliant l'œuvre et l'humanité le rapport des œuvres entre elles, et de situer le rapport historique entre les œuvres dans le complexe de relations réciproques qu'entretiennent la production et la réception.⁴⁷

Notre corpus relève du cas très particulier de réception et d'intertextualité où le lecteur (J.-P. Amette) ajoute à la fonction de récepteur celle de biographe. L'interaction entre l'œuvre (du biographié) et son lecteur va donc être prolongée par une nouvelle création textuelle. L'un des modes d'existence de l'œuvre lue est ainsi constitué par les productions textuelles qu'elle génère à son tour. L'écrivain en tant que récepteur d'une œuvre constitue un objet d'étude important au sein des études comparatistes, qui décrivent ce type de relations en termes d'influence et d'affinités :

On peut réduire le récepteur, jusqu'à ne considérer que les œuvres effectuées par un seul individu, généralement le lecteur privilégié qu'est un écrivain. Ainsi, dans une perspective comparatiste, puisqu'il examine les affinités électives que Proust a instaurées avec Flaubert, Tolstoï ou Dostoïevski, l'essai de Philippe Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare* (Paris, Champion, 2006) ou, comme en écho au rayonnement de la figure d'Emma Bovary, *Flaubert and Don Quijote : The Influence of Cervantes on Madame Bovary* de S. Fox (Brighton, Sussex Academic Press, 2008).⁴⁸

Or la fiction biographique constitue le lieu particulier où se manifeste la réception d'une œuvre par un autre écrivain, qui va en livrer de manière très indirecte (nous parlerons à ce

⁴⁵ « L'œuvre littéraire n'est pas un objet existant en soi et qui présenterait en tout temps à tout observateur la même apparence ; un monument qui révélerait à l'observateur passif son essence intemporelle. Elle est bien plutôt faite, comme une partition, pour éveiller à chaque lecture une résonance nouvelle qui arrache le texte à la matérialité des mots et actualise son existence. », H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, [textes originaux de 1972, 1974, 1975] trad. de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, « Tel », février 2001, p. 51.

⁴⁶ Citation de Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten*, Francfort, 1967, p. 138-139. Note de H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 43

⁴⁷ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., page 43.

⁴⁸ A.-R. Hermetet et L. Arnoux-Farnoux, « Questions de réception : bilan critique », dans *Questions de réception*, op. cit., p. 200.

propos de « transposition ») un discours de lecteur et un discours critique⁴⁹. Le chercheur est confronté alors à un processus complexe, interactif et dialectique, car les implications de ce changement de statut (du lecteur-critique devenu romancier-biographe) sont multiples : transpositions de l'œuvre, transposition du discours critique : c'est par ce processus qu'un écrivain se trouve, pour reprendre les propos de C. Dupont, en situation de « (re)naître » de son œuvre et de la lecture de celle-ci par un autre écrivain. »⁵⁰

Un « lecteur fasciné ».

Car Jacques-Pierre Amette est écrivain.

Assurément.

Écrivain au sens complet du terme, il aborde tous les genres. Il est tour à tour romancier, nouvelliste, dramaturge, journaliste, critique littéraire, biographe, scénariste... Quant à la poésie, s'il n'a pas commis lui-même de poèmes, c'est en lecteur éclairé qu'il savoure ceux de ses auteurs préférés : Pierre de Ronsard, Charles Baudelaire (tout particulièrement *Les Fleurs du mal*), mais aussi Bertolt Brecht, Peter Härtling et Frédéric Hölderlin.

En résumé, Jacques-Pierre Amette est un écrivain normand.

« Peut-être bien... »⁵¹

La création littéraire d'Amette ne peut être dissociée de la lecture de ses auteurs favoris : c'est le point à retenir de cette brève présentation, validée par l'auteur⁵². Le « tissage » de sa production se nourrit de liens intertextuels, au premier rang desquels les œuvres de Brecht, Voltaire et Hölderlin. C'est à cette lecture de Brecht, Hölderlin et Voltaire, sur laquelle insiste Jérôme Goudeau, que nous allons nous intéresser, dans le cadre d'une réception créatrice : « Le biographe est lecteur fasciné avant que d'être écrivain, mais l'acuité de sa lecture devra se doubler d'une appropriation dans laquelle l'exercice hypertextuel devient le moteur de l'écriture, s'autorisant d'échos structurels et stylistiques interdits à l'essayiste... »⁵³ Ainsi que l'écrivent R. Dion et F. Fortier, la fiction biographique est avant

⁴⁹ Cette relation complexe, où l'écrivain s'inscrit dans une démarche de relecture (réception) créatrice des œuvres qu'il prend comme objet, a été explorée par M.-P. Berranger : « [...] l'écrivain critique s'engage volontiers dans une réfection de l'histoire littéraire à partir d'une quête de nouveaux critères d'évaluation des œuvres, où peut se penser sa propre création. », M.-P. Berranger (dir.), *L'écrivain critique, Revue des Sciences Humaines*, n°306/avril-juin 2012, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2012, p. 10.

⁵⁰ C. Dupont, *L'Imagination biographique et critique...*, *op. cit.*, p. 16-17.

⁵¹ *Amette.net*, site officiel « Jacques-Pierre Amette », de Jérôme F. Goudeau, 2003-2007, <http://amette.free.fr>

⁵² Relevons également que si la diversification générique caractérise les choix d'écriture de J.-P. Amette, la poésie en est absente, bien qu'elle tienne une place essentielle dans ses lectures ; ce paradoxe, esquissé par J. Goudeau, pourra sans nul doute éclairer certaines spécificités de ses fictions biographiques.

⁵³ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 51. Ajoutons que l'idée développée par Jauss à ce propos est de considérer les œuvres-sources comme des « moteurs » générant un questionnement que le récepteur-producteur reprendra à son compte : « Passant d'une histoire de la réception des œuvres à l'histoire

tout « l'écriture d'une lecture », mettant en œuvre des procédés intertextuels complexes, aboutissant à l'« enchevêtrement de deux écritures »⁵⁴. La fiction biographique est une manière également de revisiter différemment l'histoire littéraire. J. Goudeau pointe le fait que J.-P. Amette, par ses fonctions de critique et de journaliste, est immergé dans le monde de l'édition : de fait, le statut de l'écrivain contemporain constitue une thématique importante de son œuvre ; entre la perception de « l'Écrivain » des vingtième et vingt et unième siècle, et l'image par lui fictionnalisée des grandes figures de Voltaire et Brecht, quelle relation pourrions-nous établir ?

Images de l'Écrivain.

Les deux figures majeures de notre corpus sont Brecht et Voltaire. Quel horizon d'attente⁵⁵ J.-P. Amette prend-il en compte pour construire ses fictions biographiques ? Quels sont les fondements supposés du pacte fictionnel-biographique qu'il conclut avec son lecteur ? La troisième partie de ce travail traitera de l'image que renvoient ces deux écrivains, telle que l'a véhiculée une certaine tradition d'histoire littéraire et d'histoire biographique. Nous tenterons à cette occasion de comprendre ce qui motive le romancier Amette, lorsqu'il prend pour objets d'étude et matériau littéraire ces auteurs-phares que sont Brecht et Voltaire. Le fait même de les associer dans ses projets d'écriture révèle un intérêt passionné pour ces deux figures insurrectionnelles. Le choix du dramaturge Brecht comme biographié, lors même que l'héritage brechtien connaît une réception contrastée aux XX^e et XXI^e siècles, comme l'a bien montré Jean-Pierre Morel⁵⁶, mérite d'être interrogé. J.-P. Amette perçoit avant tout, dans la lutte du jeune Brecht contre le nazisme, un engagement comparable à celui de Voltaire contre le fanatisme, une prise de position contre un pouvoir absolu. Son intérêt pour l'œuvre poétique et l'imaginaire brechtiens ne sera jamais démenti, et lui permettra de détacher son exploration fictionnelle-biographique des polémiques habituellement liées à la réception

événementielle de la littérature, on découvre celle-ci comme un processus où la réception passive du lecteur et du critique débouche sur la réception active de l'auteur et sur une production nouvelle ; autrement dit, où l'œuvre suivante peut résoudre des problèmes – éthiques et formels – laissés pendents par l'œuvre précédente, et en poser à son tour de nouveaux. », H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 69-70.

⁵⁴ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 51

⁵⁵ Pour une mise au point conceptuelle sur cette notion, voir A.-R. Hermetet, R. Salado, « Introduction », *art. cité*, p. 1.

⁵⁶ « A sa manière, ce numéro [de la *Revue de littérature comparée*] tente de s'inscrire dans la réception française de Brecht. Cette histoire, déjà longue de plus d'un demi-siècle, a connu, on le sait, des péripéties spectaculaires : il est facile d'opposer l'engouement suscité par Brecht à partir du milieu des années cinquante à certains rejets brutaux qu'il a subis vingt ans après et dont certains durent encore... », J.-P. Morel, « Introduction » dans J.-P. Morel (dir.), *Brecht entre théâtre et théorie*, *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2004, Paris, Klincksieck, 2004, p. 135.

brechtienne : les choix effectués par le romancier dans la transposition du vécu de son biographié (et notamment le choix de la période berlinoise des années 50, période de doute pour B. Brecht), orientent de manière personnelle son projet de réception créatrice. On s'attachera également à identifier les conditions d'un rapprochement entre Voltaire et Brecht : l'engagement de Voltaire contre les puissances régnautes de son temps et sa lutte constante contre « l'Infâme » (menée en 1761 depuis sa propriété de Ferney) fascinent J.-P. Amette et justifient son choix : d'un écrivain engagé à un autre, il s'agira d'examiner ce qui est transférable ; cette analyse nourrira nos développements sur la figure d'Écrivain construite par l'auteur à travers ses fictions.

Les récits offerts par J.-P. Amette engagent des figures d'écrivains et tissent en tant que tels des relations intertextuelles complexes avec leurs œuvres, mais également avec la critique des quelques-unes d'entre elles, au point qu'on peut parler d'une forme stratifiée d'intertextualité. La question se pose plus généralement de savoir quels choix on opère quand on s'inscrit dans une littérature d'héritage. C'est sans doute une « mythologie de l'écrivain » qui s'élabore peu à peu dans les fictions biographiques d'Amette : au sens littéral d'ailleurs, puisque la figure d'Icare, nous l'avons dit, est au centre du processus de création :

Notre société, via le lycée, et le système éducatif vit sur le mythe que celui qui écrit s'approcherait donc du soleil de la Gloire... Car on a en tête Molière ou Chateaubriand, La Fontaine, Stendhal, Malraux ou Camus... Bernanos ou Yourcenar... et c'est un parfait mirage... l'auteur y perd ses plumes (on se sert des plumes pour écrire.. et là aussi pour s'envoler vers la gloire..). C'est une très jolie image de l'auteur qui se croit, dans son ascendance dans les nuages, au-dessus des autres... en fait, il finit par tomber.⁵⁷

Le mythe est présent explicitement dans le roman *Ma vie, son œuvre*, comme dans la fiction biographique *Province* : c'est aux modalités de la mise en œuvre de cette mythologie de l'Écrivain que sera consacrée la quatrième et dernière partie de cette recherche. Ainsi, notre objectif étant d'appréhender le traitement particulier qu'offre J.-P. Amette du genre fiction biographique (dont nous aurons exploré les caractéristiques structurelles), le dernier temps de ce travail en présentera l'interprétation, guidée par les outils théoriques que nous offrent les travaux de Michael Riffaterre⁵⁸. Le texte, tel que Riffaterre le pose en objet d'étude, est un discours structuré de telle sorte qu'il ne peut être compris comme une pure mimésis du réel. Il s'agit donc d'en explorer la « signifiante », que Riffaterre distingue du sens, et qui est dérivée

⁵⁷ J.-P. Amette, PJ intitulée « Icare III » accompagnant le courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c, p. 449 sq.

⁵⁸ M. Riffaterre, *Essais de linguistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

d'une autre instance textuelle, par exemple une instance générique. Notre hypothèse de départ est que le genre fiction biographique, qui jouit, nous l'avons dit, d'une grande popularité auprès du lectorat d'aujourd'hui, peut remplir dans les récits que nous étudions ce rôle d'« hypogramme »⁵⁹.

L'un des intérêts majeurs de la théorie riffaterrienne est par ailleurs de concevoir la production de la signifiante comme fonction, non d'un rapport direct à l'hypogramme, mais du croisement entre celui-ci et un tiers-texte, l'« interprétant »⁶⁰, qui est en quelque sorte l'opérateur d'une relecture de l'hypogramme. L'originalité du texte d'arrivée, les écarts qu'il présente par rapport à son hypogramme sont imputables, selon cette théorie, au fait que cet interprétant est lui-même soumis à une modification (ou « conversion ») résultant de l'application à tous les éléments qui le constituent d'un même principe de transformation. La seconde hypothèse qui a guidé notre enquête est que cet interprétant "converti" pourrait être fourni par un intertexte récurrent dans le corpus étudié : le mythe d'Icare, comme mythe de l'écrivain.

L'enjeu de la recherche, si on le situe dans une perspective plus générale, est d'une part de démontrer les mécanismes intertextuels à l'œuvre dans des récits catégorisables comme fictions biographiques en s'imposant l'application d'une théorie exigeante, finalement peu exploitée, et dont il nous paraît intéressant d'éprouver la validité et la fécondité. Il s'agit d'autre part de mettre en évidence l'originalité de traitement générique, qui apparaît commune à la fiction brechtienne et voltairienne, et de parvenir à contextualiser l'image que l'œuvre d'un écrivain français du XXI^e siècle construit de deux auteurs célèbres entre autres pour leur engagement politique.

⁵⁹ M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 39.

⁶⁰ M. Riffaterre, *Rhétoriques, sémiotiques*, Revue d'Esthétique, n°1-2, 1979.

Première partie. « Un ensemble d'œuvres interrogatives... »⁶¹ : structures de la biographie historique

Dans un article bien postérieur à son ouvrage de référence sur la biographie, D. Madelénat dresse un panorama synthétique de l'évolution récente du genre. Signalant l'« inflation biographique » dans le champ littéraire, il montre qu'elle s'accompagne de mutations et d'hybridations qui deviennent les objets privilégiés des études contemporaines.⁶² Dans ce champ mouvant, les frontières génériques semblent devoir être transgressées constamment : D. Madelénat souligne « l'ondoyante diversité du champ biographique »⁶³ et le brouillage conceptuel qui en résulte.⁶⁴ D'autres, comme D. Viart et A. Gefen, reprennent pour l'approfondir l'hypothèse de la contamination de l'ensemble des genres par la tentation biographique, et l'indistinction générique : nous nous réservons de revenir sur ce point plus tard.

Les questions de terminologie sont indissociables des distinctions conceptuelles : Julie Anselmini emploie le terme de « biographie traditionnelle »⁶⁵ ; A. Gefen oppose « récit fictionnel » et « récit référentiel »⁶⁶. D. Madelénat, quant à lui, utilise une périphrase sans doute plus juste pour désigner l'ensemble des biographies d'écrivains qui seront évoquées ici : « le récit conforme aux normes de la biographie historique ». Nous pourrions envisager la dénomination « enquête biographique de type historiographique », mais nous utiliserons dans

⁶¹ « [...] un ensemble d'œuvres interrogatives, qui remontent le temps de la mémoire commune en même temps qu'elles creusent l'intimité du sujet. », D. Viart, « Dis-moi *qui* te hante », « Dis-moi *qui* te hante », dans *Paradoxes du Biographique, Revue des Sciences Humaines* n°263, Presses universitaires de Lille III, mars 2001, p. 18.

⁶² « L'inflation, manifeste, touche moins les rubriques ancestrales (saints et maîtres spirituels, écrivains, artistes, grands ou petits « faiseurs d'histoire ») que l'actualité (vedettes, sportifs, héros de faits divers, entrepreneurs, politiciens...), et surtout le roman, avec tout un spectre d'hybrides entre le récit conforme aux normes de la méthode historique, et la fiction quasi pure. », D. Madelénat, *La biographie aujourd'hui : frontières et résistances*. In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, N°52. p. 153-168. Doi : 10.3406/caief.2000.1384 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1384, p. 155.

⁶³ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁴ « Sur le terrain, en tout cas, la frontière entre roman et biographie ne se discerne guère, et cède la place à des confins mêlés où le plaisir du conte, le caprice de la fantaisie et la volonté de séduire le lecteur priment tout précepte classique. », *ibid.*, p. 161. De là, l'auteur prédit de graves conséquences génériques : « Dangereuses facilités, distension dans un espace littéraire et culturel sans ennemis déclarés : l'identité du genre se fragilise, ses limites se dissolvent. » *Ibid.*, p. 161

⁶⁵ J. Anselmini, « Fiction biographique moderne et roman historique romantique : *La San Felice* d'Alexandre Dumas », dans *Fictions biographiques, op. cit.*, p. 94.

⁶⁶ A. Gefen, « Soi-même comme un autre... », *op. cit.*, p. 57.

cette étude une expression plus synthétique apparaissant notamment sous la plume de l'historien Jacques Le Goff⁶⁷ : « biographie historique ».⁶⁸

Nos premières recherches sur les mécanismes de production des fictions biographiques de J.-P. Amette à partir des biographies historiques se sont appuyées sur l'ouvrage de M. Esslin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*⁶⁹ et l'étude de G. Berg et W. Hecht, *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*.⁷⁰ Un texte publié par J.-P. Amette sur son site personnel⁷¹ et intitulé « Mon Brecht préféré » souligne l'importance de la décennie 1970, acmé de la production sur Brecht : « D'autre part, j'étais stupéfait dans les années 70 de découvrir l'exubérant, l'énorme, le violent, le rigolard, l'insurgé, le veilleur moral... »⁷² Ainsi, l'intérêt de J.-P. Amette pour le dramaturge se serait éveillé à l'occasion de « la parution du *Journal de travail* de Brecht en 1976 » (date effectivement exacte).⁷³ Il nous a donc semblé nécessaire de prendre en compte le contexte culturel de cette décennie pour appréhender l'influence possible des débats autour de B. Brecht et son œuvre sur les projets d'écriture de J.-P. Amette. L'ouvrage bien connu de M. Esslin, publié en 1972, pouvait, selon toute probabilité, constituer une référence pour les fictions biographiques *Province* et *La Maîtresse de Brecht*. Les mêmes déclarations ont orienté notre exploration vers d'autres textes des années 70, tels que l'ouvrage de Guy Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*⁷⁴. Par ailleurs, la biographie de G. Berg et W. Jeske présentée par M. Silhouette, considérée comme une

⁶⁷ Dans un article de référence, J. Le Goff opère cette distinction entre « la biographie plus ou moins romancée qui a toujours eu un public et relève plus de la littérature tout court que de la littérature historique » et ce qu'il nomme « la biographie « sérieuse », œuvre d'historiens de métier parmi lesquels beaucoup d'universitaires et parfois non des moindres », J. Le Goff, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, n°64, mars-avril 1989. Publication en ligne : DOI : 10.3917/deba.054.0048, p. 1. Pour éclairer cette question du genre biographique « sérieux », nous recourrons ponctuellement au texte de Jean-Claude Yon consacré à la genèse d'une biographie d'Offenbach : « Offenbach dans son intimité, quelques réflexions d'un biographe », dans D. Madelénat (dir.), *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*, op. cit., p. 209-217.

⁶⁸ Nous trouverons également l'expression « biographie référentielle », utilisée par D. Viart : « On l'entend, il ne s'agit pas de brouiller une seule frontière – celle qui sépare ou séparerait la biographie référentielle du récit de fiction, mais aussi celles qui distinguent le portrait du récit, la biographie de l'autobiographie. », « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans M. Dambre, M. Gosselin (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 332.

⁶⁹ M. Esslin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, [1961], trad. de l'anglais par Renée Villoteau, Paris, Christian Bourgois, « 10/18 », 1971.

⁷⁰ G. Berg, W. Jeske, *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, [*Bertolt Brecht*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1998] trad. de l'allemand par Bernard Banoun, présenté par Marielle Silhouette, Paris, L'Arche, 1999.

⁷¹ *Amette.net*, site officiel « Jacques-Pierre Amette », de Jérôme F. Goudeau, 2003-2007, <http://amette.free.fr>

⁷² *Ibid.*

⁷³ Site officiel « Jacques-Pierre Amette », site cité : « 1976 voit la parution du *Journal de travail* de Bertolt Brecht. Amette, qui connaît déjà l'auteur de *Mère Courage* et de *L'opéra de quat'sous*, découvre alors ses poèmes. Après le dramaturge puis le poète, c'est à l'homme Brecht qu'il va s'intéresser : un être ambigu, insaisissable, mystérieux, talentueux sinon génial, parfois haïssable mais toujours fascinant. Brecht que l'on croise dans son roman *Province* et que l'on retrouve bien évidemment dans *La Maîtresse de Brecht*. » (rubrique *Biographie*, « La littérature d'outre-Rhin »)

⁷⁴ Guy Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*, Paris, Grasset, « Figures », 1979.

synthèse de référence⁷⁵, nous permettait de compléter nos premières recherches par une mise au point plus récente.

Cependant, lorsque l'étude a montré la nécessité d'obtenir des informations plus précises sur le processus de production de ces fictions biographiques, les réponses données par J.-P. Amette aux questions que nous lui avons envoyées ont révélé un intertexte de première importance : l'auteur a déclaré ne pas avoir lu l'ouvrage de M. Esslin ; la source de *Province* et *La Maîtresse de Brecht* était, disait-il, un texte de Werner Hecht daté de la fin des années 1990 et intitulé *Brecht Chronik*. Nous avons déjà utilisé cet ouvrage, guidée en cela par les biographes G. Berg et W. Jeske qui présentent cette chronique comme l'« outil le plus complet et le plus à jour. »⁷⁶ Mais, à la lumière des réponses de J.-P. Amette, elle s'imposait désormais comme intertexte essentiel, tant du point de vue documentaire que méthodologique : «... l'énorme volume Suhrkamp de Werner Hecht. Ce fut ma bible et ma référence avant d'écrire, pendant l'écriture, et après l'écriture... »⁷⁷ Nous avons, en conséquence, accordé une place de choix à cet ouvrage de référence. Il nous a semblé cependant que la découverte de Brecht dans les années 1970 restait inséparable d'un contexte et d'un phénomène d'innutrition qui rendaient indispensable l'éclairage des biographes de l'époque, tels que M. Esslin ou B. Dort. Si J.-P. Amette ne les a pas lus, les questionnements abordés dans ces travaux brechtiens présentent bel et bien des convergences avec les interrogations soulevées par ses fictions biographiques. Toutes ces études sont tributaires d'une certaine problématisation de l'image de Brecht, et ont été constitutives d'un horizon d'attente chez le romancier : la convergence effective entre ces questionnements et ceux soulevés par Amette dans notre corpus *via* la médiatisation de la fiction nous confirme l'intérêt de ces travaux.

Nous supposons par ailleurs que ces études brechtiennes permettront de nourrir sur pièces une comparaison entre biographies historiques et fictions biographiques : elles s'avèrent précieuses, voire indispensables, du point de vue de la rigueur méthodologique. Il convient donc, pour conduire cette comparaison, de préserver le recours à ces textes de référence parus à partir des années 70.

⁷⁵ « [L'ouvrage] offre une sorte d'introduction à l'œuvre et un appareil critique important et propose ainsi un cadre que l'on pourra compléter par des lectures primaires et secondaires. Ce travail réalisé par deux spécialistes de Brecht vient à la suite de la nouvelle édition allemande des œuvres complètes, réalisée conjointement par les deux maisons d'édition Suhrkamp et Aufbau-Verlag depuis 1988 et achevée en 1998. », M. Silhouette, « Brecht aujourd'hui », dans G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht. L'Homme et son œuvre*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁶ G. Berg, W. Jeske, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁷ J.-P. Amette, courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c, p. 449 sq.

Par ailleurs, *Brecht et Cie*⁷⁸, biographie beaucoup plus récente, et célèbre dans le champ brechtien pour son parti-pris polémique, nous permettra d'identifier les positionnements respectifs d'un biographe tel que J. Fuegi, et d'un auteur de fictions biographiques comme J.-P. Amette, face aux multiples questions que font naître la vie et l'œuvre de Brecht. Les études de G. Scarpetta, Daniel Frey⁷⁹ et Georges Banu⁸⁰ sont catégorisés en tant que « travaux d'ensemble »⁸¹ et non en tant que biographies *stricto sensu* ; mais, précisément parce qu'elles se situent à la frontière de la biographie et de l'essai, elles nous semblent susceptibles d'éclairer certaines questions génériques d'importance.⁸² Pour la même raison, nous ne nous priverons pas de citer ponctuellement certains autres textes, qui présentent des données biographiques mais ne répondent pas à un projet biographique global, tels que la postface de Rolf Tiedemann aux *Essais sur Brecht* de W. Benjamin⁸³. Nous aurons, à partir des différentes analyses conduites sur le corpus, l'occasion de constater que les autres sources de J.-P. Amette (correspondances, œuvres philosophiques) sont identiques à celles utilisées par les biographies historiques. Concernant Brecht comme Voltaire, les problématiques communes rencontrées dans les ouvrages historiques et les récits d'Amette nous incitent à mener ces enquêtes contrastives, qui nous permettront de définir précisément la manière dont se construisent les fictions biographiques.

Le cadre de référence voltairien sera très largement constitué par l'ensemble des travaux de René Pomeau et son équipe,⁸⁴ et complété par quelques articles qui relèvent d'angles d'étude plus spécifiques (concernant, par exemple, l'époque de Ferney). Nous privilégions en effet les périodes « découpées » par la diégèse de nos fictions biographiques : l'année 1761 pour Voltaire ; la période berlinoise (retour d'exil à partir de 1948) de Brecht, pour *La Maîtresse de Brecht*, ainsi que la période antérieure de Marlebäck (1940), abordée largement dans *Province*. Concernant Voltaire, l'éclairage que nous apporte J.-P. Amette nous

⁷⁸ John Fuegi, *Brecht et Compagnie*, [*Brecht and Company*, New York, Grove Press, 1994], trad. de l'américain par Eric Diacon et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Arthème Fayard, 1995.

⁷⁹ D. Frey, *Brecht un poète politique*, Lausanne, éditions L'âge d'homme, 1987.

⁸⁰ G. Banu, *Bertolt Brecht, ou Le petit contre le grand*, Paris, Aubier, « Homme de théâtre », 1981.

⁸¹ L'expression est utilisée dans l'ouvrage de G. Berg et W. Jeske qui distinguent dans leur bibliographie : « Témoignages », « Bio-bibliographies », « Introductions et commentaires » ; « Numéros de revues » ; « Travaux d'ensemble » ; « Analyses de la poésie » ; « Analyses de l'œuvre en prose » ; « Analyses du théâtre », dans *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, *op. cit.* p. 208-223.

⁸² Questions génériques soulevées, notamment, par D. Viart dans son article consacré aux « Essais-fictions ».

⁸³ R. Tiedemann, « L'art de penser dans la tête des autres », Postface des *Essais sur Brecht* de W. Benjamin, trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, éditions La Fabrique, 2003 [*Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, 1966, 1978], p. 216.

⁸⁴ « ... les exemples les plus admirables, comme la vie de Saint Louis racontée par Jacques Le Goff, celle de Newton par Richard Westfall ou celle de Voltaire par René Pomeau et son équipe... », F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 15.

oriente vers « l'article Voltaire signé A. Magnan dans le *Dictionnaire* Bordas de Couty, Rey et Beaumarchais ». ⁸⁵ Cet article renvoie lui-même à des textes auxquels nous nous référerons fréquemment : *Voltaire en son temps*, sous la direction de R. Pomeau (Oxford, Voltaire Foundation), dont seuls trois volumes sont parus au moment de la parution de l'article ⁸⁶, ainsi que « pour prendre une vue d'ensemble de l'œuvre, trois ouvrages classiques : le *Voltaire* de G. Lanson (Hachette, 1906, constamment réimprimé depuis), le *Voltaire, l'homme et l'œuvre* de R. Naves (Boivin, 1942) et le *Voltaire par lui-même* de R. Pomeau (Le Seuil, 1955, rééd. 1989). » ⁸⁷ En outre, J.-P. Amette évoque un épisode biographique qui a particulièrement éveillé sa curiosité :

...et, pour ma documentation générale tout ce qui concerne l'épisode chez Frederic II entre 1750 et surtout l'épisode tragique de juin juillet 1753, ce qui m'a permis de comprendre l'homme, son courage et permis de comprendre son obsession de se faire un petit domaine à l'écart des rois, des empereurs et de leurs tyrannies. ⁸⁸

Cette indication incite à rechercher dans la littérature critique ce qui concerne les relations de Voltaire avec Frédéric II, et il se trouve que l'article d'A. Magnan livre une piste précieuse à cet égard (dont nous ne savons avec certitude si elle fut utilisée ou non par J.-P. Amette) : il s'agit de la thèse de Christiane Mervaux, *Voltaire et Frédéric II, une dramaturgie des Lumières* ⁸⁹, qui selon A. Magnan « constitue la première étude proprement épistolaire d'un grand corpus. » ⁹⁰ Ces interrogations d'Amette sur la brouille avec Frédéric, et la recherche qui s'ensuivit (évoquée de manière allusive par l'expression « ma documentation générale ») laissent d'ores et déjà penser que son travail d'auteur de fictions biographiques présente quelques points communs avec l'écriture historiographique, ⁹¹ et nous amènent à interroger le rapport de l'auteur des fictions biographiques au matériau historique.

⁸⁵ A. Magnan, article « Voltaire, François-Marie Arouet, dit », dans *Dictionnaire de littératures de langue française* de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, Paris, Bordas, 1999, p. 2648-2669.

⁸⁶ A. Magnan donne la précision suivante : « L'ouvrage biographique de G. Desnoiresterres, *Voltaire et la société du dix-huitième siècle* (Didier, 1867-1876, 8 vol.), n'est pas encore remplacé – il le sera par un *Voltaire en son temps* préparé par un collectif de spécialistes sous la direction de R. Pomeau (Oxford, Voltaire Foundation ; 3 vol. parus depuis 1985) ». *ibid.*, p. 2669.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 2669.

⁸⁸ J.-P. Amette, pièce jointe intitulée « Voltaire » accompagnant le courriel du 10 août 2016, annexe 4f, p. 435 sq.

⁸⁹ C. Mervaux, *Voltaire et Frédéric II, une dramaturgie des Lumières*, Oxford, Studies on Voltaire, vol. CCXXXIV, 1985.

⁹⁰ A. Magnan, *art. cité*, p. 2668. Nous nous référons également, pour éclairer cette question, au chapitre 4 (« Voltaire autodestiné ») de la dernière partie de l'ouvrage de Marc Hersant (« Voltaire à vif »), dans *Voltaire : écriture et vérité*, Leuven, Peeters, « La République des Lettres », 2015, p. 547 sq.

⁹¹ Cette proximité entre le genre biographique et l'histoire a été également soulignée par Jean-Benoît Puech dans ses travaux d'écriture « biographoïde » consacrés à l'écrivain fictif Benjamin Jordane. On peut lire par exemple

A. La « saisie rétrospective d'un devenir humain »⁹² : inscription du biographique dans le champ historique et relation avec les problématiques de l'historiographie.

1. Quel est l'objet ?

Les biographies historiques, comme les fictions biographiques, présentent cette particularité de s'intéresser à l'appréhension d'une vie singulière, ce qui présuppose que l'intérêt porté au destin d'un individu sera riche d'enseignements pour l'appréhension globale d'une société humaine.⁹³ Selon J. Le Goff, cette centration sur l'histoire individuelle est un complément indispensable à l'analyse des structures sociales et des comportements collectifs. L'historien éprouve, suggère-t-il, un appel fort et légitime envers le « singulier » : « L'historien des structures, rassasié d'abstrait, était affamé de concret. »⁹⁴ Ce détour par la micro-histoire n'est pas sans lien avec les questions de réception, ce que C. Cave problématise dans son introduction à l'ouvrage collectif des *Vies de Voltaire* : pourquoi la vie de Voltaire appelle-t-elle encore aujourd'hui cet intérêt non démenti ? Est-elle considérée par nos contemporains comme une « clef » privilégiée de la société des Lumières ? « Ce qu'une vie donne à lire, c'est un homme, mais aussi une société, une époque, des valeurs, des images. On sait que l'on va trouver dans ces 'histoires particulières' toutes les modalités de constitution indirecte des représentations de l'histoire générale. »⁹⁵ La notion d' « image », introduite ici et

sous la plume du biographe fictif de Jordane : « Est-il nécessaire de préciser que pour rédiger ce reportage, je m'efforce toujours, à présent, d'imiter le travail d'un historien de métier et que je m'aide des notes que j'ai prises presque sur le vif dans mon journal intime ? » J.-B. Puech, *Jordane revisité*, Champ Vallon, Seyssel, 2004, p. 25.

⁹² « La biographie est une de ces formes, vouée, dans le champ historique (l'ensemble des événements vrais connus par les sources), à un domaine déterminé : une vie individuelle (et non un Etat, des variations économiques, des mouvements démographiques...). De ce point de vue, elle peut être définie comme « saisie rétrospective d'un devenir humain », D. Madélat, *La Biographie, op. cit.*, p. 107.

⁹³ « Le majoritaire, le général, le collectif (structures, masses, classes) tendent à céder la place au singulier et à l'exceptionnel dans les préoccupations des historiens : comme l'événement, l'individu fait son retour [...] », A.-E. Demartini, « Le retour au genre biographique en histoire : quels renouvellements historiographiques ? » dans A.-M. Monluçon et A. Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles, op. cit.*, p. 80.

⁹⁴ J. Le Goff, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, n°64, mars-avril 1989, p. 48-53. Publication citée, en ligne : DOI : 10.3917/deba.054.0048, p. 1. Georges Duby, dans une perspective complémentaire, « indique n'avoir cherché dans le particulier que des informations sur le collectif ». Cité par J.-C. Yon, « Offenbach dans son intimité... », *art cité*, p. 209.

⁹⁵ C. Cave, « Introduction », dans Christophe Cave et Simon Davies (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », SVEC 2008 :04, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 1.

que nous exploiterons ultérieurement⁹⁶, constitue un autre pivot entre la biographie individuelle et l'histoire d'une société.

Ce qu'une biographie d'écrivain du dix-huitième siècle (ou d'un grand homme, ou d'un homme public, même en son privé), tel que Voltaire, met infailliblement en scène, c'est aussi la naissance d'une société de la communication, rêvée par les Lumières, et dont nous sommes les héritiers. C'est sans doute aussi cet héritage que nous avons en tête quand l'histoire d'un sujet nous met aux prises avec une économie des images et des représentations qui semble avoir encore quelque chose à nous dire.⁹⁷

La réflexion menée par C. Cave articule certaines problématiques de la biographie, de l'historiographie et des études de réception⁹⁸ : les travaux biographiques sur Voltaire pourraient, peut-être, apporter des éléments de réponse aux questions posées par nos contemporains au sujet des Lumières, notamment en termes d'héritage : que reste-t-il du siècle de Voltaire ? L'étude de C. Cave engage également la question de la « représentation » : qui (ou quoi ?) représente-t-on réellement dans ce processus biographique ? Et quelle légitimité accorde-t-on à ce choix particulier de représentation ?

Réduction de l'histoire collective au destin d'un individu, de la vie et de la personnalité d'un homme à quelques événements ou traits significatifs, la biographie peut être comprise comme le modèle le plus ancien mais aussi le plus ambivalent et le plus décrié de cet art de la figuration [l'art du récit].⁹⁹

Si A. Salha et A.-M. Monluçon empruntent ce modèle métonymique pour rendre compte de la relation singulier/collectif dans le domaine historique, François Rosset montre que cette proposition génère également un questionnement aporétique : en quoi et pour quelle(s) raison(s) telle vie pourrait-elle être considérée comme représentative d'un devenir collectif ? Y a-t-il un fondement à cette hypothèse selon laquelle une vie particulière serait représentative d'autres vies ?¹⁰⁰ La plupart des biographes apportent à cette question ouverte

⁹⁶ *Infra*, section C « Images d'écrivains » (dans la troisième partie), p. 271 sq.

⁹⁷ C. Cave, « Introduction » dans C. Cave et S. Davies (dir.), *Les Vies de Voltaire...*, *op. cit.*, p. 1.

⁹⁸ Sur ce couple « question/réponse », H. R. Jauss cite l'ouvrage de Gadamer, *Wahrheit und Methode*, pour mettre en évidence une relation fondamentalement dialogique et fondatrice de la construction du sens : « La tradition littéraire est une dialectique de la question et de la réponse, dont le mouvement se poursuit toujours à partir des positions du temps présent, encore que l'on se refuse souvent de le reconnaître. », H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 117-118.

⁹⁹ A.-M. Monluçon et A. Salha, « Introduction », *art. cité*, p. 21.

¹⁰⁰ « Il s'agit, d'une part, de découper un coupon fini dans le tissu de l'infini et, d'autre part, de singulariser ce coupon par rapport à tous les autres possibles. D'où les questions qui se posent immédiatement : le coupon peut-il rendre compte du tissu ? C'est-à-dire quels sont les rapports entre la vie d'un seul et la vie en général ? Et aussi, pourquoi tel coupon et non pas tel autre ? qu'est-ce qui fait que telle vie sera plus digne d'intérêt que telle autre ? On le voit, ces questions nous ouvrent un horizon infini de nouvelles questions, des plus métaphysiques aux plus concrètes, comme, par exemple, celles qui relèvent de la méthodologie. », F. Rosset, « La biographie à

des réponses provisoires, sous l'angle d'un projet dont ils réaffirment la légitimité. Ainsi de C. Cave à propos des biographies récentes de Voltaire : « Voltaire n'est pas le plus mauvais sujet pour examiner ce que rejouent les nombreuses résurrections discursives, ni le pire objet pour évaluer ce qui par là nous reste des Lumières, et selon quels trajets ces restes nous sont parvenus. »¹⁰¹

Jacques-Pierre Amette a eu l'occasion d'évoquer l'importance qu'a pour lui « l'inscription » des écrivains dans une époque (voire au demeurant contre celle-ci) :

Mais ce qui m'a toujours fasciné, c'est qu'il [Brecht] a vécu dans les années 1920 dans la même ville qu'Hitler. Il joue dans les brasseries avec Karl Valentin, un mime formidable ; et dans les rues de Munich il croise l'autre, qui va lui aussi faire du mime, mais dans un autre genre ! [...] ça fait marcher l'imagination, de voir dans la même ville à la fois le diable et un écrivain de résistance.¹⁰²

La page intitulée « Mon Brecht préféré » que J.-P. Amette consacre à B. Brecht sur son site rend compte de façon très imagée de l'action concrète de « l'écrivain engagé » dans le paysage idéologique du Reich :

J'adorais ses cartouches littéraires tirées contre le Reich, ses fusées éclairantes sous forme de poèmes très courts qui batifolaient au-dessus des démoralisants étendards à croix gammées déployés sur les préfectures de toute l'Europe... ses quolibets, son absolu courage devant la camelote nazie. Avec ses textes que le vent emportait sur toutes les côtes d'Allemagne, de France, de Russie...¹⁰³

Ce Brecht, aux prises avec un temps et un espace chaotiques, est décrit comme un « vrai Voltaire des temps les plus sombres de l'Allemagne, [qui] ne ferme pas sa grande gueule. »¹⁰⁴, énoncé qui associe explicitement deux figures d'écrivains engagés. Le même entretien permet à l'auteur de mettre en relation sa fiction biographique *La Maîtresse de Brecht* avec le contexte historique des années 30, sans en négliger les résonances plus actuelles :

J'ai relu avec attention l'histoire des crises économiques en Allemagne. Quand les gens commencent à regarder la boulangerie et la boucherie d'une

l'épreuve de l'écriture », dans Philippe Kaenel, Jérôme Meizoz, F. Rosset et Nelly Valsangiacomo (dir.), « *La vie et l'œuvre* » ? *Recherches sur le biographique*, Université de Lausanne, PUL, 2008, p. 9-26, p. 10.

¹⁰¹ C. Cave, « Introduction » dans *Vies de Voltaire*, op. cit., p. 2.

¹⁰² Entretien avec Christian Génicot, *Normandie Magazine* n°189, novembre-décembre 2003, p. 4-5.

¹⁰³ Site de J.-P. Amette, rubrique « Mon Brecht préféré ».

¹⁰⁴ J.-P. Amette, *Ibid.*

certaine façon, il faut s'attendre à ce que certains aient des réactions de panique et qu'ils portent leur voix vers des apprentis sorciers.¹⁰⁵

Voltaire apparaît lui aussi comme figure emblématique d'une époque, ainsi qu'en témoigne l'épigraphe d'*Un été chez Voltaire* : « Je me suis efforcé de faire parler le philosophe de Ferney avec la vivacité de ton qu'il a employée avec ses correspondants, en le citant. » L'« effet-vignette » que génère indubitablement la formule « le philosophe de Ferney » rejoint l'analyse des critiques voltairiens sur la représentation d'une génération :

La représentation de Voltaire patriarche a sans doute pu servir de totem identitaire à une génération, au moins, celle des « philosophes », ce qui engage par là même une certaine conception des Lumières à considérer aussi en diachronie, en lien avec la façon dont a été élaborée et réélaborée, au cours des siècles, l'histoire des Lumières en tant que mouvement philosophique.¹⁰⁶

Au-delà de ce « totem identitaire »¹⁰⁷, l'épigraphe de J.-P. Amette élargit la perspective : « Les autres personnages, eux, s'expriment à leur manière et puisent à d'autres sources ; j'ai laissé à chacun sa liberté, sa raison, et, souvent, sa sensibilité qu'elle soit encore classique ou déjà rousseauiste. »¹⁰⁸ Le système actantiel tendrait ainsi à représenter plusieurs tendances littéraires et intellectuelles, dont l'arrière-plan est le « siècle des philosophes ». Dans un entretien accordé pour son site officiel, Amette reprend cette idée selon laquelle son roman est représentatif d'un esprit d'époque : « Quel moment exquis ! Quand les Diderot et Voltaire écrivaient sur l'Inquisition, la tyrannie, et étaient écoutés des rois ou des tsarines, après avoir été emprisonnés pour l'insolence de leur travail encyclopédique et contre les dévôts. »¹⁰⁹

Malgré cette reconnaissance du champ biographique comme représentation de l'esprit du temps, sa situation particulière dans le champ historiographique et l'angle résolument individuel qu'elle privilégie ont parfois réduit la biographie à un statut générique « second ».¹¹⁰ Cependant, après une éclipse spectaculaire dans le courant du vingtième

¹⁰⁵ J.-P. Amette, *Normandie Magazine* n°189, entretien avec Christian Génicot.

¹⁰⁶ N. Cronk et O. Ferret, « Voltaire patriarche ? », *art. cité*, p. 18-19.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, précision liminaire, Paris, Albin Michel, 2007.

¹⁰⁹ Site officiel, rubrique « Entretiens ».

¹¹⁰ « L'histoire traite de l'humanité au pluriel plutôt qu'au singulier, et porte sur des événements et des changements affectant des sociétés entières plutôt que l'existence des seuls individus. C'est pourquoi la biographie est souvent considérée comme un genre historique mineur, et même par certains comme "une forme simple d'historiographie". » D. Cohn, J.-P. Mathy. « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas-limites. », *Littérature*, N°105, 1997. pp. 24-48.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1997_num_105_1_2430, p. 24.

siècle¹¹¹, le genre biographique est revenu en force depuis la fin des années 1970¹¹² et les statuts finissent par s'inverser ; « de marginal qu'il était, il [le genre biographique] a fini par devenir central, la biographie tendant à s'imposer comme le lieu par excellence d'où interroger aujourd'hui les pratiques historiennes. »¹¹³ En effet, la relation au « fait », et, de manière générale, à l'établissement d'une vérité scientifique, est au centre des problématiques biographiques et historiographiques :

Le procès en illégitimité de la relation biographique est d'abord intenté au nom de la science. Que peut-on savoir d'un écrivain aujourd'hui qui ne soit déjà pré-informé par des représentations, des discours, une mythographie, émanant de lui-même, de ses proches, ou de la glose ? Quel pourrait être le statut scientifique de la biographie littéraire, sachant que la même question se pose avec une acuité tout aussi intense dans le domaine des sciences sociales ?¹¹⁴

2. Où est le fait ?

Si l'on place, dans cette première approche, le discours historiographique du côté du fait, la question qui s'impose est la suivante : de quel « réservoir de faits » s'agit-il ? Comment l'appréhender, tout en gardant à l'esprit cette certitude épistémologique de l'historiographie contemporaine : le « fait » brut n'existe pas ? Le fait historique est en effet construit à partir de traces, de sources, de témoignages :

Si l'on admet que, par la plupart de ses interrogations préliminaires, l'enquête biographique savante ressortit aux méthodes et pratiques de l'historiographie, il faut donc la soumettre à la même question qui fonde scientifiquement le discours de vérité : qu'est-ce qu'une source, une trace, un indice ? Qu'est-ce qui fait l'archive ? Qu'est-ce qui constitue puis valide la preuve ? Sur quels grands modèles théoriques les récits biographiques peuvent-ils être pensés et articulés ?¹¹⁵

¹¹¹ A.-E. Demartini évoque le « purgatoire de Clio » : « En se démocratisant, l'histoire tournait le dos à l'individualité singulière et concrète, et regardait vers l'homme anonyme et abstrait sur lequel renseignaient les séries statistiques, l'histoire s'étant faite quantitative. », dans « Le retour au genre biographique en histoire : quels renouvellements historiographiques ? », *Fictions biographiques, op. cit.*, p. 78.

¹¹² A.-E. Demartini cite J. Le Goff : « J'insiste sur l'idée que j'ai acquise de la grande importance de la biographie qui est le sommet du métier d'historien. », *Libération*, 7 octobre 1999.

¹¹³ *Ibid.*, p. 81. Nombre de chercheurs, dont J. Le Goff, considèrent explicitement le genre biographique comme un observatoire privilégié des problématiques historiographiques.

¹¹⁴ Martine Boyer-Weinmann *La relation biographique, enjeux contemporains*, éditions Champ Vallon, 2005, p. 78.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 79

Cette position est devenue un « point de consensus » de l'historiographie contemporaine. Nombre de chercheurs (dont Paul Veyne¹¹⁶) considèrent, par exemple, que seules l'intrigue et la chaîne logico-discursive sont réellement identifiables pour l'historien. À celui-ci, ensuite, revient le choix du petit « fait », de l'« événement » qu'il découpera dans cette chaîne. « Il n'existe pas d'atome événementiel »¹¹⁷, tel serait le sens de ces dernières assertions.

On peut donc s'étonner que la notion de « fait » reste au centre des explicitations méthodologiques livrées par la biographie de W. Hecht, dont la postface est inaugurée par cette phrase : « La passion du chroniqueur s'enflamme à partir des faits et des dates. »¹¹⁸ Curieusement, le fait historique y est présenté comme une donnée brute. J.-P. Amette, qui place également cette notion au centre de ses préoccupations d'auteur de fictions biographiques, l'utilise de manière comparable : « Je n'ai jamais lu Martin Esslin. Ni Guy Scarpetta. Je reviens toujours aux textes de Brecht, aux faits et jamais aux interprétations d'un autre. »¹¹⁹ La justification dont il fait part est convergente :

J'évite les commentaires, les analyses littéraires de l'œuvre, les décryptages politiques, les panoramas critiques, les polémiques sur « l'effet de distanciation » brechtien, et les essais universitaires, aussi intelligents soient-ils. Pourquoi ? Ils bloquent l'imagination et sont déjà des fictions et interprétations sur des faits bruts.¹²⁰

La question des faits paraît chez le biographe W. Hecht inséparable d'une réflexion sur les dates, qui prend une importance majeure. J.-P. Amette présente d'ailleurs son intertexte privilégié comme une « chronologie », avant toute chose : « Ce fut ma bible et ma référence avant d'écrire, pendant l'écriture, et après l'écriture, autant pour l'immense chronologie si précise que pour la multitude de photos et d'extraits de la correspondance de Brecht, qui, elle aussi, m'a servi largement de support. »¹²¹ Ce terme de « chronologie » utilisé par J.-P.

¹¹⁶ M. Boyer-Weinmann cite Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 53-54 : « Un événement, quel qu'il soit, implique un contexte, puisqu'il a un sens ; il renvoie à une intrigue dont il est un épisode, ou plutôt à un nombre indéfini d'intrigues ; inversement, on peut toujours découper un événement en événements plus petits. Quel pourra être un événement ? [...] Quel drame aura notre préférence ? On ne peut pas parler de tout, on ne peut pas davantage raconter la vie de tous les piétons qui se croisent dans la rue. » Cité dans *La relation biographique*, *op. cit.*, p. 374 et suivantes.

¹¹⁷ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, *op. cit.*, p. 374.

¹¹⁸ « Die Leidenschaft des Chronisten entzündet sich an Fakten und Daten », W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1257. Nous proposerons une traduction des extraits de la biographie de W. Hecht (non traduite en français à ce jour).

¹¹⁹ J.-P. Amette, courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c, p. 449 sq.

¹²⁰ *Ibid.* On trouvera le même type d'affirmation chez Annie Ernaux, dans le cadre d'une écriture autobiographique : « Il me vient l'impression que tout cela aurait pu être écrit autrement, comme **un rapport de faits bruts** par exemple. », *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, mars 2016, p. 150 (nous soulignons).

¹²¹ J.-P. Amette, courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c.

Amette correspond bien aux spécificités de l'ouvrage de W. Hecht, comme nous pouvons l'observer dans le court extrait reproduit ci-dessous :

1898

Le jeudi 10 février : naissance d'Eugen Berthold Friedrich B au numéro 7, « Le Ravin » à Augsburg ; né à 4h30 du matin, premier enfant de Berthold Friedrich Brecht et Wilhelmine Friederike Sofie Brecht (certificat de naissance numéro 351 de la paroisse de Barfüßer du 11 février 1898).¹²²

Dans sa postface, W. Hecht explique que la constitution du « fait historique » est étroitement dépendante de la fiabilité des dates, et livre des précisions méthodologiques concernant les indications temporelles de sa chronique. Le mode de sélection et de validation des sources qu'il décrit montre bien que la résistance conceptuelle de la notion de « fait » est indissociable des procédures d'attestation :

On ne pouvait considérer comme des faits sérieux pour une chronique que ceux dont la date par journée était confirmée, sachant que la plus grande tolérance pouvait s'étendre à un mois. À partir de là, de nombreux travaux étaient exclus de cette chronique. Cependant, les plus importants d'entre eux pouvaient être classés, si leur première impression ou d'autres événements concrets pouvaient fournir des éléments de datation. Les dates des lettres ont été prélevées sur les lettres elles-mêmes, mais elles ne donnaient cependant aucun renseignement sur le jour de la réception. Avec l'indication « commencement », il s'agit du 1^{er} au 9. Avec « milieu », la période concernée court du 10 au 20, et « fin » renvoie au 21 jusqu'au 31.¹²³

Nous relevons d'ailleurs des correspondances assez précises entre les dates données par W. Hecht et celles introduites par J.-P. Amette dans sa fiction biographique *La Maîtresse de Brecht*. Évoquons à titre d'exemple le voyage de Brecht et ses amis à Ahrenshoop en juillet 1951 :

¹²² W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 9.

“1898

10. Februar, Donnerstag. Eugen Berthold Friedrich B wird in Augsburg, Auf dem Rain Nr.7, 4 Uhr 30, als erstes Kind von Berthold Friedrich Brecht und Wilhelmine Friederike Sofie Brecht geboren (Geburtsschein Nr. 351 der Pfarrei Barfüßer vom 11. Februar 1898).

Vater : Geb. am 6. 11. 1869 als Sohn des Lithographen Stephan Berthold Brecht (1839-1910) und Karoline Brecht, geb. Wurzler (1839-1919), aus Achern/Baden.”

¹²³ « Als seriöse Fakten für eine Chronik konnten nur die mit verbürgten Tages-Daten angesehen werden, die äußerste Toleranz war der Bezug auf einen Monat. Dadurch fiel eine Reihe von Werken aus der Chronik heraus ; die wichtigsten von ihnen konnten aber dennoch eingeordnet werden, wenn ihr Erstdruck oder andere konkrete Ereignisse Datierungshinweise lieferten. Daten von Briefen sind den Briefen entnommen, sie geben aber keinen Aufschluß über den Empfangstag. Mit der Angabe « Anfang » (eines Monats) ist die Zeitpanne vom 1. bis 9., mit « Mitte » die vom 10. bis 20. und mit « Ende » die vom 21. bis 31. umrissen;”, *ibid.*, p. 1259.

10. Juli – 16 August 1951 Reise nach Ahrenshoop. 10. Juli, Dienstag. B fährt nach Ahrenshoop (ins « Dornenhaus »). Für die Arbeit am Theateralmanach kommen auch Käthe Rüllicke, Peter Palitzsch, Claus Hubalez, zeitweilig auch Ruth Berlau, in den Ferienort und erhalten von B täglich neue Aufgaben.¹²⁴

On pourra lire dans *La Maîtresse de Brecht* : « Fin juillet, elle partit avec Brecht et sa bande sur les bords de la Baltique. Ahrenshoop. » L'année n'est pas précisée, mais la chronologie interne du roman permet d'inférer qu'il s'agit bien de 1951. Le second temps de notre étude, consacré aux particularités narratives de la fiction biographique, mettra en évidence les multiples correspondances, mais aussi les transformations (ou transpositions) effectuées par J.-P. Amette. La notion de faits occupe une place première dans la démarche biographique de W. Hecht, comme en témoigne encore sa postface : « Pour cela, la chronique peut seulement fournir une base. L'interprétation est laissée en dehors ; les faits parlent pour eux-mêmes et s'en remettent au lecteur pour l'interprétation. »¹²⁵ La distinction opérée ici entre « faits » et « interprétation » rejoint celle posée par J.-P. Amette, qui tend de même à considérer les événements comme du déjà-là. Mais quels sont les processus qui génèrent ces « faits » biographiques ou biographiques-fictionnels ? Quels sont les paramètres qui régissent la mise en texte des faits, dans la biographie historique, puis dans la fiction biographique ?

Dans le but d'examiner la textualité de manière méthodique, nous verrons précisément quels traits sont constitutifs de la biographie référentielle, ce qui nous permettra de construire notre approche contrastive.

3. « On s'introduit comme un voleur... »¹²⁶ : le paradigme de l'enquête dans la biographie historique.

L'un des paradigmes essentiels du genre « biographie historique » est celui de l'enquête, micro-structure qui contribue à l'organisation des données et dans ce sens participe à l'identification des spécificités génériques. Ainsi, le texte consacré à Stendhal par Jacques-Pierre Amette, *Stendhal, 3 juin 1819*, que nous avons brièvement présenté *supra*¹²⁷, offre, dans les chapitres métatextuels qui rompent le fil de la fiction, une représentation de la

¹²⁴ W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 972

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1257: « Dabei kann die Chronik nur das Fundament liefern. In ihr bleibt die Interpretation ausgespart ; die Fakten sprechen für sich und überlassen dem Leser das Urteil. »

¹²⁶ « On s'introduit comme un voleur, on étale sur le forum le butin du for intérieur, on exhibe tel atrabile enfouie dans un carnet, telle saillie où le cynisme se lâche, tel ressentiment sans doute fugace : le trépan biographique, armé d'une vindicative vigueur, s'arroge la permission d'ouvrir les tombes, les chambres, les crânes. », D. Madélnat, *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*, op. cit., p. 25.

¹²⁷ Introduction p. 11 sq.

recherche biographique historique : « J'aime beaucoup les mystères de Stendhal, tous les petits ou grands problèmes posés aux stendhaliens. Ils transforment les universitaires, pendant leurs vacances, en Jules Maigret. »¹²⁸ Le paradigme de l'enquête est repérable dans les postures adoptées par maints biographes (figure du détective, de l'enquêteur), qu'il est possible d'inférer à partir des traces énonciatives.¹²⁹ Ainsi, les propositions du biographe controversé de B. Brecht, John Fuegi, laissent clairement apparaître la dynamique de recherche des sources : le compte-rendu de ses investigations dans les premières pages de l'ouvrage est ponctué par des formules qui mettent en évidence son parcours d'enquêteur : « Mon premier voyage à Berlin date de 1965 » ; « Ce que j'étais en train de **découvrir** en RDA au milieu des années soixante... » ; « ce que je **soupçonnais** déjà fortement », « En 1970, j'étais retourné à Berlin pour m'entretenir avec.. » et finalement : « En 1974, j'ai publié mes premières **découvertes** mettant en question la paternité de *Dom Juan*. »¹³⁰ L'exposé de la recherche se poursuit un peu plus loin, le biographe évoquant les différentes « pistes »¹³¹ suivies, alternant, tel un détective, investigations, découverte de nouvelles sources et hypothèses qui s'ensuivent.¹³² De même, cette posture d'enquêteur est repérable dans *Ma vie, son œuvre*, qui tend à « fictionnaliser » l'enquête biographique¹³³. Les investigations du narrateur y sont décrites de manière insistante : « Je pénètre chez lui [l'écrivain Icare]. Chapelle ardente, empire de la mort. Des livres bien rangés sur des étagères en teck. Pull jaune à col roulé sur le fauteuil. »¹³⁴ Après l'inspection de l'appartement parisien, l'investigation dans une maison secondaire de l'écrivain constitue une autre étape de l'enquête menée par le narrateur : « Il reste sa chambre, son bureau moisi, les crayons cassés,

¹²⁸ J.-P. Amette, *Stendhal, op. cit.*, p. 80.

¹²⁹ Brigitte Diaz, dans un article consacré spécifiquement sur les biographies des manuels scolaires, évoque une attitude caractéristique de « fins limiers », B. Diaz, « Vie des grands auteurs du programme. Les biographies d'écrivains dans les manuels scolaires », dans *Le Biographique, Revue des sciences humaines* n°224, janvier-juin 1992, Presses Universitaires de Lille III, p. 249-264.

¹³⁰ J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.* p. 13 (nous soulignons).

¹³¹ *Ibid.*, p. 14.

¹³² « Durant l'été 1974, tout en enseignant à Harvard, j'entrepris de dépouiller les milliers de pages auxquelles on m'avait refusé l'accès à Berlin-Est. Je découvris alors grâce à ses contrats et ses relevés de banque que le « pauvre Bert Brecht » dont parlent de si nombreux poèmes était un millionnaire. [...] Les dossiers de Harvard m'ont conduit à d'autres sources aux Etats-Unis, dans les deux Allemagnes, en Hollande, en France, en Scandinavie et en URSS. », *ibid.*, p. 15. Cette énumération des lieux de l'enquête souligne la recherche scrupuleuse du biographe.

¹³³ De même dans les ouvrages de J.-B. Puech consacrés à l'enquête biographique sur Benjamin Jordane ; le « paradigme de l'enquête » apparaît de façon littérale dans l'incipit de *Jordane revisité* : « C'est pourquoi aujourd'hui, le 29 mai 2003, j'entreprends simplement le récit de mon enquête sur la vie de Benjamin Jordane. » J.-B. Puech, *Jordane revisité*, Champ Vallon, Seyssel, 2004, p. 9. Un peu plus loin, le narrateur de Puech évoque « [le] début de ce rapport d'enquête », *ibid.*, p. 23.

¹³⁴ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre, op. cit.*, p. 24.

quelques vestes pendues dans un placard, la ficelle avec laquelle il [Icare] s'entourait le doigt quand il réfléchissait... »¹³⁵. L'examen des lieux fait naître un questionnement fondamental :

Qu'était-il arrivé à Icare ? [...] Qu'est-ce qui lui avait pris de taper comme un sourd sur sa machine, de baver, d'aller à l'extrême limite ?¹³⁶ [...] Mais qu'est-ce qui lui a pris d'écrire comme cela ?¹³⁷

L'enquête se mue en recherche des causes, mettant en lumière l'un des thèmes essentiels du roman : les ressorts mystérieux de la création artistique. « J'essaie de m'imaginer, parmi ses feuillets accrochés au mur, ce qui a bien pu provoquer cette monstrueuse volonté d'achever son travail... »¹³⁸

Et en effet, les postures d'enquêteur-biographe se manifestent à travers un questionnement qui constitue souvent le fil rouge des (véritables) biographies ; la synthèse des recherches voltairiennes de R. Pomeau et son équipe sont portées et ponctuées par ce type d'interrogations. Dans le petit ouvrage synthétique consacré par R. Pomeau à Voltaire¹³⁹, chaque thématique est annoncée par une question. Ainsi de la vie privée : « Quand on tient compte de cette volonté de ne pas se laisser entraîner, on comprend mieux la vie et l'œuvre de Voltaire. Que fut-il en amour ? »¹⁴⁰ Sur le semi-échec théâtral de Voltaire, le biographe formule quelques questions problématisées soulevant un paradoxe : « Pourquoi est-il donc impuissant à faire entendre les harmoniques poétiques de ces thèmes traditionnels ? Quel sort fut jeté sur cet homme si sensible, en possession de toutes les ressources de l'art verbal ? »¹⁴¹ Une réflexion sur le combat de Voltaire est introduite de manière similaire dans l'ouvrage collectif *Voltaire en son temps* : « Voltaire disait qu'"aucun philosophe n'a influé seulement sur les mœurs de la rue où il demeurait" (XXVI, 69). A-t-il lui-même mieux réussi que ses confrères ? »¹⁴²

De même, l'introduction de M. Esslin emprunte à J.-P. Sartre ses interrogations fondamentales sur l'engagement pour annoncer la problématique centrale de sa recherche biographique :

¹³⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁹ R. Pomeau, *Voltaire*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1955. Édition citée (bibliographie augmentée et mise à jour) : « Points » Seuil, 1989.

¹⁴⁰ R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 38.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴² R. Pomeau, (dir.) et coll., *Écraser l'Infâme : 1759-1770, Voltaire en son temps*, 4, 2^{ème} édition, Oxford/Paris, Voltaire Foundation/Fayard, 1995, 2 vol., pages 83-84.

Le cas de Brecht, tel qu'il est exposé dans le présent ouvrage, permettra peut-être de fournir une réponse à la question posée de manière si pertinente par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la Littérature ?* : "Est-il souhaitable que l'écrivain s'y engage (dans le parti communiste) ? S'il le fait par conviction de citoyen et par dégoût de la littérature, c'est fort bien, il a choisi. Mais peut-il devenir communiste en restant écrivain ?"¹⁴³

Le paragraphe consacré par J.-P. Amette, dans l'un des ex-cursus de *Stendhal, 3 juin 1819*, aux mystères de la biographie stendhalienne reprend ce procédé : « De cette bataille dans une église (avec Matilde) vient peut-être l'idée du coup de pistolet de Julien Sorel sur Mme de Rênal ? »¹⁴⁴ Si la modalité interrogative semble être un marqueur de problématisation dans les biographies historiques, son usage est cependant variable : G. Berg et W. Jeske l'utilisent pour questionner des sources ou exprimer un soupçon sur le matériau mobilisé (« Brecht fut-il membre des conseils ou de l'USPD¹⁴⁵ pendant les mois de la révolution ? Sur ce point les informations se contredisent. »¹⁴⁶), privilégiant ainsi les questions d'attestation ; l'ouvrage de J. Fuegi, qui confine au pamphlet contre Brecht, a plus rarement recours à cette modalité interrogative, la visée polémique de son texte induisant le choix discursif de l'assertion. Quant à la chronique de W. Hecht, source première de *Province* et *La Maîtresse de Brecht*, elle proscrit quasiment cette modalité interrogative, en raison sans doute d'un parti-pris résolument factuel et chronologique. Cela n'exclut pas en revanche un autre marqueur du genre, qui est la manifestation du scrupule méthodologique (nous l'avons constaté à propos des dates.)¹⁴⁷ Le scrupule, le souci patent, explicite, voire ostentatoire de la conformité aux faits constituent en effet d'autres marqueurs énonciatifs caractéristiques de la biographie historique.¹⁴⁸ Nous supposons, à ce stade de l'étude, qu'il s'agit d'un indice spécifique, qui n'apparaîtra pas sous cette forme dans les fictions biographiques. La vérité¹⁴⁹ est posée

¹⁴³ M. Esslin, *B. Brecht...*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁴ J.-P. Amette, *Stendhal*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁵ USPD : « Parti social-démocrate allemand indépendant ».

¹⁴⁶ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 29. Autre exemple : « Brecht a-t-il alors donné suite à une proposition de rencontre avec Ulbricht ? On l'ignore. », G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁷ « Pour une chronique, seul les faits avec des repères quotidiens garantis peuvent être considérés comme des faits fiables, la tolérance extrême était la référence à un mois » (« Als seriöse Fakten für eine Chronik konnten nur die mit verbürgten Tages-Daten angesehen werden, die äußerste Toleranz war der Bezug auf einen Monat... »), W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p.1259.

¹⁴⁸ D. Madelénat a pu évoquer à ce propos, non sans ironie, « le rôle biographique, ses explications verbeuses, ses digressions, ses scrupules documentaires, ses appels au lecteur, son souci de fuir la fiction », D. Madelénat, *La Biographie*, Paris, P.U.F., 1984, page 201.

¹⁴⁹ La structure de la biographie de Brecht par M. Esslin consacre sa quatrième et dernière partie au « véritable Brecht ». M. Esslin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Paris, Julliard, 1961.

comme fin de l'entreprise du biographe-historien, ainsi qu'en témoigne le lexique du dévoilement et de la révélation.¹⁵⁰

L'enquête nous semble, d'après ce recueil de données, être le premier paradigme de la biographie dite « factuelle »¹⁵¹ même si la mise en forme peut différer selon les choix d'écriture.¹⁵² Ce paradigme constitue une première caractéristique de mise en texte nous permettant de différencier biographie historique et fiction biographique : l'enquête prendra en effet une forme bien différente dans la fiction, et les marqueurs que nous venons de repérer en seront absents.¹⁵³

L'attestation, qui soutient l'enquête en tant que protocole de vérification, apparaît comme un deuxième trait constitutif de la biographie historique.

4. *L'attestation*

Ce concept est au centre des réflexions menées par Dorrit Cohn sur les spécificités de la biographie historique comparée à la fiction :

Le fait est qu'une poétique de la fiction centrée sur le texte exclut en principe le domaine qui est au centre même des préoccupations dans l'historiographie : **l'attestation**, fondée sur des documents plus ou moins fiables, d'événements passés à partir desquels l'historien élabore son histoire. C'est cette autre relation, celle entre le niveau de l'histoire et ce qu'on pourrait appeler le niveau référentiel (ou le niveau de la base de données), qui n'a cessé de captiver l'attention des historiographes depuis que la poétique moderne en a élaboré la problématique.¹⁵⁴

Pour P. Ricœur et D. Cohn, repris par M. Boyer-Weinmann, la notion d'attestation permet de distinguer dans une première approche l'enquête historique et référentielle du registre fictionnel ; nous avons eu l'occasion de montrer qu'elle est au cœur des interrogations actuelles sur les relations complexes entre histoire et littérature (le débat autour de l'ouvrage d'I. Jablonka¹⁵⁵ et de la fictionnalisation des faits divers l'atteste). Le questionnement

¹⁵⁰ « On aime dévoiler l'homme derrière l'écrivain », B. Diaz, « Vie des grands auteurs... », *art. cité*, page 252.

¹⁵¹ Ou encore : « conforme aux normes de la biographie historique ». Nous avons vu qu'il en va de même pour les exercices biographoïdes de J.-B. Puech.

¹⁵² Ainsi, la chronique de W. Hecht prend l'apparence d'une succession de faits bruts dont la reconstitution est passée sous silence, tous les commentaires méthodologiques se trouvant différés dans la postface.

¹⁵³ Voir sur ce point dans la deuxième partie « Mise en œuvre de l'enquête dans les fictions biographiques », *infra*, page 134.

¹⁵⁴ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, [*The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, 1999], Paris, Seuil, « Poétique », 2001, p. 171.

¹⁵⁵ Introduction, page 16.

biographique, qui se donne pour objet la vérité d'une vie individuelle, rejoint là les préoccupations historiographiques. Le matériau privilégié pour ce processus d'attestation est documentaire, et la dimension artisanale du travail en témoigne. L'image du puzzle qui s'impose tend à conforter une forme d'illusion référentielle, où l'on imagine le biographe se livrant à une collecte de petits faits. « Ainsi le biographe manie “les innombrables et minuscules pièces d'un puzzle” avec des manques, des éléments détériorés, des leurres qui déjouent son habileté. »¹⁵⁶

Cette recherche laborieuse, manifeste dans les premières pages de l'ouvrage de J. Fuegi (« Durant l'été 1974, tout en enseignant à Harvard, j'entrepris de dépouiller les milliers de pages auxquelles on m'avait refusé l'accès à Berlin-Est. »¹⁵⁷) est également soulignée par les premières lignes de la Postface de W. Hecht : « La recherche des sources est chronophage et exige une aptitude à persévérer, mais l'examen des trouvailles compense cette peine. »¹⁵⁸ L'étayage par les sources trouve une réalisation très concrète dans la mise en page de la chronique, puisqu'une marge est réservée, à gauche ou à droite, à des citations diverses, photographies, références ou dates qui viennent valider les propositions du texte de Hecht.¹⁵⁹ Dans *Ma vie, son œuvre*, le narrateur se livre à une recherche de preuves, de témoignages écrits, où l'on identifie une reprise topique renvoyant au genre biographique : « C'est ici que je dois désormais, en vieux bénédictin, classer, ordonner, ranger, hiérarchiser tout ce qu'il a accumulé pendant ses années d'autoadmiration. »¹⁶⁰ Dans ce récit parodique, l'énumération des tâches requises par le projet de recherche fonctionne en mention.

Soulignant les dissymétries fonctionnelles des deux régimes textuels (fiction vs histoire), D. Cohn éclaire la part essentielle de ce traitement documentaire dans le travail historique/biographique :

¹⁵⁶ D. Madelénat, *La Biographie*, op. cit., p. 118.

¹⁵⁷ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 15. De même, un peu plus loin : « Les dossiers de Harvard m'ont conduit à d'autres sources aux Etats-Unis, dans les deux Allemagnes, en Hollande, en France, en Scandinavie et en URSS. » *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁸ « Die Suche nach den Quellen ist zeitaufwendig und fordert Durchstehvermögen, aber die Prüfung der Funde macht die Mühe wieder wett : sie gleicht der Suche nach Perlen in Muscheln. Es war nicht abzusehen, welche Schätze und ob gar eine Fülle davon ans Tageslicht gefördert werden konnten. » W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 1257. (« La recherche des sources est chronophage et exige une aptitude à persévérer, mais l'examen des trouvailles compense cette peine : elle ressemble à la recherche des perles dans les huîtres. Il était impossible de prévoir si quelque trésor ou bien même toute une abondance de trésors serait extraite à la lumière du jour. »)

¹⁵⁹ Par exemple, dans la marge de l'ouvrage de W. Hecht, lorsqu'il est question de l'inscription de Brecht à l'université de Munich : « Oktober 1917 – 1 September 1924 Studium und Arbeit in München und Augsburg », *Brecht Chronik*, op. cit., p. 49 (« Octobre 1917- 1^{er} septembre 1924, Études et travail à Munich et Augsburg »).

¹⁶⁰ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 68.

L'idée selon laquelle l'histoire est obligée de se fonder sur une documentation vérifiable et que cette obligation fait défaut dans le cas de la fiction a survécu aux attaques mêmes les plus radicales contre la distinction histoire/fiction. [...] Dans le domaine de l'historiographie, la notion de référentialité peut, et en fait doit, continuer à informer le travail des praticiens qui ont pris conscience de la problématique de la construction narrative...¹⁶¹

Dans ce sens, nous pouvons conclure provisoirement que le « pacte biographique », fondé sur la notion de référence, aura des points communs avec le pacte historiographique qui engage également, par cette fonction d'attestation, la responsabilité de l'auteur vis-à-vis de son lecteur.¹⁶²

Deux axes émergent donc de cette première approche de la biographie : le paradigme de l'enquête (posture du biographe-enquêteur) que nous avons abordé de manière succincte, et, *via* la fonction d'attestation, la question du « matériau » de la biographie, que nous nous proposons d'interroger. La recherche documentaire requiert sélection et exhaustivité, des exigences qui s'articulent de manière complexe :

[...] c'est ce qui constitue, semble-t-il, le caractère paradoxal de la biographie : elle doit toujours donner *partem pro toto* (la partie pour le tout) : elle doit toujours être complète en étant sélective. Je dois ajouter que je trouve très discutable d'affirmer, comme certains le font, que tout récit historique [...] se caractérise par l'absence d'exhaustivité. [...] Ainsi, la partie d'une recherche historique qui a pour objet d'établir la liste de livres que Dante a écrits, peut être exhaustive et doit l'être, dans les limites qui ont été définies.¹⁶³

W. Hecht souligne, dans ce sens, la conscience qu'a le biographe des obstacles à l'exhaustivité,¹⁶⁴ et M. Esslin pointe le risque que peut éventuellement faire naître cette recherche :

Mon intention ayant toujours été de faire ici une étude critique de Brecht en tant qu'écrivain engagé, je me suis abstenu d'entrer en contact avec sa

¹⁶¹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.* p. 73. Cité également par M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 384.

¹⁶² Sous la plume d'A. Magnan présentant son *Dossier Voltaire en Prusse* : « Recherche des documents, examen critique des sources, établissement des faits et des circonstances : ces tâches positives s'imposent d'autant plus, dans le cas de Voltaire, que l'homme et son œuvre sont devenus devant l'Histoire [...] des signes d'affrontement et de contradiction - et l'histoire même de sa vie, par contrecoup, le lieu d'une intense élaboration mythologique. » A. Magnan, *Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753)*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 244, 1986, p. IX.

¹⁶³ A. Momigliano, *Les Origines de la biographie en Grèce ancienne*, trad. de l'anglais par E. Oudot, Circé, Strasbourg, 1971, p. 24-25. Cité par A.-M. Monluçon et A. Salha, « Introduction », *Fictions biographiques*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁴ W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1257. « Il fallait compter avec des pertes. » (traduisant : « mit Verlusten war zu rechnen »)

famille et ses collaborateurs à Berlin-Est, pour la simple raison que je ne voulais pas risquer de les mettre dans l'embarras, au cas où ils m'auraient fourni des matériaux pour un ouvrage de cette nature. Heureusement, les documents nécessaires à l'étude de l'attitude politique de Brecht et de ses relations avec les autorités est-allemandes se trouvent dans les journaux et les périodiques allemands de l'époque, et l'on peut y puiser des renseignements en abondance.¹⁶⁵

L'ancrage de la biographie dans une recherche documentaire on ne peut plus concrète est donc un aspect souligné à la fois par les théoriciens de la biographie et par ses praticiens, ce que nous allons illustrer au moyen de quelques exemples relatifs à notre corpus : nous verrons quels types de documents peuvent être utilisés par le biographe historien et, dans certains cas, par l'auteur de fictions biographiques.

Les archives

Mais ce que je voudrais commencer par relever, c'est que la biographie, dans les unités qui la constituent par convention (ou dans ce qu'on a pu appeler les « biographèmes »), est largement dépendante de la culture de conservation des documents. Il y a des types de documents qui sont plus ou moins systématiquement conservés, comme tout ce qui relève de l'état civil, les relations avec des institutions publiques (armée, écoles, tribunaux, sociétés de toutes espèces), les transactions patrimoniales et les comptabilités, les brevets, patentes, diplômes, distinctions, certificats de toute sortes. Devant les archives publiques, tous les individus sont égaux, du moins en théorie : l'acte de baptême documente aussi bien la naissance d'un dauphin, que celle du quinzième enfant d'un portefaix des Halles ; c'est pourquoi le canevas primitif de toute biographie s'organise d'abord en fonction de ces étapes de la vie, rigoureusement limitées, qui laissent des traces.¹⁶⁶

L'énumération de F. Rosset manifeste le caractère extrêmement concret et administratif des documents « de base » de la biographie.¹⁶⁷ W. Hecht consacre d'ailleurs plusieurs paragraphes de sa Postface à cette question des archives :

¹⁶⁵ M. Esslin, *op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁶ F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 20-21.

¹⁶⁷ Nous en trouvons une illustration éclairante dans l'exposé consacré par J.-C. Yon à la méthodologie de sa recherche biographique sur Offenbach, dont la première partie est en effet consacrée aux archives (en l'occurrence lacunaires). Les sources en sont indiquées de manière extrêmement précise et circonstanciée : « Au reste, les Archives nationales m'ont été très utiles. Je pense bien sûr aux séries F21 et AJ XIII qui concernent l'administration des théâtres et que les chercheurs connaissent bien. Mais je préfère insister sur la série F18 qui renferme les manuscrits de censure. Depuis les travaux d'Odile Krakovitch, ces documents sont fréquemment utilisés. [...] En dehors de la vie théâtrale, il m'a fallu suivre Offenbach là où il avait habité ou villégiaturé (Paris, Normandie, Côte d'Azur, Touraine, Seine-et-Oise) : les Archives départementales m'ont beaucoup servi,

La source essentielle de la *Chronique* est constituée par les Archives Bertolt Brecht et son matériau quasiment inépuisable, qui avait été rassemblé par un travail de plusieurs décennies, même lorsque cela n'était pas encore accessible par l'informatique. D'autres ressources héritées de l'Académie des Arts et d'autres archives ont été précieuses.¹⁶⁸

J.-P. Amette ne mentionne pas explicitement les Archives Brecht¹⁶⁹, mais on sait que l'essentiel de ses références proviennent précisément de la *Chronique* de W. Hecht. En outre, le romancier se livre lui aussi à une recherche documentaire en vue de compléter cette source : « J'ai cherché dans les brocantes des cartes postales ou photos d'amateur de l'état de la ville de Berlin quand Brecht y travaillait. » De ce point de vue, la tâche que J.-P. Amette se propose de mener à bien en tant qu'auteur de fictions biographiques est très comparable à celle des biographes-historiens. L'une des différences majeures (fondamentale) tient au fait qu'il n'explicite pas son cheminement dans son texte, ni même dans une introduction ou une postface. Les commentaires qu'il livrera sur ses recherches feront suite à une sollicitation (la nôtre) précise et quelque peu inhabituelle.

La presse

Les articles de journaux sont parmi les matériaux essentiels des biographes de B. Brecht¹⁷⁰, et le romancier J.-P. Amette mentionne lui aussi les articles de presse comme source documentaire pour ses fictions : « En revanche je lis les journaux de l'époque, les témoins directs, les écrits de la famille de Brecht... »¹⁷¹ Le travail qu'il décrit ici se rapproche donc de celui des biographes. Citons à titre d'exemple les articles du critique Herbert Jhering, que B. Dort et M. Esslin utilisent abondamment, tout comme d'ailleurs W. Hecht¹⁷² :

par exemple pour mettre à jour la tragédie vécue par Offenbach au château de Villedouët en 1850, épisode resté méconnu jusqu'ici. », J.-C. Yon, « Offenbach dans son intimité... », *art. cité*, p. 214-215.

¹⁶⁸ « Die Hauptquelle der *Chronik* ist so das Bertolt-Brecht-Archiv mit seinem schier unendlichen Materialen, die in jahrzehntelanger Arbeit gesammelt, wenn auch bislang dem elektronischen Zugriff noch nicht zugänglich gemacht worden sind. Weitere Nachlaßsammlungen der Akademie der Künste und anderer Archive waren hilfreich. », W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, p. 1259.

¹⁶⁹ Les Archives Brecht [Bertolt-Brecht-Archiv] peuvent être consultées à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin [Akademie der Künste], Chausseestrasse 125, 10115 Berlin.

¹⁷⁰ De même, J.-C. Yon mentionne comme l'une de ses sources principales la presse du XIX^e siècle « J'ai déjà dit comment la lecture attentive des journaux avait rendu possible l'adoption d'un temps historique particulier. La presse a véritablement fourni l'armature sur laquelle repose mon étude. », J.-C. Yon, *art. cité*, p. 215

¹⁷¹ J.-P. Amette, courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c.

¹⁷² Ce dernier reproduit à la page 1214 une photographie de Jhering. De même, les articles de Thomas Mann sont abondamment cités par G. Berg et W. Jeske, et d'autres journalistes ou critiques moins connus sont convoqués plus ponctuellement : ainsi en va-t-il du journaliste Bernhard Reich dans la biographie de M. Esslin (extraits de « Erinnerungen an den jungen Brecht », *Sinn und Form*, second numéro spécial sur Brecht, 1957, p. 434 cités par M. Esslin, dans *B. Brecht, op. cit.*, p. 41-42.) ; ou encore de Stefan Großmann écrivant dans le *Tagebuch* (*Le*

Ses contemporains ne s'y sont pas trompés ; le critique dramatique Herbert Ihering (par la suite un ami de Brecht) notamment qui lui fit obtenir pour *Tambours dans la nuit* le prix Kleist, et qui, au lendemain de la première représentation, écrivait : « En une nuit, Bert Brecht, un poète de vingt-quatre ans, a changé le visage de la poésie allemande. Avec Bert Brecht, c'est un ton nouveau, une nouvelle mélodie, une nouvelle façon de voir qui sont venus au jour.¹⁷³

La fiction biographique *La Maîtresse de Brecht* met également en scène Herbert Ihering¹⁷⁴. Par ailleurs, ce récit de J.-P. Amette mentionne le succès des représentations de *Mère Courage* en 1949 dans des termes analogues à ceux que W. Hecht, s'appuyant sur plusieurs citations et notamment celle du journaliste Wolfgang Heise dans *Die Tribüne*,¹⁷⁵ utilise : l'énoncé « La représentation connut un succès sensationnel, avec un retentissement sur tous les secteurs de Berlin. »¹⁷⁶ est repris sous la plume de J.-P. Amette par : « Depuis l'incroyable triomphe de *Mère Courage* en janvier 1949 [...] »¹⁷⁷

La presse est également une source précieuse d'informations pour les biographes de Voltaire : l'article de J.-C. Bonnet consacré à Ferney et qui a trait à la période que nous avons circonscrite nous en livre les références essentielles :

Inspirant un style nouveau d'entretiens littéraires, « la visite à Ferney » devient aussi un sujet journalistique. *La Gazette d'Utrecht* décrit le séjour du duc de Villars. La *Correspondance littéraire* annonce la venue des personnages célèbres en une véritable chronique. Les *Mémoires secrets* surtout donnent une grande place aux dépêches de Ferney, promu ainsi au rang des capitales du monde. A partir de 1768 et jusqu'à la mort de Voltaire la « lettre de Ferney » y devient presque une rubrique régulière. Ces sortes

Journal), à l'occasion de la création de *L'Opéra de quat'sous*, le 31 août 1928 : « Brecht triomphe enfin ! », cité par G. Berg et W. Jeske, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷³ B. Dort, *op. cit.*, p. 47. M. Esslin cite le même article : « Ihering vint en effet à Munich. Il donna dans le *Berliner Börsen Courier* un compte-rendu enthousiaste et merveilleusement perspicace. "Un poète de vingt-quatre ans, Bert Brecht, a changé hier soir la physionomie littéraire de l'Allemagne. [...] Dans ses nerfs, dans son sang, Brecht est imprégné de l'horreur de notre époque. Cette horreur crée autour des hommes et des choses une atmosphère blafarde, une sorte de pénombre... Brecht sent physiquement le chaos et la corruption putride de notre temps. D'où la force incomparable de ses images. [...] Il est brutal et sensuel, mélancolique et tendre. Il est plein de méchanceté et d'une infinie tristesse, d'ironie amère et d'un lyrisme plaintif." » M. Esslin, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, page 37 (Esslin cite H. Ihering, „Der Dramatiker Bert Brecht“, *Berliner Börsen Courier*, 5 octobre 1922. Reproduit dans *Sinn und Form*, second numéro spécial sur Brecht, 1957, p. 230-231.)

¹⁷⁴ « Brecht se souvenait que, jadis, il lisait les critiques théâtrales de Ihering comme on écoute le diagnostic d'un médecin qu'on estime. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 19. Voir *infra*, p. 191.

¹⁷⁵ « Bert Brecht gab uns in der *Mutter Courage und ihre Kinder* eines seiner stärksten, lebensvollsten Werke. In ihm wird die Fratze des Krieges sichtbar, die Fratze, zu der die Menschen werden. », W. Heise cité par W. Hecht, *op. cit.*, p. 848. (« B. Brecht nous a donné, avec *Mère Courage*..., l'une de ses œuvres les plus fortes, les plus vigoureuses. S'y manifeste la figure grimaçante de la guerre que les hommes vont reproduire. »)

¹⁷⁶ « Die Aufführung wird ein sensationeller Erfolg mit Wirkung auf alle Sektoren in Berlin... " W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 848.

¹⁷⁷ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 61.

de reportages décrivent la journée du grand homme avec des « détails qui paraîtraient minutieux dans tout autre cas ». ¹⁷⁸

Du point de vue de la classification, il serait également légitime de considérer que le témoignage « de presse » ne constitue qu'un sous-ensemble d'une catégorie plus large (celle des témoignages), à laquelle on peut intégrer également la correspondance et les mémoires.

Mémoire des témoins

En mettant en scène dans ses romans des témoins « actants », J.-P. Amette opère une fictionnalisation de la fonction de témoin, dont il reconnaît et salue ainsi l'importance dans le processus d'élaboration biographique. Dans *Ma vie, son œuvre*, le personnage du narrateur est le témoin essentiel de la vie d'un artiste nommé Icare, ¹⁷⁹ dont il entreprendra de rendre compte, ce qui constitue un autre type de fictionnalisation du témoignage. Même effet dans la série des *Jordane*, ces récits biographoïdes consacrés par J.-B. Puech à un écrivain imaginaire : au paradigme de l'enquête s'associe un recours de type historiographique à diverses sources (documents, notes, écrits divers, mais aussi sources « vives », telles que témoignages, récits, anecdotes), destinées à construire l'identité (fictionnelle au demeurant) du biographié :

J'ai donc envisagé, dès octobre, de consulter de nouveau le corpus accessible des écrits intimes, et même d'autres documents, notamment les photocopies des albums photographiques. J'ai décidé surtout de revisiter la vie même de Jordane, j'ai identifié les témoins du premier cercle et j'ai entrepris de les rencontrer. ¹⁸⁰

Rendant compte de la recherche documentaire menée pour ses fictions biographiques consacrées à B. Brecht, J.-P. Amette distingue trois catégories différentes de témoins : « les témoins directs, les écrits de la famille de Brecht, les témoignages des comédiennes qui sont passées dans son lit... » ¹⁸¹ Sous cet angle, où l'élaboration de la fiction biographique rejoint la biographie historique, se pose le problème du choix effectué par les biographes. La sélection est difficilement dissociable d'un phénomène de stratification, dont manifestement

¹⁷⁸ J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », dans *Le Siècle de Voltaire, hommage à René Pomeau*, édité par C. Mervaud et S. Menant, Oxford, The Voltaire Foundation, 1987, p. 125-135, p. 133. J.-C. Bonnet cite Wagnière, *Mémoires sur Voltaire* (Paris, 1826).

¹⁷⁹ « Je me souviens des dernières visites. Long pull marin, lunettes noires, pas traînant, voix caverneuse, charentaises couvertes de vin. Lui-même glissant sur des morceaux de son ombre, obsédé par l'idée de supprimer les conjonctions de coordination. », J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre, op. cit.*, p. 68-69.

¹⁸⁰ J.-B. Puech, *Jordane revisité*, Champ Vallon, Seyssel, 2004, p. 14. Cf. aussi, dans *L'apprentissage du roman*, Champ Vallon, Seyssel, 2002 : « Cinquante pages ont été cachées par Jordane avant toute divulgation, qui n'ont pas encore été retrouvées. », note 2 de la page 6.

¹⁸¹ J.-P. Amette, propos recueillis par courriel, annexe 4c, p. 449.

J.-P. Amette se méfie pour sa propre enquête. En effet, l'une des sources biographiques essentielles est constituée bien souvent par la tradition biographique elle-même, et cette inscription inévitable du biographe dans la tradition pose parfois problème : « Comment faire la part de la décision (l'apport informatif est trop ténu pour être pris en compte) et du syndrome de répétition (d'un silence en l'occurrence) chez les biographes successifs ? »¹⁸² On sera attentif à la manière dont le biographe interroge ou non (marque de scientificité) l'élaboration du discours testimonial dans une tradition biographique.¹⁸³ Ceci fait d'ailleurs l'objet d'une réflexion historiographique de plus en plus approfondie, qui met en question le discours du témoin : « Qu'est-ce qu'un témoignage [...] sinon un mélange embarrassant d'oubli probable, de dénégation rétrospective, d'échos déjà de second degré d'une réputation littéraire ? »¹⁸⁴ Cet obstacle explique sans doute l'insistance du romancier-biographe J.-P. Amette sur le choix de ses « témoins directs ».

« Qu'est-ce d'abord qu'un témoin ? »¹⁸⁵

La distance critique du biographe joue encore un rôle primordial, car le témoin est par essence impliqué, dans une situation et dans une relation ; son propos est donc aussi d'ordre autobiographique. Le traitement des témoignages implique confrontation et recoupements, ce que montrent bien les études consacrées aux secrétaires de Voltaire, Longchamp et Wagnière¹⁸⁶. Les textes biographiques confèrent à ces deux personnages, dont les mémoires seront édités par Decroix sous la Restauration, le statut de témoins privilégiés,¹⁸⁷ en ce qu'ils sont la promesse d'un accès à l'intimité du grand homme. D'un point de vue méthodologique, les écrits de Wagnière permettent aux biographes de mettre en perspective les autres témoignages et d'évaluer leur portée (processus nommé par M. Boyer-Weinmann « réévaluation de l'archive testimoniale »¹⁸⁸) :

¹⁸² M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, op. cit., p. 394. Voir sur ce point l'article de C. Mervaud consacré à l'avanie de Francfort, qui évoque précisément ce « risque de suivisme avec sa paraphrase et son lot de redites plus ou moins enjolivées » : « Des Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire aux 'Vies' de Voltaire : l'avanie de Francfort », dans C. Cave et S. Davies (dir.), *Les Vies de Voltaire...*, op. cit., p. 155-170.

¹⁸³ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, op. cit., p. 397.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 399. « Une suspicion grandissante de leur part met en garde contre des mécanismes psychanalytiques de refoulement, de forclusion et de distorsion des « gardiens de mémoire » qui ne devraient pas être sans écho sur le travail du biographe dans le recueil et l'utilisation des témoignages... », *ibid.*, p. 397.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 387.

¹⁸⁶ Voir par exemple l'article de Dinah Ribard intitulé « Secrétaire, témoin, auteur : les 'vies' de Voltaire par ses secrétaires », dans C. Cave et S. Davies (dir.), *Les Vies de Voltaire...*, op. cit., p. 189-200.

¹⁸⁷ Ainsi Wagnière apparaît-il dans l'article de J.-C. Bonnet « La visite à Ferney ».

¹⁸⁸ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, op. cit., p. 393.

Malgré leurs approximations justement critiquées par le secrétaire [Wagnière], qui est assurément un observateur plus authentique et plus habilité à détailler l'emploi du temps de Voltaire, ces voyageurs hâtifs, qui écrivent pour des lecteurs nombreux et immédiats, ont donné à « la visite à Ferney » une publicité qu'elle n'avait jamais eue jusque-là...¹⁸⁹

Ces deux secrétaires n'apparaîtront pas dans la fiction de J.-P. Amette, mais le récit mettra en scène d'autres témoins souvent cités par les sources biographiques, et pour lesquels on peut donc définir un modèle référentiel ; une autre catégorie de témoins voltairiens est constituée, en effet, par les très nombreux visiteurs de Ferney :

Le prestige d'un exil fameux et d'une seigneurie propre ne font qu'irriter un peu plus et fixer le zèle des pèlerins, si bien que « la visite à Ferney » devient une halte obligée pour les voyageurs et produit, selon l'un d'eux, une « rotation perpétuelle ». Nombreux sont les témoignages sur ce phénomène si représentatif de l'esprit du temps.¹⁹⁰

Étant établi que cette visite constitue pour beaucoup une étape incontournable et extrêmement ritualisée, les biographes tentent d'évaluer la portée de ces témoignages, et de définir le statut exact de ces visiteurs.¹⁹¹

Un visiteur, ultérieurement, le Suédois Björnståhl, nous a donné quelques informations sur les tableaux qui décoraient les différentes pièces¹⁹². Dans le salon, un portrait de Mme Du Châtelet, des gravures représentant Newton, Locke et d'autres philosophes. Chez Mme Denis prendra place « le portrait sur soie de l'impératrice Catherine de Russie dans un grand médaillon ». Le même témoin signale des portraits de famille, sans doute dans la chambre de Voltaire celui de Mme Arouet sa mère.¹⁹³

Le propos du visiteur, abondamment exploité pour rendre compte des lieux, est accompagné de formules précisant de manière quasi systématique son statut (« le même témoin signale... », « Björnståhl en donne la description »¹⁹⁴). Précisément, cette fonction de visiteur-témoin apparaît dans *Un été chez Voltaire*, à travers la mise en scène des fameux dîners de

¹⁸⁹ J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », *op. cit.*, p. 133.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 125. Voir annexe 2 sur les visiteurs de Ferney.

¹⁹¹ « Dans la série stéréotypée des témoignages, certains tranchent par un parti pris plus prononcé. Ainsi s'écrit une légende contradictoire. Parmi les enthousiastes, Marmontel évoque comme une expérience fondatrice "le trouble, le saisissement, l'espèce d'effroi religieux" à approcher le philosophe. [...] Mme de Genlis prétend qu'au contraire, en route pour Ferney, elle tâchait désespérément de "se ranimer en faveur du fameux vieillard". Le récit de sa visite est un persiflage, où par un intéressant renversement de perspective, elle décrit "l'étiquette de la présentation à Ferney" dans les mêmes termes que la visite de l'Ingénu ou de Mme Roland à Versailles. », J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », *art. cité*, p. 126-127.

¹⁹² Jacob Jonas Björnståhl, *Lettere ne'suoi viaggi stranieri* (Poschiavo 1786), iv. *Lettere* 6, datée « Ferney, le 1^{er} octobre 1773 », citée par R. Pomeau et coll., *Écraser l'Infâme : 1759-1770, Voltaire en son temps*, *op. cit.*, p. 55. Voir annexe 2.

¹⁹³ Björnståhl, *Lettere*, iv, lettre 6, *ibid.*, cité par R. Pomeau, *Écraser l'Infâme*, *op. cit.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 56.

Voltaire : nous nous interrogerons sur le sens que peut avoir le fait de déléguer, dans la fiction biographique, à des témoins actants l'entrée dans l'univers voltairien reconstitué par J.-P. Amette. Les visiteurs mis en scène par la fiction biographique ne sont pas anglais ou suédois : ce sont des comédiennes italiennes, un aristocrate prussien et un graveur français nommé Jean-François Goussier. La visite à Ferney, qui fait partie des « motifs » de la littérature voltairienne¹⁹⁵ se trouve fictionnalisée par la visite guidée de la propriété décrite au tout début du récit : « Voltaire fit visiter le chantier de son église, les vergers, l'étable, son cabinet des tableaux. L'abbé de Pors-Even jouait au billard. Gabriella se promena dans le parc et admira la chaîne des Alpes et ses neiges. En début d'après-midi, une légère pluie d'orage reverdit le jardin. »¹⁹⁶

Les témoignages relatifs à B. Brecht sont, eux aussi, extrêmement nombreux. Nous renvoyons, en annexe à la liste proposée par ses biographes G. Berg et W. Jeske.¹⁹⁷ Werner Hecht met en lumière dans sa *Postface* trois témoins essentiels :

À côté des sources premières (les lettres, les journaux, les écrits personnels de Brecht), ce sont surtout les témoignages et les lettres de ses collaboratrices, telles que Elisabeth Hauptmann (1926), Margarete Steffin (1933-1941) et Käthe Rüllicke (1950-1956), qui vont s'avérer très instructifs.¹⁹⁸

Commentant la genèse de ses fictions sur Brecht, J.-P. Amette a mentionné notamment, nous l'avons dit, « les témoignages des comédiennes qui sont passées dans son lit... » De fait, un témoin de première importance est l'une des plus célèbres maîtresses et collaboratrices de Brecht, Ruth Berlau, dont les propos sont rapportés dans l'ouvrage intitulé *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*¹⁹⁹, largement cité par W. Hecht et J. Fuegi. Dans la

¹⁹⁵ Dans la troisième partie « Écrire l'écrivain », section C « Images d'écrivains », *infra* p. 289 « Le patriarcat de Voltaire. »

¹⁹⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire, op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁷ Voir annexe 1 et G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht..., op. cit.* p. 213 : dans la catégorie « Littérature secondaire », une rubrique est constituée par les « Témoignages »

¹⁹⁸ « Neben den primären Quellen (Briefe, Tagebücher, Selbstaussagen Brechts) erwiesen sich insbesondere die Aufzeichnungen und Briefe von Mitarbeiterinnen wie Elisabeth Hauptmann (1926), Margarete Steffin (1933-1941) und Käthe Rüllicke (1950-1956) als sehr aufschlußreich. », W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, 1259.

¹⁹⁹ *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Bunge*, Darmstadt et Neuwied, 1985. Les transcriptions d'entretiens avec R. Berlau sont utilisées par J. Fuegi à la page 373 et sa méthode de recueil de données est explicitée dans les notes : « Sur les relations de Berlau avec Brecht, voir H. Bunge, *Brechts Lai-tu* [Bunge, Lai-tu], Luchterhand, Darmstadt et Neuwied, 1985. Cet ouvrage est la version expurgée, fortement censurée, des entretiens enregistrés de Hans Bunge avec Berlau. L'auteur a aimablement mis les entretiens originaux directement à ma disposition de manière à ce que je puisse rétablir ce que le gouvernement de RDA et Barbara Schall l'ont contraint à supprimer. », J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 802. À titre d'exemple, on trouve dans l'ouvrage de J. Fuegi une longue reprise d'une conversation rapportée par R. Berlau : « La conversation, conclut Berlau, se termina comme d'habitude. [...] Un jour, au Danemark, il m'a demandé d'apprendre ses poèmes par cœur. Pensait-il déjà à la bombe atomique ? Devrais-je passer ma vie à

section « remerciements » de son ouvrage, ce dernier mentionne encore le nom de R. Berlau, en mettant l'accent sur la diversité des sources utilisées (photos, lettres, journal intime...) et l'exigence méthodologique d'une confrontation :

Les entretiens non expurgés de Hans Bunge avec Berlau, le journal intime qu'elle tient à la Charité, en Scandinavie, à Leipzig et ailleurs, ainsi que ses photos, ses lettres, etc. tels que son héritier, Johannes Hoffmann, les a mis à ma disposition m'ont fourni, à la lettre, des centaines de notations quotidiennes que j'ai retenues chaque fois qu'elles étaient corroborées par d'autres sources.²⁰⁰

Ruth Berlau apparaîtra en effet dans les fictions biographiques de J.-P. Amette, en tant que personnage de second plan, de manière régulière²⁰¹ ; Käthe Rülcke et Margarete Steffin sont également citées au cours du roman *La Maîtresse de Brecht*, mais elles n'y ont pas un rôle diégétique essentiel. Ainsi, Margarete apparaît (sous le diminutif « Greta ») dans le passage suivant : « Il [Brecht] ne lut pas mais pensait qu'avec Ruth il glissait sur le tapis, qu'avec Helli il le faisait dans l'escalier, avec Greta, assis sur la bordure de fer d'un massif de fleurs. »²⁰² Le décès de Margarete sera évoqué au détour d'une phrase, alors que B. Brecht sent les ténèbres l'envahir peu à peu : « Que de cendres. Son premier fils mort sur le front russe, Margarete Steffin, morte dans un hôpital de Moscou, tous les comédiens morts, et ceux qui aujourd'hui survivent, tuberculeux, dans les couloirs du Berliner. »²⁰³ Margarete Steffin fait également l'objet d'une courte description dans *Province*, où on la voit esquisser un mouvement très ophélien :

Après la baignade, Margarete Steffin revient s'asseoir à la table pour se sécher les cheveux. Elle porte toujours ces petites robes légères à col rond serré. Un tissu imprimé bleu à petits pois blancs. Manches courtes. Elle a une manière de laisser son bras gauche tomber sur la table. On se demande si c'est un signe de faiblesse, comme si un délicat désespoir se trahissait dans ce mouvement de fatigue, ou bien si c'est une torpeur en elle devant la vie en général.²⁰⁴

errer comme une épave, marmonnant ses poèmes aux survivants ?" Ces notes le montrent clairement : lorsqu'elle avait tous ses esprits, Berlau avait bien conscience que, malgré ses succès publics éclatants, ce sentiment d'insécurité foncière n'avait pas quitté Brecht. », J. Fuegi, *op. cit.*, p. 703. Ce dernier cite Hans Bunge, *Brechts Lai-tu, op. cit.*, p. 275-276.

²⁰⁰J. Fuegi, *op. cit.*, p. 767. Cette section « Remerciements » livre des précisions intéressantes sur le type de sources utilisées, sur la méthodologie en œuvre et l'explicitation du scrupule biographique.

²⁰¹ Voir infra le système actantiel page 210.

²⁰² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 94.

²⁰³ *Ibid.*, p. 151.

²⁰⁴ J.-P. Amette, *Province, op. cit.*, p. 159.

Käthe Rüdlicke est mentionnée dans la deuxième partie de *La Maîtresse de Brecht* : « Il [Brecht] accordait une grande partie de son temps à Käthe Rüdlicke. Cette jeune comédienne travaillait aussi à la rédaction d'un supplément littéraire pour le Neues Deutschland, sous la direction de Stephan Hermlin. Elle avait beaucoup de charme. »²⁰⁵. Quant à Elisabeth Hauptmann, le romancier n'en fera pas mention. Deux noms récurrents dans les études brechtiennes, Arnolt Bronnen et d'Herbert Jhering, sont présentés comme suit par G. Berg et W. Jeske : « Les gens qu'il connaît déjà lui permettent d'en rencontrer d'autres, en particulier Arnolt Bronnen (1895-1959) et Herbert Jhering (1888-1977), le très influent critique du *Berliner Börsen-Courier* (*Courrier de la Bourse de Berlin*). »²⁰⁶ J.-P. Amette donnera à ces deux témoins un rôle narratif important dans l'incipit de *La Maîtresse de Brecht*.²⁰⁷ Et lorsque Werner Hecht aborde, en postface de ses chroniques brechtiennes (« Nachwort »), la question des sources (« Quellen »), les mêmes Jhering et Bronnen y figurent en bonne place.²⁰⁸

D'autres témoins apparaissent régulièrement dans la documentation biographique, mais nous passerons rapidement sur ce point, dans la mesure où nos fictions biographiques n'en font pas mention. Quelques indications relatives à cette question ont été placées en annexe.²⁰⁹ On y trouvera notamment de nombreuses références à la correspondance du cercle d'amis de Brecht (Feuchtwanger, Suhrkamp, Benjamin...)

Sous quelles(s) forme(s) se manifeste la présence des témoins ? Outre la correspondance (sans conteste l'une des sources essentielles), le biographe aura affaire à différents types de supports, dont l'iconographie.

L'iconographie.

L'apport de l'iconographie à l'écriture biographique, qu'elle soit fictionnelle ou historique, est essentiel. Les scènes et les paysages vont prendre une place de choix dans les

²⁰⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 123.

²⁰⁶ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 34. H. Jhering a joué un rôle important dans les réflexions de la première moitié du XX^e siècle sur l'évolution des pratiques théâtrales. Il a mis en évidence l'écart croissant entre un pôle académique jugé sclérosé et les avancées des praticiens du théâtre (voir sur cette question l'article de M. Silhouette, « Entre l'école et le théâtre : canons et classiques dans les années 1920 à Berlin », *Études Germaniques* 2007/3 (n°247) DOI 10.3917/eger.247.0629). Dans l'ouvrage de M. Esslin, une présentation assez détaillée d'A. Bronnen est introduite par l'énoncé suivant : « Bronnen est l'un des personnages les plus extraordinaires et les plus discutés de la littérature allemande contemporaine. » M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.* p. 33-34. G. Berg et W. Jeske citent en abondance le témoignage de Bronnen (A. Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*, Darmstadt/Neuwied, 1976).

²⁰⁷ Voir *infra* l'analyse de l'incipit page 189.

²⁰⁸ W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, p. 1259 : annexe 1c, p. 439.

²⁰⁹ Annexe 1d.

fictions biographiques de J.-P. Amette, ce que ce dernier confirme dans un courriel : « J'écris très spontanément comme ça me vient, après des notes et des petits dessins sur des carnets... concernant surtout un paysage... D'ailleurs il y a un peintre dans *Un été chez Voltaire* »²¹⁰ Cette dominante « visuelle », qui prend assez d'importance pour être mentionnée par Amette à propos du processus d'écriture, explique en partie l'intérêt de l'auteur pour les documents iconographiques. Les photographies (notamment, mais non exclusivement réalisées par Ruth Berlau) auxquelles W. Hecht a largement recours dans sa chronique²¹¹ seront utilisées par le romancier qui insiste sur « la multitude de photos »²¹² que cette somme biographique va lui offrir. Outre ces « centaines de photos capitales » trouvées chez W. Hecht, J.-P. Amette rassemble une documentation personnelle en vue de la reconstitution du contexte : « J'ai cherché dans les brocantes des cartes postales ou photos d'amateur de l'état de la ville de Berlin quand Brecht y travaillait. À chaque fois j'ai privilégié les documents photos et sa correspondance.»²¹³ Son propre terrain d'investigation lui procure ces documents, et l'imaginaire autour de B. Brecht va se construire très largement à partir de l'observation des villes, comme en témoigne l'extrait de cet entretien accordé au *Normandie Magazine* en 2003 :

Et puis quand j'étais lycéen, pendant la guerre, je suis allé en Allemagne. Vous imaginez ce que c'était d'arriver dans un pays coupé en deux, dans des villes qui ressemblaient à la ville de Caen puisqu'elles étaient démolies. J'ai vu Cologne, j'ai vu Hambourg, c'étaient des champs entiers de destruction. C'était très violent et très fort. Quand je suis arrivé à Berlin pour la première fois, comme j'étais français j'ai pu aller à Berlin-Est par Checkpoint Charlie. On passait d'une sorte de vitrine occidentale pleine de néons et de buildings modernes à une ville noire, qui vivait encore, après la guerre, sous une sorte de couvre-feu. Toutes les façades portaient encore des écorchures dues aux balles, aux bombes... On avait l'impression d'entrer dans le musée de la guerre.²¹⁴

Pour mettre en évidence les fonctionnements respectifs des biographies référentielle et fictionnelle, on peut comparer le traitement d'un document iconographique par le biographe J.

²¹⁰ J.-P. Amette, courriel du 10 août 2016 (complété par la pièce jointe « Voltaire »), annexe 4f.

²¹¹ Voir la section « Bildnachweise » (Crédits photos) à la fin de l'ouvrage, p. 1315 : « La majorité des photos ont été extraites de l'ouvrage *Bertolt Brecht, sa vie en images et en textes*, édité par W. Hecht, Francfort-sur-le-Main, éditions Suhrkamp, 1978 [« Die Mehrzahl der Fotos ist entnommen dem Band *Bertolt Brecht. Sein Leben in Bildern und Texten*, hg. v. Werner Hecht, Frankfurt/M. : Suhrkamp Verlag 1978. »] Voir aussi quelques dessins, tels que, page 1175, « Zeichnung von Herbert Sandberg ».

²¹² J.-P. Amette, courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c.

²¹³ J.-P. Amette, *ibid.*

²¹⁴ *Normandie Magazine* 2003, n°189, entretien avec J.-P. Amette, *art. cité*, p. 4.

Fuegi d'une part, et par l'auteur de fictions J.-P. Amette de l'autre. La photographie qui porte le numéro 83²¹⁵ est accompagnée chez J. Fuegi du commentaire suivant :

22 octobre 1948 : création d'une iconographie de « normalité » pour une zone soviétique qui était prude et profondément conservatrice, en particulier pour ce qui est de la vie sexuelle. Brecht et Weigel sont ici représentés comme un couple marié (Berlau est fort opportunément absente). Leur retour dans la zone, en pleine crise du blocus de Berlin, est un coup de publicité pour Staline. (« photographe inconnu »)²¹⁶

J. Fuegi associe donc des notations purement documentaires et factuelles (sur les sources, par exemple) à des commentaires idéologiquement explicites allant dans le sens de sa thèse. La supposée objectivité historique va être fréquemment battue en brèche dans ce type de biographie orientée. *A contrario*, la même scène décrite par J.-P. Amette, à partir de la même photographie du 22 octobre 1948, restera neutre, laissant de côté conclusions idéologiques et jugements moraux²¹⁷. Ceci contribue à éclairer la manière dont le romancier va, progressivement, construire l'image de son Brecht fictionnel, refusant d'ouvrir certains questionnements polémiques, au profit de l'exploration d'un imaginaire personnel.

Les supports iconographiques (majoritairement des photographies, mais également des dessins ou des schémas) vont être largement utilisés par les biographes de B. Brecht²¹⁸ ainsi que par le romancier J.-P. Amette. De même, les gravures et dessins participent des projets biographiques voltairiens, comme le montre Muriel Cattoor, qui s'interroge sur leur intégration dans la trame biographique,²¹⁹ et se plaît à imaginer une « vie de Voltaire » qui ne serait composée que d'une suite de portraits choisis. Elle souligne *in fine* la nécessité d'inclure ces éléments iconographiques dans du narratif, rejoignant ainsi le point de vue de R. Pomeau, pour qui « le portrait dans la biographie n'est admissible que comme l'une de ces brèves

²¹⁵ Dans l'ouvrage de J. Fuegi, les documents iconographiques ont été rassemblés et répartis ensuite en plusieurs sections selon la chronologie, avec une numérotation spécifique. Ainsi, on trouve au milieu de l'ouvrage les documents 49 à 98 qui correspondent à l'exil de Brecht et aux années du retour (jusqu'à sa mort) ; à titre d'exemple, le numéro 81 correspond à un « Dessin de Caspar Neher pour *Antigone* (1948) ».

²¹⁶ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, deuxième section des photographies, entre les p. 516 et 517.

²¹⁷ *Infra* sur la construction diégétique des fictions biographiques page 165.

²¹⁸ G. Berg et W. Jeske multiplient de même les sources de la documentation iconographiques, que ce soient les photographies personnelles, ou celles des différents journaux ou magazines contemporains de l'auteur : « Les efforts qu'il [Brecht] déploie pour laisser des traces portent leurs fruits. Le magazine *Berliner Illustrierte* (*Journal illustré de Berlin*) publie son portrait pour une série sur les *Visages de la jeune génération*. Les fabricants de cigarettes font imprimer sa photographie avec cette légende : "Bert Brecht, un représentant typique de la jeunesse radicale, auteurs de *Tambours dans la nuit*" », *ibid.*, p. 45. On peut lire un peu plus loin : « Il est de ceux dont les magazines illustrés publient les photographies et que l'on peut rencontrer en chair et en os chez Schlichter. », *ibid.*, p. 47

²¹⁹ « Les portraitistes et les sculpteurs eux aussi vont tenter de fixer Voltaire. Peut-on dire pour autant qu'ils font partie du biographique ? », M. Cattoor, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », dans C. Cave, S. Davies (dir.), *Les vies de Voltaire : discours et représentations biographiques*, *op. cit.* p. 125-126.

interruptions bien vite récupérées dans le mouvement narratif. »²²⁰ Le même article souligne l'intérêt spécifique du document iconographique :

L'intérêt, en outre tout biographique, d'étudier cette ample iconographie et ses possibles relais anecdotiques, c'est qu'ils fournissent un corps à Voltaire. Une telle vie de Voltaire aurait en effet l'avantage, comme le précise René Pomeau, de nous rappeler 'que cet homme fut un être de chair, une présence physique', et il ajoute : 'N'oublions pas le corps. Une biographie ment au moins par omission qui néglige de raconter l'histoire de ce corps, avec son apparence, ses particularités ; ses maladies, son usure inévitable'.²²¹

L'iconographie consacrée à « Voltaire-patriarche » a fait l'objet d'une analyse détaillée menée par N. Cronk et O. Ferret (nous y reviendrons à propos de « l'image » de Voltaire)²²² Notons que la source biographique citée par J.-P. Amette à propos de Voltaire (l'article d'A. Magnan) ne reproduit pas directement ces portraits, même s'il commente abondamment le fameux « sourire »²²³ de l'auteur. Cependant, les sources de l'article en question (citons les travaux de Desnoiresterres ainsi que les biographies de R. Naves et R. Pomeau) ne s'en privent pas. Pour construire l'image « physique » de Voltaire, nous verrons que la fiction biographique de J.-P. Amette sollicite davantage les notations de la *Correspondance* ; on ne peut cependant exclure ces vignettes fameuses de l'artiste genevois Jean Huber comme éléments constitutifs d'une certaine image de Voltaire dans l'esprit du romancier-biographe.

²²⁰ R. Pomeau, 'Pour une biographie de Voltaire', p. 194, cité par M. Cattoor, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », *art. cité*, p. 126.

²²¹ M. Cattoor, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », *art. cité*, p. 129. R. Pomeau intègre d'ailleurs de nombreux portraits de Voltaire dans l'édition « Points » de sa synthèse biographique *Voltaire* (« Ecrivains de toujours ») : un « Dessin à la plume par Saint-Ours » à la page 57, un « Pastel de Lenoir, daté de 1764 », page 45, ou encore des dessins de Huber (« Portrait au crayon noir, par Jean Huber », page 67.)

²²² « A la construction de cette posture du patriarche, qui s'effectue peu à peu au cours des années 1760, concourt une iconographie dont le plus illustre artisan est Jean Huber. On connaît en particulier la série des saynettes mettant en situation Voltaire dans certaines des activités du seigneur de Ferney : " Le lever de Voltaire ", " Le déjeuner de Voltaire ", " Voltaire jouant aux échecs " », N. Cronk et O. Ferret, « Voltaire patriarche ? », *art. cité*, p. 13. Deux de ces scènes sont reproduites dans l'article lui-même (p. 14-15). M. Cattoor souligne également l'intérêt de ces découpures de Jean Huber, dont elle analyse la structure thématique. G. Barber, dans un article consacré à l'une des pièces vestimentaires les plus célèbres de Voltaire, convoque les mêmes documents iconographiques (qu'il confronte à d'autres éléments du dossier, témoignages ou extraits de la correspondance) : « Et que sont ces robes ou habits, longues et flottantes, que Voltaire porte dans les tableaux et les silhouettes de Huber et d'autres artistes amateurs de cette époque ? Une silhouette par Huber le montre certainement en robe de chambre parce qu'il en fait cas dans une lettre à Watelet. », G. Barber, « Les philosophes en robe de chambre », dans C. Mervaud et S. Menant, *Le Siècle de Voltaire...*, *op. cit.*, p. 68.

²²³ « Et Voltaire rit enfin, faute d'impardonnable, de lui-même. Des étrangetés de sa vie, des disparates de son œuvre, des incertitudes de son influence, du culte même dont on commence à l'entourer de son vivant. « Je mourrai, si je puis, en riant » : l'a-t-on assez retourné contre lui, ce mot, depuis Musset : Il dit pourtant tout le contraire de la négation cynique ou de la dérision absurde : non le « hideux sourire », mais la ténacité d'un engagement. Révoltant, le rire voltairien, au sens propre, contre des valeurs jugées fausses. » A. Magnan, « Voltaire », *art. cité*, p. 2651.

Le « premier témoin » ?

« Si une forme de vérité biographique tient à la reconnaissance et à l'utilisation réfléchie du témoignage de tiers, elle passe aussi par la résistance à l'obstacle épistémologique constitué par le témoignage du sujet biographié... »²²⁴ Dans ce sens, le biographié a parfois été perçu comme le premier rival du biographe : Brecht dans ses différents *Journaux*, Voltaire dans sa *Correspondance*²²⁵, ainsi que dans les deux textes autobiographiques, les *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire, écrits par lui-même*²²⁶ et le *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*²²⁷, accèdent au statut de « premier témoin ». De quelle manière faut-il « saisir » ce type de sources, et quel statut leur conférer parmi les autres ? J. Hellegouarc'h, dans son introduction aux *Mémoires*, catégorise les modes d'« infléchissement » d'une vérité historique par l'autobiographe : erreurs, inexactitudes, mais aussi modifications stratégiques, diversement conscientes.²²⁸ Il convient aussi de « faire la part de la littérature » dans ces transformations. Analysant les stratégies argumentatives des textes autobiographiques de Voltaire, C. Cave montre que le *Commentaire historique* constitue une stratégie, parmi d'autres, au service de l'image d'auteur.²²⁹ De là vient, sans doute, que cette source *a priori* fondamentale (l'écriture autobiographique du « premier témoin »), ne soit pas l'une des premières mobilisées par les biographes²³⁰. Les mémoires de Voltaire, destinés sans doute à de futurs biographes, furent toujours « un peu suspects, car faisant entendre à la fois la voix autobiographique et le point

²²⁴ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, *op. cit.*, p. 400.

²²⁵ Voltaire, *Correspondance*, traduction et adaptation de l'édition Besterman [Oxford, 1968-1977] par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1993. Les références à l'une ou l'autre de ces éditions seront données comme suit : *Correspondance*, D11535 (pour l'édition T. Besterman); *Correspondance*, t. VII, Lettre 8021 (pour l'adaptation de l'édition Besterman par F. Deloffre).

²²⁶ Pour une analyse de ce texte, voir l'introduction de J. Hellegouarc'h, dans *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire, écrits par lui-même*, [1753-1759], Paris, Champion, 2011.

²²⁷ « *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade, avec les pièces originales et les preuves* (Neufchâtel, 1776). Écrit à la troisième personne, attribué à Wagnière, il est en fait de Voltaire (voir les *Mémoires sur Voltaire* de Longchamp et Wagnière, qui révèlent cela p. vi). », A.-M. Mercier-Faivre, « Récits d'enfance : le petit Arouet dans l'ombre du grand Voltaire », dans *Les Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 63.

²²⁸ « Voltaire se trompe, télescope, simplifie, exagère ou minimise, embellit ou noircit, plaisante ou dramatise, se flatte ou se fait plus diabolique qu'il n'est. », J. Hellegouarc'h, Introduction aux *Mémoires...*, *op. cit.*, p. 41.

²²⁹ « Il faudrait analyser dans le détail la manière dont le récit biographique est structuré par la lettre, dont la fonction est à la fois de prouver les faits, de crédibiliser la construction de l'image, et de valoriser l'image de soi. », « Lettre et biographie : Voltaire 'peint par lui-même' », dans C. Cave et S. Davies (dir.), *Les Vies de Voltaire...*, *op. cit.*, p. 109.

²³⁰ À preuve, cette remarque de C. Mervaud : « Mais ce texte-phare éveille aussi les soupçons de partialité ou d'exagération que suscite inmanquablement la voix des victimes. Bref, il est suspect parce que texte autobiographique. » C. Mervaud, « Des *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire* aux 'Vies' de Voltaire : l'avanie de Francfort », *art. cité*. p. 158 sq.

de vue de la victime. »²³¹ Ces textes furent donc très vite modulés par la confrontation avec d'autres témoins : par exemple, la publication des souvenirs de Collini joua un rôle fondamental dans cette opération de décentration²³².

L'une des stratégies méthodologiques mises en œuvre consiste donc à confronter les témoins « extérieurs » au premier témoin : R. Pomeau entremêle, fréquemment, les formules employées par le biographié (extraites essentiellement de la correspondance) et les citations de quelques autres protagonistes, parfois rapportées par Voltaire : ainsi de l'extrait suivant, inauguré par une citation de Voltaire se décrivant lui-même (mise en relation avec le témoignage de Madame Denis), et conclu finalement par une autre citation :

“Et moi donc ! ne pourrai-je me citer ? Je m'étais arrangé pour mourir il y a quatre ans, et je me trouve plus fort que je ne l'ai jamais été, bâtissant, plantant, rimant”²³³. Mme Denis observe en effet que “sa pétulance augmente avec l'âge”²³⁴. Elle déplore une activité excessive, véritablement incontrôlable, chez cet homme âgé dont cependant les “talents sont plus brillants et plus abondants que jamais”. Voltaire confirme, en décrivant pour l'ancien ami du collègue Fyot de La Marche l'homme qu'il est devenu : cheveux blancs, sans dents, mais le cœur est jeune, et ceci surtout : “Je suis aussi lévrier qu'autrefois, toujours impatient, obstiné, ayant autant de défauts que vous avez de vertus.”²³⁵

Bien plus que les mémoires autobiographiques, c'est la correspondance qui acquerra peu à peu le statut de source première. L'article d'A. Magnan lui consacre une rubrique conséquente,²³⁶ et le romancier la présente comme un élément fondamental pour l'élaboration de sa fiction :

En ce qui concerne Voltaire, à part l'article Voltaire signé A. Magnan dans le dictionnaire Bordas de Couty, Rey et Beaumarchais, je n'ai utilisé comme source pour écrire mon bref récit, *Un été chez Voltaire*, que la correspondance en Pléiade et notamment les volumes qui concernent les années 1741 (création de la pièce « Mahomet » à Lille), l'année 1732

²³¹ C. Cave, « Introduction », *art. cité*, p. 10. Malgré ce caractère « suspect » lié à la finalité pragmatique de l'écrit, C. Mervaud montre que cette scénographie construite par Voltaire lui-même demeure, dans les esprits, difficilement effaçable.

²³² C. Cave cite Cosimo Alessandro Collini, *Mon séjour auprès de Voltaire, et lettres inédites que m'écrivit cet homme célèbre jusqu'à la dernière année de sa vie* (Paris, 1807).

²³³ D8481 (septembre 1759), à Montcrif. Cité par R. Pomeau (dir.) et coll., *Écraser l'Infâme : 1759-1770*, p. 69.

²³⁴ D8341 (8 juin 1759), à Cideville. Cité par R. Pomeau, *ibid.*, p. 69.

²³⁵ D9558 (18 janvier 1761). Cité par R. Pomeau, *ibid.*, p. 69.

²³⁶ « On a longtemps considéré d'un œil oblique la correspondance de Voltaire. On y cherchait, on y trouvait des éléments pour la biographie, des traits pour un portrait, des matériaux pour l'étude des autres textes... », A. Magnan, « Voltaire », *art. cité*, p. 2667-2668. Il est intéressant de consulter le *Dossier Voltaire en Prusse*, dont l'objet est d'examiner « la valeur documentaire des fameuses lettres où Voltaire raconte à madame Denis son voyage en Prusse, ses découvertes, ses chagrins, ses déboires, Frédéric et sa cour. » A. Magnan, *Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753)*, *op. cit.*, p. ix.

(succès triomphal de « Zaïre ») et, pour ma documentation générale tout ce qui concerne l'épisode chez Frédéric II entre 1750 et surtout l'épisode tragique de juin juillet 1753 [...]²³⁷

La correspondance / les correspondances

La correspondance, qui tient une place de choix dans le projet d'écriture d'Amette, constitue de même une source essentielle de la recherche biographique voltairienne :

Elle [la biographie] se laissera aller au mythe de la correspondance comme document irréfutable, 'document principal', accès à l'être intime, au sujet en son privé, qui innerve toute la croyance biographique jusqu'à aujourd'hui. Chaque étape dans la publication de la correspondance se rapporte en effet à un renouveau biographique, le dernier en date étant celui que la correspondance complète de Théodore Besterman a produit en suscitant la biographie dirigée par René Pomeau, précédée par la biographie de Besterman lui-même, et par celle de Nancy Mitford, dont Hadyn Mason nous montre qu'elle a bénéficié une des toutes premières de l'immense corpus de manuscrits authentiques de lettres collecté par Besterman aux quatre coins de la planète.²³⁸

C. Cave met en lumière les relations entre la recherche documentaire (menée par Besterman) et l'émergence de nouveaux projets biographiques.²³⁹ Rendant compte de l'impulsion donnée par la découverte des nouvelles sources, il souligne cependant la prudence qui est de mise dans l'utilisation de ce type de documents.²⁴⁰ « Les constructions biographiques semblent depuis le dix-neuvième siècle se fonder de manière privilégiée sur la correspondance de Voltaire. L'historien, le biographe, y ont recours comme à un document peu contestable, produisant une sorte d''évidence biographique' »²⁴¹ : C. Cave identifie là un piège méthodologique dans lequel même les meilleurs sont tombés²⁴² ; son objet sera donc

²³⁷ J.-P. Amette, pièce jointe intitulée « Voltaire » accompagnant le courriel du 10 août 2016 (annexe 4f, p. 455). Les coquilles ont été corrigées.

²³⁸ C. Cave, « Introduction », *Vies de Voltaire, op. cit.*, p. 3.

²³⁹ Voir encore sur ce point A. Magnan : « Les lettres de Voltaire à la comtesse de Bentinck surtout étaient restées presque en vrac, et donc difficilement exploitables à des fins biographiques. J'ai eu la chance d'avoir accès à des archives familiales ; et j'ai pu démêler d'autre part, à partir des archives diplomatiques, l'écheveau des intérêts et des affaires de la comtesse. » A. Magnan, *Dossier Voltaire...*, *op. cit.*, p. X.

²⁴⁰ C. Cave cite, à preuve, la procédure mise en œuvre par Voltaire lui-même dans le *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade* : cet ouvrage constitue, nous l'avons dit, un autre « avatar de l'inventivité biographique voltairienne ». Elle est l'occasion pour Voltaire d'introduire un dossier épistolaire « sous le double critère d'utilité et d'authenticité. », *Vies de Voltaire, op. cit.*, p. 11. Les preuves fournies sont des lettres, Voltaire agissant ici selon la même démarche que celle de J.-J. Rousseau : C. Cave renvoie d'ailleurs à Jean-François Perrin, 'J.-J. Rousseau, la preuve par la lettre : les *Confessions* avec la correspondance', *Annales J.-J. Rousseau* (2008). Cité par C. Cave, *ibid.*, note 30 de la page 11.

²⁴¹ C. Cave, « Lettre et biographie : Voltaire 'peint par lui-même' », dans *Les Vies de Voltaire, op. cit.*, p. 107.

²⁴² « René Pomeau encore, malgré de plus sérieuses précautions, partage cette confiance avec les biographes du siècle précédent. », *ibid.*, p. 107

d'interroger ce présupposé d'absolue confiance dans le document et de dévoiler certains aspects de l'utilisation de la correspondance, entre autres « ses effets sur la construction biographique ». ²⁴³ Que ce soit à charge contre Voltaire, ou au contraire en forme de plaidoyer *pro domo*, l'usage du document épistolaire s'inscrit dans une visée argumentative, parfois épideictique : « La lettre est l'irréfutable document qui permettra de gagner le procès de la postérité... » ²⁴⁴

Les extraits du corpus épistolaire de Brecht qui étayent très largement les propos du biographe Martin Esslin ²⁴⁵ deviennent quasi systématiques dans l'ouvrage de G. Berg et W. Jeske ²⁴⁶ : citons à titre d'exemples, parmi tant d'autres, les lettres à Paula Banholzer, à Caspar Neher, Marianne Zoff, Hélène Weigel, etc. ²⁴⁷ De la même façon, le récit des pérégrinations de Brecht pendant son exil est ponctué par des références permanentes aux lettres (notées chez G. Berg et W. Jeske L675, L691, L759 ²⁴⁸, etc.) Cet étayage par la correspondance est également permanent dans la *Brecht Chronik* de Werner Hecht ²⁴⁹.

Mais le travail du biographe consiste aussi à pointer les lacunes possibles de la documentation, annoncer les chantiers de recherche en cours, ouvrir des perspectives nouvelles pour l'étude. ²⁵⁰ Le matériau fondamental que constitue la correspondance se trouvera ainsi complété par les données des *Journaux*. G. Berg et W. Jeske en livrent cette analyse :

Après quoi il [Brecht] découpe ces notes, qui sont toujours datées, et les recolle pour former de nouvelles pages avant de le relier et de les couvrir : la première liasse porte la mention *Danemark/ 20.7.38 – 15.3.39*. Brecht devait continuer à prendre ce genre de notes durant les étapes suivantes de son exil,

²⁴³ *Ibid.*, p. 107.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 109.

²⁴⁵ Par exemple : « Comme le montre une de ses lettres à Bronnen, écrite vers 1923, Brecht avait surnommé Berlin « Mahagonny »... », M. Esslin, *Brecht, op. cit.*, p. 46.

²⁴⁶ Ces derniers donnent la référence bibliographique suivante : « Bertolt Brecht : *Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 volumes et volume d'index. Berlin-Weimar : Aufbau Verlag et Franfort-sur-le-Main : Suhrkamp. 1988-1998. », G. Berg et W. Jeske, *op. cit.*, page 208. Les biographes ajoutent cette indication « Pas de traduction française existant à ce jour pour les lettres. », *Ibid.*, page 207.

²⁴⁷ P. Banholzer est citée aux pages 25 (référence L41) et 29. M. Zoff à la page 38 (L224) et à la page 40 (L241), H. Weigel à la page 39.

²⁴⁸ Voyage retracé aux pages 54 à 60 du même ouvrage.

²⁴⁹ Les références à la correspondance renvoient aux volumes 28 à 30 de l'édition Hecht des œuvres de Brecht : « Band 28 : Briefe 1 : 1913-1936. 1997. Bearbeitet von Günter Glaser »

²⁵⁰ « D'une manière générale, les lettres sont le genre de textes dont il est le plus difficile de connaître l'existence et par conséquent la quantité totale. [...] Si la préparation (depuis 1983) de la grande édition de Berlin et de Franfort et la recherche de lettres dans d'autres archives ont permis de découvrir de nombreuses lettres inconnues jusqu'ici (ou des originaux dactylographiés comportant des ajouts manuscrits ne figurant pas sur les copies au carbone), il reste cependant impossible d'avoir une connaissance exhaustive de la correspondance de Brecht », G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 204-205.

y ajoutant de plus en plus souvent des photographies personnelles et des coupures de journaux. La couverture de chemise où il collecte ce matériau porte le titre *Journal*.²⁵¹

Le *Journal de travail*²⁵² sera massivement mobilisé par tous les biographes de Brecht, de M. Esslin à W. Hecht, malgré des insuffisances, pointées par le biographé lui-même :

si ces cahiers contiennent si peu de choses privées, ce n'est pas seulement que je m'intéresse moi-même assez peu aux choses privées (pour lesquelles, en outre, je ne dispose guère d'un mode de représentation qui me satisfasse), c'est encore et surtout qu'a priori je m'attendais à devoir leur faire franchir un nombre incalculable de frontières de toute nature. cette dernière pensée me retient aussi de choisir des thèmes autres que littéraires.
21.4. 1941²⁵³

Ce commentaire est également cité par G. Berg et W. Jeske à la fin de leur ouvrage, à l'occasion d'éclaircissements d'ordre bibliographique. Ces derniers y ajoutent quelques indications sur le contenu des textes, qui tendent à confirmer les limites définies par Brecht.²⁵⁴

L'ensemble des archives personnelles de Brecht reçoivent la dénomination de « Journaux ». Dans ce grand ensemble, on peut distinguer, outre le *Journal de travail* dont nous avons mentionné le statut spécifique :

- les *Journaux* appelés « journaux de jeunesse » par G. Berg et W. Jeske (qui correspondent aux années 1920) : *Journaux, 1920-1922*, édités par Herta Ramthun, Francfort-sur-le-Main, 1975.
- le *Journal* de 1913, qui a fait l'objet d'une édition séparée (il a pour particularité d'avoir comme support un cahier relié). Ce support constitue un document précieux pour retracer une période de jeunesse créative.²⁵⁵
- *Notes autobiographiques 1920-1954* : une remarque de l'éditeur permet de clarifier la spécificité de ces écrits : « Tandis que dans le *Journal de travail* des années 1938-1955 il

²⁵¹ *Ibid.* p. 62

²⁵² B. Brecht, *Arbeitsjournal*, éd. Werner Hecht, Frankfurt/Main, Suhrkamp Verlag, 1973 [*Journal de travail* 1938-1955, trad. fr. par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976.]

²⁵³ B. Brecht, *Journal de travail*, *op. cit.*, épigraphe non paginée.

²⁵⁴ « Quant aux *Journaux*, ils contiennent presque exclusivement des propos plus généraux sur l'exil, des remarques sur les œuvres, des prises de position sur la situation politique et culturelle (dans les pays d'exil puis en Allemagne), des notations sur le déroulement de la Deuxième guerre mondiale, constamment illustrées par des photos et des coupures de presse (1938-1948). Dans les dernières années dominent des notations sur le travail théâtral, l'histoire de l'après-guerre dans la zone d'occupation soviétique, l'évolution de la R.D.A. » G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 203. Voir l'intégralité de ce commentaire en annexe 3a.

²⁵⁵ « Canevas de pièces, scènes esquissées, idées de roman, et presque quatre-vingt poèmes, témoignent d'ambitions littéraires qu'il veut à toute force réaliser. », *Ibid.*, p. 21.

traite exclusivement de son travail, des problèmes littéraires et des événements politiques, c'est la vie privée qui domine dans les notes du jeune Brecht. »²⁵⁶

Ces journaux et notes autobiographiques constituent une source précieuse et abondamment mobilisée par les biographes²⁵⁷, le document le plus souvent cité restant, nous l'avons dit, le *Journal de travail* de Brecht²⁵⁸ : J.-P. Amette en fait d'ailleurs mention dans un courriel en tant que source « directe » : « Son « journal de travail » (éditions de l'Arche) m'a été précieux... »²⁵⁹ De fait, certains extraits en sont cités ou repris (parfois sans référence explicite) dans *Province* et *La Maîtresse de Brecht*. Il est possible également que J.-P. Amette ait utilisé les citations déjà sélectionnées par sa biographie de référence (la *Chronique* de Werner Hecht, qui fait la part belle aux différents *Journaux* et à la *Correspondance*.)²⁶⁰

L'une des pièces de J.-P. Amette, intitulée *Passions secrètes, Crimes d'avril*, offre une mise en intrigue intéressante de cette recherche biographique dont nous venons d'esquisser quelques aspects : le personnage de Conrad, qui consacre le plus clair de son temps à une biographie de Théodor Herzl, rend compte de l'exploration de ses sources, et notamment des documents provenant du « premier témoin » :

Conrad, soupirs, ton las : Dix-huit cahiers manuscrits. Dix-huit... Tout ton journal intime, une vie entière... Où se dévoilent tes contradictions ; expurgés par ton fils Hans... Ton propre fils... Il lui donne la vie... Et ce fils le tue une seconde fois... Voyez, il a promené son fils dans une poussette...

²⁵⁶ B. Brecht, *Journaux 1920-1922, Notes autobiographiques, 1920-1954, op. cit.*, « Appendice », note de l'Éditeur, p. 203. L'éditeur ajoute une précaution quant au traitement de ce document : « On pourrait également appliquer à ces journaux ce qu'un ami de jeunesse de Brecht, H. O. Munsterer, écrivait dans son livre de souvenirs à propos des notes antérieures à 1920 dont il avait eu connaissance. Il vante « la beauté du langage », mais recommande « d'accueillir avec précaution... les jugements sur l'entourage », car les déclarations de Brecht y sont souvent « d'une injustice effrayante », et « ont souvent été atténuées par lui dans la suite », *Ibid.*, p. 203

²⁵⁷ Voir encore chez J. Fuegi à la page 614 : « Le journal de Brecht nous livre sa vision des choses ».

²⁵⁸ G. Berg et W. Jeske donnent la précision suivante quant au statut de ce document : « Le journal que Brecht commence à rédiger peu après, à vingt-deux ans, a pour unique objet de témoigner de la somme de travail qu'il abat et de l'intensité de la vie qu'il mène. », G. Berg W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 32. Nous pouvons également renvoyer aux éclaircissements bibliographiques donnés par ces auteurs en fin d'ouvrage (reproduits en annexe).

²⁵⁹ J.-P. Amette, courriel du 19 juillet 2016. Annexe 4.

²⁶⁰ « La source essentielle de la *Chronique* est bien constituée par les *Archives Bertolt Brecht* avec leurs matériaux à peu près infinis, qui ont été rassemblés dans un travail de dizaines d'années, même quand ils n'étaient pas encore accessibles grâce à la saisie informatique. [...] A côté, des sources primitives (lettres, journaux, propos tenus par Brecht) ce sont surtout les témoignages et les lettres des collaboratrices comme Elisabeth Hauptmann (1926), Margarete Steffin (1933-1941) et Käthe Rüllicke (1950-1956), qui se sont révélés très instructifs. » Le texte de W. Hecht est le suivant : « Die Hauptquelle der Chronik ist so das Bertolt-Brecht-Archiv mit seinen schier unendlichen Materialien, die in jahrzehntelanger Arbeit gesammelt, wenn auch bislang dem elektronischen Zugriff noch nicht zugänglich gemacht worden sind. [...] Neben den primären Quellen (Briefe, Tagebücher, Selbstaussagen Brechts) erwiesen sich insbesondere die Aufzeichnungen und Briefe von Mitarbeiterinnen wie Elisabeth Hauptmann (1926), Margarete Steffin (1933-1941) und Käthe Rüllicke (1950-1956) als sehr aufschlußreich. », W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, p. 1259.

Il lui a chanté *Frère Jacques*... Il a rebouché les trous que l'autre avait creusés dans le jardin... Bachelier, il lui a offert les œuvres complètes de Jules Verne et une paire de gants... Et l'autre, après sa mort, publie son papa en 1922, 22 moins 4 égale... 18 ! Il met dix-huit ans à publier le testament spirituel de son père et il enlève tous les passages intéressants...²⁶¹

La fiction met ici en lumière une exploration biographique associée à l'intime, et l'importance prise par le traitement du matériau : « Alors, c'est vous, le spécialiste de Theodor Herzl ? Les manuscrits, les carnets, les mémoires, les répertoires, les index, les reliques. Il paraît que vous allez de colloque en colloque. »²⁶² Cette énumération synthétique, bien que vraisemblable et fondée probablement sur l'expérience d'Amette romancier-biographe, souligne l'effet parodique propre ici à la thématization du projet biographique.

La « voix de l'autre »

L'intégration des citations du biographié (qu'il s'agisse de citations de la correspondance ou de l'œuvre elle-même) participe de la fonction d'attestation,²⁶³ en particulier dans les biographies consacrées à des écrivains : ainsi, le texte « Du pauvre B. Brecht » est cité par tous les biographes : M. Esslin le place en exergue de son chapitre premier²⁶⁴, tandis que G. Berg et W. Jeske s'attardent sur sa genèse :

Le 26 avril 1922, Brecht quitte Berlin pour l'Autriche où Marianne est en visite chez ses parents. A nouveau, ce voyage lui inspire un poème, *Moi, Berthold Brecht, je suis des forêts noires* ; il note au bas du texte : « 26-4-22, la nuit à 21h30 dans le train express » (13, 241-242) ; plus tard, il devait lui donner le titre *Du pauvre B.B.* et le placer à la fin des *Sermons domestiques de Bertolt Brecht*, non sans mettre un « t » à son prénom dans le premier vers (P1 143).²⁶⁵

M. Esslin confère à un autre poème bien connu (« Le soldat mort ») un rôle fondateur pour l'œuvre brechtienne :

C'est cette expérience de guerre qui a inspiré son premier poème vraiment brechtien, la *Légende du Soldat Mort*, ballade contant l'histoire d'un cadavre exhumé et solennellement déclaré bon pour le service, au cours de la cinquième année de guerre, parce que le Kaiser a besoin de chair à canon :

²⁶¹ J.-P. Amette, *Passions secrètes, crimes d'avril*, Gallimard, Paris, 1993, p. 69.

²⁶² *ibid.*, p. 83.

²⁶³ « Laisser la parole aux sujets eux-mêmes qui deviennent, *post mortem*, leurs propres biographes, grâce à un choix judicieux de citations [...] ; calquer, dans l'élaboration même des matériaux, la plongée mémorielle de l'autobiographe, substituer à la narration des mémoires apocryphes. », D. Madelénat, *La Biographie, op. cit.*, p. 164.

²⁶⁴ M. Esslin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement, op. cit.*, p. 19.

²⁶⁵ G. Berg et W. Jeske, *op. cit.*, p. 34.

Ils lui ont versé de l'eau-de-vie dans la gorge

*Pour ranimer le corps pourri.*²⁶⁶

Ce procédé consistant à mettre en lien la genèse des poèmes avec les épisodes biographiques²⁶⁷ est repérable encore lorsqu'il s'agit de l'exil brechtien :

Quelques semaines plus tard, Hitler était au pouvoir. Le 27 février le feu éclata dans l'immeuble du Reichstag et les Sections d'Assaut commencèrent à arrêter en masse communistes et intellectuels de gauche. Le lendemain même, Brecht prenait le chemin de l'exil.²⁶⁸

M. Esslin enchaîne alors sur une citation d'un poème de B. Brecht : « ... changeant de pays plus souvent que de souliers... » (Brecht, *An die Nachgeborenen.*)²⁶⁹ Cette même citation est utilisée par Werner Hecht dans sa Postface²⁷⁰. De manière plus générale, des extraits de l'œuvre de Brecht sont cités dans les marges droite et gauche de l'ouvrage de Hecht, à titre d'illustration ou de repère²⁷¹. Les citations, également abondantes chez G. Scarpetta, viennent résolument à l'appui de sa thèse,²⁷² accédant au statut de témoignage, comme le montrent les formules utilisées par le biographe : « Que ce passage chez Brecht de l'univers expressionniste (celui des pulsions exhibées) à l'ordre rationnel et politique (susceptible de les intégrer) concerne aussi l'ensemble de son rapport à l'ordre symbolique, une remarque de Galy Gay à propos de Fairchild **en témoigne...** »²⁷³ ; « Que ce masochisme symbolique individuel [...] puisse déboucher nécessairement sur du sadisme collectif et bien réel, Brecht ne **l'indique** que trop clairement dans *la Décision...* »²⁷⁴ ; « [La position] que Brecht, dans ses pièces didactiques, **inscrit avec une clarté saisissante** : il ne faut pas seulement qu'il y ait des victimes, il faut encore qu'elles aient été jugées. »²⁷⁵ C'est plus frappant encore dans l'ouvrage de J. Fuegi, qui utilise ces citations comme titres de chapitres (mentionnons, à titre d'exemple, « Froid comme un chien, un être grand sans sentiment humain » (1919-1920)²⁷⁶,

²⁶⁶ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 26-27.

²⁶⁷ W. Hecht reproduit quant à lui plusieurs strophes du même poème « Legende vom toten Soldaten » à la page 56 de son ouvrage.

²⁶⁸ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, page 96.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁷⁰ « öfter als die Schuhe die Länder wechselnd », Postface de *Brecht Chronik, op. cit.*, page 1257.

²⁷¹ Exemple du poème « Behauptung » 13,335 (*Gedichte*), W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, p. 216.

²⁷² Ainsi en est-il des considérations psychanalytiques, qui sont étayées par plusieurs citations (la *Jungle des villes* pour la thématization de la régression ; *Baal* pour la relation à la matière et la dénégation de la fonction paternelle). Voir à ce propos les développements de G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort, op. cit.*, p. 38-39.

²⁷³ *Ibid.*, p. 42

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

²⁷⁶ Titre du chapitre 5 dans J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 80. Le biographe cite ici l'extrait d'un poème de B. Brecht intitulé « Anna parle mal de Bidi », publié dans l'œuvre d'ensemble de Brecht *Gesammelte Werke*, Suhrkamp Verlag, Francfort, 1967, volume 8, p. 52.

titre du cinquième chapitre). La plupart de ces citations, étayant la thèse de son antisémitisme, sa misogynie et finalement son inhumanité contribuent à la construction d'une image très particulière de Bertolt Brecht. Il nous faudra comparer cet usage des citations, illustratives ou polémiques, observé dans les biographies d'écrivains, à celui qu'en fait J.-P. Amette dans ses fictions biographiques : certaines sont placées en tête de chapitre, « à la clef » du texte dont elles infléchissent naturellement la lecture ; d'autres sont reproduites ou réécrites sans référence explicite, ce qui est un autre trait de l'univers fictionnel. Le fait que les fictions biographiques de notre corpus soient spécifiquement consacrées à des écrivains confère, nous le verrons, une importance particulière à ce traitement des citations. En ce qui concerne B. Brecht, J.-P. Amette fait surtout usage de citations de l'œuvre poétique (en privilégiant les *Sermons domestiques*) ce qui est également signifiant²⁷⁷. La finalité de cette co-présence des énoncés poétiques brechtiens, parfois peu aisée à décrypter, ne prend sens qu'en fonction d'un projet littéraire que nous tenterons d'analyser dans les deux dernières parties de notre étude.²⁷⁸

5. Questions méthodologiques.

« Réaffirmer le primat du document, ce n'est pas céder à l'illusion scientiste d'une vérité biographique révélée par accumulation et simple attestation. »²⁷⁹ La comparaison de quelques travaux biographiques portant sur un même biographié permet d'échapper à cette tentation : on perçoit aisément à quel point la mise en texte de chaque biographe influe sur le traitement d'un même document. En d'autres termes, l'utilisation des sources par les biographes fait l'objet de ce que M. Boyer-Weinmann nomme « un traitement problématisé. »²⁸⁰ Comparant les champs historiographiques et biographiques, les chercheurs soulignent la nécessité de continuer à questionner inlassablement les sources d'origine, et de ne pas se laisser piéger par la stratification, phénomène repérable dans la tradition voltairienne : le biographe se doit de considérer avec prudence les témoignages entrés dans la vulgate, y compris ceux des intimes de Voltaire.

²⁷⁷ *infra* p. 238 « Les procédures citationnelles »

²⁷⁸ *infra*, troisième et quatrième parties.

²⁷⁹ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique, op. cit.*, p. 385

²⁸⁰ Le propre de la biographie non fictionnelle (et sans doute le cœur du pacte biographique) est bel et bien « l'existence problématique (devant être problématisée) d'une archive référentielle et testimoniale. » *Ibid.*, p. 385.

a. « Sur ce point, les informations se contredisent... »²⁸¹

Cette distance méthodologique, variable selon les biographes,²⁸² est rendue nécessaire par plusieurs facteurs, dont le processus de publication : par exemple, certains éditeurs, motivés par le désir de « pimenter » le style des lettres,²⁸³ ont considérablement modifié les textes de certains correspondants de Voltaire.²⁸⁴ Ainsi, une anecdote fameuse concernant un voyage de Voltaire et de Mme Du Châtelet n'a été questionnée et revisitée qu'en raison de la découverte d'un manuscrit acquis par la BnF : il est apparu alors que les révisions effectuées par l'éditeur Decroix dépassaient largement la « toilette » stylistique mentionnée dans l'avertissement initial : la réécriture du texte de Longchamp est remarquable, en ceci qu'elle transforme radicalement le texte initial, pour en faire « une scène romanesque des plus frappantes »²⁸⁵. La visée idéologique, manifeste, répond à la volonté de l'éditeur (Decroix) d'étayer la thèse du sentiment religieux de Voltaire.²⁸⁶ Ces infléchissements idéologiques sont, bien sûr, inséparables des problématiques de réception.²⁸⁷

Le traitement des sources implique donc toujours le choix d'une méthodologie qui engage le recul critique de chaque biographe, et s'avère variable.²⁸⁸ Ainsi, les anecdotes des secrétaires de Voltaire sont devenues tellement familières qu'elles « acquièrent la force de

²⁸¹ G. Berg, W. Jeske, *Brecht...*, *op. cit.*, p. 29.

²⁸² « Desnoiresterres se sert beaucoup de Longchamp, mais il réfléchit constamment sur l'authenticité de son témoignage : 'Longchamp ne s'est avisé que sur le tard d'écrire ses souvenirs dont les inexactitudes, répétons-le, ne témoignent pas forcément contre sa sincérité'. Il reste parfois sceptique face à certaines affirmations.» G. Desnoiresterres, *Voltaire à la cour*, p. 118 et 242. Cité par N. Cronk, « (Ré)écrire les années de Cirey... », *art. cité*, p. 176. N. Cronk relève des précautions similaires chez la biographe Ira O. Wade, auteur d'une étude critique sur Voltaire et Mme Du Châtelet : *Voltaire et Madame Du Châtelet : an essay on the intellectual activity at Cirey*, Princeton, NJ, 1941, p. 4.

²⁸³ N. Cronk, « (Ré)écrire les années de Cirey... », *art. cité*, p. 171.

²⁸⁴ « Ce n'est qu'en 1985, avec la publication du premier tome de la *Correspondance* de Mme de Graffigny, que nous avons pu apprécier le texte des manuscrits originaux. Il en ressort que l'éditeur anonyme de l'édition de 1820 avait considérablement modifié son texte. », N. Cronk, « (Ré)écrire les années de Cirey... », *art. cité*, p. 171.

²⁸⁵ N. Cronk, *art. cité*, p. 178. Plusieurs biographes, dont R. Pomeau, citent intégralement cette version corrigée, en raison des spécificités de leur projet biographique : « René Pomeau aussi cite ce passage *in extenso* dans *La Religion de Voltaire*, et pour lui l'incident comporte, au-delà de son intérêt anecdotique, une évidente importance philosophique, car cet hymne au magnifique spectacle de la nature est un témoignage éloquent du déisme fondamental de Voltaire. R. Pomeau accorderait même à Voltaire un sentiment du sublime qui avoisine le mystique. » *Ibid.*, p. 178.

²⁸⁶ « Bien souvent, le témoignage de Longchamp a été infléchi dans un sens ou un autre : tandis que Duvernet l'utilise pour présenter "un Voltaire dissident, homme de la Révolution", Decroix [...] fait de Longchamp l'apologiste d'un Voltaire déiste. » N. Cronk, *art. cité*, p. 181

²⁸⁷ « La réécriture de Longchamp par Decroix mérite pleinement notre attention, car elle se situe à une période fondamentale dans l'histoire de la réception de Voltaire, période qui continue d'ailleurs à exercer une influence sur notre lecture de l'écrivain. », N. Cronk, *art. cité*, p. 182

²⁸⁸ N. Cronk prend ici l'exemple de Jean Orieux, qui manifeste selon lui une confiance bien excessive en la fiabilité de Longchamp : « Laissons Longchamp, qui est mieux placé que quiconque, parler pour nous », J. Orieux, *Voltaire, ou la Royauté de l'esprit*, p. 371. Cité par N. Cronk, *art. cité*, p. 176.

conviction des lieux communs. »²⁸⁹ Pourtant, les dernières études voltairiennes, sans se priver des nombreuses anecdotes de Longchamp, prennent la précaution méthodologique de les citer toujours d'après la version manuscrite de la BnF.²⁹⁰

Les mêmes problèmes relatifs au traitement des sources apparaissent dans le corpus biographique brechtien :

Trop de thèses, d'anecdotes contradictoires circulent sur l'homme que fut Brecht pour que, en dehors de quelques faits essentiels échappant à la contestation, ce que nous savons de sa vie nous soit d'un grand secours. Impossible pour l'instant de traiter de « la vie et l'œuvre » de Brecht. Une vaste tâche de rassemblement des éléments biographiques reste à accomplir, tâche qui n'est même pas ébauchée et dont les matériaux sont encore sujets à caution, parce que dans la plupart des cas déformés, sinon truqués, par des partis pris politiques.²⁹¹

Le contexte politique et idéologique spécifique à la « vie et l'œuvre » de Brecht augmente ici le soupçon sur les matériaux eux-mêmes : à l'instar de B. Dort, G. Scarpetta alerte sur la falsification possible du matériau biographique et la rétention des informations et des documents :

Un Brecht dont on a soigneusement réécrit les biographies officielles, pour gommer les détails trop gênants, dont on a mis les archives sous clé (afin que soient à jamais oubliées les critiques acerbes qu'il adressait parfois au régime), mais en même temps un Brecht dont le moindre carnet de travail est devenu une bible, dont on a académisé la dramaturgie au point de transformer son théâtre en un musée poussiéreux et glacé – et surtout un Brecht *au service du Pouvoir* et de ses instances de répression.²⁹²

Ce soupçon devient accusation chez le biographe J. Fuegi,²⁹³ qui pointe l'un des écueils du genre biographique, à savoir la reprise mécanique de « faits » pré-construits, qui ne sont jamais questionnés ni vérifiés.²⁹⁴

²⁸⁹ N. Cronk, « (Ré)écrire les années de Cirey », *art. cité*, p. 177.

²⁹⁰ N. Cronk analyse également une autre source intitulée « Voltaire et Mme Du Châtelet : révélations d'un serviteur attaché à leurs personnes ; manuscrit et pièces inédites publiés avec commentaires et notes historiques, par d'Albanès Havard », Paris, 1863, cité par N. Cronk, « (Ré)écrire les années de Cirey », *art. cité*, p. 179. Cette source semble être en fait une autre version des mêmes *Mémoires* de Longchamp.

²⁹¹ B. Dort, *Lecture de Brecht, op. cit.*, p. 8

²⁹² G. Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort, op. cit.*, p. 33.

²⁹³ « Ce qu'on trouve dans de tels labyrinthes est souvent frelaté. Livres, revues et photographies ont été coupés et retouchés de manière à discréditer ou à faire oublier telle personne, à cacher tel fait ou à grossir l'importance de Staline et autres idoles. Ces falsifications ont été largement pratiquées des deux côtés du rideau de fer. Aux Etats-Unis, malgré les bonnes intentions de la loi sur la liberté de l'information, des documents du FBI et autres dossiers secrets sont bloqués, censurés ou employés illicitement depuis des décennies, ce qui a pour effet de

R. Pomeau consacre un développement aux difficultés de traitement de la *Correspondance* de Voltaire, source exploitée par tous les biographes, et qui est, surtout, l'un des fondements de la fiction *Un été chez Voltaire*. Voltaire écrit « à tout l'univers », ²⁹⁵ et l'ampleur de la documentation tend à décourager l'entreprise biographique, qu'elle soit ou non fictionnelle. A. Magnan, auteur de l'article biographique utilisé par J.-P. Amette, pointe ces difficultés : « L'énormité de la tâche décourage encore les constructions interprétatives, et même les essais de typologie générale. » ²⁹⁶ Ainsi, dans le roman de notre corpus, le Voltaire fictionnel est mis en scène dans ses relations épistolaires multiples avec Choiseul ²⁹⁷, D'Argental ²⁹⁸ et d'autres encore qui resteront anonymes ²⁹⁹. Ce réseau de correspondants s'affaire et intervient, de manière diversement efficace, dans les négociations diplomatiques : « Voltaire attendait une lettre de Choiseul qui lui-même attendait un mot de Mme de Pompadour qui guettait l'instant propice pour en parler à Louis XV qui lui-même attendait un courrier de l'empereur d'Autriche. » ³⁰⁰

Si le nombre et la quantité des sources documentaires constituent l'un des défis du biographe voltairien, il lui faudra également, comme tout autre historien, en organiser la confrontation. Ce dernier principe est mis en œuvre par tous les biographes. Ainsi, pour décrire la rencontre entre B. Brecht et Ruth Berlau, J. Fuegi associe la description d'une photo prise ce jour-là (qui lui permet de mettre en évidence l'allure vestimentaire souvent très particulière du biographié) à un extrait de transcription d'entretiens :

Brecht avait revêtu une combinaison bleue pourvue de nombreuses poches, du genre de celles que portaient les pilotes d'avion ou les mécaniciens ; ouverte à l'encolure, elle était retenue à la taille par une ceinture de cuir noir. Pour une fois, il était sans lunettes, en sorte que ses yeux étaient nettement

rendre la reconstitution des événements par les chercheurs inutilement difficile. », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 16

²⁹⁴ Citons, à propos du séjour de Brecht en Finlande, cette précision de J. Fuegi en note : « Parmi les milliers de publications consacrées à Brecht – à quelques dizaines d'exceptions près – on ne peut que déplorer l'acceptation mécanique de « faits » souvent controuvés, que l'on ne prend pas la peine de vérifier auprès d'autres sources. Cette pratique est omniprésente dans la quasi-totalité des pays, socialistes ou non. », *Ibid.*, p. 817.

²⁹⁵ R. Pomeau, *Ecraser l'Infâme*, *op. cit.*, p. 73. « La diversité des registres et des thèmes est de nature à décourager le biographe : comment rendre compte de la densité de cette correspondance et par conséquent de la vie de Voltaire dans les premières années de Ferney ? » *Ibid.*, p. 71.

²⁹⁶ A. Magnan, *art. cité*, p. 2668.

²⁹⁷ « Pour sonder ses intentions véritables, l'habile Choiseul incite donc Voltaire à ne pas vendre les effets qu'il possède dans les fonds publics. Il lui conseille même : "Troquez vos vaches contre du papier." », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 91.

²⁹⁸ « Alors il [Voltaire] confia à son ami, le Comte d'Argental... », *ibid.*, p. 72

²⁹⁹ « Il [Choiseul] se souvient que le philosophe a fait jadis état des affaires du roi auprès de ses correspondants à Berlin ou à Londres », *Ibid.*, p. 91. Voir aussi page 72.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 64.

visibles, « clairs, mystérieux, disant beaucoup, riant ». La façon dont il accueillit Ruth lui parut unique, inimitable.³⁰¹

G. Berg et W. Hecht rendent explicite ce processus de comparaison, lorsqu'ils mettent en regard les lettres de l'auteur et ses correspondants³⁰². C'est parfois la formulation d'une hypothèse (« Brecht fut-il membre des conseils ou de l'USPD [Parti social-démocrate allemand indépendant] pendant les mois de la révolution ? Sur ce point les informations se contredisent. »³⁰³) qui entraîne la convocation d'autres sources : quelques éléments factuels (la présence de Brecht dans un hôpital militaire et sa participation à des débats politiques) et un témoignage (« Une note de Münsterer dans son journal en avril 1919 confirme ce premier trait de caractère [l'absence d'enthousiasme de Brecht]. »³⁰⁴) permettent *in fine* de faire émerger une conclusion partielle et nuancée des biographes : « Tout en gardant ses distances, Brecht observe les événements révolutionnaires avec curiosité et dans le détail. »³⁰⁵

Ce processus de comparaison porte également sur la réception des œuvres : ainsi G. Berg et W. Jeske comparent les témoignages relatifs aux représentations de la pièce de Brecht *Dans la jungle des villes*.³⁰⁶ De même, la collection des témoignages à propos de *Baal* laisse apparaître les contradictions auxquelles sont confrontés les chercheurs.³⁰⁷ Dans l'ouvrage de

³⁰¹ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 373. Cette exigence méthodologique est posée par J. Fuegi dès la préface : « Ce que m'ont donné beaucoup de témoins profondément marqués a toujours été vérifié d'après quelque autre source ayant survécu fortuitement à cette rude époque : journaux intimes confiés à des amis de l'Ouest, lettres que la police a laissées passer, copies de Harvard des archives berlinoises, enregistrements semi-officiels réalisés en Allemagne de l'Est par le spécialiste dissident de Brecht Hans Bunge, dossiers médicaux, rapports de police en différentes langues, documents confisqués ou copiés par les divers services secrets de l'Est et de l'Ouest. », *Ibid.*, p. 16. R. Tiedemann rend également explicite cette comparaison des sources : « Quoi qu'il en soit [...] et de quelque nature qu'aient pu être les objections de Brecht – tout jugement est impossible sans la connaissance des réponses de Margarete Steffin –, il existe un cas où règne une contradiction manifeste entre l'intention de Brecht et le commentaire de Benjamin. » R. Tiedemann, *Postface aux Essais sur Brecht* de W. Benjamin, op. cit., p. 238. Le biographe pointe ici l'absence d'accès aux documents qui constitueraient un apport décisif, à savoir les lettres de M. Steffin.

³⁰² « En 1917, les lettres de Brecht et certaines déclarations de ses amis témoignent de sa quête effrénée de sujets dramatiques. », G. Berg et W. Hecht, *Brecht*, op. cit., p. 95.

³⁰³ G. Berg, W. Jeske, *Brecht*, op. cit., p. 29

³⁰⁴ G. Berg et W. Jeske citent Hans Otto Münsterer, *Mancher Mann. Gedichte*, édité par M. Brauneck, Francfort-sur-le-Main, 1980, p. 173, dans *Brecht*, op. cit., p. 29.

³⁰⁵ G. Berg, W. Jeske, *Brecht*, op. cit., p. 29.

³⁰⁶ « Les représentations suivantes sont aussi tumultueuses que la première, et la pièce est retirée après six représentations. Si Herbert Jhering, dans le *Börsen-Courier* du 12 mai, fait l'éloge de la mise en scène d'une pièce qui montre la voie à suivre, l'organe de la NDAP, le *Völkischer Beobachter* (L'observateur populaire) du même jour parle de gribouillage et de muse obscène. » *Ibid.*, p. 37 Les biographes citent ensuite le commentaire écrit par Thomas Mann dans la troisième des *Lettres d'Allemagne* qu'il écrit pour la revue new-yorkaise *The Dial*, et enfin le témoignage d'Arnolt Bronnen (A. Bronnen, *Tage mit Bertolt Brecht. Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*, Darmstadt/Neuwied, 1976, p. 116.)

³⁰⁷ « Les deux plus éminents critiques de l'époque, Herbert Jhering et Alfred Kerr, font également le voyage : l'un parle de la "géniale ballade théâtrale de Brecht" (Jhering dans le *Berliner Börsen-Courier* du 9 décembre 1923), tandis que l'autre regrette que l'auteur "doué dans le genre lyrique" ne soit dans ses pièces qu'un "épigone écumant" (Kerr dans le *Berliner Tageblatt - Quotidien de Berlin* - du 11 décembre 1923). » dans G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht*, op. cit., p. 38-39.

J. Fuegi, la confrontation des sources a pour but explicite de confondre le biographié; ainsi, le témoignage de l'employée de maison Mari Hold lui permettra de mettre à jour l'un des mensonges de Bertolt Brecht : « Des années après, elle [Mari] serait stupéfaite de lire dans un poème que son ancien maître disait avoir renoncé aux domestiques. »³⁰⁸

Si J. Fuegi a pour objectif spécifique de mettre en lumière l'attitude mensongère de son biographié, le traitement des sources est plus communément associé à la question de la réception. La « posture »³⁰⁹ est en jeu ; en d'autres termes, l'élaboration d'une image, co-construite par le biographié et son entourage : « L'historien peut-il croire telle lettre qui n'est pas restituée dans son contexte (s'agit-il de tactique, et ainsi de suite), peut-il se fier à tel 'fait' (une bastonnade) ? »³¹⁰ Le soupçon peut porter sur les sources dans la mesure où l'isolement du « fait » en tant qu'anecdote participe d'une construction stratégique. L'analyste des discours peut alors y lire des positionnements personnels qui contribuent à l'élaboration d'images projetées de l'écrivain.³¹¹ Dans le cas de l'image de Voltaire évoquée par C. Cave, la constitution des faits est susceptible d'être pré-orientée par le biographié dans ses écrits personnels (correspondances notamment).³¹² N. Cronk insiste de même sur l'influence que Voltaire a pu avoir sur l'élaboration des fameuses anecdotes de Longchamp :³¹³ un discours en apparence externe s'avère parfois téléguidé par une stratégie de l'Écrivain.

J. Fuegi met en évidence la construction d'une image par Brecht, *via* une forme de mise en scène et l'adoption d'un « costume » *ad hoc* : « Je découvris alors grâce à ses contrats et ses relevés de banque que le « pauvre Bert Brecht » dont parlent de si nombreux poèmes était un millionnaire. Les vêtements qui lui donnaient cet air miteux typiquement brechtien se confectionnaient à grands frais. »³¹⁴ Le matériau iconographique est ici objet du soupçon biographique : ce qui devrait constituer une « preuve » ou une attestation devient l'émanation

³⁰⁸ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 384. D'autres témoignages révèlent des mensonges quant aux conditions de son exil : « La légende propagée par ce poème touchant l'indigence dans laquelle vécut Brecht durant son exil a du mal à mourir. Le premier directeur des *Archives Brecht*, Hans Bunge, a signalé en 1964 déjà qu'elle ne cadrerait pas avec la réalité. », *ibid.*, p. 803.

³⁰⁹ Sur les implications de cette notion et son acception, voir *infra* p. 272.

³¹⁰ C. Cave, « Introduction », dans C. Cave et S. Davies (dir.), *Les Vies de Voltaire*, *art. cité*, p. 5.

³¹¹ « Le spécialiste des discours littéraires a véritablement un rôle complémentaire à jouer dans cette partie : il observera si tel discours (fourni comme source) n'est pas un stéréotype, si des enjeux stratégiques individuels ou collectifs ne régissent pas des positions qui ne sont pas seulement le fait d'une détermination dans le champ social, mais aussi des 'jeux' de positions plus ou moins élaborées au coup par coup, transformées en discours eux-mêmes créateurs de réalité... », C. Cave, « Introduction » aux *Vies de Voltaire*, *art. cité*, p. 5.

³¹² « Cette nécessité apparaît pleinement dans le cas de l'autobiographie voltairienne, qui nous oblige à considérer l''histoire' de Voltaire ou les discours sur sa vie comme les produits d'une certaine configuration discursive dont Voltaire a la conscience, dont il est l'analyste et dont il se fait le pratiquant. », *Ibid.*, p. 5.

³¹³ N. Cronk, « (Ré)écrire les années de Cirey... », *art. cité*, p. 186.

³¹⁴ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 15.

d'une mise en scène au service du projet de l'écrivain, et rend nécessaire la confrontation avec des documents d'une autre nature (ici les contrats et « relevés de banque »).

Ce processus de confrontation disparaît absolument des fictions biographiques : leur auteur a la charge de livrer une synthèse, où les indices scientifiques des incertitudes sont effacés, même si le romancier-biographe y a bel et bien été confronté. Maintenir une ambiguïté, idéologique par exemple, est donc à la fois plus simple (l'auteur pouvant décider de passer certains questionnements sous silence) et plus subtil. Le procédé narratologique que constitue la focalisation interne offre à la fiction biographique, nous le verrons, une possibilité de conserver des alternatives que l'on pourrait croire réservées à la démarche historiographique.

b. Les failles de la documentation

Le problème des « blancs » de la documentation, étroitement lié au traitement des sources, sera différent selon que l'on se situe dans le domaine fictionnel ou dans le champ de la biographie historique :

Mais il faut aussitôt ajouter que ce qu'il y a de réellement intéressant dans la vie des individus, c'est justement tout ce qui se passe dans l'infra ou l'extra documentaire. Le véritable terrain d'exercice du biographe, ce sont les blancs de la documentation, ces espaces jonchés de bribes insignifiantes auxquelles on s'accroche pour tenter non pas d'énumérer des faits, mais d'expliquer des agissements, d'accompagner les atermoiements et les doutes, de formuler des hypothèses et d'en vérifier la validité, etc. En ce sens, la biographie se présente souvent comme une manière de complément à la documentation ; elle en est totalement dépendante, mais se caractérise justement par ce qui n'est pas elle. Là encore, le rapport aux pratiques sociales est ambigu : rapport indéfectible et rapport de concurrence.³¹⁵

Les hypothèses explicatives du biographe suppléent souvent aux lacunes documentaires de la recherche historique³¹⁶. Dans le champ fictionnel, les lacunes peuvent constituer autant de

³¹⁵ F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *op. cit.*, p. 21. À cette question : « comment remplir les vides de la documentation ? », D. Madelénat apporte quelques éléments de réponse en énumérant les processus à l'œuvre et soulignant les opérations cognitives en jeu : lire, comprendre, inférer... : « Selon le schéma traditionnel, il faut trouver des documents, les lire en leur posant de multiples questions ; les critiquer pour distinguer le vrai et le faux, le propre du figuré [...] ; remplir les vides par des reconstitutions probables, des liaisons causales, des théories ou des hypothèses (c'est proprement la synthèse) ; enfin, choisir ce qui passera dans l'ouvrage rédigé : la méthodologie touche alors à la déontologie et à l'esthétique. » D. Madelénat, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 115.

³¹⁶ Un exemple dans l'ouvrage d'A. Magnan qui prend acte d'un « blanc » de la correspondance : « Cet espace reste problématique, aucune autre pièce de la correspondance perdue n'est encore venue s'y placer. On peut au

brèches dans lesquelles l'imaginaire du romancier pourra (éventuellement) s'engouffrer. Nous montrerons surtout que ces failles événementielles permettront la construction d'un univers propre à l'auteur, qui se trouve finalement « décentré » par rapport à l'univers de référence du biographié.

En ce qui concerne la biographie historique, la notion de spéculation a été explorée par M. Boyer-Weinmann,³¹⁷ qui illustre plaisamment cette question méthodologique en citant l'extrait d'un ouvrage de A. S. Byatt, intitulé *The Biographer's Tale*, lequel propose un petit guide du biographe :

D'abord recherchez vos faits.

Sélectionnez vos faits. (Ceux qu'il faut inclure, ceux qu'il faut omettre).

Arrangez vos faits.

Considérez les faits manquants.

Expliquez vos faits. Qu'allez-vous expliquer, et combien, et pourquoi ?

Cela conduit à la question discutée de la spéculation. Est-ce qu'elle a une place quelconque, et si oui, sur quelle base ?³¹⁸

M. Boyer-Weinmann revient (en s'appuyant une fois encore sur les travaux de Paul Veyne³¹⁹) sur la difficulté pour le biographe de construire une chaîne causale, *a fortiori* lorsque les éléments d'attestation sont manquants.³²⁰ Les hypothèses suppléent aux lacunes : « Palliant ainsi l'absence de documents par un travail inférentiel, dans le meilleur des cas conscient et guidé par une hypothèse, l'historien pratique la "prophétie raisonnable", le raisonnement analogique, la mise en série de données vraisemblables. »³²¹ Voltaire lui-même s'est amusé, dans son *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, à rendre visibles les efforts du biographe, les lacunes d'information et de documentation, « tous les signaux

moins le baliser de quelques dates, de faits et d'hypothèses, de témoignages et de nouveaux indices. » A. Magnan, *Dossier Voltaire en Prusse...*, *op. cit.*, p. 382.

³¹⁷ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique. op. cit.*, p. 385 et suivantes.

³¹⁸ A. S. Byatt, *The Biographer's Tale*, London, Vintage Random House, 2000, p. 25. Cité par M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 99.

³¹⁹ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, « Points », 1971.

³²⁰ Opération que P. Veyne appelle « rétrodiction » : « La synthèse historique n'est pas autre chose que cette opération de remplissage ; nous l'appellerons rétrodiction. », P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire, op. cit.*, p. 194-195, cité par M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 377.

³²¹ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique, op. cit.*, p. 377. Pour autant, précise M. Boyer-Weinmann, on n'en déduit jamais que le document en deviendrait superflu ; mais la part conséquente que prennent ces processus d'induction dans la construction biographique mène, dit-elle, à interroger la scientificité spécifique de ce champ de recherche.

d'une authentique recherche historique et des scrupules qui vont avec »³²², mettant en œuvre une véritable « scénographie énonciative »³²³ qui mime les traits du discours scientifique.

Ainsi, les auteurs de nos biographies de référence identifient les obstacles et élaborent des hypothèses prudentes, tels G. Berg et W. Jeske s'efforçant de rendre compte de la relation complexe entre W. Benjamin et B. Brecht :

Décrire la relation personnelle de Brecht et Benjamin, si importante pour les deux écrivains, n'est pas chose aisée, et il est plus difficile encore de déterminer avec précision les divergences de fond. Benjamin est **manifestement** fasciné par le succès, l'énergie et l'insatiable esprit de contradiction de son cadet de sept ans tandis que Brecht apprécie en Benjamin l'intellectuel hautement cultivé avec lequel il peut discuter ; Benjamin partage en outre la passion de Brecht pour les romans policiers, pour la littérature « de bas étage » et pour les échecs. **Peut-être** est-ce tout cela qui explique l'attitude de Benjamin envers Brecht, celle d'un « esclave masochiste », se souvient Siegfried Kracauer.³²⁴

Après avoir défini l'obstacle et formulé une hypothèse synthétique, les deux biographes établissent un lien (qui reste d'ailleurs assez énigmatique) avec le témoignage de Kracauer, lui-même cité par des biographes de W. Benjamin. La formulation d'hypothèses constitue ainsi l'un des ressorts fondamentaux de l'écriture biographique-historique.

B. Les ressorts de l'écriture biographique

1. Les hypothèses explicatives.

Dans le *Voltaire* de René Pomeau, les hypothèses formulées correspondent explicitement aux questions de l'enquêteur (voir *supra*³²⁵). Aux interrogations sur le semi-échec théâtral de Voltaire (« Pourquoi est-il donc impuissant à faire entendre les harmoniques poétiques de ces thèmes traditionnels ? Quel sort fut jeté sur cet homme si sensible, en possession de toutes les ressources de l'art verbal ? »)³²⁶ répondent une série d'hypothèses, elles-mêmes sous forme d'énoncés interrogatifs : « Qu'est-ce donc qui donne à ces actions forcenées une allure si compassée ? La vraisemblance sacrifiée ? Mais ne l'est-elle pas tout autant dans maint chef-

³²² M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, op. cit., p. 251

³²³ *Ibid.* p. 252 : le texte constitue ainsi « une méditation poétique de très haut vol sur le discours de vérité de l'histoire et ses artifices de légitimation ».

³²⁴ G. Berg et W. Jeske citent en note la référence suivante : Puttnies (Hans), Smith (Gary), *Benjaminiana. Eine biographische Recherche*, Gießen, 1991, p. 118 et suiv., dans G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht*, op. cit., p. 57.

³²⁵ Sur le paradigme de l'enquête, *supra* p. 37.

³²⁶ R. Pomeau, *Voltaire*, op. cit., p. 47.

d'œuvre dramatique ? »³²⁷ Le même mécanisme est observable dans l'ouvrage collectif *Voltaire en son temps*, qui s'ouvre avec une notion destinée à être questionnée : « L'Infâme : le substantif, du genre féminin, pour désigner une forme abominable de la religion, est devenu inséparable du nom de Voltaire. "Mot de Voltaire", note le *Dictionnaire* Robert. Fut-il inventé par lui ? On peut en douter. »³²⁸ Ce sont essentiellement des extraits, confrontés entre eux, de la *Correspondance* qui permettent à R. Pomeau d'étayer ses arguments et d'approfondir la problématique : « Mais qu'est-ce donc que cette Infâme ? Réalité émotionnelle, Voltaire n'a jamais pris la peine de la définir. On comprend cependant que sous ce vocable il vise un complexe de superstition et de fanatisme, éminemment dangereux. »³²⁹ Procédure similaire dans l'article de Giles Barber qui porte sur les choix vestimentaires bien caractéristiques de Voltaire :

En mai 1766 il décrit sa vie à Choiseul disant : "Et moi qui ne peut sortir, et qui passe la moitié de ma vie dans mon lit et l'autre en robe de chambre" (D13305). Que savons-nous donc de cette robe de chambre et que vaut-elle pour Voltaire ?

En fait, nous avons des renseignements assez précis sur au moins une ou deux de ses robes de chambre car madame Denis lui en offre une pour la Noël de 1754 et la correspondance concernant l'achat de cette robe nous est parvenue (D6024).³³⁰

Suit un extrait de cette correspondance, à partir de laquelle le critique-biographe construit une hypothèse (explicitement présentée comme telle)³³¹ et poursuit son enquête, modalisations à l'appui :

Cette seconde robe de chambre **devait donc être** de la fabrication de madame Denis elle-même. [...] Voltaire s'est **donc sans doute**

³²⁷ *Ibid.*, p. 48. Il s'agit parfois d'une affirmation suivie d'hypothèses explicatives : « Voltaire déteste Rousseau. Parce qu'il lui porte ombrage, parce qu'il déclame contre les arts et le théâtre, parce qu'il a trahi les philosophes ? Oui, et parce qu'il est l'homme du sentiment. » *Ibid.*, p. 39. Procédé similaire pour traiter la question des genres pratiqués par Voltaire : « **Peut-être** ce poète s'étrangla-t-il lui-même, par une trop sévère surveillance de soi. La poésie, qui est une nature, fait peur à Voltaire. », *ibid.* p. 47. A. Magnan, quant à lui, utilise explicitement le terme « hypothèse » : « Ces hypothèses me semblent trouver quelque confirmation dans deux passages de la correspondance d'affaires de la comtesse de Bentinck avec son principal agent – passages allusifs malheureusement... » A. Magnan, *Dossier Voltaire...*, *op. cit.*, p. 388.

³²⁸ R. Pomeau, (dir.) et coll, *Ecraser l'Infâme*, *op. cit.*, p. 5. « Ses premières occurrences se lisent sous la plume, non pas de l'homme de Ferney, mais de Frédéric II... » *ibid.*, p. 6.

³²⁹ *Ibid.*, p. 6

³³⁰ G. Barber, « Les philosophes en robe de chambre », dans *Le Siècle de Voltaire*, *art. cité*, p. 66.

³³¹ « Madame de Fleurieux étant l'épouse d'un grand négociant qui était aussi secrétaire de l'Académie de Lyon, **on peut donc supposer** que la robe de chambre venait de ce grand centre tisserand. [...] Nous n'avons malheureusement aucun renseignement sur la composition de cette première robe de chambre mais, à titre indicatif, en ce qui concerne les goûts de Voltaire, nous pouvons noter que deux ans plus tard, en 1757, Voltaire lui-même commandera de l'étoffe à Tronchin, demandant "deux amples doublures de belle peluche cramoisi", et qu'il dit "Je me contente de bonnes doublures de peluche cramoisi que je préfère aux fourrures" » (D7363), G. Barber, « Les philosophes en robe de chambre », *art. cité*, p. 67.

régulièrement servi d'une, ou de plusieurs, robes de chambre pendant les vingt dernières années de sa vie. Elles se sont usées et **peut-être** ont-elles été remplacées.³³²

Selon M. Boyer-Weinmann, c'est dans ce type d'opérations inférentielles qu'entre en jeu la « créativité » du biographe, lequel devra user d'une « intuition clairvoyante »³³³ pour élaborer une trame narrative. Cette démarche est repérable dans toutes les biographies :

Les filles, jusque-là, n'ont joué aucun rôle pour Brecht ; l'écriture l'a manifestement trop accaparé [...] Sa vie se déroule entre la famille, l'école et les camarades de classe. De ce point de vue aussi, l'année 1916 marque une césure : Brecht commence à tomber amoureux ; dès cette époque, comme plus tard dans sa vie, il y a toujours plusieurs femmes à la fois.³³⁴

L'hypothèse est ici introduite par l'observation (adverbe « manifestement »). Le biographe s'efforce également de retracer un parcours ponctué par des moments qui font sens : c'est l'année 1916 qui est perçue comme un pivot, permettant de dégager une constante biographique brechtienne : « toujours plusieurs femmes à la fois ». L'ensemble est étayé par les documents mentionnés dans la suite immédiate du texte : « Les lettres, les notes du journal, quelques textes d'inspiration autobiographique ainsi que les souvenirs de ses amis rapportent quantité d'aventures de jeunesse. »³³⁵ Ce travail de reconstitution et réagencement est perceptible dans la postface rédigée par R. Tiedemann pour les *Essais sur Brecht* de W. Benjamin.

L'intention émise au printemps 1930 de "détruire Heidegger... à travers une lecture critique très étroitement commune"³³⁶ – **il s'agissait sans doute** de *Être et temps* – n'aboutit pas, tout comme le projet, activé avec une grande énergie, de sortir une revue sous le titre de « Crise et critique ». Quant à un "plan de livre", à propos duquel Benjamin nota beaucoup plus tard, en 1936 **probablement**, qu'il en avait "parlé avec Brecht" (p. 194), on se sait pas

³³² G. Barber, *art. cité.*, p. 67 (nous soulignons). Dans l'ouvrage d'A. Magnan: « **Il est vraisemblable que** la comtesse de Bentinck rechercha personnellement l'occasion de rencontrer le grand homme [Voltaire] à son passage. [...] **Sans doute** avait-elle lu de bonne heure *la Henriade*, qui fut toujours chère au coeur des réformés. Elle connaissait **sûrement** son théâtre et ses poésies, **du moins doit-on le présumer** de l'espèce de passion qu'elle montra pour toutes les nouveautés littéraires dès que son mariage l'eut libérée des tutelles familiales et rapprochée des libraires de Hollande. » A. Magnan, *Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753)*, *op. cit.*, p. 383-384.

³³³ Cette notion est introduite à la suite d'une présentation succincte des analyses d'Ira Bruce Nadel : *Biography : Fiction, Fact and Form*, New York, St. Martin's Press, 1984. Cité dans M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, *op. cit.*, p. 378.

³³⁴ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 23

³³⁵ *Ibid.*, p. 23. Suivent quelques références aux poèmes de Brecht qui permettent d'identifier quelques-unes de ces amours.

³³⁶ R. Tiedemann cite W. Benjamin, *Briefe*, éd. G. Scholemn et T. Adorno, Frankfurt a. M., 1978, p. 514, dans la *Postface* des *Essais sur Brecht* de W. Benjamin, *op. cit.*, p. 216.

clairement si c'était celui d'un livre à écrire ou à éditer en commun : on en resta ici encore au stade de projet.³³⁷

Les modalisations, le va-et-vient entre les éléments dont le biographe dispose et les conjectures qu'il formule à partir de celles-ci sont caractéristiques de ce type d'écrit³³⁸; Voltaire en use volontiers dans son *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, relève M. Hersant : « "Cette petite pièce de vers, qu'il [Voltaire] avait faite au collège est *probablement* celle qu'il composa pour un invalide [...]" ; "Il est à croire que le jeune homme fut déterminé à suivre son penchant." »³³⁹ Parfois, l'hypothèse se transforme sous la plume d'un biographe en assertion explicative : « C'est parce qu'il n'a jamais pu desserrer ses contrôles que Voltaire échoue pareillement au théâtre. »³⁴⁰ Parfois, au contraire, l'auteur décide de rejeter une hypothèse explicative séduisante parce qu'il estime qu'elle est à la limite de ce qui est méthodologiquement acceptable. Ainsi M. Esslin à propos des contradictions internes de Brecht :

Il serait certes facile d'épiloguer sur l'influence que purent avoir ces divergences religieuses sur le caractère ambivalent de Brecht, si plein de contradictions, mais nous ne possédons aucune preuve permettant d'étayer une telle hypothèse, si ce n'est que son éducation protestante explique l'influence profonde exercée sur lui par le langage de la Bible luthérienne.³⁴¹

On lit l'aveu des tentations du biographe, et une option méthodologique personnelle dans la construction des hypothèses, où se réaffirme la primauté de l'attestation (« nous ne possédons aucune preuve... »). Les précautions prises dans la formulation des hypothèses confinent parfois à la prétériorité : « ... si ce n'est que... »

Dans la fiction biographique, les hypothèses explicatives seront intégrées aux éléments constitutifs du récit, et en particulier à la vie psychique des personnages : l'analyse des points de vue (focalisation) dans les récits permet de rassembler des éléments de réponse à des questions qui sont celles que se pose le romancier-biographe (et que le lecteur lui-même ne peut manquer de se poser). Les différents dialogues entre les personnages jouent un rôle

³³⁷ R. Tiedemann, *op. cit.*, p. 216 (nous soulignons).

³³⁸ Dans l'ouvrage de M. Esslin, le même procédé est utilisé (*via* l'adverbe modalisateur « sans doute ») dès les premières pages, pour tenter de décrire la personnalité de Brecht en construction : « Dans la dureté provocante que Brecht manifesta plus tard avec ostentation, dans son rejet dégoûté de tout ce qui ressemblait, même de loin, à de nobles sentiments, religieux ou patriotiques, il faut voir **sans doute** la réaction d'un être foncièrement tendre, secoué jusqu'au tréfonds de lui-même par l'horreur de vivre dans un monde où de telles souffrances étaient possibles. » M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 26.

³³⁹ Voltaire, *Commentaire historique...*, *op. cit.*, cité par M. Hersant, *Voltaire, écriture et vérité, op. cit.*, p. 251 (l'italique est de M. Hersant).

³⁴⁰ R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 48

³⁴¹ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 21

analogue.³⁴² Ce qui s'apparente à des hypothèses explicatives n'en aura, par conséquent, plus la forme dans ces récits fictionnels, sauf lorsque le narrateur choisira de thématiser l'enquête en la déléguant à l'un des actants, ce qui est loin d'être systématique.

2. La réénonciation

La réénonciation constitue, selon M. Boyer-Weinmann, une reconfiguration du matériau biographique.³⁴³ S'inspirant de la théorie de Jakobson, elle catégorise les différentes formes possibles de « traduction biographique »³⁴⁴ : ainsi, « la **verbalisation personnelle** se produit lorsqu'un acte est traduit en mots par celui qui l'a vécu. »³⁴⁵ Suivant cette grille d'analyse, les *Journaux* ou la *Correspondance* de Brecht et Voltaire relèveraient de ce processus de « verbalisation personnelle » : ce qui est parfois considéré comme une relation directe du vécu constitue donc déjà, si l'on suit M. Boyer-Weinmann, une forme de transformation. La fiction biographique se saisira de la verbalisation autobiographique de la *Correspondance*, pour en livrer une forme transposée,³⁴⁶ ce qui est, on le comprend, une mise en forme double par rapport à la « réalité » historique. Il en est de même pour les témoins, eux aussi souvent qualifiés de « directs », comme nous l'avons lu précédemment dans les propos de J.-P. Amette³⁴⁷. En réalité, l'expression des témoins induit d'emblée des choix et donc une certaine manière de présenter le fait :

³⁴² Ainsi de ce dialogue de *La Maîtresse de Brecht*, où l'agent Théo Pilla s'interroge sur les motivations de Brecht vieillissant : « C'est curieux, remarqua Théo. – Oui ? - ... Que des gens de son âge gaspillent leur dernière énergie à essayer de baiser, de tyranniser les autres, d'inventer des histoires ineptes. – Il fait ça au nom de l'art, précisa Hans. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 161.

³⁴³ « Réécrire aujourd'hui la vie de Rimbaud, Colette, Malraux, c'est la reconfigurer, mais toute reconfiguration est-elle porteuse d'invention ? Le matériau biographique et documentaire disponible, plus souvent pléthorique que lacunaire, implique de s'interroger sur le statut de l'objet visé et sur l'opération réénonciative, après que les écrivains, leurs témoins et leurs premiers biographes ont pu sembler tout dire. La réserve de sens est-elle infinie ? En quoi la biographie est-elle une pratique essentiellement cumulative, additionnelle, paraphrastique ? L'ultime version est-elle toujours la plus juste, la plus proche d'une vérité critique inépuisablement interrogée ? Ou bien, au contraire, la vocation réénonciative de l'écriture biographique doit-elle faire redouter autant de pertes que de gains pour l'enjeu de signification ? », M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, op. cit., p. 408.

³⁴⁴ « Toute biographie, en effet, recourt à trois formes de traduction distinguées, au plan linguistique, par Roman Jakobson : la reformulation (traduction *intralinguale*), la traduction proprement dite (*interlinguale*), la transposition (traduction *intersémiotique*). Les formes de traduction biographique inhérente au genre peuvent donc être analysées ci-après selon ces trois catégories. Je commencerai par évoquer le phénomène de **transposition**, au sein duquel on distinguera encore la « verbalisation personnelle » de la « verbalisation par substitution », *Ibid.*, p. 409.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 409 (nous soulignons).

³⁴⁶ Ainsi, des extraits de la *Correspondance* de Voltaire de l'été 1761 sont repris, parfois réécrits par J.-P. Amette. Voir *infra* page 248 « De la référence à la réécriture ».

³⁴⁷ « En revanche je lis les journaux de l'époque, les témoins directs, les écrits de la famille de Brecht, les témoignages des comédiennes qui sont passées dans son lit.... ou qui ont résisté avec vaillance à son harcèlement sexuel... », J.-P. Amette, courriel du 19 juillet 2016, annexe 4b, p. 450.

La **verbalisation par substitution** se produit lorsqu'un acte d'un individu est traduit en mots par un autre, induisant un degré de déformation supplémentaire. Les exemples abondent : le biographe, connaissant la fin de l'histoire, sélectionne *le* bon moment historique, le *tournant* capital de la vie, l'éclaire sous un jour privilégié. C'est aussi ce qui se passe à travers **l'expression des témoins**. On met en place et en intrigue des *seuils*, des charnières.³⁴⁸

Ainsi, lorsque G. Berg et W. Jeske rapportent une brève anecdote narrée par un témoin et protagoniste de l'époque (le professeur de théâtre A. Kutscher), ils prennent soin d'introduire ensuite le point de vue de Brecht :

“Au premier semestre, rapporte Kutscher, il [Brecht] fit un exposé épouvantable, pire que ce que j'avais pu entendre jusque-là, sur le roman de Johst *Der Anfang (Le Début)*”³⁴⁹, avec des affirmations qui sont aux yeux de Kutscher des “monstruosités de critique stylistique”. Il achève sa première pièce puis, la jugeant présentable, il la remet “avec une timidité mêlée d'assurance”³⁵⁰ à son professeur qui lui fait part ensuite de ses impressions.³⁵¹

En croisant le récit du témoin avec les commentaires de B. Brecht (dans sa correspondance), les biographes mettent en lumière l'arrogance et une forme de certitude du jeune auteur : « Brecht commente l'épisode en ces termes : “Il [A. Kutscher] m'a répondu à propos de *Baal*. À vomir ! C'est le gars le plus fade que j'aie jamais rencontré.”(L49) ». ³⁵² De même, R. Pomeau et ses collaborateurs produisent fréquemment de brèves citations de témoins à l'appui de leurs affirmations :

Vient-il à apprendre, aux Délices, que sa *Pucelle* est imprimée ? Il tombe, dit François Tronchin, dans "une frayeur terrible" : "Il craignait qu'on ne vînt l'enlever aux Délices pour le mettre à la Bastille... Il était effrayé au point que je me rendis chez lui, sur un billet de sa nièce, qui m'appelait à son secours pour le calmer. Après que je lui eus représenté l'absurdité de sa crainte que la France ne vînt, pour une imprudence, saisir un vieillard sur un territoire étranger pour l'enfermer à la Bastille, je finis par m'étonner qu'une

³⁴⁸ *Ibid.* p. 410

³⁴⁹ G. Berg et W. Jeske citent ici Artur Kutscher, *Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft von Theater*, Munich, 1960, p. 73, dans *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 26

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 26.

³⁵² *Ibid.*, p. 26. L'ouvrage de G. Berg et W. Jeske offre bien d'autres exemples d'« expression des témoins ». Ainsi : « Marieluise Fleißer rapporte dans ses souvenirs : “Il fit bientôt la connaissance de Weigel ; elle voulait un enfant de lui et cela lui en imposa. C'est ainsi que Steff vint au monde.” Stefan Sebastian Weigel voit le jour le 3 novembre 1924. » *Ibid.*, p. 39. Ou encore : « Zuckmayer se souvient avoir déclaré à Brecht : “Pour toi, un collectif est un groupe de gens intelligents qui contribuent à la volonté d'un seul, en l'occurrence toi.” Avec ce sourire roublard qui lui était propre, il me répondit que je n'avais pas tort. » C. Zuckmayer, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Francfort-sur-le-Main, 1976, p. 394, cité par G. Berg et W. Jeske, *op. cit.*, p. 41.

tête organisée comme la sienne se dérangeât au point où je la voyais. En se couvrant les yeux de ses poings et fondant en larmes : “Eh bien, oui, mon ami, je suis fou !” fut sa seule réponse.”³⁵³

On observe la manière dont se constitue une anecdote dans le champ biographique : un fait rapporté par un témoin (ici Tronchin) acquiert une valeur particulière de représentation et « signifie » quelque chose, au sens où il met en lumière une facette du biographié (ici l’émotivité attribuée à Voltaire).

M. Boyer-Weinmann définit un autre mode de reprise du vécu, qu’elle nomme « reformulations ». Elle y distingue trois catégories : « La reformulation personnelle est réalisée lorsque le récit d’un événement est repris au moyen d’autres termes par l’individu qui l’a vécu. »³⁵⁴ La tâche du biographe est alors d’identifier les différentes strates de l’écriture du récit.³⁵⁵ « La reformulation de second degré désigne le récit d’un événement vécu raconté par un individu qui ne l’a pas vécu. C’est le cas notamment lorsque le biographe raconte d’après une déclaration ou une lettre du biographié. »³⁵⁶ Ce processus est massivement illustré dans la *Chronique* de W. Hecht, qui suit de très près les propos de Brecht (partiellement cités, partiellement reformulés). Dans la fiction biographique, nous rencontrerons le cas particulier du romancier racontant à partir du récit d’un biographe (par exemple J.-P. Amette reformulant certains passages de la *Chronique*), ce qui constitue une strate supplémentaire. Quant au dernier type de reformulation, on notera qu’il induit mécaniquement plusieurs « filtres » par rapport à la réalité :

La reformulation de troisième degré concerne spécifiquement le biographe racontant d’après les propos d’un proche de celui qui a vécu et qui livre son témoignage. Ces filtres [...] augmentent le volume global d’information mais, parallèlement aussi, le risque de brouillage de l’information.³⁵⁷

Ainsi, le récit de la mort de Voltaire dans le petit ouvrage synthétique de R. Pomeau associe reformulation par le biographe (R. Pomeau) et fragments de témoignage :

³⁵³ R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 36. La référence exacte des propos de François Tronchin n’est pas précisée ici.

³⁵⁴ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique, op. cit.*, p. 410. Pour cette première catégorie, l’auteur cite l’exemple de Georges Pérec qui a donné six versions différentes de son départ pour Villard-de-Lans en 1942.

³⁵⁵ « La tâche du biographe revient à interpréter les abandons, ajouts, adultérations et à faire affleurer la vie psychique profonde de l’écrivain au travail de la pensée. C’est en quoi l’exercice biographique s’apparente à l’approche génétique des textes. », M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 410.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 411.

³⁵⁷ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique, op. cit.*, p. 411-412. Elle donne ici quelques exemples : « Malraux intime, Colette vue par ses petites secrétaires, Rimbaud perçu à travers les témoignages de Delahaye, Verlaine ou Louis Pierquin, sont d’abord et avant tout des configurations énonciatives, soumises aux réagencements intéressés des biographes. », *ibid.*, p. 412.

Il est une version de sa mort – garantie par de bons témoins – que je préférerais, parce qu'elle illustre, pour la dernière fois, cette remarquable aptitude de son caractère. Quand Voltaire comprit qu'il n'en réchapperait pas, il entre dans une folle rage, amplifiée par la souffrance. Mais à l'heure dernière, il s'était repris.³⁵⁸

R. Tiedemann mélange de même des modalités de réénonciation différentes :

Mais en juin 1931, depuis le Lavandou, il [Benjamin] relatait que Brecht se trouvait là-bas « avec toute une kyrielle d'amis » : « Nous sommes pour l'instant plongés dans les travaux préalables à une nouvelle pièce.³⁵⁹ » En l'occurrence, ce pouvait être la *Sainte Jeanne*. Quant à la collaboration de Benjamin, elle n'a sans doute pas été bien poussée, en tout cas, elle ne se trouve pas mentionnée, ne serait-ce qu'allusivement, dans ses notes de journal de 1931, pas plus que son nom ne figure, dans le cinquième cahier des *Essais* où est reproduite la pièce, au nombre des collaborateurs, que Brecht nommait toujours généreusement.³⁶⁰

Le scrupule biographique souligne la complexité de l'élaboration et de la recherche, qui convoque deux sources : un récit de Benjamin repris par un biographe, associé à l'un des journaux de Brecht. Ce dernier texte n'est lui-même exploitable qu'au moyen d'une inférence construite à partir d'une habitude connue de Brecht (il « nommait toujours généreusement... ») Là encore, les hypothèses sont désignées comme telles par un jeu de modalisation (« ce pouvait être... »), de réticences... : « sans doute », « en tout cas... »³⁶¹ De même, lorsque M. Esslin utilise les documents laissés par Caspar Neher (témoin privilégié), il les commente d'abord en les citant :

³⁵⁸ R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 37 L'un des « bons témoins » cités par Pomeau est ici le prince Bariatinski : « Il appela, dit le prince Bariatinski, un de ses plus anciens domestiques, nommé Morand, et après lui avoir pris tendrement la main, il lui dit adieu et lui ajouta : "Mon ami, je suis un homme mort." Quelque temps avant de s'éteindre tout à fait, il ouvrit ses yeux qui parurent encore pleins de vie et d'éclat. » R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 37. De même, M. Esslin mêle reformulation (de troisième degré, suivant la catégorisation proposée) et citations de témoins : « L'écrivain russe Serge Tretyakov qui le rencontra à maintes reprises en 1931 et 1932 a laissé une vivante évocation des propos qu'il lui entendit tenir à cette époque. "Tirant des bouffées des abominables cigares à bon marché qu'il ne cessait de fumer, Brecht faisait songer à une note de musique jouée par une mince clarinette, son visage au nez busqué rappelait celui de Voltaire ou de Ramsès." » S. Tretyakov, *Bert Brecht*, Littérature internationale, Moscou, mai 1937, cité par M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 94-95.

³⁵⁹ Cité par G. Scholem, Walter Benjamin. *Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt/M. 1975, p. 219 et suiv. *Histoire d'une amitié*, trad. Paul Kessler, Calmann-Lévy 1981, p. 118.

³⁶⁰ R. Tiedemann, Postface aux *Essais sur Brecht [Versuche über Brecht]*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, 1966, 1978], de Walter Benjamin, trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, éditions La Fabrique, 2003, p. 217.

³⁶¹ L'usage de ce type de patchwork est d'ailleurs extrêmement fréquent chez Tiedemann (par exemple aux pages 223-224). On trouvera plus rarement dans son texte l'évocation d'une scène vécue par d'autres sans les sources : « De la mise en scène de *Courage* en 1951, par exemple, reste en mémoire, ineffaçable, cette manière dont Helene Weigel exécutait la berceuse dans le dernier tableau, de même que cet autre chant un peu avant, "Une rose nous a réjouis" ». R. Tiedemann, *op. cit.*, p. 237.

La double nature du caractère de Brecht éclatait aux yeux de ses amis eux-mêmes. [...] Ce **touchant hommage**, dans lequel l’auteur [Caspar Neher] souhaite à Brecht de vivre cent ans et insiste sur sa bonté, sa probité, son amitié pour les filles et les garçons, admet aussi la contradiction profonde de son caractère quand il le qualifie d’*Hydatopyranthropos*, c’est-à-dire un composé de feu et d’eau – et la terreur de ses ennemis.³⁶²

Cette source génère ensuite une reformulation modalisée du témoignage de Caspar Neher par le biographe :

Le jeune Brecht était **en vérité** un composé de feu et d’eau, un tissu de contradictions apparentes : solitaire, presque incapable de communiquer ses émotions les plus profondes – et pourtant sans cesse entouré d’un cercle d’amis, d’admirateurs et de collaborateurs ; un voluptueux, un Don Juan – et pourtant un Puritain, qui semblait incapable d’éprouver un véritable plaisir sensuel ; laid et peu soigné aux yeux des uns, extrêmement séduisant pour d’autres, hommes et femmes ; pour certains d’entre eux l’essence même de la courtoisie, du tact et de la gentillesse, pour d’autres repoussant et d’une grossièreté intolérable...³⁶³

Plusieurs niveaux de jugements sont perceptibles : celui du témoin sur le biographié, celui du biographe sur le témoin et son jugement, celui du biographe sur le biographié (cette dernière opinion, étayée par les deux niveaux précédents, étant destinée à être partagée par le lecteur). La réécriture des différents témoignages prendra de même une place importante dans les fictions biographiques, en passant parfois par le filtre des biographes : ainsi, la mention du succès de *Mère Courage* en 1949 dans *La Maîtresse de Brecht* reprend à peu près la formulation de W. Hecht, qui lui-même s’inspire du journaliste Wolfgang Heise dans *Die Tribüne*.³⁶⁴ Cependant, ce cas de figure stratifié est assez rare dans les fictions de J.-P. Amette³⁶⁵, et le « premier témoin » (le biographié) constituant en général la première source, nous aurons affaire essentiellement à la transposition narrative d’une verbalisation personnelle. La confrontation explicite, propre au travail d’historien, sera inexistante et la réénonciation ne s’embarrassera pas de précautions méthodologiques. Une autre différence

³⁶² M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 42-43 (nous soulignons).

³⁶³ *Ibid.*, p. 45

³⁶⁴ *Supra* p. 46 : « Die Aufführung wird ein sensationeller Erfolg mit Wirkung auf alle Sektoren in Berlin... », W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, p. 848.

³⁶⁵ Dans *Ma vie, son œuvre*, le narrateur, qui est aussi le principal témoin de l’existence d’Icare, met en œuvre ce procédé de « reformulation de troisième degré », infléchissant certains aspects de l’existence du biographié : « On vit Icare à la salle Pleyel, en compagnie d’une jeune femme, Ghislaine Fontaine, qui triomphait dans une série policière sur Antenne 2. Puis en compagnie d’une autre actrice - plus connue – à une garden-party de l’Elysée. On le vit dans *Le Figaro-Madame* en train de préparer une marmite dieppoise avec l’aide d’un footballeur zairois... », J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre, op. cit.*, p. 71.

importante renvoie à l'effet de *fondus* (ou *sfumato*) évoqué par Y. Baudelle³⁶⁶ à propos des fictions : les marques de citations sont bien souvent effacées, les citations étant parfois intégrées au récit et transformées.³⁶⁷

M. Boyer-Weinmann identifie une dernière catégorie de réénonciation, correspondant à la reformulation des travaux biographiques précédents :

J'ai proposé dans ce travail d'ajouter à cette archéologie de la reformulation **une quatrième strate**, qui joue aussi un rôle de filtre : celui de la reformulation de la vie opérée par les biographes précédents. Ce filtre est de nature critique et déplace le terrain des binômes biographié-biographe et témoin-biographe vers le binôme biographe-métabiographe.³⁶⁸

Par exemple, l'ouvrage de R. Pomeau qui constitue l'une des bases essentielles de l'article d'A. Magnan (et donc de la fiction d'Amette) apporte quelques nuances sur un autre texte de référence :

Il résulte de toutes ces publications que la vieille biographie de Desnoiresterres est aujourd'hui largement dépassée. C'était certes un excellent travail : sa longévité qui dépasse un siècle, exceptionnelle pour un ouvrage de ce genre, l'a prouvé. C'est encore le meilleur exposé de la vie de Voltaire que l'on puisse lire. Mais, dans ces 8 volumes, il y aurait beaucoup à corriger et à ajouter.³⁶⁹

Cette identification des limites des travaux précédents est repérable également dans la somme élaborée sous la direction de R. Pomeau (nous avons, ici encore, sélectionné les éléments qui concernent la période de Ferney) :

Et depuis son installation à Ferney il [Voltaire] vit surtout pour écrire. C'est pourquoi nous paraissent paradoxales les biographies de Voltaire qui ignorent ou réduisent à quelques titres, rapidement énumérés, son immense production en ces années 1759-1770. Jamais n'a paru aussi discutable le parti de Desnoiresterres de laisser de côté des secteurs entiers de l'œuvre. Des contes importants n'ont droit qu'à une mention de quelques lignes.³⁷⁰

³⁶⁶ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *art. cité*, p. 91 : « Et ce fondu n'est-il pas justement ce qui, selon Proust, définit non seulement le style (comme harmonie), mais la vision unifiante de l'artiste ? »

³⁶⁷ Voir *infra* « De la référence à la réécriture », page 248.

³⁶⁸ M. Boyer, *La relation biographique*, *op. cit.*, p. 412

³⁶⁹ R. Pomeau, *Voltaire*, *op. cit.*, page 9. Suit une analyse intéressante du point de vue adopté par Desnoiresterres, qui « s'intéresse principalement à l'histoire anecdotique et mondaine de Voltaire. », *Ibid.*, p. 10.

³⁷⁰ R. Pomeau, (dir.) et coll, *Écraser l'Infâme*, *op. cit.*, p. 2. R. Pomeau et ses collaborateurs adressent sensiblement la même critique à un autre ouvrage biographique : « Arrivant à ces œuvres majeures, Jean Orieux ne dit rien de plus, se contentant de démarquer les quelques mots de Desnoiresterres. Réduire la vie de Voltaire à n'être qu'une succession d'anecdotes piquantes, c'est renoncer à prendre l'homme dans sa grande dimension. » J. Orieux, *Voltaire* (Paris 1966), p. 678-79. Cité par R. Pomeau, *Écraser l'Infâme*, *op. cit.* p. 2.

Certains ouvrages font office, à l'occasion, de contre-exemples, d'autres se voient érigés en modèles et permettent au biographe de préciser la spécificité de son projet : « On sait gré à en revanche à Th. Besterman d'avoir consacré tout un chapitre à Voltaire conteur et un autre à l'abondante production philosophique des années 1767 et 1768. Nous allons plus loin dans le même sens. Nous situons les œuvres à leur place et cherchons dans quelle perspective chacune fut écrite, puis comment elle fut imprimée, diffusée.»³⁷¹ Si les remerciements adressés aux ouvrages qui ont précédé ne sont pas rares,³⁷² il arrive aussi que le biographe constate l'absence de références antérieures solides, ce qui conforte la légitimité de son projet ; la vérité en construction est présentée comme « supérieure à », les travaux précédents considérés comme dépassés.³⁷³ On trouve quelques exemples de cette perspective comparative dans l'ouvrage de Günter Berg et Wolfgang Jeske consacré à B. Brecht. Selon M. Silhouette, auteure du texte de présentation, c'est précisément le foisonnement de commentaires autour de B. Brecht (commentaires de tous ordres), qui rend plus que jamais nécessaires un « toilettage » et un apport renouvelé :

Si l'œuvre et l'auteur ont été instrumentalisés naguère pour des raisons propres à l'époque, réenvisager un auteur si « chargé » est une nécessité véritablement historique. Car les formules spontanées qui viennent à l'esprit de chacun, si elles ne sont pas bien entendu erronées – comme toute formule stéréotypée, elles contiennent une part de vérité – méritent d'être complétées, relativisées, confrontées à l'épreuve des multiples textes.³⁷⁴

Cet extrait met en lumière un trait signifiant du genre biographique, qui est la place prise par le cliché (on parle parfois de « vignette ») associé à l'écrivain : nous y reviendrons, puisque la fiction biographique se saisit également de ce procédé. Dans cette mise en perspective, M.

³⁷¹ R. Pomeau, *ibid.*, p. 3

³⁷² Ainsi de l'ouvrage de Lucien Choudin, convoqué à propos de la propriété et du voisinage de Ferney : « Selon Lucien Choudin, on attribue à tort la mésentente de Voltaire et de Mallet "à l'irascibilité du patriarche alors qu'en réalité Mallet fut un très mauvais voisin" », L. Choudin, *Histoire ancienne de Ferney* (Annecy 1989), p. 102-103. « M. L. Choudin a bien voulu nous autoriser à reproduire ce plan, que nous empruntons à son ouvrage, *Le Château de Ferney-Voltaire* (Ferney 1992), [...] Nous le prions de trouver ici l'expression de notre vive gratitude. » Note de R. Pomeau, *Écraser l'Infâme*, *op. cit.*, p. 56.

³⁷³ D. Madelénat, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 87. Un exemple dans l'article de J.-C. Yon consacré à Offenbach : « J'ai lu les principaux travaux – en français, en allemand et en anglais – qui lui étaient consacrés et force a été de constater que, en dépit de la publication de plusieurs biographies dans les trois langues, rarissimes étaient les études adoptant une méthode rigoureuse et offrant un véritable apport. Au contraire foisonnaient les livres déroulant à l'envi les mythologies offenbachiennes et offrant des récits romancés. », J.-C. Yon, *art. cité*, p. 213.

³⁷⁴ M. Silhouette, « Brecht aujourd'hui », présentation de l'ouvrage de G. Berg, W. Jeske, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 11.

Silhouette établit une comparaison entre les recherches de G. Berg et W. Jeske et celles menées par J. Fuegi³⁷⁵ :

Qu'un professeur d'université, spécialiste de Brecht et propagateur de son œuvre, décide, dans un accès de rage parricide, de « révéler » - au risque de nombreuses erreurs et incohérences – la nature réelle du personnage, le plagiaire ou l'adultère, bref, le vice en personne, alors que sa longue fréquentation de l'œuvre aurait dû nécessairement l'amener à une réflexion critique et à aborder la question du formidable talent de « recyclage » de l'auteur, n'est pas à mettre au compte d'une folie personnelle [...] ³⁷⁶

Les exigences méthodologiques qui devraient présider à toute enquête biographique sont comparées aux orientations polémiques et extrêmes du projet d'écriture de Fuegi, identifié comme contre-modèle.

Le projet de G. Scarpetta s'appuie, de même, sur la nécessité de revisiter une image sédimentée et de questionner la *doxa* brechtienne : « Tout un travail de démystification reste ici à faire, qui sera de longue haleine, mais dont l'urgence me semble s'imposer, dans la mesure où rien n'indique que nous en soyons réellement sortis. »³⁷⁷ Le biographe doit alors se démarquer de ses prédécesseurs³⁷⁸ et à cette fin questionner de nouveau les sources :

Cette condition semble aller de soi et pourtant, elle oblige à prendre en compte les écrits dans leur totalité, soit 50 pièces achevées et plusieurs versions pour certaines d'entre elles, 50 fragments, des textes en prose, 2397 lettres et 2334 poèmes sans parler des journaux et de la multiplicité des textes théoriques.³⁷⁹

Si l'extension (qui vise à l'exhaustivité) du fonds documentaire est une première étape, elle doit s'accompagner d'une relecture heuristique, où la méthodologie fera la différence :

De même, l'un des phénomènes qui garantit un certain avenir au biographe comme à l'historien, c'est l'évolution du patrimoine des sources. Evolution quantitative, du fait des découvertes ininterrompues de nouveaux filons, de nouvelles conditions d'accessibilité à des fonds parfois gigantesques [...] et

³⁷⁵ L'ouvrage de J. Fuegi dont parle l'auteur est *Brecht et Cie*, auquel nous avons fait allusion à plusieurs reprises.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷⁷ *Ibid.* p. 23

³⁷⁸ G. Scarpetta se situe par rapport à Esslin : « Tenter d'éclairer cela, c'est donc tenter de penser jusqu'au bout un lien, une continuité, là où certains, comme M. Esslin, désignent une contradiction : entre le « poète » Brecht et le « militant », entre l'écrivain travaillé de fulgurances irrationnelles et de perversion, et le marxiste orthodoxe. » G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort*, *op. cit.*, p. 30.

³⁷⁹ M. Silhouette, « Brecht aujourd'hui », *art. cité.*, p. 14.

évolution qualitative, de par l'accès à des moyens sans cesse renouvelés pour une meilleure lecture des documents connus.³⁸⁰

La remise en question de la tradition est donc légitimée par de nouveaux témoignages, de nouveaux documents : « Difficile de comprendre, enfin, ces quelques voix qui commencent à nous arriver d'Allemagne de l'Est pour nous dire crûment que si Brecht a été momifié et académisé par le régime, peut-être n'y était-il pas pour rien. »³⁸¹ Des exigences en apparence semblables président aux déclarations liminaires de J. Fuegi : « Ce livre est un portrait sans fard de ceux qui ont passé une grande partie de leur vie dans l'orbite magnétique du dramaturge, poète, metteur en scène et entrepreneur littéraire Bertolt Brecht »³⁸² L'expression « sans fard » signale une opération de dévoilement qui s'accompagne aussi d'un déplacement : ainsi que l'annoncent les quatre photographies placées en tout début d'ouvrage, le biographe focalise résolument l'attention de son lectorat sur l'entourage proche de Brecht. On relèvera également, dans ce sens, la provocation « entrepreneur littéraire », qui vient briser *in fine* l'énumération doxique des attributs de Brecht. Le dévoilement promis par J. Fuegi a nécessité des efforts bien particuliers mais aussi l'évolution d'un contexte politique,³⁸³ et le biographe souligne le rôle que vont jouer certains témoins directs dans cette relecture de la vulgate : « Mon premier voyage à Berlin date de 1965, quatre ans après la construction du Mur et neuf après la mort de Brecht. La femme de celui-ci, Hélène Weigel, et de proches collaboratrices comme Elisabeth Hauptmann et Marieluise Fleisser, étaient toujours en vie et disposés à me parler. »³⁸⁴ Rendant compte des difficultés de l'enquête,³⁸⁵ il met en lumière les témoignages décisifs (tels que celui d'Elisabeth Hauptmann) qui permettent de revisiter

³⁸⁰ F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 21. À mettre en relation avec cette remarque de M. Boyer-Weinmann : « La biographie ne fait sens que dans l'interaction critique avec ce qui l'excède (l'archive jamais close, les gestes biographiques antérieurs, les hybrides génériques et les genres connexes. », *La relation biographique, op. cit.*, p. 395.

³⁸¹ G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort, op. cit.*, p. 23. La même démarche de questionnement de la *doxa* brechtienne (autorisée par de nouvelles sources) est au service d'une thèse bien différente dans le texte de M. Silhouette : « Une relecture de cet auteur que les années 60 et 70 se sont chargées de statufier et d'ériger en maître à penser, est donc nécessaire. Elle ne vise pas plus à déboulonner qu'à glorifier – deux attitudes propres à l'idéalisme – mais se donne comme une incitation à la réflexion critique de et sur cette œuvre. » M. Silhouette, « Brecht aujourd'hui », dans G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 14

³⁸² J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 9.

³⁸³ Les lignes suivantes sont consacrées aux efforts de dissimulation du gouvernement : on relèvera « faux décor », « façade », « camouflage », « mensonges délibérés », « façades de théâtre », aux pages 9-10 de l'ouvrage de J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁸⁵ « Découvrir ce qui s'était réellement passé fut un cauchemar dans l'ex-RDA, où Brecht était devenu une idole socialiste. [...] C'était un monde où ce qu'était l'« histoire » ou la « vérité » était soigneusement prescrit. Les chercheurs n'avaient accès qu'aux documents qui allaient dans le sens de l'image de Brecht que l'Etat voulait imposer. Il n'était pas question d'avoir accès à ce qui était jugé *politisch* ou *privat* et signalé comme tel dans le *Findbuch*, ou catalogue des manuscrits en possession des Archives Brecht. Concernant un homme qui, constamment, avait une demi-douzaine de relations sexuelles et jonglait à son profit avec les systèmes politiques, cela signifiait que des milliers de documents n'étaient pas accessibles. », J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 11.

quelques vérités jusqu'alors admises : « Elle [Hauptmann] semblait soulagée de me raconter un peu de ce qui s'était passé vraiment au cours des ans. Elle me dit qu'une bonne part de l'œuvre de Brecht de l'époque de Weimar était en fait la sienne. D'après ce que je sais aujourd'hui, je dirais qu'elle a plutôt minimisé qu'exagéré son rôle. »³⁸⁶ Pour autant, la chronique postérieure de W. Hecht (à l'instar du texte de référence de M. Silhouette) dénie à la thèse de J. Fuegi toute légitimité épistémologique : « La vérification des faits de l'ouvrage de John Fuegi met à jour de telles erreurs évidentes que cette publication se disqualifie elle-même en tant que "chronique" ». ³⁸⁷ W. Hecht évoque lui aussi l'apparition toujours possible de nouvelles sources : « Entretemps apparaissaient toujours de nouveaux travaux extrêmement intéressants sur Brecht, de nouvelles « trouvailles » : des journaux que l'on croyait disparus, des lettres inconnues en liasses, et, en fin de compte, l'édition commentée des œuvres de Brecht, à laquelle il avait lui-même donné l'impulsion. »³⁸⁸ Quelles que soient leurs orientations, les biographes s'accordent donc à souligner la distance critique nécessaire par rapport à la vulgate ; ils ne cessent d'osciller entre l'étayage par les références précédentes³⁸⁹ et un questionnement destiné à infirmer certaines conclusions jusqu'alors admises, ces deux tendances cohabitant au sein d'une même production.

Dans les fictions biographiques, l'enjeu qui consiste à construire une représentation plus juste et plus « vraie » du biographié n'apparaît pas explicitement ; l'auteur n'affichera jamais sa volonté de livrer une vérité supérieure sur le biographié, même si cette ambition existe bel et bien : rappelons les propos tenus par J.-P. Amette dans la préface de sa fiction biographique consacrée à Hölderlin, *L'Adieu à la raison* : après des précautions méthodologiques soulignant qu'il n'écrit pas avec le statut de biographe, mais « en écrivain qui a choisi de projeter les ombres de sa ferveur sur le mur où [il] aimerait que Hölderlin apparaisse », Amette formule malgré tout des questions d'ordre biographique³⁹⁰ qui annoncent l'axe problématique de son roman avant de conclure de la manière suivante : « Ce

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 13

³⁸⁷ W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1259: « Die Überprüfung von Fakten in John Fuegis Buch legten so eklatante Fehler bloß, daß sich diese Veröffentlichung für eine Chronik als ungeeignet erwies. »

³⁸⁸ « Es kamen aber immer wieder neue hochinteressante Arbeiten über Brecht dazwischen, auch neue « Funde » : verschollen geglaubte Tagebücher, unbekannte Briefe in Bündeln, zuletzt schließlich die von ihm initiierte kommentierte Ausgabe der Werke von Brecht. », W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1258.

³⁸⁹ Ainsi, G. Scarpetta évoquant « la biographie même de Brecht dans ses années de jeunesse » renvoie à l'ouvrage de Frédéric Ewen, *Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps*, éditions du Seuil (note de G. Scarpetta dans *Brecht ou le Soldat mort*, *op. cit.*, p. 69)

³⁹⁰ « Pourquoi, durant la brève période de son adolescence, a-t-il nourri son œuvre d'un tel enthousiasme ? Pourquoi cet homme, que Schiller avait immédiatement reconnu comme un des plus grands poètes de la langue allemande, a-t-il vécu trente-sept ans dans une tour en se faisant appeler Scardanelli ? », J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*, p. 11.

sont ces questions qui m'intéressent et, même s'il n'y a pas de réponse, l'énigme de ce qu'il écrit et de ce qui s'écrit en général quand on pense à lui, procure ce demi-apaisement et cette demi-inquiétude qui marquent chacun de nous dans l'étrangeté de notre propre vie. »³⁹¹ L'auteur de fictions biographiques problématise son projet d'écriture à la manière d'un biographe, mais semble renoncer partiellement à des réponses définitives, se limitant aux constats d'une énigme existentielle qu'il aurait peut-être circonscrite. La réponse apportée sera donc condensée ou suggérée dans la forme d'une question (celle que constitue et qui constitue la fiction biographique).

C. Une vérité de l'incertain

Quel que soit le cadre sélectionné, la reconstruction biographique-historique sera problématique : reviennent dans le discours critique des images héraclitéennes qui disent par métaphore la difficulté à appréhender les multiples facettes de l'objet d'étude (le biographié). Fluidité et mutation caractérisent l'objet de l'enquête, qui lui échappe inéluctablement.³⁹² Un *topos* déceptif et dysphorique traverse les commentaires des biographes ou de leurs critiques ; la notion de personne elle-même apparaît problématique, inséparable d'une dispersion temporelle et spatiale, ou encore d'une stratification dont on se plaît à balayer les couches successives, et elles-mêmes fluctuantes : vie économique, sociale, affective... jusqu'à remettre en question, évidemment, l'unité de l'objet.³⁹³ Cette idée trouve écho dans les réflexions menées sur « l'objet Voltaire » : « Jean Huber et Vivant Denon semblent avoir opté pour la prolifération des attitudes, des têtes et des postures qui, en accompagnant d'une certaine manière la virevolte, pouvait faire se tisser la possible toile nécessaire pour attraper ce personnage multiforme. »³⁹⁴ Les pistes sont parfois brouillées par le biographié lui-même, et par sa conception du sujet humain :

Voltaire, avant même l'arrivée de ses biographes, s'était déjà 'bien choisi lui-même', réécrivant sa vie. 'Je me corrige tous les jours moi et mes ouvrages' ou 'j'écris pour agir' apparaissent de la sorte comme deux affirmations rhétoriques entre lesquelles Voltaire se réalise. Il a modifié son

³⁹¹ *Ibid.*, p. 11

³⁹² Une citation de Nietzsche paraît conforter ces manifestations héraclitéennes: « être n'est qu'un avoir été ininterrompu, une chose qui vit de se nier et de se consumer, de se contredire elle-même » (cité par D. Madelénat, *La biographie, op. cit.*, p. 97.)

³⁹³ « Mais avec quel objet ? Une profusion d'instantanés dissemblables, de visages divers, d'attitudes contradictoires, où un patronyme seul serait immobile, artificieuse unité nominaliste. [...] Et, même ainsi feuilletée, complexifiée, la monade est-elle un objet autonome et pertinent ? », *Ibid.*, p. 98. Voir à ce propos P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63 (1986), p. 69-72.

³⁹⁴ M. Cattoor, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », *art. cité*, p. 127.

nom, sa date de naissance et c'est à grand renfort de coïncidences corporelles qu'il a fait, par le discours, la démonstration de sa nouvelle origine désirée roche-brunienne³⁹⁵. Autant d'éléments biographiques ordinairement stables et que Voltaire quant à lui redistribue. Si le biographique nécessite un rapport au corps, de quel corps peut-il s'agir ici ?³⁹⁶

La conclusion de M. Cattoor est que l'un des objectifs de Voltaire est précisément de « se soustraire à toute saisie », qu'elle soit narrative ou iconographique (statues de Houdon et Pigalle, dessins de Huber) : sa nature le rendrait impossible à « représenter », de quelque manière que ce soit.³⁹⁷ On retrouve cette idée dans la problématisation rapide qui préside à la conception de l'article « Voltaire » d'A. Magnan.

L'incertitude ne tient pas exclusivement à cette complexité de l'objet, mais à l'opération biographique elle-même³⁹⁸. Dans un article consacré aux « travers du biographique », A. Buisine développe la notion d'écart : écart entre le temps vécu et le temps rendu, écart entre le flux temporel et l'espace graphique (nombre de lignes, de pages) qui lui est consacré. Ainsi, « toute biographie, aussi développée soit-elle, travaille par raccourcissement, condensation, contraction, réduction du vécu en quelques centaines de pages. »³⁹⁹ A. Buisine, rendant compte de la dimension réductrice et caricaturale de l'opération par la formule « Toute biographie ressemble à une tête Jivaro », établit une conclusion sans appel : « Oui, une biographie, dès lors qu'elle est obligée de comprimer toute une vie en un unique volume ou même en deux ou trois volumes, est par définition elliptique, néantisante. »⁴⁰⁰ Par là, il semble que l'entreprise biographique renverse dialectiquement son propos, en annihilant purement et simplement son objet.⁴⁰¹ Les mêmes problèmes se posent pour la fiction biographique. Celle-ci adopte une modalité de réponse différente, prétendant

³⁹⁵ Selon plusieurs biographes, Voltaire a laissé entendre à plusieurs reprises qu'il était « le bâtard » d'un certain Guérin de Rochebrune (officier et écrivain, mort en 1719). Voir à ce propos Raymond Trousson, *Voltaire*, [2008], Paris, Tallandier « Texto », 2017, p. 29.

³⁹⁶ M. Cattoor, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », *art. cité*, p. 129-130.

³⁹⁷ « Vouloir écrire une biographie de Voltaire, c'est semble-t-il se trouver confronté à une biographie qui échappe. Une biographie qui ne pourrait de la sorte se concevoir que par l'oblique. », M. Cattoor, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », *art. cité*, p. 132.

³⁹⁸ Ce que D. Madelénat a bien résumé dans un article consacré au champ de l'« intimité » biographique : « Elle [la biographie] connaît encore ses limites : ontologiques (l'impossible intersubjectivité), épistémologiques (les lacunes des sources ; les médiations conceptuelles, écrans nécessaires à la construction d'une « vie »), littéraires (comme les monstres des abysses, l'intime n'expire-t-il pas dès qu'on l'arrache aux hautes pressions de l'intériorité secrète ? Exprimé par des concepts, des images ou des clichés, est-il encore intime ?). », « La biographie au risque de l'intime », *art. cité*, p. 28.

³⁹⁹ A. Buisine, « Écrire des biographies », dans *Paradoxes du Biographique*, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 152.

⁴⁰¹ D. Madelénat définit ainsi la gageure du biographe : « Montrer à la fois la permanence et les gauchissements d'un caractère, l'invariance d'une personnalité dans les hasards d'une carrière et la multiplicité des opinions, les contrastes et les cohérences d'une individualité, schématiser les mille liens tissés entre une existence et une époque, traduire une destinée en ligne de vie intelligible. », D. Madelénat, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 130.

rarement à l'exhaustivité et préférant « découper » dans le tissu documentaire des moments, des épisodes ou des aspects signifiants. Cependant, ces choix et la signification qui se construit devront être interrogés : quel est leur objet véritable ? De quoi rendent-ils compte effectivement ?

1. « *Le goût de bien des lecteurs...* » : *écueils de la biographie.*

Le goût de bien des lecteurs pour les choses frivoles et l'envie de faire un volume de ce qui ne devrait remplir que peu de pages, sont cause que l'histoire des hommes célèbres est presque toujours gâtée par des détails inutiles et des contes populaires aussi faux qu'insipides. On y ajoute souvent des critiques injustes de leurs ouvrages. [...] On tâchera d'éviter cet écueil dans cette courte histoire de la vie de Molière ; on ne dira de sa propre personne que ce qu'on a cru vrai et digne d'être rapporté, et on ne hasardera sur ses ouvrages rien qui soit contraire aux sentiments du public éclairé.⁴⁰²

C'est Voltaire qui écrit, pointant en tant que biographe de Molière quelques-uns des écueils du genre... A. Gefen souligne d'ailleurs que les travaux de Voltaire biographe constituent une forme de « tournant historiographique », par « ses scrupules et sa prudence »,⁴⁰³ qui rompent avec une tradition moins exigeante. Les biographies classiques présentent en effet une tendance à l'accumulation, leur postulat étant que l'exhaustivité permettrait d'approcher la vérité de l'être. L'écrit biographique devient alors cumul (souvent chronologique) d'anecdotes, dont on espère la transmutation en sens existentiel. Plus encore, lorsqu'il s'agit de biographie d'écrivains, la diachronie est censément porteuse du sens de l'œuvre elle-même, selon un postulat de transsubstantiation qu'interroge A. Buisine.⁴⁰⁴ Ce dernier propose un projet biographique alternatif qui consisterait à adapter la forme même du récit à l'interprétation de l'œuvre, et à inventer pour chaque écrivain-biographié « une forme nouvelle et spécifique de biographie »⁴⁰⁵. Il exploite dans ce sens plusieurs exemples qu'il a lui-même mis en œuvre, de la microbiographie requise par son projet sur Proust⁴⁰⁶, à

⁴⁰² Voltaire, *La Vie de Molière* [1739], édition critique par Samuel S. B. Taylor, dans *Œuvres de 1732-1733* (*Œuvres complètes*, 9), Oxford, Voltaire Foundation, 1999. Cité par A. Gefen, *Vies imaginaires*, op. cit., p. 291.

⁴⁰³ « Le récit de Voltaire, en ce sens, vaut comme une entreprise d'histoire littéraire menée avec sérieux et méthode : quoiqu'il ne s'appuie sur aucun document de première main et qu'il démarque des travaux antérieurs, ses scrupules et sa prudence sont un tournant historiographique. » *ibid.*, p. 291

⁴⁰⁴ A. Buisine, « Écrire des biographies », *art. cité*, p. 149 : « [...] un flot ininterrompu de biographies « classiques », en ce sens qu'elles se contentent de nous raconter on ne peut plus diachroniquement, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, la vie d'une personne civile et morale qui se trouve être un écrivain et qu'elles sous-entendent qu'un tel récit vaut déjà comme explication de l'œuvre... »

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁰⁶ A. Buisine, *Proust samedi 27 novembre 1909*, Paris, éditions Jean-Claude Lattès, « Une journée particulière », 1991, cité dans A. Buisine, « Écrire des biographies », *art. cité*, p. 151.

l' « histoire du corps » de Paul Verlaine.⁴⁰⁷ Ces propositions nous semblent proches du découpage et de la sélection opérés par les fictions biographiques, qui feront l'objet de nos analyses, et qui participent de la construction de l'image du biographié autant que du projet littéraire spécifique du romancier-biographe.

Le deuxième écueil des biographies traditionnelles est qualifié de « causaliste »⁴⁰⁸. Le biographe (re)construit par son texte une destinée qui révèle toute sa cohérence et sa finalité, érigeant ainsi un « destin conforme à une belle courbe harmonieuse et ascensionnelle. »⁴⁰⁹ A. Buisine interroge la possibilité d'échapper à cette tentation, selon lui inhérente à toute narration d'une existence. B. Diaz, dans un article consacré aux biographies d'écrivains dans les manuels scolaires (sous-genre codifié à l'extrême) montre en effet que chaque détail y fait sens, se trouvant retranscrit comme promesse ou annonce : chaque anecdote d'enfance est ainsi convoquée pour faire pressentir au lecteur les germes d'un futur génie.⁴¹⁰ La cohérence devient le principe directeur, et la métonymie une structure fondamentale : « D'après Momigliano, "Elle [la biographie] doit toujours donner *partem pro toto* (la partie pour le tout) : elle doit toujours être complète en étant sélective."⁴¹¹ » La métonymie et la synecdoque constituent également des concepts opératoires qui permettent d'analyser la composition des fictions biographiques.⁴¹²

C. Cave cite l'article bien connu de P. Bourdieu, où ce dernier dénonce l'illusion selon laquelle la vie constituerait un « ensemble cohérent et orienté »⁴¹³. Un modèle « logique-chronologique » s'impose alors, une illusion rhétorique qui, écrit C. Cave, « fait passer le réel

⁴⁰⁷ Verlaine. *Histoire d'un corps*, Tallandier, 1995, cité par A. Buisine, « Ecrire des biographies », *art. cit.*, p. 156.

⁴⁰⁸ Voir également à ce propos l'article de Jérôme Meizoz : « Dans la foulée, la biographie traditionnelle a été très tôt accusée de se faire une conception naïve de l'acteur-sujet, de tomber dans l' « illusion rétrospective », le téléologisme et la dérive romanesque. ». J. Meizoz, « Ce qu'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 / 2009., p. 3. J. Meizoz précise qu' « illusion rétrospective » est une expression de P. Bourdieu dans « L'illusion biographique », *art. cité*.

⁴⁰⁹ D. Madelénat, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 151.

⁴¹⁰ Relecture rétrospective d'une vie dont ne se privent pas les biographes des notices, qui vont jusqu'à recréer une cohérence interne au milieu littéraire. L'individu-auteur n'est plus isolé, mais devient le fragment d'un grand tout, quand le biographe décide de « faire rimer entre eux les biographèmes » : "Sand eut à Nohant comme Chateaubriand à Combourg des heures de rêveries." », B. Diaz, « Vie des grands auteurs du programme. Les biographies d'écrivains dans les manuels scolaires. », *art. cité*, p. 262.

⁴¹¹ A. Momigliano, *Les Origines de la biographie en Grèce ancienne*, ch. 1 et 3. Cité par C. Cave, « Introduction » dans *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 4. Cité également par A.-M. Monluçon et A. Salha dans leur introduction au collectif *Fictions biographiques*, *op. cit.*, p. 21 (note 36).

⁴¹² « Le déplacement par excellence, c'est la métonymie, qui apparaît comme la plus simple de ces opérations de réécriture par lesquelles la réalité se réinvente. », Y. Baudelle, *art. cité*, p. 84. Voir sur ce point (*infra*), dans notre deuxième partie consacrée aux fictions biographiques, la section intitulée « Composer avec la réalité » et l'analyse de la sélection diégétique (P. 160 sq.)

⁴¹³ P. Bourdieu, *Raisons pratiques* (Paris, 1994), annexe 1 : *L'illusion biographique*, p. 81-89. Cité par C. Cave, « Introduction », dans *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 4.

pour continu »⁴¹⁴. Il y aurait pour le genre biographique une difficulté réelle à intégrer un principe qui préside pourtant à notre conception contemporaine de l'existence, en grande partie inspirée par la pensée scientifique, qui est le paramètre du hasard et de l'incertitude.⁴¹⁵ L'intégration de certaines grilles d'analyse des sciences humaines à la recherche biographique contribue parfois à ces dérives téléologiques : certains projets tendent ainsi à illustrer le passage de la névrose de l'individu à l'énergie créatrice de l'auteur, transmutation qui contribue, là encore, à l'unité de l'ensemble. Le biographe « cherche à montrer comment les aspects négatifs se convertissent en aspects positifs ».⁴¹⁶ Cette tentation est plus évidente encore dans les notices littéraires analysées par B. Diaz : chaque fait y est intégré comme morceau d'un puzzle pré-pensé, promesse d'une réalisation à venir : tout fera signe dans un écrit où la « vie » sera interprétée comme annonciatrice de « l'œuvre ». Peut-être y lit-on, d'ailleurs, le sens du fameux diptyque « vie et œuvre », comme cause et conséquence, fait et effet, réel et signification. Le cheminement de l'écrivain apparaît comme un « parcours orienté », marqué par le *fatum*⁴¹⁷ et l'issue se transforme en accomplissement :

Or on observe que la biographie qui a toujours eu tendance à choisir les vies d'individus remarquables propose une manière de déjouer la fin dernière en lui substituant un but, à savoir l'accomplissement des actions et des productions par lesquelles tel individu s'est illustré, devenant par là même digne de faire l'objet d'une biographie. Le vecteur de ces vies-là tend vers autre chose que la mort. L'orientation d'une telle vie n'est alors pas conditionnée par la mort, mais par les exploits, les découvertes, les inventions, les œuvres, les hauts-faits. Cet homme n'est plus né pour mourir, mais né pour devenir savant, grand capitaine, artiste, inventeur, leader, souverain, etc.⁴¹⁸

Le dévoilement que le biographe se propose d'opérer est inséparable de ce que l'on nommera, afin de résumer l'idée développée par D. Madelénat, la « tentation synthétique ». J.-L. Diaz a montré, dans plusieurs articles consacrés à la question biographique, à quel point cette idée d'une parfaite harmonie entre l'homme et l'œuvre s'est constituée en argument définitif dans certaines biographies, autobiographies ou paratextes au dix-neuvième siècle⁴¹⁹ :

⁴¹⁴ C. Cave, « Introduction », dans *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 4.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁴¹⁶ D. Madelénat, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 104.

⁴¹⁷ « Toute vie considérée singulièrement, comme toute vie vécue réellement par les hommes n'est pas seulement un segment défini par un point A et un point B, mais c'est un segment orienté. Tous les individus marchent dans le même sens, tous marchent, plus ou moins longtemps, mais inexorablement vers leur disparition. C'est une fin qui est assignée, ce n'est pas un but choisi. », F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 11.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴¹⁹ « Des auteurs français de ma date, je suis quasi le seul dont la vie ressemble à ses ouvrages » : Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Edition du Centenaire, p.p. Maurice Levaillant, Garnier-Flammarion, t. I, p. 4 ; cité par

l'enjeu discursif est de réaliser ou de démontrer « cette exigence de ressemblance entre vie et œuvre ». Ainsi, R. Naves met en relief simultanément pour le biographié-Voltaire l'unité entre les œuvres elles-mêmes, et l'unité entre la personnalité, la vie et l'œuvre⁴²⁰ ; l'article d'A. Magnan confirme ce choix : « [...] une même logique de la dissidence, de l'action, de l'influence unit profondément l'œuvre et la vie. »⁴²¹ L'exigence de ressemblance entre l'œuvre et la vie a bien souvent été proclamée par les auteurs eux-mêmes : si elle constitue un élément essentiel des argumentaires développés, comme l'a montré J.-L. Diaz, c'est que, garante d'une forme d'authenticité de l'œuvre, elle se veut garante aussi de l'esthétisation de la vie. Cette polyvalence de la notion de congruence, qui, dans le discours des biographes, se veut simultanément finalité et argument, suscite *in fine* le soupçon des critiques.⁴²² Décrire la vie, est-ce évoquer l'œuvre ? La vie participe-t-elle de l'œuvre, comme le suggère B. Dort ? « Ainsi, l'œuvre et le système brechtien n'apparaissent plus séparés : ils s'engendrent mutuellement. »⁴²³ L'exigence de cohérence semble ici s'imposer au prix de l'objectivité : selon M. Silhouette, ce fantasme d'unité expliquerait d'ailleurs bien des contresens sur l'homme Brecht :

[Cette tentation] révèle le vrai visage d'une certaine pensée issue du libéralisme économique pour laquelle la culture ne saurait être que l'expression de l'idéal, l'œuvre et l'auteur devant être nécessairement en adéquation et attester de la même rectitude morale. [...] La vision la plus

J.-L. Diaz, « Le poète comme roman », *L'auteur comme œuvre (L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende)*, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, p. 63.

⁴²⁰ R. Naves, *Voltaire, op. cit.*, p. 83. Voir aussi les réflexions de J.-P. Amette sur la genèse de l'œuvre stendhalienne, qui trouverait sa source dans un épisode biographique : « Il [Stendhal] taille ses plumes de poulet, le soir, très tard, pour raconter à celle qui lui manque ce que, justement, fut l'ennui de la soirée sans elle. C'est par une lettre à l'Absente que commence, chez lui, la littérature. C'est par l'absence de l'être aimé que commence sa carrière d'écrivain. », *Stendhal, op. cit.*, p. 24. La même tendance synthétique serait perceptible chez Condorcet biographe de Voltaire : « Pour Condorcet, la vie de Voltaire représente dès lors un véritable « texte à déchiffrer qui court à travers ses œuvres et les événements personnels et philosophiques d'une existence, et non d'une légende à constituer à côté ou au-dessus d'un personnage. La vie de Voltaire est le *textum* reliant le sens d'une existence, le sens d'un combat pour les Lumières et les œuvres voltairiennes. », L. Gil, « De l'hommage à l'éloge : contribution à l'édification du mythe du « patriarche » par Condorcet. L'édition de Kehl et la *Vie de Voltaire* », dans *Voltaire patriarche, Revue Voltaire n°11*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 158. L. Gil cite ici Charles Coutel.

⁴²¹ A. Magnan, *art. cité*, p. 2649. Cette conception systémique amène à poser la question de la congruence, soulevée par Charles Grivel. En effet, l'idée d'une harmonie naturelle entre la vie et l'œuvre, formulée chez de nombreux biographes comme une évidence, un postulat et une justification de l'entreprise tout à la fois, peut être interrogée dans son principe. (C. Grivel, « Ressemblances fortuites », dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (dir.), *Autobiographie et biographie, Colloque de Heidelberg*, Paris, Nizet, 1989, p. 201-215.

⁴²² « Kant. Question : un philosophe a-t-il une vie ? Est-il légitime d'écrire la vie d'un philosophe ? Question brûlante ! [...] Y a-t-il congruence et pertinence entre l'existentiel, le récit de l'existentiel, la pensée et l'œuvre ? Décrivant l'un, dis-je quoi que ce soit sur l'autre ? » C. Grivel, « Ressemblances fortuites », *art. cité*, p. 207.

⁴²³ B. Dort, *Lecture de Brecht*, p. 12. M. Macé relève, à propos des projets biographiques de Valéry et Sartre, cette obsession de l'unité, pour laquelle nous avons utilisé le mot de « cohérence ». L'objectif explicite est de reconstruire une « logique ». Tout se tient, et l'ensemble constitue une « totalité compréhensible ». M. Macé, « Un "total fabuleux" : biographies intellectuelles et mobilisation de la fiction », *art. cité*, p. 262

communément partagée de l'artiste et de l'œuvre d'art n'envisage à aucun moment la possibilité d'inadéquation entre les deux, voire l'instrumentalisation de l'œuvre par l'auteur, sa ruse, ses retournements, comme ses hésitations et paradoxes.⁴²⁴

Cette recherche d'unité homme/œuvre entrerait d'ailleurs en contradiction avec la pensée brechtienne.⁴²⁵ La volonté de restituer (ou reconstruire ?) une cohérence d'ensemble s'explique notamment par la recherche (existentielle) du sens : il ne s'agit pas, comme le montre F. Rosset, d'une naïveté partagée des biographes vouée à faire sourire, mais bien plutôt d'une exigence d'ordre existentiel ou philosophique.⁴²⁶ Le projet d'écriture est mû par une recherche d'intelligibilité : « La biographie, c'est le roman que les hommes se racontent depuis qu'ils existent pour faire comme s'ils avaient trouvé réponse aux questions ultimes sur le sens de l'expérience humaine. »⁴²⁷ Les formes textuelles de la biographie deviennent alors, elles-mêmes, des réassurances ponctuelles dans ce sens, car elles contribuent à donner à l'écriture un vernis logique, fait de liens de causalité :

Faisons donc comme si tout s'expliquait, comme si tout progressait régulièrement et sûrement vers un but reconnaissable et racontons la vie des hommes. Comment le ferons-nous alors ? En nous efforçant surtout de mettre au jour les événements et les comportements dont il est possible d'identifier les causes et de reconnaître les conséquences, en établissant toutes sortes de relations d'intelligibilité qui associent dans la clarté du sens des unités disparates : comparaison, continuité, enchaînement, causalité, somme : tels ont toujours été les serviteurs les plus fidèles du biographe qui, au contraire, redoute la faille, la juxtaposition cloisonnée, l'isolement des parties, la solitude des unités.⁴²⁸

Ce fantasme d'intelligibilité constitue un concept-clé, comme le montre l'article de M. Macé consacré aux « biographies intellectuelles » de Valéry et Sartre... Selon F. Rosset, cette intelligibilité n'est pas seulement fantasmée ou projetée, mais bien davantage construite par l'acte discursif du biographe : « Le récit du biographe n'est pas seulement un des lieux où s'exprime de façon privilégiée le fantasme de l'intelligibilité si volontiers caressé par l'*homo*

⁴²⁴ M. Silhouette, présentation de *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, G. Berg, W. Jeske, *op. cit.*, p. 13.

⁴²⁵ « L'œuvre du grand homme est parole biblique, tout ce qu'il dit est forcément vrai. Or c'est précisément contre ce type d'idéalisme que Brecht, sa vie durant, a lutté et il s'est employé, dans ses œuvres, à le déconstruire et à en démasquer les enjeux véritables. » M. Silhouette, *ibid.*, p. 13.

⁴²⁶ F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 14. Même question soulevée par R. Pomeau : « L'histoire de Voltaire est à l'image de l'homme voltairien : sautillant d'un fait à l'autre, elle n'a aucun « sens » ; mais elle témoigne à chaque instant de la fragilité humaine. Les histoires universelles sont toujours des sortes de poèmes, où domine la subjectivité de l'auteur. L'histoire de Voltaire, comme celle de Bossuet, c'est l'humanité vue à travers un tempérament. » R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 57.

⁴²⁷ F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 14.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 14.

rationalis, il est aussi une forme où s'exercent les instruments intellectuels et langagiers qui font toute l'intelligibilité. »⁴²⁹

La cohérence d'ensemble de la biographie pourrait être menacée par l'hétérogénéité du matériau, mais la problématique construite par le biographe et la mise en évidence des chaînes causales autorisent la construction d'un sens global.⁴³⁰ L'article « Voltaire » d'André Magnan, qui a servi de source à J.-P. Amette, souligne ainsi les liens événementiels qui contribuent à faire d'une existence un destin :

Une fidélité de vocation relie, en fait, de beaucoup plus loin, petites et grandes, les autres fractures de la biographie, les écarts d'une longue jeunesse, les embastillements, l'exil anglais, les prudentes retraites de Cirey et de Berlin, les errances alsaciennes, et jusqu'à l'interdiction de sépulture qui termine si dérisoirement l'histoire de l'homme Voltaire.⁴³¹

Le biographe se charge de dévoiler par son art le « sens caché » et surtout le lien entre différents éléments de la biographie : la sépulture refusée en sera le point d'orgue et le symbole.

2. Conséquences structurelles.

C'est dans le sillage de cette logique que les récits de vie ont toujours tendance à reconstituer la continuité des événements qui se succèdent dans une vie comme un enchaînement conduisant, sinon naturellement, du moins intelligiblement à l'accomplissement des œuvres par lesquels tel individu s'est distingué. C'est ce qu'on appelle communément la perspective téléologique de la biographie, laquelle n'est d'ailleurs pas moins présente dans le cas d'individus qui ne se sont distingués par rien du tout, le récit se chargeant alors de faire comprendre ce vide ou au moins de le justifier. Qu'on soit né pour accomplir des exploits ou né pour ne rien faire de

⁴²⁹ F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 14. Lire également un peu plus loin : « espace de projection, elle [la biographie] témoigne des efforts accomplis sans relâche par les hommes pour questionner le sens et donner une forme aux réponses incomplètes qu'ils ont pu trouver ; elle ne saurait rendre un compte satisfaisant de la vie, ni même de ce qu'aura été réellement la vie de telle individu. Elle ne peut donner qu'une image construite de cette vie particulière, laquelle n'est elle-même qu'une actualisation anecdotique de la vie. » *ibid.*, p. 14-15

⁴³⁰ L. Gil, analysant la biographie de Voltaire par Condorcet, met en lumière cette construction du sens : « La vie de Voltaire doit être l'histoire des progrès que les arts ont dus à son génie, du pouvoir qu'il a exercé sur les opinions de son siècle, enfin de cette longue guerre contre les préjugés, déclarée dès sa jeunesse, et soutenue jusqu'à ses derniers moments. », Condorcet, *Vie de Voltaire*, cité par L. Gil, « De l'hommage à l'éloge... », *art. cité*, p. 162. Commentaire de l'auteure : « Une autre filiation s'énonce ici, dans cette déclaration liminaire, qui propose de faire de la biographie de Voltaire une quête épistémologique et ontologique. », *ibid.*, p. 162

⁴³¹ A. Magnan, « Voltaire », *art. cité*, p. 2648.

remarquable, on est toujours, dans la biographie, né pour quelque chose d'autre que pour seulement mourir.⁴³²

Cette description rend compte du « segment orienté » déjà évoqué⁴³³, et nous invite à l'étude d'une structure essentielle : le parcours ascensionnel que nous retrouverons dans le mythe d'Icare.

Il s'avère au surplus que ce parcours dont il est question n'est pas seulement orienté, mais qu'il l'est graduellement : les étapes se succèdent, chacune servant d'appui à la suivante comme les échelons réguliers d'un cursus ascensionnel. Pourquoi ascensionnel ? Parce que la tradition nous a encore légué une autre vérité qui ne se discute guère : un récit de vie n'assure pas seulement une cohérence à la brève séquence constituée par le passage d'un individu dans ce monde, il assume aussi des leçons, en particulier celle qui consiste à promouvoir les efforts accomplis pour accéder à la connaissance.⁴³⁴

Un parcours éventuellement catastrophique n'en sera que le pendant, et correspondra à la seconde phase du mythe : « Ajoutons seulement ceci, à propos de parcours ascensionnel, que le modèle contraire de la dégringolade progressive, de l'homme qui sombre petit à petit dans le mal, dans la démence, dans la misère, n'est évidemment que l'orientation symétriquement inversée de la même structure. »⁴³⁵ En mettant en forme le chaos d'une existence selon ces deux structures (ascensionnelle et catastrophique), les biographes représentent « une vision épistémique de la vie humaine » : « C'est comme si la biographie assumait, plus explicitement que d'autres genres, la métonymie de la lecture comme représentation figurée et raccourcie de la vie. »⁴³⁶

D. « Qu'était-il arrivé à Icare ? »⁴³⁷ : reconstitution d'une vérité de l'être et mise en forme.

L'un des défis du biographe consiste à trouver des compositions qui « font sens », comme l'explique Raymond Naves :

⁴³² F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 12

⁴³³ Autrement dit, « la logique biographique où il suffit de considérer la vie d'un certain personnage dans la perspective de ce qui l'a rendu digne de mémoire pour que les éléments s'organisent docilement dans le dessin progressif d'une marche vers l'accomplissement de ce qui était à faire. » F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 12.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴³⁷ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre, op. cit.*, p. 40.

Nous ne pouvons nous perdre ici dans le dédale de tant d'allées et venues, de tant d'entreprises, de tant d'aventures ; on nous permettra cependant de nous attarder à chaque station importante et, chaque fois, de faire le point. Il s'agira moins de raconter que de situer des étapes et d'en tirer la leçon. En même temps, l'homme se dégagera peu à peu de ces tableaux souvent contrastés.⁴³⁸

Le double objectif générique qui se dessine est de donner des repères factuels (registre historiographique) et d'en « tirer la leçon » (visée globalement argumentative). L'entreprise biographique qui se donne pour fin la vérité d'une existence, exige en effet un effort de reconstruction. Ainsi, si l'on admet que chaque « caractère » se construit progressivement, il s'agira pour le biographe de rendre compte au plus près des circonstances/événements qui furent décisifs et ont joué un rôle dans cette évolution :

Comme tout homme, Voltaire s'est formé au contact des circonstances. A l'épreuve, ses prédispositions latentes se sont manifestées, déterminant les choix de son existence, se renforçant, et finissant par devenir absolument inaccessibles aux démentis de l'expérience.⁴³⁹

Qu'est-ce qui « fait événement » pour le sujet ? La construction biographique implique la sélection d'événements qui vont être jugés significatifs.⁴⁴⁰ S'attachant à la connaissance d'autrui, le biographe convoque des filtres ou des grilles d'analyses variées : psychologie, psychanalyse, mais aussi sociologie, politique...

1. « Médiations conceptuelles... »

R. Pomeau tente d'éclairer de cette manière quelques traits de son biographié :

Quelles étaient ces prédispositions ? Voltaire pourrait donner des tentations à une critique psychanalytique. [...] Le thème, frénétique et absurde, du prêtre au poignard se retrouve d'un bout à l'autre de son œuvre, de la *Henriade* aux *Lois de Minos*. Voltaire a un sens maladif du fanatisme, comme Flaubert du « grotesque triste ». A Ferney, il avait la fièvre, tous les ans, à l'anniversaire de la Saint Barthélémy. Il l'a dit lui-même, plusieurs fois, et un témoin l'a confirmé : à l'approche du 24 août, Voltaire tombait dans la prostration et s'alitait. Faut-il psychanalyser ces symptômes ?⁴⁴¹

⁴³⁸ R. Naves, *Voltaire...*, *op. cit.*, p. 22

⁴³⁹ R. Pomeau, *Voltaire*, *op. cit.*, p. 35

⁴⁴⁰ J.-C. Yon, après avoir insisté sur l'importance des sources multiples et référencées, s'inscrit dans la démarche biographique prescrite par Lucien Febvre dans la préface de son *Martin Luther* (1927) : « Dessiner la courbe d'une destinée qui fut simple mais tragique ; repérer avec précision les quelques points importants par lesquels elle passa ; montrer comment, sous la pression de quelles circonstances, son élan premier dut s'amortir et infléchir son tracé primitif [...] Tel a été notre dessein. », J.-C. Yon, *art. cité*, p. 216.

⁴⁴¹ R. Pomeau, *Voltaire*, *op. cit.*, p. 35

Le champ lexical de la psychanalyse apparaît dans la suite de ce texte : « manifestation d'un complexe œdipien » ; « traumatisme supposé ». Le biographe formule plusieurs hypothèses congruentes avec cette grille psychanalytique,⁴⁴² mais, sitôt convoquée, cette grille est prudemment écartée : « Sur tout cela, incertitude entière. L'enfance et la jeunesse de Voltaire sont trop mal connues : il semble prudent de ne pas succomber à la tentation psychanalytique, si séduisante soit-elle. »⁴⁴³ Ces propos sont à rapprocher de l'analyse conduite par Sylvain Menant sur une biographie très particulière de Voltaire, écrite par Alexander Nemeth et intitulée *Voltaire's tormented soul, a psychobiographic inquiry*.⁴⁴⁴ : S. Menant montre la nécessité, pour appréhender avec justesse cet écrit biographique, d'identifier les présupposés théoriques qui président à son élaboration (cadre qualifié de « post-freudien »). La même grille psychanalytique est mobilisée par G. Scarpetta pour rendre compte, notamment, des relations complexes de Brecht avec le courant expressionniste,⁴⁴⁵ ce qui l'amène à associer deux cadres d'analyse, psychanalyse et idéologie : « [...] ce passage chez Brecht de l'univers expressionniste (celui des pulsions exhibées) à l'ordre rationnel et politique (susceptible de les intégrer) concerne aussi l'ensemble de son rapport à l'ordre symbolique. »⁴⁴⁶ M. Silhouette évoque à ce sujet une forme de distorsion caractéristique des études brechtiennes, liée aux différents cadres d'analyse mobilisés par les biographes :

Comme si sa personne [Brecht], son œuvre et la réception qui en a été faite et en est faite aujourd'hui encore, cristallisaient des enjeux qui les dépassent nettement, comme si parler ou écrire sur Brecht, c'était parler ou écrire à côté, avec lui sur quelque chose d'autre, la société, la conception en vigueur du théâtre ou de l'art en général.⁴⁴⁷

⁴⁴² « Faut-il rappeler que Voltaire, privé tout jeune de sa mère, souffrit de la dureté de son père et de son frère aîné, ardents jansénistes ? », *ibid.*, p. 35.

⁴⁴³ R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, pages 35-36. Cette lecture est écartée au profit d'une autre grille d'analyse : la caractérologie (avec références à l'école hollandaise et à « la terminologie de Heymans et Wierzma »), *ibid.*, p. 36)

⁴⁴⁴ S. Menant, « Patriarcat et inconscient voltairien », dans *Voltaire patriarche, Revue Voltaire n°11*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 181-191. A. Nemeth, *Voltaire's tormented soul, a psychobiographic inquiry*, Bethlehemn Lehigh University Press, 2008.

⁴⁴⁵ « Mais le point de rencontre le plus décisif est sans doute ce thème de la révolte contre le père, ou du meurtre du père, en quoi s'inscrit un nœud inconscient (fantasme œdipien) qu'il nous faut tenir pour fondamental. », G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort, op. cit.*, p. 38. Idée reprise un peu plus loin, et qui s'affirme résolument en termes psychanalytiques : « Cette position de révolte œdipienne, ou, si l'on veut, cette crise et ce refus de la castration (et peut-être est-ce là un moment nécessaire à tout sujet engagé dans le procès d'écriture), ne peut manquer d'ouvrir la voie, plus ou moins dramatiquement, à toutes les régressions, à tous les rêves de fusion dans l'univers maternel. » *Ibid.*, p. 39. Le relevé peut être poursuivi aux pages suivantes.

⁴⁴⁶ G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort, op. cit.*, p. 42. La fin du chapitre livre la conclusion de cette démonstration : « Mais ce que j'ai voulu souligner, et qui me semble avoir en général été complètement absent des commentaires brechtiens, c'est à quel point chez Brecht la position perverse et tout ce qu'elle présuppose sont noués indissolublement à la loi marxiste, dans ce qu'elle a de plus implacable et de plus arbitraire. », *Ibid.*, p. 53

⁴⁴⁷ M. Silhouette, « Brecht aujourd'hui », dans G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 11

En somme, le biographe articule des « faits », qui ne sont jamais du « donné », grâce à des schèmes d'explication, lesquels supposent également un choix préalable. Ce processus a été illustré par M. Boyer-Weinmann, convoquant une fois encore l'ouvrage de A. S. Byatt, intitulé *The Biographer's Tale* :

Et enfin, comment marier l'exigence de l'art, de la neutralité, et des canevas interprétatifs ? C'est la question des « valeurs », énoncée comme suit sous ce titre dans le troisième et ultime feuillet du conférencier, où la sensation de la pensée en direct est donnée par l'autocommentaire en forme de repentir :

Peut-être croyez-vous en l'objectivité et en la neutralité. Vous pouvez vous demander : « Pourquoi ne pas publier un dossier avec des notes explicatives de bas de page ? » Et pourquoi pas en effet ? Ce n'est pas une mauvaise idée. Mais vous êtes probablement mordu par le besoin pressant [changer cette métaphore stupide] de construire un récit complet. Vous devez être un historien ou un romancier manqué, ou ce rara avis, un véritable biographe. Un biographe-artiste.

Un récit artistique de nos jours pourrait analyser les leitmotifs d'une vie, comme un critique musical analyse la forme sous-jacente d'une œuvre de Wagner. Un bon biographe fera bien d'être clairement conscient des présupposés théoriques dont il est en train de faire usage dans son analyse. De nos jours, les schèmes dominants sont le schème freudien, le schème marxiste et le schème humaniste-libéral. La croyance freudienne en la répétition-compulsion, par exemple, peut nous conduire à d'élégantes découvertes de leitmotifs. La croyance marxiste selon laquelle l'idéologie construit l'identité personnelle présente d'autres attraits. Il y a peu de chances actuellement que nous adoptions des schèmes mentaux d'orgueil national, du culte du héros, bien que ces deux variantes aient été d'anciens penchants, comme le culte des ancêtres, dont aucun de nous n'est quitte. Nous ne pouvons pas prédire, bien sûr, les schèmes futurs de croyances qui feront apparaître les nôtres – qui nous sont si naturels – naïfs et passés de mode.⁴⁴⁸

La notion de schème, développée ici sur un mode plaisant, constitue une donnée structurante du champ biographique, repérable dans les écrits de G. Scarpetta, D. Frey et G. Banu,⁴⁴⁹ et mimée par J.-B. Puech dans la série biographoïde et parodique des *Jordane* : « Ce goût de Benjamin pour le jeu et pour la jeunesse est peut-être la sublimation ou le dépassement, par

⁴⁴⁸ A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 26. Cité par M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique...*, *op. cit.*, p. 100-101.

⁴⁴⁹ Ce dernier développe l'influence d'un Orient « reconstruit » : « Partant, il nous a semblé passionnant de découper ce lieu où l'écriture brechtienne s'affronte à l'Orient, espace immobile, civilisation figée. [...] Le point de départ sera donc le paradoxal, à première vue sans issue, de l'écrivain prométhéen face à un Orient immuable. », G. Banu, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 7. Les orientations qui gouvernent le projet ici sont doubles : Brecht est présenté d'emblée (il s'agit d'un chapitre d'introduction) comme un « écrivain prométhéen ». L'image de l'Orient est quant à elle considérée dans ses dimensions symboliques. L'essayiste construit donc son projet au sein d'un univers de signes : une figure Brecht (qualifiée de prométhéenne) va être appréhendée dans sa relation à un concept co-construit, celui de l'Orient brechtien.

renversement des rôles, de sa relation avec son frère aîné. »⁴⁵⁰, le biographe fictif livrant ici sur son biographié imaginaire une interprétation psychologisante non motivée, et d'autant plus savoureuse. Ces schèmes sont identifiables également dans certaines fictions biographiques (A. Eissen l'a démontré à propos de l'ouvrage d'Antonio Tabucchi, *Rêves de rêves*⁴⁵¹) : l'adoption de la « représentation psychanalytique de la vie psychique »⁴⁵² requiert alors une « connivence culturelle » entre l'auteur et son lecteur, puisque la perspective freudienne participe largement de l'interprétation du texte.

Ces médiations conceptuelles, limites inhérentes au champ biographique, apparaissent simultanément comme des « écrans nécessaires à la construction d'une "vie" ». ⁴⁵³ L'élaboration associe donc le traitement documentaire, la mise en forme dans des cadres et l'écriture, les choix de l'auteur intervenant à tous les niveaux de conception.⁴⁵⁴ M. Boyer-Weinmann soulignant la complexité du processus biographique, montre que la forme qui se dessine est déterminée par un projet global sous-jacent :

Chaque biographe un tant soit peu réflexif sait bien d'expérience que l'objet informe la nature du produit, qu'il n'existe pas de contrat-type biographique et que chaque trajectoire existentielle, en posant des questions inédites, mérite un rendu photosensible, un degré particulier d'empathie.⁴⁵⁵

Cette conviction, qui pose une harmonie presque biologique entre la « trajectoire » et la « production biographique », permet d'ailleurs à M. Boyer de dessiner une première opposition entre « biographies blanches »⁴⁵⁶ et « biographies à projet » :

Qu'entend-on alors par « projet orienté » pour faire pièce à la « biographie blanche » ? C'est un projet qui, prenant en compte la singularité d'une existence, s'emploie à prouver que la forme littéraire choisie (récit, biographie du génie, essai, fiction biographique, autobiographie en miroir...)

⁴⁵⁰ J.-B. Puech, *Présence de Jordane*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁵¹ *Rêves de rêves*, [*Sogni di sogni*, 1992], trad. Bernard Comment, Paris, Gallimard « Folio », 2007.

⁴⁵² « On ne peut le déchiffrer [le texte] que dans une perspective freudienne, en voyant dans le rêve le message obscur qu'un sujet clivé s'adresse à lui-même », A. Eissen, « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », dans A.-M. Monluçon et A. Salha (dir.), *Fictions biographiques*, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁵³ D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intime », *art. cité*, page 28

⁴⁵⁴ « Mais dans tous ces cas, l'exploitation des sources et la reconstitution du parcours de vie considéré obéissent à des conditions d'ordonnement des données, de construction du discours, de choix de formulation et même, forcément, de séduction du lecteur qui n'ont évidemment rien à voir avec les exigences de restitution d'une certaine vérité historique. », F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 18

⁴⁵⁵ M. Boyer-Weinmann, « La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats », *Poétique* 3/2004 (n°19), p. 299-314. URL : www.cairn.info/revue-poetique-2004-3-page-299.htm. DOI : 10.3917/poeti.139.0299

⁴⁵⁶ Elle définit la « biographie blanche » comme « biographie sans énoncé de principes théoriques, méthodologiques, à la légitimité postulée. *Ibid.*, 20. Un peu plus loin, d'autres caractéristiques : « non-justification du choix méthodologique » et « mutisme sur le parti pris de l'enquête » *Ibid.*, 22.

répond avec le plus d'efficacité, pour son auteur, aux sens possibles d'une vie d'écrivain.⁴⁵⁷

2. Projets biographiques

La composition chronologique choisie par W. Hecht est en cohérence avec la dimension volontairement « factuelle » de son projet.⁴⁵⁸ Parfois, le choix du fragment s'impose : c'est le cas dans l'ouvrage de G. Banu⁴⁵⁹ ; le paragraphe programmatique inséré dans le premier chapitre de son ouvrage en justifie la composition et explique que le projet est d'ordre métonymique :

Au lieu de nous livrer à un discours totalisant sur Brecht (un de plus !), ce discours qui reprend en abîmes les données de l'idéologie mise en question, nous avons préféré découper un fragment. Puisque l'écriture brechtienne elle-même privilégie le fragment et l'interruption, pour en parler, il fallait respecter ses procédés de travail. Il nous a paru bon d'articuler cette cohérence entre le fragment comme outil de Brecht et le fragment comme champ de notre étude. Le fragment est ici la partie qui renvoie au tout, et, métonymie parfaite, laisse apercevoir l'ensemble de l'œuvre par l'examen du « petit ». Le fragment intervient comme une « minorité active ».⁴⁶⁰

R. Naves s'attache, quant à lui, à démontrer que le dynamisme, manifesté à la fois dans la personnalité de Voltaire, dans son œuvre et dans les événements biographiques, est le paramètre structurant de son texte,⁴⁶¹ la gageure étant d'ériger en monument littéraire le mouvement lui-même.⁴⁶² R. Pomeau choisit, comme fil directeur de son entreprise

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 23 (idée que M. Boyer-Weinmann a été amenée à reformuler dans son ouvrage consacré à la relation biographique).

⁴⁵⁸ D'une manière similaire, l'article de J.-C. Yon montre les implications d'un choix chronologique : « Une démarche chronologique s'imposait. Grâce à une lecture en continu de la presse, j'ai pu adopter un rythme chronologique très lent, dans certains chapitres celui de la quinzaine. Ce temps historique inhabituel m'a beaucoup appris car il a permis de faire apparaître toute une série de liens qui seraient restés invisibles à une autre échelle. J'ai pu ainsi relier chaque œuvre d'Offenbach à celle qui la précédait et replacer de même sa production dans l'actualité théâtrale du moment. », J.-C. Yon, « Offenbach dans son intimité », *art. cité*, p. 211.

⁴⁵⁹ Mettre en relation avec l'ouvrage de D. Frey sur Brecht poète, qui constitue lui aussi une « étude », et avec celui de G. Scarpetta dont le projet est également contenu dans le titre, programmatique.

⁴⁶⁰ G. Banu, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 7.

⁴⁶¹ La difficulté, voire même le paradoxe, qui apparaît alors en filigrane, est de manifester ce « mouvement » dans un ouvrage biographique potentiellement associé à la fixité (ou tout au moins à la « fixation » du grand personnage : « L'homme, la vie, l'œuvre dans ses multiples aspects, tout est création permanente, adaptation de tous les instants, et, en somme, exemple mouvant, beaucoup plus que leçon stéréotypée ou production pour l'éternité. », R. Naves, *Voltaire....*, p. 167.

⁴⁶² D'une façon plus traditionnelle, Charles Asselineau justifie quant à lui l'entreprise biographique par l'unité exemplaire de la vie et de l'œuvre : « La vie de Baudelaire méritait d'être écrite, parce qu'elle est le commentaire et le complément de son œuvre. », C. Asselineau, [1869] *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, préface de Georges Haldas, Cognac, éditions Le temps qu'il fait, « Mémorables », 1990, p. 27. Nous reviendrons sur cet

biographique, le projet voltairien d'une transformation des bases idéologiques de la société du XVIII^e siècle :

A la place il [Voltaire] posera un système de connaissances rationnelles, d'où procéderont une nouvelle morale, une nouvelle politique, une vie nouvelle. Au terme de la présente biographie nous aurons à nous demander ce qui, de ce vaste programme, sera effectivement réalisé.⁴⁶³

C'est également un énoncé problématique qui préside à la composition de l'article d'A. Magnan : « Un Voltaire côté cour, un autre côté jardin ? »⁴⁶⁴ L'article développe ce paradoxe, sous des aspects de « fractures » et d'« écarts » : côté jardin, on trouve la contestation tapageuse, les écarts de jeunesse, l'exil, et même l'interdiction de sépulture ; côté cour, la fréquentation des puissants, la fonction d'historiographe, les lauriers de la gloire... Cette apparente dichotomie se résout en une logique d'ensemble proposée *in fine* par le biographe : « Côté cour, déjà, la conformité à l'ordre n'était qu'apparente et tactique. [...] Une même logique de la dissidence, de l'action, de l'influence unit profondément l'œuvre et la vie. »⁴⁶⁵

La mise en texte dans la fiction biographique répondra à d'autres exigences, et les enjeux de représentation sont différents; ainsi, Y. Baudelle⁴⁶⁶ définit pour la mise en forme fictionnelle une visée esthétique, qui prend ses distances avec les données référentielles :

Aucune mise en forme qui ne soit aussi mise en ordre. Henri Godard montre ainsi comment la transposition célinienne reconstitue moins la lettre des événements passés que l'esprit du souvenir. À l'exemple d'A *la recherche du temps perdu*, l'œuvre est là pour donner un sens à la vie, elle l'éclaire et la met en perspective : en somme, la *mimesis* le cède à la *semiosis*. Si le texte reconstruit l'expérience, c'est évidemment pour la donner non seulement à voir, mais à comprendre. De cette fonction d'intelligibilité du roman, la grande loi est alors celle de la stylisation, qui consiste d'abord à décanter, élaguer les données du réel, pour ensuite en accentuer les contours et les mettre en relief. « Le romancier, dit Mauriac, en même temps qu'il amplifie, simplifie. »⁴⁶⁷ Cette schématisation expressive a bien une visée cognitive, mais la décantation qu'elle implique a aussi une dimension esthétique, le polissage qu'elle accomplit donnant aux apparences du monde une patine et un éclat inaccoutumés.⁴⁶⁸

aspect qui relève plus précisément de la « tentation synthétique » : cohérence jugée exemplaire, et par là-même digne de mémoire.

⁴⁶³ R. Pomeau, (dir.) et coll, *Ecraser l'Infâme : 1759-1770, Voltaire en son temps*, op. cit., p. 2.

⁴⁶⁴ A. Magnan, « Voltaire », art. cité, p. 2647.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 2648-2649.

⁴⁶⁶ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », art. cité, p. 75-101.

⁴⁶⁷ F. Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, op. cit., p. 116. Cité par Y. Baudelle, art. cité, p. 100.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 101.

Le concept-clef de cette proposition est la notion de « stylisation » : il restera à définir, lorsque nous aborderons ces univers fictionnels, de quelle manière cette mise en forme s'éloigne des exigences de la *mimesis* pour constituer un univers obéissant à d'autres principes de fonctionnement. La notion de *semiosis* utilisée ici par Y. Baudelle se trouve également au cœur du cadre théorique proposé par M. Riffaterre, que nous mobiliserons dans la partie interprétative pour éclairer les principes de composition à l'œuvre dans notre corpus.

E. Tensions génériques

1. La biographie comme récit ?

La biographie adopte donc fréquemment un parcours de type ascensionnel et/ou catastrophique, structure ressortissant à un genre narratif, comme le montre A. Tatossian, qui s'intéresse à la biographie en tant que « série ordonnée »⁴⁶⁹ Ces propositions vont dans le sens du texte fameux de Bourdieu que nous avons brièvement cité : la biographie classique s'apprend à un « parcours orienté, un déplacement linéaire, unidirectionnel (la « mobilité »), comportant un commencement (« un début dans la vie ») des étapes, et une fin, au double sens, de terme et de but (« il fera son chemin » signifie il réussira, il fera une belle carrière), une fin de l'histoire.»⁴⁷⁰ La biographie, si elle est récit, répond donc à une structure identifiable :

Le point essentiel est que, si la biographie est un récit – et elle l'est –, son organisation ne dépend que secondairement du héros choisi et des particularités de sa vie et obéit en premier lieu aux règles du genre littéraire qu'est le récit. Toute biographie ainsi serait pré-programmée selon un schéma unique et universel, par exemple celui du héros en quête d'une valeur. Autrement dit, la biographie, parce qu'elle est un récit, ne s'aligne pas sur les règles intrinsèques de la vie de l'individu raconté, mais sur celles d'un genre littéraire qui, bon gré mal gré, est le sien.⁴⁷¹

Quelle que soit la structure narratologique de référence (Tatossian cite Greimas, Bremond, Todorov⁴⁷²...), le point essentiel est de prendre conscience de cette dépendance forte de la

⁴⁶⁹ Arthur Tatossian, « Biographie ou de la vie comme récit », dans *Diogène* n°139, Paris, Gallimard, 1987, p. 97.

⁴⁷⁰ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *art. cité*.

⁴⁷¹ A. Tatossian, *art. cit.*, p. 100

⁴⁷² *Ibid.*, p. 100 : « Mais avec l'analyse structurale de l'école russe, avec les travaux de Lévi-Strauss, de Barthes et de Bremond, le récit s'est vu attribuer une organisation synchronique sous l'organisation diachronique de surface. Les récits obéissent à une structure plus ou moins cachée, à un code, et la variété infinie qu'on leur attribue est en fait enfermée dans des limites étroites. », *ibid.*, p. 100.

biographie à l'égard d'un schéma pré-existant qui l'informe : « Le récit est une combinatoire avant et beaucoup plus que d'être une représentation de l'aléatoire. »⁴⁷³ Notre étude ne peut envisager un état des lieux satisfaisant sur cette question narratologique ; nous ferons simplement référence ici aux éléments de synthèse proposés par J.-M. Adam dans un ouvrage de référence sur le texte narratif⁴⁷⁴. Selon l'auteur, qui s'appuie (non exclusivement) sur les travaux de Claude Brémond et d'Umberto Eco, il semble que l'on puisse détacher six constituants permettant de « parler de récit. »⁴⁷⁵ Le critère A est le suivant : « succession temporelle d'actions : où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit »⁴⁷⁶. Ce trait est explicite dans les propos d'A. Magnan introduisant sa notice biographique sur Voltaire : « Mais les circonstances particulières, les incidents et les situations se présentent d'abord en succession linéaire. »⁴⁷⁷ Ce critère peut évidemment s'appliquer à la biographie historique (sauf quand elle est « aspirée » par le genre de l'essai) et à la fiction biographique.

Le critère B concerne l'« unité thématique (au moins un acteur-sujet S) : sans implication d'intérêt humain, il ne peut y avoir de récit. » Dans le cas de la biographie historique, l'individu biographié est défini comme « acteur-sujet » unique, ou presque.⁴⁷⁸ En ce qui concerne spécifiquement la fiction biographique de J.-P. Amette, nous pourrions constater *via* l'analyse actantielle que le biographié n'est pas systématiquement au centre de l'unité thématique, puisque les personnages introduits en tant que témoins de son existence « portent » largement la trame du récit, et que cet éclatement actantiel va revêtir un sens bien particulier⁴⁷⁹. Le critère C a trait à la transformation : « Des prédicats transformés : Qu'il soit dit ce qu'il advient à l'instant t+n des prédicats qui caractérisaient le sujet d'état [S] à l'instant t. »⁴⁸⁰ La notion de transformation est essentielle chez tous les grammairiens du récit, de Larivaille⁴⁸¹ à Greimas. On perçoit aisément ce procès dans les fictions biographiques ; en revanche, la visée résolument « factuelle » de certaines biographies historiques (on pense à la

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 100. Cette question de l'hybridité générique de la biographie est formulée dans les termes suivants par R. Dion et F. Fortier : « La reconstitution biographique, pour peu qu'elle prétende « faire revivre » son modèle, est tributaire des techniques narratives, et l'ambition mimétique qui la détermine ressortit à la maîtrise de divers codes génériques », R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁷⁴ J.-M. Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université, 1999.

⁴⁷⁵ Selon J.-M. Adam, « la présence de l'ensemble des composants caractérise les textes ou séquences que nous considérons comme de bons représentants de la catégorie. », *Ibid.*, p. 93

⁴⁷⁶ *Ibid.*, page 93

⁴⁷⁷ A. Magnan, *Dossier Voltaire en Prusse*, *op. cit.* p. IX.

⁴⁷⁸ On lira chez A. Magnan à propos de Voltaire : « Avant de constituer en *récit* ce qu'il a pu comprendre d'une vie d'homme, le biographe s'efforce de connaître cet homme et cette vie. » A. Magnan, *Dossier Voltaire en Prusse*, *op. cit.*, p. IX

⁴⁷⁹ Nous renvoyons ici à nos analyses sur la conversion de l'interprétant, *infra*, page 380.

⁴⁸⁰ J.-M. Adam, *Le texte narratif*, *op. cit.*, p. 95

⁴⁸¹ Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n°19, Paris, Seuil, 1974.

Chronique de W. Hecht) contribue quelque peu à l'effacer. Le critère D corespond à la proposition suivante : « Un procès : Où il n'y a pas unité d'une même action, il n'y a pas récit »⁴⁸², ce qui rejoint l'idée de mise en intrigue :

Pour passer d'une simple suite linéaire et temporelle de moments à un récit, il faut opérer une reconstruction temporelle par une mise en intrigue, passer d'une succession chronologique de moments à la « logique » temporelle singulière du récit qui induit une problématisation par la sélection d'événements...⁴⁸³

La notion de problématisation annonce le critère E, qui paraît décisif : « La causalité-consécution narrative d'une mise en intrigue : "Le récit explique et coordonne en même temps qu'il retrace, il substitue l'ordre causal à l'enchaînement chronologique." (Jean-Paul Sartre) »⁴⁸⁴ Ce critère rend compte du rapprochement observable entre la biographie et l'essai (qui privilégie l'exposé argumenté d'une thèse). C'est aussi la raison pour laquelle, selon Adam toujours, « la compilation de faits rangés par ordre de dates des chroniques, annales, etc. peut être déclarée non narrative... » Nous en concluons qu'un ouvrage tel que la *Chronique* de Werner Hecht peut être difficilement considéré comme relevant du genre narratif. Le critère F annonce « une évaluation finale (explicite ou implicite) » : « Même quand tous les faits sont établis, il reste toujours le problème de leur compréhension dans un acte de jugement qui arrive à les tenir ensemble au lieu de les voir en série. » (Mink, 1969-1970). Il s'agit ici de la composante pragmatique du récit : J.-M. Adam évoque à titre d'exemple archétypal la moralité d'une fable. Dans le cas de la biographie historique, nous avons évoqué la tentation téléologique, mais aussi la volonté du biographe de parvenir à une « conclusion » (au sens le plus large du terme), de diverse nature, sur l'existence de son biographié. C'est, par exemple, l'objectif d'écriture que se fixe A. Magnan au sujet de Voltaire : « Ce que cet homme [le biographié] a fait de plus essentiel, ce qu'il a pensé, ce qu'il a senti – ce qu'il a voulu faire de sa vie surtout : le **point de perspective** du discours biographique. »⁴⁸⁵ Dans le cadre de la fiction biographique, comme dans tous les textes

⁴⁸² « La définition de l'action unique comme tout permet à Aristote de distinguer le récit de la chronique ou des annales », J.-M. Adam, *Le texte narratif, op. cit.*, p. 97.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 99.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 101. J.-M. Adam cite ici l'« Explication de *L'Étranger* » de J.-P. Sartre.

⁴⁸⁵ A. Magnan, *Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1986, p. ix (nous soulignons).

littéraires, cet effet est beaucoup plus complexe à définir, et ne pourra l'être sans doute que dans une analyse affinée des mécanismes de production textuelle qui sont en jeu.⁴⁸⁶

P. Bourdieu explique cependant que la « structure du roman comme récit linéaire » a été abandonnée, ceci coïncidant (selon lui) avec la « mise en question de la vision comme existence dotée de sens, au double sens de signification et de direction »⁴⁸⁷. Il cite, pour illustrer cette rupture épistémologique dans le champ littéraire, une proposition d'Alain Robbe-Grillet : « l'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire. »⁴⁸⁸ L'influence de cette évolution du narratif sur la biographie historique est perceptible : loin des structures traditionnelles qui souvent faisaient la part belle à cette notion de « la vie comme histoire » (« c'est-à-dire comme le récit cohérent d'une séquence signifiante et orientée d'événements »⁴⁸⁹), les biographies plus récentes se rapprochent résolument de l'historiographie, laissant une grande place à la problématisation, aux incertitudes et à l'explicitation méthodologique.⁴⁹⁰

2. La biographie comme argumentation

Au profit de son projet spécifique, la biographie s'éloigne parfois de la narration.⁴⁹¹ Selon M. Macé, l'une des conséquences de la « déconstruction » narrative de maintes biographies contemporaines sera un glissement générique : la biographie rejoint l'essai. Le « problème » aurait donc remplacé le récit, laissant émerger « un ordre imaginaire, qui réorganise l'information disponible, énumère des implications, mais se passe du grand ordre narratif. »⁴⁹² M. Boyer-Weinmann évoque à ce propos une « rhétorique de la raison biographique » : en

⁴⁸⁶ Précisément, les deux derniers chapitres de ce travail s'efforceront de dégager la signification globale de la mise en œuvre par J.-P. Amette du genre « fiction biographique ».

⁴⁸⁷ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *art. cité*, p. 69.

⁴⁸⁸ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 208.

⁴⁸⁹ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *art. cité*, p. 70.

⁴⁹⁰ Même idée sous la plume de R. Dion et F. Fortier : « S'il comporte un enjeu herméneutique, le discours biographique peut en outre se rapprocher de l'essai et combiner registres discursifs et modalités argumentatives. », *Écrire l'écrivain, op. cit.*, p. 121.

⁴⁹¹ « Pour lui [Valéry] comme pour Sartre, l'écriture des vies se soustrait en effet à la narrativité, la quête d'intelligibilité reposant *in fine* sur la construction de machines interprétatives. », M. Macé, « Un "total fabuleux" : biographies intellectuelles et mobilisation de la fiction », *art. cité*, p. 263

⁴⁹² *Ibid.*, p. 271.

effet, des développements de type argumentatif (notamment les protocoles de légitimation) trouvent un lieu privilégié (mais non exclusif) dans les préfaces.⁴⁹³

a. Explicitation et justification du projet

Les biographes s'attachent en général à montrer que la question de la légitimité peut se poser (structure concessive), mais que plusieurs éléments confirment l'intérêt du projet. L'image que l'auteur veut donner de lui-même, son souci explicite de faire œuvre utile, doivent être pris en compte : « Fallait-il donc renoncer momentanément à tout ouvrage sur Brecht ? Je ne l'ai pas pensé. Certes, il n'était plus utile de faire découvrir Brecht au lecteur français. Des livres comme ceux de René Wintzen et de Geneviève Serreau ont fort bien rempli cette mission. »⁴⁹⁴ La question de la nécessité (ou contingence) de l'œuvre est formulée en des termes analogues, nous l'avons vu, dans la présentation de M. Silhouette pour l'édition française du texte de G. Berg et W. Jeske.⁴⁹⁵ Lorsque la représentation du biographié est partagée et assez stable, il s'agit de définir un besoin qui justifie la nécessité d'une nouvelle biographie : B. Dort et M. Esslin évoquent par exemple le nombre croissant de lecteurs, le public sans cesse renouvelé de Brecht.⁴⁹⁶ A l'audience grandissante ou non démentie s'associe le qualificatif « grand » ; c'est l'image projetée du biographié qui justifie *in fine* le projet du biographe. M. Esslin y ajoute le caractère exemplaire, représentatif de

⁴⁹³ « Quelles que soient les formes empruntées, le discours de légitimation tient une place centrale dans le dispositif d'écriture biographique. Pour s'autoriser d'une pratique, le biographe fait de sa responsabilité devant l'objet un enjeu stratégique, dont le paratexte au sens large (préface, avant-propos, remerciements, dédicace, épigraphe) est chargé d'énoncer la raison. Dans les analyses qui suivent, je me référerai aux travaux de Genette sur les fonctions de l'appareil rhétorique de persuasion dans l'instance préfacielle essentiellement. Dans les biographies, comme dans la plupart des écrits à visée documentaire ou critique, la valorisation du sujet (but de la *captatio benevolentiae*) s'accompagne rituellement du *topos* de l'insuffisance de traitement de l'objet par l'auteur (*excusatio propter infirmitatem*). Dans sa coquetterie, la rhétorique de la modestie, de l'intimidation, de la réticence, de la culpabilité, ressortit parfois à une mise en spectacle de l'humilité. Il faut donc compenser ce rabaissement par une apologétique *pro domo*. La valorisation du sujet développe généralement tout ou partie des thèmes suivants : importance de la question, utilité, originalité de la thèse proposée, cohérence du traitement biographique au vu des sources disponibles. », M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique...*, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁹⁴ B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁹⁵ « A quelle nécessité un nouvel ouvrage sur Brecht répond-il alors que l'auteur et son œuvre sont communément considérés comme classiques et connus, que les mots d'« auteur engagé », d'« effet de distanciation » et de théâtre pédagogique viennent naturellement à l'esprit quand on les évoque et semblent les définir pleinement ? », M. Silhouette, « Brecht aujourd'hui », *art. cité*, p. 11.

⁴⁹⁶ « Ce qui revient à dire que Brecht, c'est tout. Ou mieux encore, que Brecht, à force d'être tout, n'est plus rien. Pourtant, au-delà de cette querelle, au-delà de ce délire d'interprétation, l'œuvre de Brecht, même incomplète, demeure : chaque jour, elle gagne des lecteurs ; chaque jour, son pouvoir d'attraction s'accroît. Il était donc utile d'y revenir, de la relire en se tenant à sa littéralité. », B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 10. « Parmi les poètes et les dramaturges de notre siècle Brecht est sans doute l'un des plus importants : l'action de son œuvre commence seulement à se faire sentir, mais l'influence qu'il exerce ira sans cesse croissant. Peu d'auteurs modernes ont connu le succès dans un champ aussi vaste : ses poèmes, comme la complainte de Mackie, sont en effet chantés par les foules et ses théories esthétiques discutées par les esprits les plus abstraits. », M. Esslin, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 9.

l'auteur et de l'œuvre (que nous avons évoqué *supra* à propos des problématiques historiographiques de la biographie) : « J'ai tenté d'écrire ici une étude critique sur Brecht – l'homme, le poète et le dramaturge, le théoricien d'une nouvelle esthétique du théâtre – et l'exemple, le meilleur que nous offre ce siècle, d'un écrivain engagé, face à ses problèmes. »⁴⁹⁷ Cette dimension archétypale, en lien avec la fonction d'*exemplum*, apparaît dans de nombreuses biographies⁴⁹⁸, ainsi qu'en témoignent les propos de G. Scarpetta :

Or Brecht occupe ici une place exemplaire – et non parce qu'il serait à la fois un penseur marxiste et un « grand écrivain », mais bien parce que les deux ne font qu'un. En Brecht, si l'on veut, s'inscrit nettement la façon dont la position culturelle, subjective, inconsciente, le rapport au langage d'un *certain type* d'écrivains ne peut que se mouler dans le marxisme comme en une matrice théorique nécessaire.⁴⁹⁹

Cette notion d' « écrivain engagé » sera constitutive, nous le verrons, de l'image d'écrivain réfractée par les fictions biographiques. Dans l'ouvrage de R. Naves sur Voltaire, la dimension argumentative s'exprime notamment dans le chapitre intitulé « La mort. Résumé de l'homme. » :

Voltaire a vibré de la plupart des passions humaines et, grâce aux innombrables facettes de son œuvre, il s'est livré à nous dans toute sa vérité, sans remords et sans retouches ; c'est peut-être celui de nos écrivains que nous pouvons le mieux connaître comme homme, sans crainte de nous heurter à une pose, à un embellissement, à une sublimation. Là est l'unité de son caractère, là aussi est le point de départ de sa philosophie, qui s'est donné pour tâche de réduire tous les narcissismes et toutes les transcendances.⁵⁰⁰

L'unité homme/œuvre devient un argument supplémentaire. Le qualificatif « grand », bien souvent associé à Voltaire⁵⁰¹ (comme d'ailleurs à Brecht), conduit également les biographes à justifier leur projet par l'ampleur et l'ambition du projet voltairien, qualifié de

⁴⁹⁷ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 13-14. « Nous avons voulu étudier, en nous fondant à la fois sur ses écrits et sur sa vie publique, ce qui est sans doute un des exemples les plus frappants du problème posé par l'engagement politique, exemple concrétisé par un auteur qui n'est pas seulement un grand talent incontesté, mais aussi l'un des très rares écrivains de premier plan qui aient pris, en toute connaissance de cause, la décision de se rallier à la doctrine communiste. », *ibid.*, p. 10.

⁴⁹⁸ Sur les fonctions de l'*exemplum* dans le champ biographique, voir l'article précédemment cité de F. Rosset : « Dans cette perspective, on comprend que décrire, raconter ou même concevoir la vie de quelqu'un, c'est accomplir chaque fois et jusque dans ses dernières conséquences le geste antique du choix qui préside à l'écriture de l'*exemplum*. On peut se contenter de l'accomplir, mais il n'est pas interdit de le penser. Et quand on se met à le penser, on commence forcément par s'arrêter sur ce geste, si péremptoire, qui consiste à singulariser la vie. » F. Rosset, « « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 10-11.

⁴⁹⁹ G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort, op. cit.*, pages 13-14.

⁵⁰⁰ R. Naves, *Voltaire..., op. cit.*, p. 81.

⁵⁰¹ « Nous sommes le pays du grand Voltaire. » J.-P. Amette, site officiel.

« dessein prométhéen » par R. Pomeau.⁵⁰² La question de la réception participe elle aussi de l'argumentation :

L'époque où l'on pouvait escompter de grandes révélations sur la vie et l'œuvre de Voltaire est sans doute révolue ; mais le temps passe, les hommes changent, et l'histoire posthume de Voltaire continue. **Il reste légitime** de poser les questions, toujours actuelles, auxquelles s'efforcera de répondre le présent essai : qui fut Voltaire ? qu'a-t-il à dire aux hommes d'aujourd'hui ?⁵⁰³

La réflexion est orientée vers l'actualité : à quel point ce combat peut-il encore intéresser les contemporains ? René Pomeau fait le pari que le combat de Voltaire contre la superstition et la crédulité mortifère n'est pas désuet et que, par conséquent, l'esprit voltairien « ne restera pas sans emploi »⁵⁰⁴. La question de la réception se pose dans des termes similaires chez Guy Scarpetta qui justifie le choix du biographié par le contexte⁵⁰⁵ et l'ancrage dans un *hic et nunc*. Les mêmes interrogations relatives aux mutations des horizons d'attente et à l'actualité de l'écrivain biographié reviennent,⁵⁰⁶ manifestant que les études de réception ont été prises en compte.

Cette justification se trouve bien souvent renforcée par le paratexte : ainsi, « autour » de la biographie de G. Berg et W. Jeske, le préambule de l'éditeur reprend les principes essentiels énoncés par M. Silhouette,⁵⁰⁷ et la quatrième de couverture proposant une longue

⁵⁰² R. Pomeau et coll., *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 2. « Nous devons prendre conscience en effet de l'ambition du dessein voltairien. Projet grandiose que le sien. Il vise à rien moins qu'à changer les bases idéologiques de la société. Il aspire à imposer une nouvelle vision du monde qui se substituerait à celle que la religion avait imposée dans les esprits. Il prétend abolir des croyances millénaires sur lesquelles se fondait la civilisation de l'Europe. A la place il posera un système de connaissances rationnelles, d'où procéderont une nouvelle morale, une nouvelle politique, une vie nouvelle. Au terme de la présente biographie nous aurons à nous demander ce qui, de ce vaste programme, sera effectivement réalisé. », *Ibid.*, p. 2

⁵⁰³ R. Pomeau, *Voltaire*, op. cit. p. 9 (nous soulignons).

⁵⁰⁴ « Gustave Lanson, à la « belle époque », jugeait désuète la partie militante de cette œuvre. C'était affirmer une confiance que l'avenir a démentie. Affaiblie, la superstition n'est pas morte. Le goût du merveilleux, la crédulité, la passivité intellectuelle, la veulerie du caractère sont des tares de tous les temps. », *ibid.*, p. 88.

⁵⁰⁵ « Mais, pour ces mêmes raisons, Brecht est vivant, et sans doute encore pour très longtemps : vivant tant que le marxisme reste, selon les mots tristement vrais de Sartre, un « horizon indépassable » ; tant qu'il assumera, en Occident, son hégémonie sur l'ensemble des pratiques sociales et culturelles ; tant qu'il sera la référence obligatoire de tous les discours intellectuels [...] Tant que cela sera, et rien n'indique qu'on en voie la fin, Brecht aura une place centrale dans les bibliothèques, dans les théâtres... », G. Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*, op. cit., p. 13.

⁵⁰⁶ « Quelle nouvelle lecture le public français est-il prêt à réaliser quand il a, le premier, contribué au succès théâtral de l'auteur et de l'œuvre dans les années 50 alors que la RFA le boudait et que la RDA le transformait après sa mort, en auteur officiel et muséifié. Quand il parle de Brecht, le public français ne parle-t-il pas aussi de lui-même et de sa propre histoire ? » M. Silhouette, « Brecht aujourd'hui », *art. cité*, p. 11. Ces problématiques apparaissent également dans le premier chapitre de G. Banu, justement intitulé : « Le temps du retour ».

⁵⁰⁷ « Si les formules qui viennent spontanément à l'esprit (auteur engagé, théâtre didactique ou encore effet de distanciation) ne sont pas erronées, elles méritent d'être complétées, relativisées et confrontées à l'épreuve de multiples textes et documents. », M. Silhouette « Brecht aujourd'hui », *art. cité*, p. 3.

citation de Roland Barthes a trait elle aussi à la réception de Brecht, destinée à démontrer l'actualité de sa pensée ou tout au moins des problématiques auxquelles son œuvre va confronter le lecteur contemporain.⁵⁰⁸ L'importance de ce paratexte biographique a été analysée par F. Rosset :

Bien des biographies s'ouvrent sur une préface où l'auteur s'explique sur les motivations qui l'ont poussé à écrire et souvent, il est amené à dire qu'il s'agit pour lui de défendre une position qui n'a pas encore été prise ou d'apporter des données nouvelles issues de documents inédits, de redresser une image qu'il juge biaisée, de réinterroger « à nouveaux frais » (selon l'expression consacrée) un ou des dossiers déjà abondamment exploités. Ces discours introductifs montrent clairement que la visée du biographe est alors double : il y a, certes, le personnage dont il entreprend de raconter la vie, mais il y a aussi toute une tradition, parfois richement stratifiée, qu'il s'agit d'interroger, de critiquer et de renouveler.⁵⁰⁹

Ces différents aspects sont identifiables dans le texte de G. Scarpetta, qui réaffirme simultanément une place centrale du biographié (ici Brecht) dans un horizon culturel largement partagé, et la nécessité de questionner ce « donné » brechtien.⁵¹⁰ Si ce type de justification explicite est absente des fictions biographiques de J.-P. Amette, elle apparaît en revanche dans les entretiens accordés par le romancier : « Oui, l'époque sent le fagot, le bûcher, les foules en délire... »⁵¹¹ L'« époque » dont parle ici Amette est le vingt et unième siècle, qui selon lui porte les mêmes problématiques que celui de Voltaire ; de là naît un devoir mémoriel, dans lequel s'inscrit l'auteur : « Nous sommes le pays du grand Voltaire. L'oublier ? Et l'affaire Calas mérite d'être étudiée et relue dans les lycées tout autant que l'affaire Dreyfus... »⁵¹² Le concepteur du site officiel de J.-P. Amette, J. Goudeau, insiste lui aussi sur cette actualité de l'œuvre :

Paradoxalement, en passant de Brecht à Voltaire, Jacques-Pierre Amette ne remonte pas dans le temps mais aborde un sujet très contemporain. En effet, un quart de millénaire avant notre époque marquée par la violence des

⁵⁰⁸ « Quoi qu'on décide finalement sur Brecht, il faut du moins marquer l'accord de sa pensée avec les grands thèmes progressistes de notre époque : à savoir que les maux des hommes sont entre les mains des hommes eux-mêmes, c'est-à-dire que le monde est maniable ; que l'art peut et doit intervenir dans l'Histoire. », R. Barthes, cité sur la quatrième de couverture de l'ouvrage de G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*

⁵⁰⁹ F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 18

⁵¹⁰ « « ... comme si Brecht était, dans notre édifice culturel et intellectuel, une pièce indispensable. », G. Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort, op. cit.*, p. 17. Ces déclarations s'accompagnent de la conscience explicitée d'une « mission » biographique : « C'est bien ce lien nécessaire entre une écriture, une dramaturgie, et une position théorico-politique, qui doit être pensé en toute rigueur, si l'on veut voir en quoi notre culture, sous une apparence « révolutionnaire » et sophistiquée, est en train de participer de la barbarie. Il n'est que temps de réenterrer le soldat mort : il est légion. » *Ibid.*, p. 14.

⁵¹¹ Jacques-Pierre Amette, site officiel cité, rubrique « Entretiens », propos recueillis par Jérôme Goudeau.

⁵¹² *Ibid.*

fanatismes religieux, Voltaire s'attaquait déjà aux ennemis de la liberté de conscience.⁵¹³

Parfois, la justification argumentative porte sur les choix de composition de l'œuvre : dans l'ouvrage consacré à Voltaire par R. Naves, la bipartition homme/œuvre est justifiée par la nécessité de rendre compte d'une époque : « Aussi convient-il, avant d'aborder sa vie et son œuvre, de tracer à grands traits la figure spirituelle de son époque. Nous pourrions en déduire, par attirance et par répulsion, un premier portrait de l'homme. »⁵¹⁴ Le biographe semble partagé entre la conformité à ce cadre bipartite qui lui paraît participer de la clarté et l'intelligibilité du projet, et les exigences de continuité, contiguïté, synthèse, qui lui paraissent tout aussi essentielles. De même, le programme proposé par Condorcet pour la vie de Voltaire répond à un projet biographique explicite (« La vie de Voltaire doit être l'histoire des progrès que les arts ont dus à son génie, du pouvoir qu'il a exercé sur les opinions de son siècle ; enfin de cette longue guerre contre les préjugés, déclarée dès sa jeunesse, et soutenue jusqu'à ses derniers moments »⁵¹⁵) et en effet, la composition textuelle correspondra point par point à cette annonce⁵¹⁶. Il est commun d'ailleurs que le discours argumentatif seconde l'intention programmatique.⁵¹⁷ Werner Hecht explique dans sa postface que le parti-pris qu'il prend (celui des « faits »), s'il laisse de côté l'interprétation, permettra cependant de laisser paraître, *via* une « mosaïque » de faits, une certaine réalité de l'homme Brecht, « ... dans de nombreux cas, une si épaisse mosaïque, que la personnalité de l'homme et du créateur apparaîtra clairement, dans de nombreuses phases de son existence et de son évolution. »⁵¹⁸

Le questionnement qui taraude le personnage-narrateur du roman d'Amette *Ma vie, son œuvre* et que nous avons cité *supra* constitue une justification de l'entreprise pseudo-biographique : « Qu'est-ce qui lui [Icare] avait pris de taper comme un sourd sur sa machine,

⁵¹³ Jérôme Goudeau, *Ibid.*

⁵¹⁴ R. Naves, *Voltaire...*, *op. cit.*, page 5. La fluidité et l'unité d'ensemble, apparemment interdites par ce choix de composition, sont revendiquées ensuite par le biographe : « Pour nous, qui avons déjà marqué les moments principaux de l'œuvre en racontant la vie, et qui ne sommes pas astreints à assigner une place matérielle à chaque production, nous essaierons surtout, par une présentation plus souple, de dégager de grandes zones, par affinités psychologiques autant que par ressemblances esthétiques. » *Ibid.*, p. 83 La tension est ici révélatrice, entre la volonté d'affirmer, dans l'énoncé précédemment cité (« chez Voltaire tout finit par être inséparable... »), l'unité et la cohérence de l'ensemble, et cette structuration qui segmente de façon très claire les différentes dimensions abordées.

⁵¹⁵ *Œuvres de Condorcet*, t.4, p. 185, cité par Charles Coutel, « La Vie de Voltaire de Condorcet », dans C. Cave et S. Davies (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 338.

⁵¹⁶ « Ce programme est effectivement accompli et rythme le plan suivi par Condorcet », C. Coutel, *ibid.*, p. 338.

⁵¹⁷ « Et tel est bien le programme de ces pages : démonter patiemment, point par point, la fonction-Brecht et l'alibi-Brecht depuis ce qui, dans l'art contemporain mais aussi dans le tragique de l'Histoire, résiste à la logique de la commune mesure. », G. Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹⁸ Nous traduisons : « ...in vielen Fällen ein so dichtes Mosaik, daß die Persönlichkeit des Menschen und des Dichters in manchen Phasen der Existenz und Entwicklung deutlich heraustreten wird. », W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1257.

de baver, d'aller à l'extrême limite ? Il voulait apporter des preuves de quoi ? Vérifier une assertion de quoi ? »⁵¹⁹ Le projet vise alors à résoudre (de façon parodique) l'énigme d'une vocation littéraire.

b. Orientation épideictique.

La parenté de la biographie avec le genre de l'*exemplum* a été soulignée entre autres par P. Aron et F. Preyat :⁵²⁰ les premières « biographies littéraires » ne se détachent d'ailleurs que difficilement de ce premier modèle générique : « Modèles de conversion à une vérité »⁵²¹, les biographies trouvent par là une fonction sociale forte.⁵²² Dans les essais de G. Scarpetta ou G. Banu, les registres judiciaire et épideictique sont aisément identifiables ; ainsi, G. Banu dans son chapitre d'introduction file la métaphore sur une dizaine de lignes :

Après le temps de la maîtrise, on a vu venir l'heure des règlements de compte. Cette fois-ci, sur fond de désenchantement, Brecht ne peut pas être absent au procès et, tout comme autrefois, il pousse à l'excès car c'est devant un comité d'exécution pris par le vertige de la table rase qu'on le convoque. On fait taire avocats et témoins, tous accusés de complicité, et seul le procureur parle. Discours vrai, mais tronqué, discours libérateur, mais inquiétant : il étouffe trop la voix de la défense.⁵²³

Cette dimension metabiographique est, en effet, plus perceptible dans les ouvrages catégorisés comme « Travaux d'ensemble » et non biographies au sens strict, tels que les textes de G. Scarpetta ou G. Banu : « J'annonce donc d'emblée la stratégie dans laquelle ces pages s'inscrivent : celle d'une critique radicale du marxisme sur le terrain de la culture. »⁵²⁴ L'ensemble se développe autour d'un concept directeur (la « fonction-Brecht ») et un cadre politique/idéologique.⁵²⁵

Cependant, même des biographies de forme plus canonique comme celle de M. Esslin se présentent comme des thèses : par l'énoncé « il résolut néanmoins d'aller vivre sur Berlin-

⁵¹⁹ J.-P. Amette, *Ma vie, son oeuvre, op. cit.*, p. 40

⁵²⁰ Paul Aron et Fabrice Preyat, « Introduction », CONTEXTES [En ligne], 3 / 2008, mis en ligne le 25 juin 2008, consulté le 29 juin 2014. URL : <http://contextes.revues.org/2543>; DOI ; 10.4000/contextes.2543. 6.

⁵²¹ *Ibid.*, 6. Voir les exemples donnés et commentés par les auteurs.

⁵²² « Entre réparation sociale et éloge funèbre, la littérature rejoint la tentative, évoquée plus haut, de renouveler l'histoire sociale à partir de la biographie. », A.-M. Monluçon et A. Salha, « Introduction », *Fictions biographiques, op. cit.*, p. 28.

⁵²³ G. Banu, *Bertolt Brecht, op. cit.* p. 6.

⁵²⁴ G. Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort, op. cit.*, p. 13.

⁵²⁵ « La fonction-Brecht, elle est clairement d'entretenir l'illusion selon laquelle le marxisme pourrait « produire » une culture. », *ibid.* p. 18. La thèse reformulée : « vous voyez bien, on peut être à la fois un grand écrivain et un marxiste strict. », *ibid.* p. 19

Est et, comme le démontre le présent ouvrage, il eut raison [...] »⁵²⁶, M. Esslin rend explicite la dimension démonstrative de son étude. Ruth Amossy, à partir d'une analyse énonciative, a identifié certaines caractéristiques du discours biographique, qui, explique-t-elle, contribue à la construction d'un *ethos* du biographié : c'est une « interaction où le locuteur doit non seulement légitimer ses fonctions de guide, mais encore orienter la représentation de l'autre en fonction du but qu'il s'est fixé. De l'apologie à l'accusation, il peut se livrer aux mises en scène les plus diverses. Là où l'autobiographe tend à se légitimer, voire à s'auto-justifier, le biographe entreprend une reconstitution qui corrobore son interprétation particulière du réel. »⁵²⁷

La dimension argumentative des biographies historiques de Voltaire est bien illustrée par la posture de Condorcet biographe, qui associe deux aspects : relation forte entre le biographe et le biographié et visée argumentative : « Dans ce discours performatif construit sur une série de verbes au futur, à valeur pragmatique, Condorcet élabore son propre programme, véritable mode d'action révolutionnaire, inspiré par l'exemple du patriarche. »⁵²⁸

c. Glissements génériques

Le discours méthodologique⁵²⁹ qui participe de cette composante argumentative justifie aussi la structure textuelle : ainsi, l'introduction de l'ouvrage de R. Pomeau consacré à

⁵²⁶ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, page 11. Cette thèse sera l'un des fils conducteurs de la biographie : « Ainsi, l'éternel rebelle devenait membre de la classe gouvernante d'une société rigidement, organisée, hiérarchique, et l'éternel outsider était maintenant l'un des rouages de cette société. Situation aussi intéressante que dangereuse. Dès lors, **la vie de Brecht nous fournit un exemple probant** des difficultés et des contraintes auxquelles est en butte un intellectuel doué d'un talent exceptionnel et d'une forte personnalité quand **il s'efforce sincèrement** de vivre et de travailler dans un régime totalitaire. » *ibid.*, p. 238 (nous soulignons). Ou encore : « Quand, en 1948, Brecht revint à Berlin-Est, il était parfaitement conscient de la dualité, de la contradiction hégélienne existant entre sa conception personnelle du communisme et les réalités de la vie en pays communiste. », *ibid.*, p. 248..

⁵²⁷ R. Amossy, « Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographiques : *La mort est mon métier* de Robert Merle », dans *Paradoxes du biographique, op. cit.*, page 161 sq. L'analyse menée par R. Amossy prend comme fondement une comparaison entre les caractéristiques énonciatives de la biographie et de l'autobiographie.

⁵²⁸ L. Gil, « De l'hommage à l'éloge... », *art. cité*, p. 165. Pour Condorcet-biographe, Voltaire devient ainsi « le modèle du philosophe guide de la Révolution, comme le stipule cette profession de foi énoncée au futur : « Quel sera donc le devoir d'un philosophe ? Il attaquera la superstition, il montrera aux gouvernements la paix [...] il les éclairera. » *ibid.*, p. 165.

⁵²⁹ « Appropriation sans violence, offrande réciproque, contiguïté douce : la rhétorique des préfaces allègue souvent l'amour, la mémoire, la soumission, promesses qu'une vie sera respectée, et traduite dans son intime vérité. Mais à l'introduction accommodante s'oppose le transport intrusif, la projection assimilante (identifier l'autre à soi), voire le vampirisme et la dévoration (un intimisme de cannibale...). L'opération biographique est aussi emprise, domination (un demiurge, artisan de signes – s'arrogé sur l'image de l'autre le privilège ontologique qu'un dieu ; le fils spirituel devient père despotique). », D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intime », *art. cité*, p. 25

la période de la vie de Voltaire comprise entre 1759-1770 expose les difficultés inhérentes à un principe de conception linéaire :

Ces onze années présentent enfin une difficulté qui ne se rencontrait pas au même degré dans les précédents volumes de cette biographie. Nous atteignons la période la plus active de Voltaire. Il a à la fois plusieurs œuvres en préparation, ou en instance s'il s'agit de théâtre. Simultanément, il s'occupe de multiples affaires : au niveau personnel et familial, au niveau local (Genève, pays de Gex), au niveau national et européen. La clarté de l'exposé ne permettant pas de parler de tout à la fois, le récit doit traiter séparément chacune des séquences qui s'entrelacent avec le souci cependant de marquer les interactions.⁵³⁰

Si la démarche chronologique adoptée s'impose souvent aux biographes, comme l'ont montré J.-C. Yon⁵³¹ et la *Chronique* de W. Hecht, cette élaboration traditionnellement linéaire peut se trouver bousculée par des exigences prioritaires :

Ainsi nous avons suivi jusqu'à son terme l'affaire Calas, qui dura trois ans, mettant par là en évidence la continuité de l'action voltairienne, à travers maintes traverses susceptibles de la détourner ou de l'arrêter. Mais il fallut ensuite revenir en arrière, notamment pour examiner le *Dictionnaire philosophique* : nous avons alors marqué comment il s'insère à un certain moment de l'affaire et se propose d'en élargir la portée.⁵³²

Une réflexion métabiographique met alors en lumière une complexification nécessaire de la trame narrative :

Des orientations permanentes – Voltaire russophile, Voltaire et la Bible, Voltaire « aubergiste » - ne pouvaient être localisées en un point déterminé de cette chronique de onze années. Nous les avons considérées en elles-mêmes, en des chapitres panoramiques. Ceux-ci cependant se placent à l'intérieur du déroulement chronologique dont ils suspendent le cours sans l'interrompre.⁵³³

La présence de pauses synthétiques interrompt le déroulement chronologique. Sommes-nous encore dans un cadre narratif ? La quête du sens et la problématisation de l'existence du biographié tendent, encore une fois, à susciter un glissement générique : « L'essai attire ainsi la biographie dans ses filets. »⁵³⁴ Ainsi, si la base narrative peut être considérée comme

⁵³⁰ R. Pomeau, (dir.) et coll, *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 3.

⁵³¹ J.-C. Yon : « J'ai donc conçu la biographie d'Offenbach comme un récit, celui de son assimilation autant que celui de sa conquête des théâtres parisiens – en un mot le récit de sa carrière. Une démarche chronologique s'imposait. », J.-C. Yon, « Offenbach dans son intimité, quelques réflexions d'un biographe », art. cité, p. 211.

⁵³² R. Pomeau, (dir.) et coll, *Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 3.

⁵³³ *Ibid.*, p. 3.

⁵³⁴ M. Macé, « Un "total fabuleux" : biographies intellectuelles et mobilisation de la fiction », art. cité, p. 274.

commune à la biographie historique et à la fiction biographique, les séquences textuelles de type argumentatif sont nettement plus fréquentes (si l'on excepte les séquences argumentatives présentes dans les discours des personnages ou leurs monologues intérieurs) dans la biographie historique, et constituent un facteur de différenciation. Le genre fictionnel permettra par ailleurs au romancier, usant par exemple des ressources narratologiques de la polyphonie, de conserver une ambiguïté quant aux orientations argumentatives.

Empruntant à plusieurs cadres génériques, la biographie peut s'inscrire, nous l'avons vu, dans des *scenarii* de type ascensionnel ou catastrophique qui relèvent fondamentalement du genre narratif. Pour compléter ce point, nous aborderons deux autres qui nous semblent caractéristiques de ces structures narratives : le choix des anecdotes et biographèmes et la représentation de la vie psychique.

F. Anecdotes et biographèmes.

De nombreuses recherches ont montré que le genre biographique se nourrissait du « petit fait » : depuis longtemps, note A. Gefen, la tradition biographique, écartant l'ambition de complétude historique, a intégré « la puissance évocatrice des détails et les affinités électives »⁵³⁵. Nous retrouvons ici la notion de « biographie à projet », évoquée plus haut : le choix des biographèmes barthésiens⁵³⁶ relève d'une mise en forme biographique bien spécifique, étayé par un cadre philosophique⁵³⁷. Dans ses travaux sur Voltaire, C. Cave a montré que le choix des « tableaux », des « scènes »⁵³⁸ ou des « représentations »⁵³⁹ renvoie à « la nature fondamentalement anecdotique de toute biographie, cumul d'atomes de vie et de sens, de faits et discours, d'abord isolés, puis organisés (après sélection) en discours, dont la cohérence n'est pas seulement chronologique. »⁵⁴⁰ L'élément que constitue le fameux cigare

⁵³⁵ A. Gefen, « Le Jardin d'Hiver (à propos de *La Chambre claire* de Roland Barthes) », *art. cité*.

⁵³⁶ Le biographème est un détail de vie (R. Barthes évoque ainsi le « manchon blanc » de Sade et les « petits pâtés » de Fourier) ; il a trait, souvent, à la manifestation d'un goût, d'une habitude, et révèle sur le mode du fragment quelque chose de significatif sur le biographié.

⁵³⁷ « Nous voudrions montrer que ces biographies brisées et fictionnelles, ces corps éclatés en fragments et convertis en vies imaginaires, ces dispersions de l'événementiel en d'aléatoires anamnèses, cristallisent plus qu'aucun autre choix formel la mise en question barthésienne du langage. », A. Gefen, « Le Jardin d'Hiver... », *art. cité*, 2/8.

⁵³⁸ C. Cave évoque (« Introduction », dans *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, page 21) la scène représentant Voltaire et Mme du Châtelet étendus dans l'herbe et regardant le ciel, que nous avons évoquée plus haut à propos de la constitution d'une tradition biographique.

⁵³⁹ Par exemple, 'Voltaire coprophage', 'Voltaire menteur', C. Cave, « Introduction », dans *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 21

⁵⁴⁰ *Ibid.* p. 21

de Brecht peut également être rapproché d'un biographème, et notre étude montrera⁵⁴¹ qu'il est constitutif d'une posture, dans les biographies historiques comme dans les fictions d'Amette.

L'anecdote enfin est sans aucun doute une des formes les plus déterminantes pour la constitution du genre biographique, qui ne cesse de se définir contre l'anecdote, mais ne peut se passer d'elle. A la fois noyau de base des représentations biographiques et matière romanesque qui en pointe la possible fragmentation, et laisse planer le risque de la fausseté, l'anecdote pourrait trouver un certain équivalent dans les 'biographèmes' barthésiens.⁵⁴²

Très souvent l'entreprise biographique choisit comme vecteur privilégié l'anecdote, tissu narratif répondant au même principe de fragmentation. La tradition biographique convoquée par D. Viart dans « Dis-moi *qui* te hante » l'amène à mettre en lumière cette préoccupation croissante envers le « petit », l'infime, l'apparemment insignifiant (citant à l'appui les *Minima moralia* d'Adorno et les *Vies minuscules* de Pierre Michon). Cette idée est également soulignée par Patrick et Roman Wald Lasowski : « Maligne ou bienveillante, mais toujours exemplaire, l'anecdote s'enferme ainsi dans la nécessité d'*illustrer* un homme illustre, d'en *peindre* le caractère, de faire en quelques *traits* l'histoire de sa vie. »⁵⁴³ Certains biographes, bien que happés par ce goût du minuscule, gardent l'exigence de la construction d'une vérité, avec, comme visée ultime, l'appréhension de l'Autre. Si certains supposent que la quantité est promesse de vérité, d'autres considèrent les fragments comme révélateurs de l'Être : ainsi P. et R. Wald Lasowski évoquent la quête du biographe à la recherche de l'anecdote, celle qui, définitive, permettra de saisir la vérité du biographié :

Mieux que le Nécrologe, mieux que tout Éloge académique, mieux que le Précis Historique de la Vie qui figure généralement en tête des œuvres complètes, l'anecdote seule, une seule anecdote contient l'essence d'une biographie.⁵⁴⁴

En dépit d'un tour d'illusionniste qui conduit parfois à présenter l'anecdote comme un matériau purement référentiel, prélevé directement sur le réel, il est impossible de négliger la

⁵⁴¹ Voir *infra* partie « image » p. 271.

⁵⁴² C. Cave, « Introduction », *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 3. M Boyer-Weinmann établit, quant à elle, une différence de portée et d'essence entre l'anecdote et le biographème : « Contrairement à la tradition des *Anekdotas*, *ana*, *exempla*, si prégnante depuis l'Antiquité jusqu'au XVIIIème siècle, le biographème ne relève pas de la distinction entre le Vide et le Plein, la Saillie et le Secret, le Vrai et le Faux ; c'est un discriminant de goût, de l'ordre de l'*ethos* (donc un trait pertinent de signification), qui peut contenir, à l'état implicite, des caractéristiques culturelles, sociales, sexuelles. », *La relation biographique*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁴³ D. Viart, « Dis-moi *qui* te hante », *art. cit.*, page 11. P. et R. Wald Lasowski, « Anecdote et Biographie », dans *Le Biographique*, *op. cit.*, p. 210.

⁵⁴⁴ P. et R. Wald Lasowski, « Anecdote et biographie », dans *Le Biographique*, *op. cit.*, p. 211.

reconstruction heuristique qui permettra, à partir de certains documents, sources, etc., de détacher un élément (et le détachement est, d'ores et déjà, une reconstruction) pour le constituer en anecdote, genre à part entière possédant ses codes, ses formes et ses finalités langagières spécifiques.

Dans la réflexion biographique, le statut de l'anecdote est marqué par l'ambivalence : élément révélateur de la vérité de l'être, elle a également été identifiée comme l'un des pièges possibles du genre. Certains textes reflètent cette difficulté à évaluer la portée et l'intérêt de l'anecdote : parfois jugée indigne, et associée à l'enlisement dans le « cancan », elle accède pourtant, de façon ponctuelle, au statut de détail signifiant⁵⁴⁵. Elle participe dans ce cas à la construction d'un « personnage », au sens dramatique, caractérisé par quelques éléments sélectionnés (identifiés, notamment, par J.-B. Puech⁵⁴⁶ dans ses travaux sur « l'auteur comme personnage. ») Tout le talent du biographe semble résider dans sa faculté à distinguer l'anecdote signifiante et le détail inutile ou trivial⁵⁴⁷.

De quelle fonction et de quelle mission discursive est-elle investie ? P. et R. Wald Lasowski ont mis en lumière la passion de l'anecdote qui a saisi le siècle de Voltaire :

Bons mots, habitudes, rencontres, succès, infortunes, révolutions diverses, le dernier souffle enfin : tout ce qui tombe de la bouche de l'écrivain, tout ce qui lui advient aussitôt déposé, l'anecdote se répand, se multiplie naturellement, essentiellement communicable, circulant à merveille. De la bouche à l'oreille, réactualisée dans la *Correspondance*, recueillie en volume, l'anecdote est un gouffre, illimité, inépuisable, qu'il faut sans cesse alimenter. Instruisant dans une sorte de transparence idéale, d'immédiate contemporanéité, la société de « tous les gens au fait des anecdotes littéraires » [...] Constitution et réceptivité du groupe social : l'anecdote assure, provoque, vérifie l'adhésion communautaire. Dont elle est bientôt devenue le fétiche, l'objet indispensable : « Il faut m'écrire tout ce qui se fait à Cirey, les occupations du digne Voltaire, de la Marquise, leurs discours, enfin tout ce que vous pourrez retenir. De ce qu'ils disent, tenez un journal, et que rien ne se perde, que rien ne vous échappe. Et surtout soyez le corsaire

⁵⁴⁵ C. Asselineau, *Baudelaire, op. cit.*, p. 105. A la page 105 du même ouvrage, une déclaration explique et justifie la genèse des *Baudelairiana* : « J'en aurais long à conter sur Baudelaire, bien que j'aie écrit sa vie. Dans cette biographie écrite pour ainsi dire au lendemain de la mort, je me suis soigneusement gardé de l'anecdote, ne voulant pas servir de pâture aux petits journaux. [...] Parmi mes souvenirs familiers, il en est cependant qui aident à juger l'homme et qui projettent la lumière sur sa vie. C'est peut-être le lieu de les grouper ici. »

⁵⁴⁶ J.-B. Puech, « Présentation », *L'auteur comme œuvre (L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende)*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, p. 10 sq.

⁵⁴⁷ Les commentaires de G. Haldas, préfacier du *Baudelaire* de C. Asselineau, renforcent l'ambiguïté de ce statut de l'anecdote, en reprenant la même distinction : « Pas non plus d'anecdotes gratuites. Nulle pâture à une curiosité malsaine. Et Dieu sait encore si la vie de Baudelaire, saturnienne s'il en fut, avec ses péripéties et ses incartades, y est plus que d'autres exposée. Non. Il va droit à l'essentiel. A ce pur diamant qu'était son esprit enveloppé d'une gangue orageuse. », C. Asselineau, *Baudelaire, op. cit.*, p. 21.

de tous les fragments, de tous les bouts de papiers où vous trouverez de l'écriture du digne et grand homme », écrit Frédéric à Thiériot, le 29 août 1738...⁵⁴⁸

L'image de Voltaire est devenue un objet privilégié pour l'anecdote de salon, fait paradoxal lorsqu'on connaît la défiance de l'auteur envers l'anecdote, « par essence aussi douteuse qu'insignifiante. »⁵⁴⁹ Certains épisodes, tels que le récit de la bastonnade de Voltaire, semblent convoquer toute la palette du genre narratif : « épisode central », « mésaventure », « récit », « drame », « récit », « épisode fondateur »⁵⁵⁰ ; on trouvera encore, sous la plume d'H. Duranton, « événement fatal » et « césure majeure ». L'épisode doit participer de la manifestation d'un sens,⁵⁵¹ et le petit fait est constitué en événement iconique, qui dépasse la simple querelle d'individus pour manifester l'opposition idéologique de deux conceptions du monde... N. Cronk a pu démontrer l'importance de l'anecdote dans certaines biographies de Voltaire (telles que l'ouvrage de l'abbé Duvernet⁵⁵²) ; des enquêtes menées sur ces fragments de vie, C. Cave conclut qu'elles renvoient inéluctablement le chercheur à « l'incertitude des sources ou à la nature discursive de celle-ci. »⁵⁵³

Si l'on considère que l'anecdote est une séquence narrative intégrée à l'intérieur d'une autre séquence de nature hybride (la biographie historique), on peut supposer qu'elle connaîtra un traitement particulier lorsqu'elle sera intégrée à l'intérieur d'une séquence globalement narrative (la fiction biographique). Nous verrons qu'en fait, l'anecdote est très peu reprise par *Un été chez Voltaire*, si ce n'est par thématisation ; et nous examinerons par ailleurs comment sont transposées deux anecdotes de la biographie brechtienne : la séquence

⁵⁴⁸ P. et R. Wald Lasowski, « Anecdote et biographie », *art. cité*, p. 210

⁵⁴⁹ M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, *op. cit.*, p. 368

⁵⁵⁰ Henri Duranton, « Voltaire bastonné : ni Arouet ni Figaro, les avatars d'une ténébreuse affaire », dans *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 81.

⁵⁵¹ « Est-ce d'ailleurs vraiment un hasard si les premières biographies de Voltaire (Duvernet, Condorcet) sont à peu près contemporaines de la première de la pièce de Beaumarchais ? Voltaire répliquant au chevalier de Rohan-Chabot, c'est bien Figaro face au comte Almaviva, à tel point que l'on en vient à se demander si, inversant l'ordre chronologique, la critique n'en finit pas par lire l'affrontement de 1726 à travers celui de 1784. » H. Duranton, « Voltaire bastonné... », *art. cité*, p. 83.

⁵⁵² Abbé T. Duvernet, *Vie de Voltaire suivie d'anecdotes qui composent sa vie privée*, 'Avant-Propos', p. vi : Ouvrage cité par N. Cronk, « (Ré)écrire les années de Cirey » *art. cité*, p. 173. N. Cronk remarque que « Duvernet puise dans Longchamp pour rapporter des anecdotes devenues aujourd'hui familières : l'histoire du jeu de la reine (p. 398-99), par exemple, ou la réaction de Voltaire à la mort de Mme Du Châtelet (p. 406-407), ou encore l'histoire de la première représentation de *Sémiramis*, à la fin de laquelle Voltaire se déguisa afin d'écouter l'opinion de la cabale qui lui était hostile réunie au café Procope (p. 411-12). Cette dernière histoire est présentée au lecteur comme 'une anecdote qui, par sa singularité, mérite d'être citée' (p. 411) : il convient de constater que Duvernet – dont on a dit tant de mal en tant que biographe de Voltaire – tout en gardant les anecdotes les plus savoureuses, préfère les recueillir en fin de volume, plutôt que de les insérer toutes dans la narration de la vie même. C'est un point sur lequel nous reviendrons. » *Ibid.*, p. 173

⁵⁵³ C. Cave, « Introduction », dans *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 22.

de la réception à la Ligue culturelle est constituée en anecdote par M. Esslin,⁵⁵⁴ qui utilise à cette fin les propos d'un témoin ; un autre biographe, J. Fuegi, reprend ce moment mais en propose un traitement différent, tandis que la fiction biographique d'Amette n'en conserve qu'une mention allusive. Cette séquence permet au biographe J. Fuegi de tirer des conclusions nombreuses sur la personnalité de Brecht, alors que la fiction préserve une étonnante neutralité quant à l'image d'auteur. Par ailleurs, la « scène du cigare »⁵⁵⁵ du 23 octobre 1948 est transposée dans *La Maîtresse de Brecht*, avec un traitement qui diffère des deux biographies de référence. Ces deux exemples illustreront les phénomènes de « déplacement » caractéristiques de la fiction biographique.

G. La représentation de la vie psychique : atteindre une intimité.

L'autre pôle à examiner est celui de la représentation de la psyché humaine, qu'*a priori* le genre biographique partage avec le roman. L'entreprise biographique se révèle sous cet angle ambitieuse : « André Maurois, dès les années 1930, ouvrait le dernier chapitre de son essai *Aspects de la biographie* sur la même question que Sartre, qui est aussi celle de l'épistémologie des sciences sociales en général : « Est-il possible de savoir la vérité sur un homme ? »⁵⁵⁶ Comment y prétendre, à moins d'être un dieu ?⁵⁵⁷ Le biographe est confronté à une aporie : le rapport de l'histoire et de la biographie à la vérité et au réel, ainsi que la relation interne entre ces deux champs de la connaissance.⁵⁵⁸ Cette gageure philosophique⁵⁵⁹, qui confine à l'hybris selon A. Tatossian, concentre différents procédés :

On y cultive la bonne distance et la bienséance, quelque peu pimentées de décodages psychanalytiques, plongées hasardeuses en intime profond. [...]

⁵⁵⁴ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 134.

⁵⁵⁵ Scène qui combine, finalement, le biographème brechtien du cigare et le principe narratif de l'anecdote.

⁵⁵⁶ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique, enjeux contemporains, op. cit.*, p. 79

⁵⁵⁷ Telle est d'ailleurs l'image proposée par D. Madelénat : « Qu'est-ce qu'une vie ? Sur elle, des milliers de points de vue potentiels et concurrents : une *mimesis* totale, un gigantesque hologramme ne se conçoivent pas ; il y faudrait le regard de Dieu ou du démon de Laplace : idéal stimulant, mais irréaliste. », D. Madelénat, *La Biographie, op. cit.*, p. 119.

⁵⁵⁸ « Le second obstacle épistémologique, intimement chevillé au premier, présente à la biographie des objections d'ordre philosophique plus large. Tout geste biographique repose, en effet, quels qu'en soient les degrés d'explicitation, sur un postulat : par cette pratique, on fait l'hypothèse que la « subjectivité impensable » d'autrui, pour reprendre encore les mots de Sartre, peut être **mise en récit**, comprise, sinon expliquée, dans son inaccessibilité même. » M. Boyer-Weinmann cite Jean-Paul Sartre, *Saint Genet*, ainsi que *L'Idiot de la famille*, t. 1, Paris, Gallimard, 1971, p. 482-483 dans M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 80

⁵⁵⁹ « Le soupçon en question ici n'a rien à voir avec les inexactitudes éventuelles de la biographie. Il y a sans doute des biographies fausses, mais il suffirait de garder les vraies et de corriger les fausses. Le problème porte plutôt sur la validité et la fécondité du concept de biographie. Ce n'est pas un problème de fait mais un problème de droit, du droit à prétendre représenter la vie et même le *vivre*. »⁵⁵⁹ A. Tatossian, « De la vie comme récit », in *Diogène, op. cit.*, p. 99

Une *biocopie* prétendue exhaustive accumule faits et indices, assemble anecdotes, témoignages, révélations ; de l'inouï et de l'inédit, jusque-là dérobés, fascinent comme l'obtention d'un talisman.⁵⁶⁰

Le patchwork générique peut apparaître comme une ressource ; les anecdotes y seront garantes des interprétations les plus intimes et les plus complexes :

Par la proximité, atteindre l'intériorité, les habitudes révélatrices, l'ipséité et, pour ainsi dire, l'*inséité* d'une vie et d'une œuvre dans leur développement et leur accomplissement : telle est donc la fin que la nouvelle intimité propose à l'écriture biographique, et que Sainte-Beuve expose avec une poétique précision dès 1831 :

“On s'enferme pendant une quinzaine de jours avec les écrits d'un mort célèbre [...]. Au type vague, abstrait, général, qu'une première vue avait embrassé, se mêle et s'incorpore par degrés une réalité individuelle, précise, de plus en plus accentuée et vivement scintillante ; on sent naître, on voit venir la ressemblance ; et le jour, le moment où l'on a saisi le tic familial, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse [...], à ce moment, l'analyse disparaît dans la création, le portrait parle et vit, on a trouvé l'homme.”⁵⁶¹

L'authentique, le vrai (*Truth* : Sainte-Beuve scellait ses lettres avec ce cachet) ont changé de sens : ils désignent moins la fidélité à une forme spirituelle, à une « Idée », qu'à une existence dans son surgissement ; l'empirisme méthodique et l'intuition sagace du biographe l'extraient de la confusion événementielle et la ramèneront à la clarté des mots.⁵⁶²

À cette fin, la biographie, s'appuyant sur les processus d'hybridation déjà évoqués, emprunte certains procédés au champ littéraire :

L'histoire semble désormais avoir accès à tout ce qui faisait le territoire de la biographie fictionnelle (les marginaux et les personnages obscurs, la production de personnages virtuels ou hypothétiques, les outils dramatiques de représentation de la vie intérieure ou d'assouplissement des contraintes chronologiques de narration, les pratiques de réflexivité) et ne s'effraie d'aucune aménité stylistique.⁵⁶³

⁵⁶⁰ D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intimité » in *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*, Journées d'étude du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 13-14.

⁵⁶¹ Sainte-Beuve, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I (1966), p. 867, Portraits littéraires, « Diderot » (1831). Cité par D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intimité », *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶² D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intimité », dans *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶³ A. Gefen, « Soi-même comme un autre », dans *Fictions biographiques*, *op. cit.*, p. 61.

Parmi les procédés ayant trait à la représentation de la vie intérieure dans les biographies historiques⁵⁶⁴, certains ont fait l'objet d'une étude plus ciblée, notamment par Dorrit Cohn ; elle montre par exemple que certaines contraintes épistémologiques se traduisent par l'emploi de marqueurs spécifiques : « Le marqueur le plus commun du psycho-récit biographique est sa syntaxe conjecturale et inférentielle. » L'exemple qu'elle prend est « la syntaxe conjecturale à l'œuvre dans les spéculations de Strachey concernant les pensées de Victoria mourante »⁵⁶⁵ De fait, on trouve dans la biographie de Voltaire par R. Naves des énoncés tels que : « Il fut **sans doute** dissipé et peu respectueux, mais ses succès scolaires réparaient tout. Par contre, **il ne semble pas** avoir gardé un souvenir très flatteur de cette éducation »⁵⁶⁶, ou encore chez René Pomeau : « **Peut-être** ce poète s'étrangla-t-il lui-même, par une trop sévère surveillance de soi. »⁵⁶⁷ Selon D. Cohn, la raison d'être de ces marqueurs caractéristiques est déontologique :

La prédilection des biographes pour la construction « **il-doit-avoir...** » est sans doute due au fait qu'elle leur permet de regarder à l'intérieur de l'esprit de leur sujet sans pour autant le transformer en un être imaginaire. Cela confère une apparence logique et inéluctable à leur point de vue, sans les faire apparaître comme omniscients.⁵⁶⁸

Ces précautions, *a priori* restrictives, génèrent pour l'auteur un bénéfice en retour, qui est la crédibilité historiographique : « Quelque fantaisiste que puisse être son contenu, la forme d'un énoncé inférentiel marque le texte dont il fait partie du sceau de l'historicité.»⁵⁶⁹ Le biographe utilise volontiers « le langage de la non-science, de la spéculation, de la conjecture et de l'induction (fondée sur une documentation référentielle), un langage qui ne se trouve

⁵⁶⁴ « Parmi toutes les techniques employées pour présenter la vie mentale de tierces personnes, celle qui prévaut **dans la biographie** est évidemment le psycho-récit, une technique dans laquelle la voix du narrateur se démarque clairement du langage mental de son personnage. Mais même ce mode très distancié de présentation prend des formes tout à fait spéciales, qui soulignent les contraintes épistémologiques auxquelles le biographe est soumis lorsqu'il traite de la vie intérieure d'un personnage historique. », D. Cohn., *Le Propre de la fiction*, *op. cit.* p. 47 (nous soulignons).

⁵⁶⁵ Même exemple à l'appui dans l'article de D. Cohn et J.-P. Mathy, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas-limites », *art. cité*, p. 33.

⁵⁶⁶ R. Naves, *Voltaire...*, *op. cit.*, p. 26 (nous soulignons).

⁵⁶⁷ R. Pomeau, *Voltaire*, *op. cit.*, p. 47. Voir également J.-P. Amette à propos de la biographie stendhalienne : « On se demande s'il n'est pas devenu un immense psychologue rien que pour l'emporter, dans un salon, sur ses rivaux, deviner les mouvements de cette énigme absolue : le cœur d'une femme. »

⁵⁶⁸ D. Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 48

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 48. On trouvera un développement similaire dans l'article de D. Cohn et J.-P. Mathy précédemment cité : « De toutes les techniques employées pour présenter la vie mentale des tierces personnes, celle qui prévaut dans la biographie est évidemment la psycho-narration, « le discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage », selon la définition que j'en ai moi-même donné dans un autre contexte (Cohn, 1981, p. 21). Mais même ce mode très distancié de présentation prend des formes tout à fait spéciales, qui soulignent les contraintes épistémologiques pesant sur le biographe lorsqu'il traite de la vie intérieure d'un personnage historique.[...]Le marqueur de psycho-narration biographique le plus commun est sa syntaxe conjecturale et inférentielle. » D. Cohn, J.-P. Mathy, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas-limites », *art. cité*, p. 32.

pratiquement jamais dans les scènes fictionnelles des romans (y compris des romans historiques) écrits à la troisième personne. »⁵⁷⁰ Un peu plus loin, D. Cohn montre, en convoquant les analyses de R.G. Collingwood, comment le recours à la documentation dans la représentation de la vie psychique des narrations historiques associe à la connaissance de l'âme un procédé systématique de « justification ».⁵⁷¹ Cependant, ces tentatives d'exploration par l'historien sont assez vite bornées :

Nous ne saurons jamais quel était le parfum des fleurs dans le jardin d'Epicure ou comment Nietzsche sentit le vent dans ses cheveux lors de ses marches à travers les montagnes ; nous ne pouvons pas revivre le triomphe d'Archimède ou les sentiments amers de Marius... L'immédiateté en tant que telle ne peut pas être re-créée.⁵⁷²

L'historien reconnaît ainsi les limites inhérentes à son champ spécifique au regard de la représentation (ou re-création) de l'intimité.⁵⁷³ Une analyse de corpus permet à D. Cohn de repérer les différences de « code discursif », entre la représentation de la vie psychique dans un cadre biographique et celle mise en œuvre dans la fiction.⁵⁷⁴ Analysant sous cet angle les études de cas de Freud, elle met en évidence les marques textuelles spécifiques :

"Je pense qu'elle avait ressenti" : les expressions modalisantes et conjecturales de ce type abondent dans les trois histoires de cas, et elles montrent que Freud, quelque sûr qu'il ait pu être de ses inférences, a pris soin de respecter le code narratif de la biographie historique.⁵⁷⁵

D. Cohn cite quelques autres expressions modalisées, telles que « il est possible que », « je ne suis pas certain si » - et, « criblées de professions de foi d'ignorance », « nous ne savons pas,

⁵⁷⁰ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 187.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 233. D. Cohn fait référence à l'ouvrage de R. G. Collingwood, *The Idea of History*, Oxford, Oxford University Press, 1946, p. 215-217.

⁵⁷² R.G. Collingwood, *The Idea of History*, op. cit., p. 295-297, cité par D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 233-234.

⁵⁷³ « Dans cette analyse de la représentation de l'intériorité dans le champ biographique, D. Cohn dégage deux tendances, qu'elle nomme « critique dissonante » et « appropriation concordante ». Cette dernière tendance correspondrait au « discours harmonisateur du biographe sympathisant qui épouse l'autoperception de son sujet. » (*Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 48). Cependant, explique-t-elle, même cette posture fusionnelle ne permettra pas au biographe de pénétrer l'âme de son biographié comme pourrait le faire un romancier.

⁵⁷⁴ « Examinons d'abord le cas des romans à la troisième personne, tels *Portrait de l'artiste en jeune homme* ou *Tonio Kröger*. Les narrateurs de romans de ce type ont des facultés cognitives dont les biographes historiens sont normalement dépourvus, notamment le pouvoir tout à fait *non* naturel de pénétrer le psychisme de leurs protagonistes et de décrire le monde qui les entoure tel qu'il est focalisé par leur vision. Un biographe qui entreprend de présenter la vie intérieure de son sujet est au contraire soumis à des contraintes strictes. Il ne peut que former des spéculations, des conjectures ou des inférences au sujet des pensées, sentiments ou perceptions qui ont pu ou auraient pu, ou qui ont dû, animer son sujet historique à certains moments cruciaux de sa vie. », D. Cohn, *Le propre de la fiction*, op. cit., p. 71-72.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 86.

ne pouvons pas savoir, ne saurons jamais »⁵⁷⁶ Cette constellation d'énoncés dessine « la nescience » du biographe. Ces spécificités formelles sont pointées également par Genette qui montre que le narrateur « biographe historique » ne s'interdit *a priori* « aucune explication psychologique mais doit justifier chacune d'elle par une indication de source (« Nous savons par le *Mémorial de Sainte-Hélène* que Napoléon croyait que Koutouzov... ») ou l'atténuer et, précisément la modaliser par une prudente marque d'incertitude et de supposition (« Napoléon croyait sans doute que Koutouzov... »), là où le romancier, fictionnalisant son personnage, peut se permettre un péremptoire « Napoléon croyait que Koutouzov... »⁵⁷⁷ Ces modalisations, bien présentes dans les ouvrages de R. Pomeau, R. Naves ou J. Fuegi, pour ne citer qu'eux, sont absentes de l'article d'A. Magnan cité comme source par Jacques-Pierre Amette ; il s'agit en effet d'un texte de synthèse, plus que d'un ouvrage biographique à part entière. La *Chronique* de W. Hecht en est également dépourvue, puisque son auteur a privilégié une orientation factuelle, laissant la place aux citations des *Journaux* brechtiens et de la *Correspondance* lorsque l'angle psychologique était en jeu, avec pour résultat ce que D. Cohn nomme « une surface textuelle hétérogène » :

Mais même le biographe le plus bienveillant, s'il est scrupuleux du point de vue historiographique, devra démarquer clairement son propre discours de celui de son personnage et résister par-dessus tout à la tentation de tomber dans le discours indirect libre. Il en résulte généralement une surface textuelle hautement hétérogène qui ne peut guère être confondue avec les présentations de la vie intérieure homogènes et omniscientes qui dominent dans les romans à la troisième personne.⁵⁷⁸

Cette différence dans la représentation de la vie psychique constitue un autre élément constitutif de notre approche contrastive, que nous allons continuer à approfondir en apportant quelques éclaircissements relatifs à la notion même de « fiction biographique ».

⁵⁷⁶ D. Cohn, Jean-Philippe Mathy, « Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas-limites. », *art. cité*, p. 35.

⁵⁷⁷ G. Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 152.

⁵⁷⁸ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 49.

Deuxième partie : « Des vies habitables par le rêve... »¹ : structures de la fiction biographique.

A. Questions de terminologie

L'exploration contrastive des caractéristiques de la biographie historique et de la fiction biographique entreprise dans la première partie nous impose un détour par un éclaircissement conceptuel. Le champ que recouvre la « fiction biographique » peut être assez large :

Les livres parus dans cet ensemble sont essentiellement consacrés à l'évocation d'un personnage connu, qu'il s'agisse, le plus souvent, d'un écrivain (Rimbaud, Sylvia Plath, Benjamin Constant, Robert Walser, Verlaine, Tchekhov, Hugo, Scott Fitzgerald...), d'un artiste (Galluchat), peintre (Paolo Uccello) ou musicien (Glenn Gould), d'un intellectuel (Descartes, l'historien Kantorowicz), des grands voyageurs (Vasco de Gama, Magellan) ou des puissances régnautes (Richelieu, Louis II de Bavière).²

Le fait que le biographié soit précisément un écrivain dans tous les textes de notre corpus aura des implications fortes sur notre approche épistémologique de la question, nous le verrons dans notre troisième partie, puisque les interrogations (voire les problématisations fictionnalisées) qui portent sur la création littéraire génèrent des échos particuliers. Abordant ces questions de terminologie pour leur corpus de « textes consacrés aux écrivains par des écrivains »³, R. Dion et F. Fortier abandonnent l'expression « biographies imaginaires », chargée selon eux de connotations spécifiques.⁴ Ils excluent également l'appellation « biographie fictionnelle », utilisée par I. Schabert pour circonscrire « un ensemble de textes poussant à la limite les libertés avec les faits »⁵. En outre, l'extension du concept de « biographie » renvoie à l'existence entière du biographié, alors que les textes de leur corpus,

¹ A. Gefen, *Des vies imaginaires...*, « Introduction », *op. cit.*, p. 23.

² D. Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », *op. cit.*, p. 332. L'auteur s'intéresse ici plus particulièrement à la collection « L'un et l'autre » fondée par J.-B. Pontalis pour les éditions Gallimard.

³ R. Dion, F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ « Au départ, en effet, nous parlons de « biographies imaginaires d'écrivains réels », avant de nous rendre compte que la qualification d'« imaginaire », ou d'« imaginatif », pour reprendre l'expression d'Ina Schabert (1990), qui distingue « imaginative biography » et « fictional biography », était peut-être chargée d'un sens trop particulier. », R. Dion, F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 10. R. Dion et F. Fortier se réfèrent ici à l'ouvrage d'I. Schabert *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Francke Verlag, 1990.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

se bornent souvent à quelques épisodes significatifs.⁶ R. Dion et F. Fortier reconnaissent toutefois que l'expression finalement choisie (« fiction biographique ») n'est pas non plus dépourvue d'ambiguïté, dans la mesure où elle pourrait s'appliquer également à « une pure fiction qui prendrait la forme d'une biographie »⁷. L'intérêt de cette dernière proposition est qu'elle permet d'éviter les implications strictes du terme « biographie » pour privilégier la notion plus ouverte de « biographique ».⁸

Dans le champ des études littéraires comme dans celui de l'analyse des discours, ce genre que nous appellerons donc « fiction biographique » se caractérise par un « entre-deux » :

Prenant acte de ce que toute vie est un imaginaire, certains auteurs qui donnent dans la fiction biographique, dans la biographie fictionnelle ou imaginative ou dans la biographie imaginaire – pour l'heure, je tiens ces termes pour à peu près équivalents – choisissent de renoncer au moins partiellement à la rigueur de l'enquête au profit d'une récréation de l'existence, ou d'une partie de l'existence, de leur modèle à partir des possibilités techniques, mais aussi herméneutiques, que leur offre la fiction.⁹

Sous l'angle de l'analyse du discours, Simon Fournier reprend le même type de problématisation conceptuelle¹⁰ et il souligne la difficulté à catégoriser le genre, « un nouveau répertoire de textes de fiction à teneur biographique ou autobiographique dans le système des genres littéraires. » Cet obstacle conceptuel lui paraît également indissociable d'une difficulté de terminologie :

Ne relevant ni de l'essai biographique, ni de la biographie traditionnelle, ni du roman biographique à teneur historique, mais procédant plutôt d'un mélange de ces genres, les textes littéraires contemporains présentés sous les noms de biographies fictionnelles¹¹ (Cohn, 1997), de fictions biographiques (Schabert, 1982, 1991 ; Madelénat, 2000) et de biographies fictives (Dion, 2001) tendent à montrer en effet qu'on ne peut pas distribuer des types de

⁶ *Ibid.*, p. 11

⁷ R. Dion, F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Voir sur ce point la terminologie d'A. Buisine dans « Écrire des biographies », *art. cité*, p. 149-159.

⁹ R. Dion, « Une année amoureuse de Virginia Woolf », « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », *Littérature*, n°128, 2002. *Biographiques*. p. 26-45. Doi : 10.3406/litt.2002.1772-http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_128_4_1772 p. 27.

¹⁰ « La biographie fictionnelle se présente à cet égard comme un genre littéraire qui s'est constitué à la croisée de l'essai, de l'histoire et de la fiction. Mais comment fonder cette classe de textes contemporains dans un système générique à l'intérieur duquel siègent les concepts de biographie et de fiction ? », S. Fournier, « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours » *Canadian Aesthetics Journal/ Revue canadienne d'esthétique*, Volume 11, Summer/Été 2005, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm#_edn1

¹¹ La terminologie de D. Cohn est différente dans *Le Propre de la fiction* (elle parle alors de « biographie historique fictionnalisée »).

textes dans deux catégories génériques mutuellement exclusives dont l'une comporterait des biographies, des écrits scientifiques et historiques alors que l'autre contiendrait des récits de fiction, des romans et des pièces de théâtre. Il existe en fait un faisceau complexe de relations qui se tissent entre les catégories génériques préexistantes, rendant ainsi possible la formation de nouvelles classes génériques.¹²

Ces problèmes sont également identifiés par A. Salha et A.-M. Monluçon dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Fictions biographiques*¹³ : les auteures datent de 1984 la renaissance contemporaine de la fiction biographique, marquée par un nombre important de publications convergentes¹⁴ et par un approfondissement théorique de la question.¹⁵ D. Viart, qui a collaboré à cette publication, interroge les origines du genre dans le cadre d'une recherche qu'il qualifie d' « archéologique » :

Entre Champfleury et Schwob, c'est aux confins du « réalisme » et du « symbolisme » que la littérature française accueille et vivifie le modèle des *Vies*. [...] Quelle vie la littérature doit-elle représenter et selon quelles modalités ? : telle semble désormais être la question que les écrivains s'adressent à eux-mêmes.¹⁶

B. Une dimension archéologique.

Selon D. Viart, la critique et l'histoire littéraire ont progressivement constitué le personnage de l'auteur et l'image de l'œuvre « en utilisant, en modifiant et déplaçant le procédé de l'exégèse religieuse, de la critique biblique, de l'hagiographie, de la biographie des héros ou de personnages historiques, de l'autobiographie et des mémoires. »¹⁷ Les fictions biographiques auraient pour fondement ce corpus originel, et naîtraient dans un processus (ou à la faveur d'une stratégie) de déplacement par rapport à cette base. Le concept-clé de l'étude de D. Viart est le décentrement, qu'il décline de la manière suivante :

- Décentrement *biographique* du sujet qui trouve à parler de soi en parlant d'autrui ;

¹² S. Fournier, « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours », *art. cité*.

¹³ « Introduction », dans A.-M. Monluçon et A. Salha, *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles, op. cit.*, p. 7-32.

¹⁴ Elles citent les *Vies minuscules* de P. Michon, les *Tablettes de buis d'Avitia Aprononia* de P. Quignard, le *Perroquet de Flaubert* de J. Barnes, traduit en 1986, et *L'Année de la mort de Ricardo Reis* de J. Saramago, *ibid.*, p. 10.

¹⁵ Parmi quelques articles de première importance, celui d'A. Buisine, « Biofictions », *art. cité*, p. 10 sq.

¹⁶ D. Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans A.-M. Monluçon et A. Salha, *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles, op. cit.*, p. 39. D. Viart cite *Les Excentriques* de Champfleury, Paris, Calmann-Lévy, 1877 et *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, 1896.

¹⁷ D. Viart, (*ibid.*, p. 50.) cite ici M. Foucault *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 66-67.

- Décentrement *méthodique* qui préfère n'aborder son objet que par le truchement d'un tiers, cette « obliquité » tôt relevée par Jean-Pierre Richard, déjà à l'œuvre chez Schwob. [...]
- Décentrement *formel* d'une forme littéraire résolument en marge de tout genre canonique, ni biographie ni fiction, ni narration ni discours, ni portrait, ni nouvelle, ni compte-rendu factuel, ni transfiguration poétique, mais participant de tous à la fois avec la plus grande liberté de ton ;
- Décentrement *épistémologique* d'une écriture qui ne procède d'aucune des grandes catégories cognitives mais construit son propre mode d'intellection du réel par la confrontation de celui-ci à des modèles culturels (littéraires ou picturaux donc essentiellement fictifs) et, par ce geste, met en question le fonctionnement même des stratégies de représentation ;
- Décentrement *heuristique* et *hiérarchique*, qui n'aborde jamais la figure concernée par ce qu'elle a de plus identifié, mais par le détail incongru, le biographème inattendu [...]¹⁸
- Décentrement *cognitif* enfin qui, à l'image du travail de Foucault, ne procède quasiment jamais d'une enquête directe sur le sujet considéré mais toujours de gloses amassées, de récits reçus, de représentations picturales, c'est-à-dire de **représentations déjà constituées en discours explicites ou implicites**, fût-ce, comme c'est le cas très net dans *Rimbaud le fils*, pour en déconstruire la trame.¹⁹

De cette analyse fondamentale (sur laquelle nous reviendrons) se détache la notion d' « obliquité » : la fiction biographique serait, par excellence, le genre du détour. Le principe qui consiste à produire un texte « en référence » à un autre pôle « converti » trouvera une illustration dans la dernière partie de notre étude. La fiction biographique se constitue en tant que représentation d'autres représentations, même lorsque son auteur (et c'est le cas de J.-P. Amette) se propose de privilégier un accès supposé « direct » à son biographié... Avant d'aborder ce point, nous compléterons notre approche contrastive par cette question d'ordre générique : comment dépasser ce qu'on pourrait appeler l'hypothèse fusionnelle et identifier les frontières qui séparent fiction biographique et biographie historique ?

¹⁸ Ce décentrement consiste, explique D. Viart, à accorder davantage d'importance (en les hiérarchisant) à certains détails qui ne s'imposent pas d'emblée. Il donne l'exemple de l'expert Novelli qui « identifiait les tableaux non par la manière du peintre, toujours scrupuleusement imitée, mais par les détails anodins, lobes d'oreilles ou ongles des orteils auxquels le copiste ou le faussaire ne prête pas attention. » (*ibid.* p. 52).

¹⁹ D. Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », *art. cité*, p. 60-61., *Rimbaud le fils* est, comme on le sait, une œuvre de Pierre Michon.

C. L'hypothèse fusionnelle.

Nous nous proposerons ici d'examiner l'hypothèse d'une identité de nature entre la biographie historique (ou référentielle) et la fiction biographique, en nous aidant de la notion d'hybridation (souvent convoquée par la littérature critique), et des analyses conduites dans la première partie de notre étude.

Nous avons abordé dans la section A de cette partie²⁰ les rapports qu'entretient le genre biographique avec le genre historique (autour de la notion-pivot d'attestation, étayée par l'image de l'enquête et la recherche documentaire). La prise de conscience de la nature proprement discursive de l'acte biographique (qui permet de dépasser l'image de l'extraction et l'idée première d'un prélèvement sur le réel), met en lumière une deuxième dimension de cette porosité générique : celle qui conduit, peu ou prou, à accepter le fictionnel comme autre frontière.

Ce qui m'apparaît désormais décisif, c'est que le biographique n'est plus l'autre de la fiction [...] La biographie est elle-même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement partie du geste biographique.²¹

Cette indécision générique semble confirmée par la réponse qu'apporte J.-P. Amette à une question de Jérôme Goudeau sur le statut d'*Un été chez Voltaire* :

« - *Un été chez Voltaire* n'est donc pas le polar précédemment annoncé²². Alors, roman ? Récit ? Essai ?... Comment présenteriez-vous ce nouvel ouvrage ?

- Un récit, une comédie érotique au château de Ferney pendant l'été 1761. »²³

Alors même que le paratexte éditorial présente l'ouvrage comme un « roman », l'épitéxte apporte cette nuance, où l'on voit l'auteur préférer spontanément la catégorie plus large de « récit ». Quant au terme « comédie, il renvoie probablement au contenu du texte, et non au genre dramatique, que la forme largement dialoguée du récit et son thème (les répétitions du

²⁰ Section A, « La "saisie rétrospective d'un devenir humain" : inscription du biographique dans le champ historique et relation avec les problématiques de l'historiographie. », *supra*, p. 30.

²¹ A. Buisine, « Biofictions », *art. cité*, p. 10 sq. Idée similaire chez D. Viart, « Dis-moi qui te hante », *art. cité*, p. 25 : « S'il est désormais bien évident que les frontières du génériques sont excédées par le biographique (au sens large, *auto* compris), qu'il entre dans le geste auto(biographique) une part non négligeable de fiction, qu'écrire une/sa vie c'est la « fictionnaliser », que toute représentation de « vie » est, d'abord et déjà, *fictive* (Lacan) avant même que d'être écrite, alors l'édifice même des catégories génériques est caduc. »

²² J. Goudeau fait allusion ici au roman policier *Le Lac d'or* de J.-P. Amette, qui devait être publié initialement avant *Un été chez Voltaire*, et dont la sortie sera différée (*Le Lac d'or*, Paris, Albin Michel, 2008).

²³ J.-P. Amette, « Entretien avec J. Goudeau », site officiel cité.

Mahomet) ne suffisent pas à justifier. Pour autant, cette appellation « comédie érotique » reste assez énigmatique.

Lorsque la dichotomie radicale entre formes romanesques et biographie semble dépassée²⁴, des récits hybrides se développent. Les techniques narratives du genre romanesque se trouvent recyclées dans la biographie : « descriptions, hypotyposes, dialogues, scènes, psychorécits... »²⁵ Selon A. Gefen, les historiens eux-mêmes contribuent à ce brouillage des frontières lorsqu'ils affirment que le discours historique « fonctionne selon une série de protocoles hétérogènes ». L'« hybridité textuelle »²⁶ de leurs dispositifs est désormais assumée, jusqu'aux conséquences stylistiques. Cet effet de porosité semble confirmé par certains historiographes, tels que Hayden White, abondamment cité par D. Cohn :

Dans le cadre d'une telle perspective limitée on est facilement conduit, avec Hayden White, à "caractériser l'historiographie comme une manière de faire de la fiction" et à écrire : "Les lecteurs de récits historiques et de romans ne peuvent manquer d'être frappés par leurs similitudes. Si les uns et les autres étaient envisagés en termes purement formels (ou plutôt formalistes), maints récits historiques pourraient passer pour des romans, tout comme beaucoup de romans pourraient être pris pour des récits historiques. Considérés simplement comme des artefacts verbaux, les récits historiques et les romans ne peuvent être distingués les uns des autres."²⁷

Les catégories de lecture se trouvent ainsi brouillées²⁸ : si le genre historique reconnaît sa proximité avec la fiction, la réciproque est vraie, puisque la fiction biographique tend à concurrencer la biographie historique qu'elle rejoint dans « l'établissement des faits, la construction de la mémoire collective, la pensée des cas exemplaires. »²⁹ D. Madelénat va jusqu'à affirmer que « seule la situation de communication (l'énonciation sérieuse ou ludique) discrimine biographie et roman biographique, et non des marques textuelles évidentes. »³⁰;

²⁴ D. Madelénat « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », dans *Le Biographique*, *op. cit.*, p. 235 sq.

²⁵ *Ibid.*, p. 239. Ainsi, la biographie est parfois tentée de développer le paradigme de l'enquête, avec lequel elle entretient des relations étroites (cf. *supra*), jusqu'à se faire mimétique du récit policier ; il s'agit de « remonter des pistes à partir d'une énigme » (*ibid.*, p. 239) et d'adopter « la tournure d'enquêtes ou de spéculations possibilistes » (A. Gefen, « Soi-même comme un autre », *art. cité.*, p. 60).

²⁶ A. Gefen, « Soi-même comme un autre », *art. cité.*, p. 60.

²⁷ D. Cohn cite Hayden White, *Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978, p. 121-122, dans D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 174. Ce qui est exposé ici par H. White à propos du récit historique est considéré comme valide pour la biographie historique.

²⁸ Dans sa préface aux *Vies imaginaires, de Plutarque à Michon* (Paris, Gallimard, 2014., p. 8), A. Gefen utilise à maintes reprises l'adjectif « flou » : « un corpus essentiel mais flou », « les lignes de partage restent floues », etc.

²⁹ A. Gefen, « Soi-même comme un autre », *art. cité.*, p. 61

³⁰ D. Madelénat « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », *art. cité.*, p. 237.

cette proposition, qui renvoie le critique à l'hypothèse d'un « pacte fictionnel-biographique », introduite précédemment³¹, nous conduira à examiner ce marquage textuel et à identifier les effets induits par le choix de la situation de communication.

D. Madelénat développe alors l'image d'une « capillarisation » progressive d'un genre par un autre³² : les hybridations se multiplient, et les structures biographiques intègrent aussi bien anecdotes fictionnelles, analyses critiques des œuvres, réflexions historiques.³³ Dans le sens de cette analyse, qui met en lumière l'échange des structures, des formes et des modalités énonciatives entre la biographie et le roman, l'on peut supposer dans un premier temps que la « fiction biographique » est l'une des réalisations possibles de ces processus d'hybridations langagières.

Cette combinaison ouvrirait un chemin pour accéder à « l'intimité d'un vécu singulier »³⁴. La polyphonie, procédé typiquement romanesque, est alors l'un des nombreux moyens narratifs permettant au romancier-biographe de parvenir à la vérité individuelle qu'il se propose d'atteindre, en s'éloignant d'une (supposée) « plate » reconstitution des faits³⁵ :

Par une synergie de la biographie et du roman, [ces formes hybrides] entendent intensifier le travail des structures parallèles (en un jeu d'échos, de symétries, de complémentarités...), éclairer l'écosystème d'un individu et de son milieu, la nuance d'un vouloir-vivre. Transcendant l'opposition primaire du vrai et du faux, dépassant la plate imitation d'un genre par un autre, le romancier biographe est un aventurier du sens perdu qui s'échappe vers le mythe, et, malheureux Icare, s'embourbe parfois dans les marais de l'anecdote ou se fourvoie dans l'arabesque décorative.³⁶

Relevons, sans nous y attarder, la mention d'Icare (figure du mythe à laquelle nous aurons recours pour nos analyses ultérieures), utilisée pour mettre en images une ambition biographique qui confine ici à l'*hybris* littéraire. Un peu plus loin, le propos de D. Madelénat

³¹ *Supra*, introduction p. 22.

³² « Le roman, pour échapper à cette inanité et vampiriser les sucs vitaux de la réalité, consomme et produit de la biographie ; il fait concurrence à l'état civil (si Flaubert emprunte quelques traits à l'obscur Delphine Delamare pour créer Madame Bovary, il lance sur le marché du tourisme normand un pseudo-personnage historique). Le biographisme diffus, capillarisé, qui imprègne les actes de langage les plus élémentaires est aspiré par le roman, grand dévoreur de biographèmes (même quand il refuse les « clefs »). *Ibid.*, p. 242.

³³ D. Madelénat, *La Biographie, op. cit.*, p. 24-25.

³⁴ D. Madelénat, « Biographie et roman... », *art. cité*, p. 241.

³⁵ D. Madelénat évoque les « procédés du récit romanesque » qui se recyclent : « les faits subissent un montage qui leur confèrent plus d'expressivité : permutations, anachronies narratives ; quand l'ordre s'inverse, par exemple, quand le temps se remonte à partir d'une scène cruciale, la démarche gnoséologique calque celle du roman policier. », *Ibid.*, p. 239.

³⁶ *Ibid.*, p. 241.

se fait plus précis quant aux procédés mobilisés par le romancier-biographe et quant aux risques attachés à ces nouvelles options créatrices :

Le « novelliseur » procède par sélection, élimination et amplification-expansion ; il table sur la vraisemblance, et se fie à son sentiment des possibles ; en violant les bonnes méthodes historiographiques, en cherchant une vérité intime ou en montant un spectacle résurrectionniste, il risque l'*aggiornamento* abusif de la psychologie, des mentalités et de l'expression, le kitsch et le toc du décor postiche. Glisser de l'histoire au roman, est-ce se libérer ou tomber dans d'autres fétichismes, fabriquer des produits à obsolescence rapide ?³⁷

L'un des risques du processus (ou du choix) de la « novélisation »³⁸ réside, selon D. Madelénat, dans l'élaboration non consciente d'un « décor postiche ». Cette remarque nous intéresse à plusieurs titres : comment appréhender l'élaboration de ce « décor » (ou arrière-plan) de la fiction biographique ? Comment se construit, au cours de ce processus, l'image de l'écrivain biographié ? L'arrière-plan et l'image, en relation étroite, pourront être analysés en fonction d'une congruence et d'un écart. Cette remarque de D. Madelénat ouvre également la voie à une exploration contrastive : en dépit du constat (établi précédemment) de porosité, l'auteur semble en effet indiquer que certaines tendances formelles propres à la fiction biographique peuvent être identifiées³⁹ : « sélection, élimination et amplification-expansion ». Ce sont ces pistes que nous serons amenés à explorer plus avant. Dans les pages qu'il consacre à cette hybridation générique, D. Madelénat formule l'hypothèse que la dimension fictionnelle garantit/assure une certaine forme de cohérence textuelle, tandis que la biographie « sérieuse » (historique) impose un traitement particulier de la référence :

Ces différenciations soulignent à la fois les rencontres et les tensions : à la recherche du vrai, le roman intègre des éléments biographiques ou autobiographiques ; **à la recherche de cohérence, la biographie tend à l'imagination d'une intériorité.** Les deux sélectionnent et ordonnent des matériaux (fournis par l'observation et les caprices de la fantaisie, ou par les

³⁷ *Ibid.*, p. 242.

³⁸ Nous empruntons cet autre terme à D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intime » (Préface), *art. cité*, p. 14.

³⁹ D'une manière assez similaire, A. Gefen oscille dans sa préface aux *Vies imaginaires* entre l'établissement de distinctions génériques et discursives, et le constat de glissements et d'hybridations permanents : « Mais les glissements et les transgressions de toute nature restent nombreux, même après la dissociation des sciences et des lettres qui s'opère au siècle des Lumières et l'émergence, au siècle suivant, d'une histoire méthodique qui propose des modèles de représentation (biologiques, historiques, évolutionnistes, etc.) et de validation (formalisation des méthodes d'érudition, désengagement énonciatif de l'auteur, examen critique des discours rapportés, etc.) accentuant les distinctions entre biographie littéraire (et fictionnelle) et biographie sérieuse (et référentielle). » A. Gefen, « Préface », *Vies imaginaires, de Plutarque à Michon*, Paris, Gallimard, 2014, p. 10.

documents) en des récits dont l'apparence littéraire est semblable (seule diffère, chez le lecteur, la pensée de la référence).⁴⁰

Deux éléments sont à questionner ici : jusqu'à quel point l'« apparence littéraire » de ces récits est-elle semblable ? Et, par ailleurs, en quoi la référence va-t-elle devenir un concept-clé de différenciation, en particulier dans les analyses de D. Cohn ?

Les convergences génériques (allant, on l'a compris, jusqu'à la fusion) longuement exposées par D. Madelénat sont également soulignées, dans un premier temps, par les analyses de D. Cohn :

En dépit de leur place inégale à l'intérieur des deux domaines narratifs, je considère que les genres historique et romanesque axés sur l'évocation d'une vie constituent néanmoins le champ générique où récits factuels et récits de fiction se rejoignent le plus, et où ils sont le plus à même de se recouvrir. Il s'ensuit que le récit de vie constitue, au sein du système des genres, un espace particulièrement propice à l'établissement de frontières théoriques et à l'examen de cas critiques.⁴¹

L'auteur montre d'ailleurs que la notion de « mise en intrigue » (que nous avons abordée précédemment en tant que critère de définition du récit⁴²) ne suffit pas à tracer une frontière décisive entre biographie historique et biographie fictionnelle :

Mais après la découverte et la mise en évidence de l'importance de l'intrigue comme force motrice de la narration historique (grâce à des théoriciens comme W. B. Gallie et Hayden White), nous avons de plus en plus pris conscience de l'ampleur des chevauchements entre l'histoire et la fiction à cet égard, et nous avons découvert qu'en fait certains ouvrages historiques (y compris beaucoup d'autobiographies) sont mis en intrigue avec autant d'art que leurs pendants romanesques.⁴³

Si D. Cohn reformule en ces termes la question des frontières génériques que posent les récits de vie, elle donne cependant comme objectif ultérieur à son étude d'élaborer des distinctions entre biographies historiques et fictions biographiques. Après avoir examiné le « projet commun » de la biographie historique et de la fiction biographique (sous le rapport de « l'enquête »), nous reprendrons donc certains des critères énoncés par D. Cohn pour opérer le départ entre les deux modes de narration.

⁴⁰ D. Madelénat, *La Biographie*, op. cit., p. 167-168 (nous soulignons).

⁴¹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 36.

⁴² *Supra* p. 101 sq. dans la section E (« Tensions génériques »), la sous-partie intitulée *La biographie comme récit ?*

⁴³ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 174.

1. Un projet commun.

Nous avons montré précédemment que l'enquête constituait un paradigme important de la biographie historique⁴⁴. En effet, l'exploration de l'intimité semble être un enjeu affiché de la biographie référentielle comme de la fiction biographique.⁴⁵ Au cœur même de notre corpus, deux titres font explicitement entrer dans l'intimité des auteurs biographiés : « maîtresse » renvoie à la sphère privée et il en va de même pour l'emploi de la préposition « chez » (*Un été chez Voltaire*) qui rappelle également l'importance qu'un lecteur averti de Voltaire peut accorder à la notion de propriété, constitutive de son image de patriarche⁴⁶. Quant au titre de la fiction biographique consacrée à Hölderlin (*L'Adieu à la raison*)⁴⁷, il livre le programme de l'enquête : pourquoi Hölderlin a-t-il sombré dans la folie ? Le sous-titre, *Le voyage de Hölderlin en France*, semble également proposer une clef, ou tout au moins une hypothèse explicative, si l'on infère une relation causale. L'auteur, dans la préface, fait explicitement de cette question l'enjeu de son travail de biographe :

Comment alors ne pas méditer sur la courbe tragique de cette vie d'un Hölderlin, amoureux comblé puis désespéré de Suzette Gontard, épouse d'un banquier de Francfort ? Comment ne pas s'interroger, surtout, à propos de ce voyage en France, commencé en décembre 1801, et qui devait mener notre poète, à pied, à travers les Monts d'Auvergne, jusqu'à la grande demeure du consul Meyer, à Bordeaux ? Les biographes remarquent que les premiers signes de folie se manifestent pendant ce voyage.⁴⁸

L'enquête se mue dès lors en quête : J.-P. Amette propose à son lecteur de suivre « la courbe tragique de cette vie », en vue, sans doute, de déceler les premiers « signes de folie » et d'en déterminer les sources.

Que s'est-il donc passé au cours du voyage pour que l'esprit de Hölderlin s'absente et s'éloigne à ce point de lui-même ? C'est la question que je me suis posé, non pas en spécialiste ni en biographe, mais en écrivain qui a choisi de projeter les ombres de sa ferveur sur le mur où j'aimerais que Hölderlin apparaisse. Car pour ceux qui l'ont lu, il ne cesse de traverser, de

⁴⁴ *Supra*, p. 37 : « On s'introduit comme un voleur... » : le paradigme de l'enquête.

⁴⁵ « La visée de l'intime – idiosyncrasie, intériorité, quotidienneté, vie personnelle, familiale ou amoureuse : tout ce qui va sans dire et se réserve – incite le biographe à déborder l'externe, le visible et l'évident (actes, œuvres, événements répertoriés dans les archives)... », D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intime », *art. cité*, p. 14.

⁴⁶ Comme on sait, Voltaire lui-même attache une importance majeure à la notion de propriété ; les travaux de R. Pomeau sont éclairants à cet égard.

⁴⁷ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

hanter, d'habiter notre vie présente. Pourquoi Hölderlin s'est-il éloigné d'une époque après avoir si longtemps aimé les hommes et leurs projets ?⁴⁹

Le romancier-biographe réaffirme la nécessité de l'enquête par une question convoquant la reconstitution factuelle : « Que s'est-il donc passé au cours du voyage... ? » Mais il livre, simultanément, une interprétation (perceptible déjà dans le titre), sans en dissimuler la part subjective : « ... pour que l'esprit de Hölderlin s'absente et s'éloigne à ce point de lui-même ? » Par ailleurs, une réflexion sur le statut de l'auteur est amorcée : nous remarquons que J.-P. Amette s'exclut, et de deux manières différentes, du cercle des biographes : la première mention (première partie de la citation, à la page 9) évoque « les biographes », comme référence et source, mais avec un statut manifestement extérieur. Un peu plus loin (deuxième partie de la citation, page 10), l'auteur précise qu'il n'est ni spécialiste ni biographe, mais « écrivain ». Le paratexte contribue ainsi à préciser le statut générique de l'ouvrage.

Au-delà de l'admiration fervente que l'auteur manifeste à l'égard de son biographié, nous retiendrons que la clef de ce paragraphe est le mot « pourquoi ? ». Le romancier se fait enquêteur devant une vie dont il se propose de percer, partiellement, le mystère. R. Dion et F. Fortier, qui ont intégré à leur corpus de recherches sur la fiction biographique ce roman de J.-P. Amette, confirment l'importance de l'enquête comme matrice de l'œuvre : « [J.-P. Amette] s'interroge sur la courbe tragique de cette vie achevée dans le silence. »⁵⁰

Dans la perspective qui est la nôtre, il importe également de relever que cette justification du projet fictionnel-biographique est située dans le péri-texte de l'œuvre, ce qui constitue l'une des différences avec la biographie historique : « Quand la relation [biographe/biographié] n'est pas complètement occultée, elle se réfugie dans les diverses marges textuelles, de l'appareil de notes aux discours d'escorte, de la profession de (bonne) foi biographique aux épigraphes plus ou moins sophistiquées. »⁵¹ Ainsi, la déclaration liminaire de l'auteur d'*Un été chez Voltaire*, que nous avons citée précédemment, constitue un exposé de principes qui se partage entre l'ancrage historique et la liberté octroyée par la forme romanesque. Un certain flou méthodologique est perceptible dans la formulation de J.-P. Amette : « Les autres personnages [d'*Un été chez Voltaire*], eux, s'expriment à leur manière

⁴⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁰ R. Dion, F. Fortier, *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*, p. 59. Le choix du verbe « s'interroger » renvoie très clairement au paradigme de l'enquête, même si l'essentiel de l'analyse menée par R. Dion et F. Fortier sera consacré aux procédés permettant à J.-P. Amette une forme de « captation » du style d'Hölderlin.

⁵¹ M. Boyer-Weinmann, « La biographie d'écrivain... », *art. cit.*, 4.

et puisent à d'autres sources »⁵². Cela peut s'entendre comme un signe de l'abandon de la rigueur documentaire au profit de la liberté fictionnelle.

Enfin, une autre manière de maintenir (en le transposant dans la fiction) le paradigme de l'enquête emprunté à la biographie historique sera la thématization.

2. *Mise en œuvre de l'enquête dans les fictions biographiques.*

L'idée, assez commune, selon laquelle la littérature serait « une forme d'enquête et la chasse au savoir une forme d'intrigue »⁵³ va être thématized et mise en abyme dans les fictions biographiques.⁵⁴ Dans les textes de notre corpus, les traces de l'enquête apparaissent dans les discours intérieurs des témoins auxquels sont dévolues les fonctions d'enquêteurs : il en est ainsi, dans *La Maîtresse de Brecht*, de Hans Trow (agent de la Stasi) tentant de mettre à jour une vérité de Brecht :

Pourquoi Brecht était-il venu s'installer dans ce pays où même le café est mauvais ? Lui qui aimait tant l'argent, les billets de banque, le confort ? Et même son idéal de femme le portait vers les Suédoises ou les Viennoises, sûrement pas les Berlinoises de l'Est et leur uniforme. Le matérialisme marxiste pouvait-il le transformer ? Lui, un ancien anarchiste ? Qu'espérait-il ? Que voulait-il ? La gloire ? Une revanche sur son humiliation américaine ? Couvait-il une vieille haine petite-bourgeoise familiale ? Rêvait-il d'une nouvelle Athènes ? Courait-il après des privilèges particuliers par jalousie envers l'enviable statut de Thomas Mann ? ... Que voulait-il ?⁵⁵

Au-delà de ces interrogations cumulées sur les motivations de B. Brecht lors de son installation en Allemagne de l'Est, la dernière question « Que voulait-il ? », qui clôt l'énumération, paraît engager une réflexion plus large, voire existentielle, sur la quête de l'écrivain. Si la figure du biographe-enquêteur est très nettement thématized dans *La Maîtresse de Brecht*, la situation actantielle est différente dans *Un été chez Voltaire* : un personnage (le dessinateur Jean-François Goussier) est le témoin central, qui ne se révèle tel

⁵² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., n. p. (nous soulignons).

⁵³ A. Gefen, « Soi-même comme un autre », art. cité, p. 61.

⁵⁴ A. Gefen cite par ailleurs B. Blanckeman : « [Certains auteurs contemporains] investissent d'une charge romanesque certaines procédures de connaissance abstraite [...] Le savoir érudit, la réflexion critique, l'essai d'amateur deviennent autant de fictions intellectuelles dans lesquelles l'écrivain met en scène les aventures de la connaissance. » dans *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte, 2002, p. 148-149.

⁵⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 120

que de manière rétrospective, par une pirouette narrative⁵⁶. Cette différence actantielle induit, à notre avis, une proximité spécifique de chacun de ces romans avec le genre de la biographie historique : en effet, la *mimesis* de l'enquête identifiable dans *La Maîtresse de Brecht* rapproche la fiction de la biographie. C'est beaucoup moins évident dans *Un été chez Voltaire*, où les personnages dont l'on adopte les points de vue (tels Zanetta ou le comte de Fleckenstein) ne prêtent à Voltaire qu'une attention quelque peu détachée. Quant au dessinateur Goussier qui reprend *in extremis* le flambeau de la narration, il présente son récit comme une « anecdote » savoureuse sur un contemporain célèbre, destinée à animer une conversation en bonne compagnie. C'est une tonalité plus ludique qui prévaut, étrangère au sérieux supposé de l'enquête.

Il va de soi que le procédé de thématization à l'œuvre dans *La Maîtresse de Brecht* est important : l'auteur ne se pose jamais en enquêteur (pas même dans le paratexte, comme c'est le cas pour Hölderlin) ; l'enquête biographique n'apparaîtra dans la fiction biographique que mise en abyme, *via* des personnages délégués. Le rôle de Maria, à qui est dévolue cette enquête, est défini dès les premières pages du roman par Hans Trow :

- « Vous devez nous aider !... comme vous devez écouter Brecht. Vous serez sa confidente. On finira bien par savoir qui il est ! ...
- Vous vous méfiez de lui ? dit Maria, interloquée.
 - À vrai dire, nous n'avons absolument rien contre lui. Nous aimerions savoir – et nous finirons bien par le savoir – qui il est. Est-il un vrai « camarade » ? Il a choisi les Etats-Unis... »⁵⁷

Un peu plus loin, l'agent expose les modalités de cette mission :

- « - Il faut que nous sachions qui est Brecht... A quoi il pense. Maria leva ses yeux pâles et se troubla :
- Mais... Mais...⁵⁸
 - Il suffit que vous vous placiez auprès de Brecht. Vous verrez, Brecht viendra vous chercher le soir dans votre loge, vous n'avez qu'à lui ouvrir la porte... Parfois vous devrez l'écouter, parfois lui poser quelques questions. Vous savez qu'en face, les Américains c'est la guerre, de nouveau, qu'ils

⁵⁶ « Ces graveurs et dessinateurs formaient donc la meilleure compagnie du monde et se distraient d'anecdotes, d'histoires concernant les Encyclopédistes. Mais ce fut Goussier qui intéressa l'assemblée en parlant de la dernière conquête de Voltaire, l'été précédent. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 169. Voir l'analyse de ce déplacement de point de vue *in extremis* un peu plus loin.

⁵⁷ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 29

⁵⁸ Le rapport de Maria à sa propre enquête évoluera au fil du roman : « Son travail de renseignement la mettait de bonne humeur, lui donnait une curieuse gaieté : elle se réjouissait avec aigreur d'apporter sa contribution à une tâche dénonciatrice. Quand elle écoutait les merles chanter près de la cuisine, par la fenêtre ouverte, elle se sentait à l'unisson. Eux aussi se dénonçaient les uns les autres, d'une branche à l'autre. », *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 129.

préparent. On veut savoir qui il est. Autant de temps passé en Californie... Il a quitté l'Allemagne depuis si longtemps... Allez savoir qui il est. Allez savoir. C'est un grand esprit mais il a pu changer. Sa place est si importante, sa grandeur spirituelle est-elle au niveau de la tâche que nous lui confions, c'est ce que nous voulons savoir. Vous nous aiderez.⁵⁹

La répétition du verbe « savoir », et surtout de la formule « savoir qui il est » marque la fictionnalisation de l'enquête biographique et met l'accent sur une quête d'ordre ontologique qui dépasse les ambiguïtés idéologiques du personnage de Bertolt Brecht. Le chapitre 4 définit les stratégies respectives des deux espions :

Tandis que Maria se familiarisait avec les salles de répétition du Deutsches Theater, tandis qu'elle aménageait son appartement, qu'elle participait à tous les repas avec les comédiens autour de Brecht au club de la Mouette, Hans Trow, lui, s'était plongé, nuit après nuit, dans les dossiers transmis par le centre de Moscou.⁶⁰

Ce passage peut être considéré comme la matrice des nombreuses scènes d'enquête du récit, qui ont conduit plusieurs critiques à catégoriser l'ouvrage de J.-P. Amette comme un « roman d'espionnage » ; au chapitre 8, Maria rassemble en les photographiant avec son « Zirko »⁶¹ des éléments à charge contre Bertolt Brecht (« des brouillons de son journal dans lequel il traite Ulbricht et sa bande de "versatiles", de "superficiels" et de "vaniteux" »⁶²) ; et dans la dernière partie du roman, une scène plus légère met en scène Hans Trow et son collègue Théo Pilla munis d'une « énorme paire de jumelles » :

Hans Trow et Théo Pilla s'étaient assis dans l'ombre de l'étable. Ils surveillaient le lac. Là-bas, dans l'air brûlant, Brecht et le musicien Paul Dessau discutaient, assis devant une partition posée la table de jardin. Des comédiens les entouraient.

Théo murmura :

- Je le vois ! je le vois !

Assis sur une souche, Hans posait une tranche de salami sur du pain noir.

- Je le vois ! je le vois !!!

Effectivement, il y avait Brecht, son cigare, sa casquette inclinée sur le nez comme un grand-père qui s'apprête à faire la sieste.

- Il est fatigué, non ?⁶³

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 41.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59. Le personnage principal des *Assassins sont parmi nous*, Suzanne Wallner, est d'ailleurs photographié.

⁶² *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 173. A la fin du roman, ce jugement d'un cadre de la Stasi : « Elle [Maria] nous a régulièrement donné des rapports très fiables. », *ibid.*, p. 205

⁶³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 145.

Le travail d'historiographe est délégué surtout à Hans Trow, qui compulse des documents et construit sur cette base des hypothèses soutenues par des images mentales :

Ce qui faisait sourire Hans Trow, en feuilletant ces notes, c'était d'imaginer Fritz Lang, Brecht, Weigel descendant Sunset Boulevard. [...] Il voyait Chaplin et Brecht marcher le long du Pacifique⁶⁴. Les ailes blanches de voiliers glissaient à l'horizon. Puis Chaplin et Brecht rejoignaient Groucho Marx et ils écoutaient les résultats de la réélection de Roosevelt tandis que le soleil se couchait sur l'océan.

Ses « piles de dossiers » constituent le matériau symbolique de l'enquête biographique, documentation pléthorique et hétéroclite qu'il s'agirait d'ordonner:

Il y avait un énorme matériel sur les habitudes de Brecht, ses fréquentations, son intérêt si particulier pour le combat des savants atomistes contre l'Etat, la manière dont il se procurait de l'argent auprès d'une banque suisse qui était aussi celle du cinéaste Fritz Lang, la manière dont Brecht découpait les pages des magazines, ce qui concernait les réformes agraires en Union soviétique, sa méticuleuse vigilance pour noter les actes de corruption des bourgeoisies européennes qui avaient collaboré avec l'Allemagne hitlérienne, sa bizarre fascination pour ce qui concernait les recherches nucléaires [...] et aussi – ce qui faisait sourire Hans Trow – ses notations lubriques sur les comédiennes américaines, sa comptabilité sur les prouesses sexuelles de sa maîtresse suédoise, Ruth Berlau,⁶⁵ devenue alcoolique.⁶⁶

Le personnage juge cet ensemble de rapports, photographies et notes diverses « anormalement disparate »⁶⁷. Cette remarque souligne-t-elle avec une particulière acuité cette difficulté, propre au demeurant à toute entreprise biographique, qui est de rendre aussi cohérent que possible le désordre d'une vie ? Il s'agirait dans ce cas d'un jugement personnel du romancier-biographe Amette qui se heurte après d'autres à une saisie impossible. Le labeur de l'enquêteur se signale par le recours systématiques aux notes des témoins divers :

Pendant deux semaines, la cravate desserrée, Hans éplucha à mesure les notes d'un certain Johnny R. qui avait passé sa vie à courir les cocktails et les « parties » des cinéastes d'Hollywood, surtout Charlie Chaplin et Fritz Lang. [...] Ce qui faisait sourire Hans Trow, en feuilletant ces notes...⁶⁸ ;

⁶⁴ On trouvera dans la *Chronique* de W. Hecht une photo de Charlie Chaplin à la page 748, ainsi qu'une photo de Brecht et Feuchtwanger à Pacific Palisades en page 752.

⁶⁵ Nous revenons ultérieurement sur la question de la nationalité de R. Berlau : « Activiste plus que théoricienne, Ruth entreprit aussitôt après son retour de Moscou d'introduire les idées de ce « monde nouveau » dans son **Danemark natal**. », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 372 (nous soulignons.) S'agit-il d'une erreur commise par l'enquêteur Hans Trow ou (plus probablement) d'une coquille du romancier-biographe Amette ?

⁶⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 42

⁶⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 44-45.

[...] Hans Trow prenait une cigarette et en tirait une profonde bouffée, puis se replongeait dans ces notes.⁶⁹

À l'instar du biographe-historien, Hans Trow pratique une mise en relation systématique des données qu'il confronte.⁷⁰ Il associe le recours à la correspondance et la mobilisation de données factuelles (chiffrées, par exemple) :

Hans prit une dernière lettre dactylographiée qui se trouvait dans le dossier « Les exilés », et la déplia méthodiquement en tirant de longues bouffées de sa cigarette. Il recopia dans un calepin tous les chiffres des emprunts considérables de Barbara, la fille de Brecht, auprès des banquiers américains.⁷¹

Outre le traitement de données brutes, la recherche para-biographique de Hans requiert une évaluation de la fiabilité des différents témoignages : « ... en méditant sur les blagues antisémites qui circulaient, selon l'agent du FBI, parmi les artistes. »⁷² Et, tel le biographe comparant son entreprise à celle de ses prédécesseurs, l'agent est amené à confronter sa propre enquête avec celle du FBI, qu'il juge sévèrement :

Ce qui amusait beaucoup Théo, c'était le nombre d'erreurs qu'il pouvait relever avec délice dans les rapports du FBI. La paranoïa américaine était allée si loin qu'on avait cru que le contrat signé par Brecht auprès de la Warner, dont une copie était gardée à l'Université de l'Illinois, contenait des informations codées sous les termes juridiques employés.⁷³

La recherche de Hans et Théo laisse également une place importante au matériau iconographique : « Pour se détendre, Théo Pilla feuilleta *Neues Deutschland* et tomba sur une photo de Brecht prise devant le Deutsches Theater en compagnie de quelques comédiens. »⁷⁴ La source de ces documents est indiquée un peu plus loin dans le récit : ce sont les photos prises par Ruth Berlau (souvent exploitées, nous l'avons montré, dans les biographies historiques consacrées à Brecht) :

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ Par exemple : « Hans Trow rassemblait et classait aussi les documents fournis par une hôtesse de l'air britannique. Il y avait aussi des papiers qui ne concernaient pas directement Brecht [...] Il y avait beaucoup de notes sur les exilés [...] », *ibid.* p. 44

⁷¹ *Ibid.* p. 45.

⁷² *Ibid.*, p. 45.

⁷³ *Ibid.*, p. 119. A la page 42, l'agent évoquait déjà « les invraisemblables notes du FBI accompagnées de photographies floues. »

⁷⁴ *Ibid.*, p. 47. Voir aussi « Hans étalait des planches-contacts sur le marbre, des « photographies de photographies ». Elles montraient un Brecht rayonnant au cours de son séjour en Finlande avec sa maîtresse Ruth Berlau, qui n'avait jamais été aussi gaie qu'à cette époque. » (et mention plus loin des « clichés », « chacune des photographies »), *ibid.*, p. 142.

Il [Hans] se mit à examiner un lot d'agrandissements photographiques dus à Ruth Berlau.

Il contempla d'un air songeur le cliché de Hélène Weigel assise sur le chariot de Mère Courage, avec son fichu de paysanne sur la tête. Ce n'est pas avec ce genre de théâtre qu'on tiendrait bien longtemps les foules.⁷⁵

De fait, les principales photographies correspondantes dans l'ouvrage de W. Hecht montrent Helene Weigel sur son chariot⁷⁶, et illustrent ainsi le triomphe de la pièce en janvier 1949. La conclusion synthétique formulée par Hans Trow sur son enquête est plus proche de la thèse de M. Esslin que de celles de G. Scarpetta ou de J. Fuegi : « Cette montagne de paperasses décrivait un esthète plutôt qu'un homme politique, un artiste fasciné par les pièces de gangsters, les romans policiers, les considérations de Luther sur le diable, les manières d'irriguer la Chine ancienne. »⁷⁷

L'enquête conduite par le personnage de Maria intègre le même type de matériau, comparable à celui des biographies historiques : notes (« Toutes ces notes que Maria avait soigneusement photographiées en cachette pour Hans Trow. »⁷⁸) et photographies (« L'appareil photo, un Zirko dont se servait Maria pour espionner Brecht, restait caché sous les lainages d'une valise. »⁷⁹) La correspondance y prend également une place importante.⁸⁰ Cependant, son implication émotionnelle dans la relation influe sur le traitement du document :

On l'avait traitée en marionnette ? On allait voir... Ses notes, incisives, précises, réduisaient Brecht, ses travaux, ses conversations, à des élucubrations de jouisseur petit-bourgeois qui se servait de la dialectique pour obtenir des privilèges. Elle le décrivait debout à son pupitre, se demandant comment courtiser les femmes de dignitaires, comment ruser avec les directives de l'Union des écrivains. Elle livra même quelques brouillons de poèmes dans lesquels Brecht avouait que, à court d'inspiration, ne soufflait plus dans sa tête que le vent du néant...⁸¹

⁷⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁶ W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 850.

⁷⁷ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 59. Relever également la mention de la « colombe de Picasso », *ibid.*, p. 118.

⁸⁰ « Cet été-là, elle [Maria] remit à une jeune employée des postes quatre rouleaux de négatifs qui furent envoyés à Berlin. On y apprenait que Brecht avait envoyé trois lettres à Erich Honecker, alors député, pour intervenir en faveur du célèbre comédien Ernst Busch dont le nom, dans une chanson pour enfants, avait déplu aux autorités. Il y avait aussi des lettres au musicien Paul Dessau [...]. Ajoutez une lettre à Kurt Barthel, le puissant secrétaire de l'Union des écrivains, là encore pour intervenir en faveur d'Ernst Busch, et des lettres à des éditeurs étrangers. Hans Trow, qui passait son été dans la lecture des journaux de l'Ouest, reçut les paquets de Maria. Il fit développer les négatifs, conclut : "Il n'y a rien d'autre dans ses envois que de l'ennui, on sait déjà tout ça..." », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 98-99.

⁸¹ *Ibid.*, p. 126.

L'enuête de Maria est infléchie par ses relations avec B. Brecht (mimant la relation biographique complexe entre un biographe et son biographié ?), et sa déception a des conséquences immédiates sur l'image qu'elle construit de l'écrivain (ce que traduit l'emploi du verbe « réduisait »). Une pièce à conviction joue à cet égard un rôle particulier :

Le poème, tel qu'elle l'aimait, deviendrait justement une des pièces capitales du procès qu'on intenterait un jour à cet artiste du peuple.

*Ô Allemagne, comme tu es déchirée,
Et tu n'es pas seule chez toi
Dans les ténèbres, dans le froid
Chacune veut oublier l'autre.
Tu aurais de si belles plaines
Et tant de villes bien vivantes.
Si tu te fiais à toi-même
Tout ne serait qu'un jeu d'enfant.*

Les services de la Stasi tenaient là une pièce maîtresse. Ce poème, joint à la note de Hans Trow, remonta jusqu'au premier secrétaire du parti qui montra le poème « secret » à Grotewohl. Celui-ci le mit sur le compte de l'expression caricaturale d'un artiste qui avait vécu trop longtemps en exil et devenait amer.⁸²

Le poème annonce, selon Maria, une chute possible de Brecht-Icare, qui ne se produira jamais (pas plus dans le roman que dans la réalité), si l'on excepte la censure et les pressions exercées par le régime est-allemand et une certaine désaffection du public⁸³. D'un point de vue méthodologique, nous soulignerons également dans ce passage l'utilisation de citations de l'œuvre dans l'enquête fictionnelle, semblable en cela à l'enquête biographique.

L'enquête dans *Province* met en œuvre une autre forme de thématisation⁸⁴ : menée par Jean Peyrelade, elle est caractérisée par un double effet de distance : d'une part, elle se trouve entrelacée à un épisode douloureux de la vie de Jean (deuil d'une relation amoureuse). Par ailleurs, l'objet déclaré et explicite de l'enquête est la vie de Louis Peyrelade, père de Jean et décorateur de théâtre. L'un des intérêts majeurs de cette construction narrative paradoxale

⁸² *Ibid.*, p. 143-144.

⁸³ « Il suffisait d'attendre que les représentations du Berliner Ensemble fassent bâiller d'ennui tous les ouvriers berlinois pour envoyer le poème à Moscou. », *ibid.*, p. 144.

⁸⁴ On remarque à cet égard le statut particulier de *Province* : rien dans ce titre n'annonce l'enquête biographique qui sera pourtant un élément essentiel du récit. En outre, la quête du personnage principal l'éloignera considérablement des connotations habituellement attachées au mot « province » : le questionnement autour de l'exil de Bertolt Brecht et du décorateur Louis Peyrelade, le voyage dans le temps en compagnie d'un prêtre du XV^e siècle n'ont aucune relation directe avec le champ de significations convoqué par le titre. La partie de cette étude consacrée à l'interprétation apportera des éléments susceptibles d'éclairer le choix de ce titre, qui *a priori* génère un effet de brouillage pour la lecture.

tient au fait que ce personnage est, dans la diégèse, un ami intime de Bertolt Brecht : Jean va donc croiser en permanence dans ses investigations le parcours de Brecht, sans que celui-ci ne soit jamais l'objet déclaré de l'enquête. Pourtant, de nombreux passages du roman sont explicitement centrés sur l'écrivain, et le décorateur Louis Peyrelade ne jouera pas d'autre rôle que celui de témoin (souvent muet ou tout au moins fort discret).

Ainsi, lorsqu'au début du récit Jean Peyrelade évoque avec sa fiancée Anna le souvenir de son père Louis, celui-ci est immédiatement défini dans et par sa relation à Brecht :

Jean enfonce ses sandalettes dans le sable et dit :

- *Mon père a perdu la drôle de guerre comme tous les hommes de sa génération.*
- *Il sort de son porte-cartes une minuscule photo d'identité jaune et dentelée.*
- *Mon père. Il a connu le dramaturge Bertolt Brecht. Mon père... il était décorateur... toiles peintes... pour un petit théâtre de Bordeaux... un bâtiment néoclassique... dans une impasse proche de la Garonne...⁸⁵*

L'énoncé « il a connu le dramaturge Bertolt Brecht » justifie la construction narrative spécifique de ce roman qui associe l'enquête biographique sur le personnage fictionnel de Louis Peryrelade et la recherche sur le personnage (historique) de B. Brecht ; cet énoncé est d'ailleurs repris un peu plus loin :

Tu [Jean] voudrais une famille. Une famille de fous, de damnés, de malheurs, de vieilles femmes, de n'importe quoi. Une famille. Rien. La mine de ton crayon s'arrête, indécise sur le papier quadrillé du carnet. Insaisissable correspondance : tu pourrais retrouver ton père, jeune, marchant tranquillement à côté de Brecht. On dit qu'il l'a connu.⁸⁶

Le premier chapitre mentionne l'incinération du père de Jean, puis le récit autobiographique de Jean est inséré dans la narration. Le récit aborde ensuite (à partir d'un voyage à Berlin) l'enquête à proprement parler :

Fertile, la mer. Le ciel, vide. Le mécanisme des systoles et des diastoles qui accompagne une vie ; des appels d'eau et de vent devant l'immensité. Le passé vous appelle avec un léger bruit de marche militaire : années soixante,

⁸⁵ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 12 (en italique dans ce passage liminaire du roman). Voir *La Maîtresse de Brecht* p. 35 : « Il fermait les yeux et dégustait son cigare. Il écouta Caspar Neher, son fidèle décorateur, le plus ancien et le plus fidèle des amis, puisqu'ils s'étaient connus au lycée d'Augsbourg en 1911, et ne s'étaient jamais quittés. « Cas », comme l'appelait Brecht. »

⁸⁶ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 48. Voir aussi : « Oui je suis revenu en Allemagne pour mon père, ce décorateur de théâtre que je ne connais pas. [...] Tous les chemins me ramènent à lui. Il est là sur un morceau de route, entre Berlin et Svobostrand, au Danemark. Il marche dans un bruit de branches cassées, Bertolt Brecht à ses côtés. », *ibid.*, p. 28.

années cinquante, années quarante. Années quarante d'où tout est venu, d'où tout est parti, puisque mon père a fui dans ces années-là.⁸⁷

À l'instar des biographiés Voltaire et Brecht, le père de Jean Peyrelade est donc très explicitement inscrit dans une période historique dont il est témoin. Mais l'enquête historique est narrativisée ici en quête personnelle.⁸⁸

C'est cela, la vie d'un fils. On apprécie la variété de l'existence, mais à chaque fois on voit se redessiner, derrière la nouveauté, derrière l'accident, la même silhouette ingrate, le même soupçon. Se repose la même et éternelle question. La tache de sang est là, au creux de la main. Qu'a fait mon père ? Pourquoi toutes ces années d'absence ?⁸⁹

Au questionnement succède un essai de reconstitution des faits. Cette étape pourrait correspondre aux hypothèses formulées par un biographe :

Il se demande si son père était inquiet en écoutant l'artillerie, la nuit. [...]

Il imagine : la course folle, vestes de cuir, calots froissés, aviateurs et bidasses, cavaliers, hussards, fantassins, [...]

Il voit son père qui se débat encore dans l'odeur fébrile de la chemise blanche ; parmi les draps, ôtant ses vêtements pour ne pas être reconnu, éparpillant ses papiers militaires, ses bandes molletières, son calot, couché à terre sous la pluie, attendant que le silence se fasse, que la nuit s'étende sur la rase campagne.

L'épouvante de voir son pied laisser une marque dans la boue. **Il voit tout.**

L'extermination des prisonniers.⁹⁰

L'enquête se construit alternativement sur les données minces dont dispose Jean et sur des essais de reconstitution autour de la disparition du père : « On ne verra plus jamais papa après cette baignade. C'était en quelle année ? 33 ? 36 ? 38 ? Je n'ai jamais été fort sur les dates. »⁹¹

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁸ « C'est vrai : dès qu'on me parlait de mon père, l'odeur nauséabonde de l'Homme revenait. Le grand trouble. Mon père était posé sur la cheminée. Une petite photo grise et noire, le regard hivernal, des yeux clairs. Quelque chose de caché, comme si je me sentais coupable de le regarder avec soupçon, méfiance. J'avais le sentiment de ne pouvoir régler la question. [...]

Je ne m'habituais pas. Aucun jugement. Et pourtant, une lente et nauséuse suspicion m'enveloppait. La responsabilité collective ? J'étais seul avec une vague culpabilité, comme un supplément de maladie, une manière de sentir la vie en annexe à chaque instant, un supplément de silence, de paroles tues, un secret qui ronge.

C'était ainsi. La disparition de mon père m'a gâché la jeunesse. », *ibid.*, p. 42.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 44-45.

⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

Les dates, essentielles dans *La Maîtresse de Brecht* et dans la *Chronique* biographique de W. Hecht, où elles s'imposent avec certitude, sont ici l'objet d'interrogations.⁹²

La suite de la recherche mène Jean à Berlin, où il tente de reconstruire une image du père : « Jean aurait aimé photographier son père à un certain âge. Il devait, à Berlin, ressembler à un espion anglais. Belle tenue, un peu timide, et toujours ses éternels costumes froissés. »⁹³ L'on a affaire là, manifestement, à une thématisation de l'enquête historique (et biographique), ainsi que de ses problématiques : comment reconstruire le passé par l'intelligence ?

Il [Jean] demande quelque chose à son intelligence. Le passé, ça doit pourtant bien s'analyser. S'imaginer. Mais le passé est comme la mer. Indivisible. Fermé. Des destinées sont voulues et élaborées. Tout s'accomplit sans phrases. Les parcours de chacun à la manière de gouttelettes. Pris dans une vaste évolution qui échappe. L'intelligence n'est plus une preuve. Tu es aux aguets d'une pensée juste, sereine sur ton père, et il n'y a que l'absence, multiple, mystérieuse, sensible. Il y a l'unité d'un tout, la présence informe de la mer et de l'obscurité qui descend, et toi tu écoutes l'imprégnation mystérieuse de l'amnésie. Le rien bouge, se meut, chose inquiète qui te vide, te dessèche.⁹⁴

Malgré les paroles de Brecht, malgré celles de l'enquêteur (le fils, le romancier, le biographe ?), la scène reste désespérément « muette » et le passé insaisissable :

Fais un effort. Assieds-toi sur la digue, ferme le col de ton manteau. Ton père parle doucement à Brecht, qui l'écoute. Il lui parle de Bazas, de ses décors de théâtre dans les coulisses d'un cinéma de Bordeaux. Brecht surplombe l'eau douce, baigné par la clarté du bois de bouleaux. La scène est muette, il faudrait quelqu'un pour traduire, quelqu'un d'une autre époque. Mais il n'y a pas de lien. C'était hier. C'est aujourd'hui. La lugubre immobilité du présent. La dilatation de l'eau qui coule dans les ténèbres. La série de questions.⁹⁵

Le questionnement initial autour de Louis Peyrelade est prolongé par un questionnement sur l'idée d'héritage; que sont les passeurs, sinon les « traducteurs » d'un passé qui n'existe plus que par des traces devenues incompréhensibles ? La rupture effective entre les traces du passé et la réception présente signale que cette question est au centre de

⁹² «Il [Jean] a beau se déplacer, marcher sur la digue, sortir et rentrer son carnet, il ne sait pas quoi marquer : années 43 ? 44 ? 45 ? 46 ? », *Province, op. cit.*, p. 47. Jean utilise tout au long de son enquête carnets et crayons, comme les officiers Hans Trow et Theo Pilla dans *La Maîtresse de Brecht*.

⁹³ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

l'écriture. Le père de Jean devient alors représentant de tous les pères, à commencer par Dédale :

Ne plus être seul, suivre son père vers le Danemark et Berlin, écrire sur un carnet : *père perdu*. Icare voulait s'envoler et monter vers le ciel, comme les grues de Libye, fuyant vers le nord.

A gauche, vers les herbes noires et les mollusques, la plaine éternelle des nuages. Hommes et femmes morts sans laisser de trace. Un pays d'eau plate, d'eau blême et rôdeuse, de maisons basses. La couleur muraille terrible du soir, comme un vide en soi reflété, salubre. Absence ? Tout cela a-t-il existé ? [...] Les courants t'emportent, tu dérives, tu pars. Est-ce toi ? Est-ce absence plus terrible ? Tu voudrais oublier cette tentation, laisser ce parcours des choses et des êtres à l'écart de ta vie, comme on laisse un manteau sur un lit. Tu restes pourtant immobile, les courants marins t'entraînent au loin, ton père qui te manque tant te demande : qu'est-ce qui t'a fait cela ? Pourquoi restes-tu là ?⁹⁶

Nous serons amenés à revenir sur cette mention explicite d'Icare et sur celle, implicite, de Dédale, le « père perdu ».

Dans cette enquête menée sur Louis Peyrelade sont intégrés des dessins, un film, des objets qui relèvent en réalité de la biographie de Bertolt Brecht :

Les objets tissent nos vies. Ajoutez un répertoire téléphonique garni de cuir noir, un livre en anglais sur la vie de Brecht à Svobostrand. Jean feuillette le milieu du livre, où sont groupées les archives photos de l'époque, et s'attend à voir son père entre Bertolt Brecht, Margarete Steffin et des inconnus en costumes trop larges.⁹⁷

La recherche sur le père de Jean s'opère donc *via* les traces brechtiennes, ce qui est une autre des dimensions « obliques » qu'évoque D. Viart dans son analyse du phénomène de décentrement dans les fictions biographiques. Un peu plus loin dans le récit, dans une nouvelle variation, l'enquête sera dévolue au père de Jean lui-même, qui s'intéresse aux notes prises par B. Brecht :

⁹⁶ *Province*, p. 48-49.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 64. Voir aussi : « Après ce fut la drôle de guerre. [...] Le père de Jean s'était recroquevillé près des latrines. Il portait sous la veste d'uniforme, **tachée de sang, la photo de Bertolt Brecht** dans Berlin. », *ibid.*, p. 80. Ou encore, plus loin : « Il veillait sur toutes ces images mortes. Lettres ornées de croquis, branches mortes vaguement crayonnées au fusain, lits de fer où personne n'a jamais dormi, vague ébauche au pastel de l'impasse des Cordeliers, près du cimetière, petits formats d'encre de Chine, dessins au crayon gras d'un embarcadère. Un mouvement d'eau : la surface vide de la Spree. » *Ibid.*, p. 111 (nous soulignons).

Il [Louis] regarde un livre relié toile et pages jaunissantes sur les bords. Il feuillette le volume qui craque quand on l'ouvre. Des feuillets dactylographiés avec ratures et notes de la main de Brecht.

Voici ce qu'il déchiffre. Écriture penchée de Brecht. Il reste longtemps dans le salon ; la pénombre s'étend doucement et gagne les meubles et le parquet ; les barres obliques du soleil pâlisent et s'effacent et il ne subsiste qu'une belle lumière claire. La mer grossit et devient plus présente, on entend les vagues, plus proches, plus régulières, plus lentes ; le père de Jean s'est assis et lit les notes de Brecht, mais en déchiffrant l'encre bleu pâle, penchée et minuscule, son esprit virevolte et les lignes dansent sans lui.⁹⁸

Les éléments historiques intégrés au roman sont, par ce biais, ceux de la biographie de B. Brecht.⁹⁹ Dans le chapitre intitulé « Marlebäk », sur lequel nous reviendrons, un film s'impose comme matériau essentiel de la recherche, mêlant de même la quête du père à l'enquête sur Brecht :

Le projecteur commence à jaunir un morceau du mur. [...] Les pieds ramassés sous lui, Jean regarde. Les dents du projecteur entraînent la pellicule vibrante. [...] Un écran noir marqué de lettres gothiques blanches : MARLEBÄK. Puis noir, OCTOBRE 1940. Un long plan immobile sur des isolateurs électriques, des cimes de sapins. Les taches d'un gris plus sombre (peut-être du moisi, du lichen ?) d'une petite construction...¹⁰⁰

Mais ce film s'impose vite en tant qu'icône dérisoire de l'enquête de Jean : « Il [Jean] projette l'humble bout de film muet où l'on voyait marcher Brecht et ce jeune homme timide, secret, le père de Jean. »¹⁰¹ Ainsi, la quête biographique, qui concerne B. Brecht tout en portant explicitement sur un autre, est soudain frappée par un soupçon d'inanité :

Jean, lui, s'enfermait dans la cave avec les toiles peintes de son père. Qu'allait-il soupçonner quand il s'enfermait le dimanche au sous-sol, fouillant dans les archives, soulevant des dossiers reliés de maroquin bleu, descendant dans le boyau terreux qui menait à la cave et là, dans les caisses, les emballages, il cherchait les fameuses boîtes en fer-blanc. **Il croyait à un secret, à une histoire, à une énigme. Il cherchait un saint.** Son père avait quitté le stalag près de Trèves et il était monté vers la Suède puis avait suivi Brecht jusqu'à Marlebäk. Mais, selon elle [Anna], la recherche de Jean dans les villages inertes de l'été finnois, les routes vides, le long de l'océan, la fatigue, tout cet effort d'un homme auquel personne ne prête attention :

⁹⁸ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 161.

⁹⁹ Par exemple : « Mais le père s'est construit une autre vie d'où il les a exclus. Dans le dossier ? Des notes : sur les révoltes au XIX^e siècle, sur Brecht à Berlin, sur Margarete Steffin, la maîtresse-secrétaire de Brecht, sur la médecine, sur les professeurs dont les noms m'étaient inconnus, sur les eaux de la Baltique, sur les enfants des autres, sur la névrose, sur les huguenots. », *ibid.*, p. 221.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 179. Cet énoncé constitue lui-même une reprise d'une scène précédente : « Replié, genoux bien hauts, cherchant une pochette d'allumettes dans la poche de son blouson, il attendait la nuit. Qui lui montrerait un petit morceau de film représentant son père à Marlebäk en compagnie du grand Brecht ? » *Ibid.*, p. 149.

banale méprise. Une admiration qui tourne mal. Elle le supplie, parfois par plaisanterie, d'oublier son père.¹⁰²

Ce soupçon qui atteint conjointement B. Brecht et le père de Jean est relayé et commenté par le personnage d'Anna :

Jean, es-tu là ? Il n'y a ni repères biographiques, ni limite, ni temps. Les regards peuvent être arrogants ou anxieux : ils ne signifient rien, ils ne remuent rien. [...] Elle n'a aucun repère dans sa vie ; ce n'est pas sa faute si elle a essayé d'éloigner Jean de son attraction fatale pour ce voyage du père en Finlande.

Il ne s'est rien passé. Ni ailleurs ni autrement. Tout est déjà là.¹⁰³

Cette vanité de la quête concerne bien le genre biographique dans son ensemble, de manière métonymique : à quelle recherche des « pères » peut-on se livrer ? Le récit associe cette recherche d'un passé perdu à la figure de Chronos, exposant (paradoxalement) Jean à une dévoration symbolique :

Il y a des tas d'hommes recroquevillés sur leur absence de vie, sur leur absence de mémoire, parce que, justement, il n'y a que la mémoire qui forme, en eux, cette cristallisation qu'ils nomment, par dérision, la vie. [...] Toi, dans une rue de Bazas, c'est toujours la même dévoration du temps pour ceux qui croient la maîtriser.¹⁰⁴

D. Les frontières

Même si les projets respectifs de la biographie historique et de la fiction biographique peuvent présenter des convergences, nous allons nous efforcer de démontrer que la recherche de traits génériques spécifiques reste pertinente, et que la notion de référentialité constitue le pivot de ces distinctions.

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une « réalité » extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification.¹⁰⁵

¹⁰² J.P. Amette, *Province*, p. 133 (nous soulignons).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 134

¹⁰⁴ J.P. Amette, *Province*, p. 221.

¹⁰⁵ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 36.

1. La question de la référence

D. Cohn choisit d'associer le terme « fiction » à l'expression « non référentiel », en se référant aux développements de Paul Ricoeur sur cette question.¹⁰⁶ Elle opte ainsi pour une définition de la fiction « qui s'applique uniquement au récit non référentiel. »¹⁰⁷

L'adjectif « non référentiel » dans l'expression définitionnelle « récit non référentiel » doit faire l'objet d'un examen plus minutieux. D'abord, et avant tout, il signifie que l'œuvre de fiction crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère. Cette autoréférentialité est particulièrement saisissante lorsqu'un roman nous plonge dès le début dans le monde de la perception spatiale d'un personnage fictif, comme c'est le cas dans *Le Château*.¹⁰⁸

Cet exemple du *Château* illustre selon D. Cohn « la forme la plus pure » d'un « cadre interne de référence »¹⁰⁹ Mais ce cas de figure est finalement assez marginal et laisse bien souvent la place à des modèles mixtes.¹¹⁰ Le plus souvent, le lecteur a affaire à des cadres de référence à deux niveaux¹¹¹ : un cadre interne niché dans un cadre externe, dont *L'Education sentimentale* offre un bon exemple. Analysant l'incipit de ce roman (ainsi que ceux de *Madame Bovary* et de *La Chartreuse de Parme*), D. Cohn peut affirmer que « le caractère non-référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne puisse pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. »¹¹² L'ancrage dans un univers de référence historique n'empêche évidemment pas la construction d'un univers de référence interne qui est partiellement « décroché » du cadre initial. Ce fait génère des questionnements infinis lors de l'analyse des fictions biographiques : à quel(s) moment(s) se réfère-t-on à un espace-temps bien identifié, et à quel moment sommes-nous en situation de « décrochage » par rapport à ce dernier ?¹¹³

¹⁰⁶ « Dès la première moitié du volume I de *Temps et Récit*, il [Paul Ricoeur] prend parti contre la signification globalisante du terme « fiction » entendu comme synonyme du récit en général et se prononce en faveur du sens restreint de récit non référentiel », D. Cohn, *Le Propre de la fiction, op. cit.*, p. 23

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 24

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁰ « Mais les cadres de référence purement internes sont plutôt rares en fiction. », *Ibid.*, p. 30.

¹¹¹ Benjamin Harshaw, cité par D. Cohn (*ibid.*, p. 31) parle de « modèle de référence à deux niveaux ».

¹¹² *Ibid.*, p. 31

¹¹³ « Mais hormis cela, l'adjectif compris dans notre expression définitionnelle indique également que la fiction se caractérise par deux propriétés spécifiques étroitement liées : (1) ses références au monde extérieur au texte ne sont pas soumises au critère d'exactitude ; et (2) elle ne se réfère pas *exclusivement* au monde réel, extérieur au texte. », D. Cohn, *Le Propre de la fiction, op. cit.*, p. 31.

M. Boyer-Weinmann associe d'emblée cette question de la référentialité à ses conséquences formelles : les prémisses attendues du genre romanesque (« invention, fiction, liberté énonciative, prédominance du mode narratif sur le mode explicatif ») apparaissent comme diamétralement opposées au genre de la biographie historique « épistémologiquement porté par un modèle scientifique (sélection du vrai, du vraisemblable et du fictif, réduction de l'erreur, double voie argumentative empirico- et hypothético-déductive, récit justifié de la collation des preuves à l'aide d'un modèle heuristique théorique). »¹¹⁴ L'enjeu est donc bien d'essayer de définir ce qui relève de l'un ou l'autre des genres en présence, d'« opérer le départ entre ce qui ressortit à l'histoire, au roman et à l'essai à partir de l'hybridité essentielle de la fiction biographique », ¹¹⁵ distinction fondamentale et légitime : « Or s'il est indiscutable qu'aujourd'hui l'écriture biographique est influencée par le modèle narratif romanesque, comme en témoigne précisément l'essor de la fiction biographique, cette contamination, souvent inventive, n'efface pas, bien au contraire, les différences. » ¹¹⁶

2. Deux indices de fictionnalité : le paratexte et les incipits.

Du point de vue de la production, les chercheurs tentent alors d'identifier les indices paratextuels qui permettraient d'éclairer cette distinction :

Les « indices » de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel : le plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise et dont l'indication générique roman, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d'autres.¹¹⁷

G. Genette souligne la fonction de guidage de la réception que remplissent ces indications génériques paratextuelles, destinées à éviter toute confusion cognitive de la part du lecteur : dans notre corpus, les textes consacrés à Voltaire et Brecht comportent la mention « roman ».

¹¹⁴ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, op. cit., p. 76

¹¹⁵ Damien Fortin, « Les fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? », *Acta fabula*, vol. 12, n°4, Essais critiques, Avril 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6259.php>, page consultée le 18 juin 2014 (nous soulignons).

¹¹⁶ De même, D. Viart, qui pointe la difficulté générique que pose cette catégorie des fictions biographiques, maintient clairement la différence de nature avec les biographies traditionnelles : « Or, ces vingt dernières années ont vu paraître de nombreux textes génériquement indécidables dont la particularité commune est de se donner comme des « tentatives de restitution » de vies singulières, distinctes de la biographie de l'auteur lui-même. » D. Viart, « Essais-fictions.. », art. cité, p. 331. On notera, sans s'y attarder, qu'une tentative similaire est menée par S. Fournier, reprenant les travaux de J.-M. Schaeffer ; il définit en ces termes le défi qui consiste à identifier des critères distinctifs : « Comment fonder une classe de textes situés à mi-chemin entre l'essai, l'histoire et la fiction dans un système générique à l'intérieur duquel siègent les concepts de biographie et de fiction ? » S. Fournier, « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours », art. cité.

¹¹⁷ G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 163.

D'autres indices, textuels eux, en particulier en début de récit, suggèrent une entrée dans le fictionnel :

[...] certains de [ces] indices textuels sont, par exemple, d'ordre thématique : un énoncé invraisemblable comme « Le chêne un jour dit au roseau... » ne peut être que fictionnel), ou stylistique : le discours indirect libre, que je compte parmi les traits narratifs, est souvent considéré comme un fait de style. Les noms de personnages ont parfois, à l'instar du théâtre classique, valeur de signes romanesques. Certains incipits traditionnels (« Il était une fois », « Once upon a time » [...]) fonctionnent comme des marqueurs génériques et je ne suis pas sûr que les ouvertures dites « étiques » du roman moderne (« La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide ») ne constituent pas des signaux aussi efficaces, voire plus efficaces : plus émancipés, à coup sûr, dans leur recours à la présupposition d'existence, par leur exhibition d'une familiarité, et donc d'une transparence des personnages, que les débuts « émiques » du conte ou du roman classique.¹¹⁸

Qu'en est-il dans les *incipits* des trois romans du corpus ? Dans les premières lignes d'*Un été chez Voltaire* se glissent *in medias res* un certain nombre d'indices :

Malgré les arrivées, les voitures, les baise-mains, les révérences, les domestiques empressés, ce jour de juillet 1761 fut si orageux au château de Ferney que l'air brumeux enrobait tout de somnolence.
« Un mirage ! », s'était exclamé Voltaire qui descendait l'escalier pour accueillir les comédiennes italiennes.
Zanetta Obozzi arrivait de Naples où elle avait enterré son père. Gabriella Capacelli venait de la troupe des Italiens à Paris.¹¹⁹

Les mots « Ferney » et « Voltaire », ainsi que l'année 1761 font signe vers un univers de référence historiquement identifié. Le détail météorologique du « temps orageux » laisse ouverte la possibilité d'interpréter le texte comme un document ou comme un texte fictionnel. Mais l'énoncé « ce jour de juillet » (dont la date ne sera pas plus précise) nous place davantage dans l'exemplaire et le mémorable : le lecteur est invité à entrer dans un intermonde, dont il doit accepter le statut hybride. Les comédiennes se situent également, on le verra, dans un entre-deux : leur présence, leur existence sont plausibles (cf. la référence à « la troupe des Italiens » à Paris), mais difficilement vérifiables, et non destinées à être vérifiées par le lecteur du roman, qui, conformément à la convention narrative, donne quitus à l'auteur de ces informations.

Nous avons déjà mentionné l'intérêt multiple de l'incipit de *La Maîtresse de Brecht* :

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 163-164.

¹¹⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 15.

Berlin-Est
1948

Il resta un long moment à regarder défiler les forêts et leurs rousseurs.

A la frontière interzone, Brecht descendit de voiture, entra dans le poste de police allemand et téléphona au Deutsches Theater. Sa femme, Hélène Weigel, se dégourdit les jambes autour de la voiture. Un camion blindé rouillait dans un fossé.

Une heure plus tard, trois voitures noires vinrent chercher le couple. Il y avait Abusch, Becher, Jhering, Dudow, tous membres de la Ligue culturelle.¹²⁰

Les procédés sont comparables : l'année, le lieu et le nom de Brecht renvoient d'emblée à un univers spatio-temporel historiquement attesté. Le nom de l'épouse de Brecht peut éventuellement être connu de certains lecteurs ; les autres personnages, qui ont réellement existé, sont destinés probablement, chez la plupart des lecteurs, à demeurer dans l'entre-deux référentiel qui caractérise la fiction biographique. L'effet de réel impose que le lecteur ne mette pas en doute l'existence historique de ces personnages.

L'*incipit* de *Province* requiert, quant à lui, plusieurs niveaux d'analyse :

Chaque soir, sur la plage de Biscarosse, l'eau et le vent déposent le sable. De longues et lentes vagues grises viennent de l'horizon. Les bancs de sable mêlés aux courants modifient le tracé des dunes. Les chemins, dans un mouvement perpétuel, se transforment et laissent, ici ou là, des boues, des eaux dormantes, des vieux grillages.

Chaque soir, la nuit vient et souffle sur les landes nuageuses, chaque soir, un jeune couple rentre par une route vide et droite qui traverse Saint-Symphorien et finit en une large boucle autour de Bazas.

C'est ici, par un jour de gros temps, qu'Anna Casseuil a rencontré Jean Peyrelade. Il était sur une jetée, les jambes au-dessus des lentes vagues grises qui venaient éclabousser les pilotis.¹²¹

Le premier paragraphe est relativement indéterminé d'un point de vue générique (autobiographie ? roman ? biographie ?), et seul le deuxième permet, par l'introduction d'« un jeune couple » de supposer un ancrage romanesque. Rien, en revanche, qui laisse deviner le choix générique de la fiction biographique avant la page 28, où B. Brecht est introduit, de manière assez artificielle, à côté de Louis Peyrelade, le père de Jean :

Il est là, sur un morceau de route, entre Berlin et Svobostrand, au Danemark.

Il marche dans un bruit de branches cassées, Bertolt Brecht à ses côtés.

¹²⁰ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 13.

¹²¹ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 11.

Encore jeune, encore maigre, Brecht est entouré, dans son exil, de secrétaires et de maîtresses, de traductrices et d'inspiratrices, Margarete Steffin, Ruth Berlau, Helene Weigel. Il est sévère dans son exil, parmi les bois noirs et les bouleaux blancs, parmi les rochers noirs et la mer grise. Hitler hurle à la radio.¹²²

L'association étroite de la biographie et de la fiction place certains personnages (fictionnels : Anna et Jean Peyrelade) au centre de l'action narrative, tandis que les autres (historiques : Brecht, Weigel, Berlau...) demeurent dans un arrière-plan. Le personnage qui devient ici médiateur, le père de Jean, joue un rôle similaire à celui de Zanetta dans *Un été chez Voltaire* et Maria dans *La Maîtresse de Brecht*.

3. Deux pactes différents ?

Cette courte analyse des *incipits* dans les fictions biographiques de J.-P. Amette peut trouver un prolongement, ainsi qu'on le verra, dans celle de quelques éléments diégétiques, articulés de même autour de la notion-pivot de référentialité. Auparavant, précisons que le mode de réception va différer également selon qu'on se situe sur le pôle de l'enquête biographique historique ou sur celui de la fiction biographique :

Le pacte romanesque de suspension volontaire de l'incrédulité (la « willing suspension of disbelief » de Coleridge) peut-il continuer à prévaloir ? N'est-ce pas contradictoire avec la pulsion critique à l'origine des travaux mêmes de Nadel et White ? Comment faire tenir ensemble, dans l'écriture (problème du biographe), mais aussi dans la lecture (problème du lecteur que les deux auteurs abordent trop superficiellement) l'adhésion requise par la lecture romanesque et l'inquiétude salutaire soulevée chez le lecteur par la mise en doute, la rétraction, voire la perte de signification du factuel ?¹²³

Selon donc que le lecteur adhère ou non à ce pacte de suspension, les conséquences possibles de la réception seront différentes. Dans un cas (suspension volontaire de l'incrédulité), le lecteur n'est pas supposé opérer des vérifications ultérieures sur la trame diégétique. Dans l'autre, on peut imaginer que certaines informations fassent l'objet de vérifications et de croisements des sources. C'est ce qu'expose D. Cohn en reprenant la distinction terminologique entre référentiel et non référentiel :

Compris de cette manière, l'adjectif « non référentiel » de notre définition permet de distinguer deux *types* différents de récits, selon qu'ils traitent de personnes et d'événements réels ou imaginaires. Seuls les récits appartenant

¹²² J.-P. Amette, *Province*, p. 28-29.

¹²³ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique, op. cit.*, p. 381.

au premier type – qui inclut les ouvrages historiques, les reportages journalistiques, les biographies et les autobiographies – peuvent être sujets à des jugements de vérité et de fausseté. Les récits du second type – qui comprennent les romans, les *short stories*, les ballades et les épopées – sont en revanche insensibles à de tels jugements.¹²⁴

D. Cohn conclut ainsi son propos : « les récits référentiels sont vérifiables et incomplets, alors que les récits non référentiels sont invérifiables et complets ». ¹²⁵ La notion de vérification qui apparaît à la fin de ce développement est fondamentale, en ce qu'elle rejoint la sphère de la scientificité et de ses exigences propres. Le principe n'est-il pas que la démonstration scientifique (ou qui tend à l'être) puisse être reconduite par le récepteur s'il respecte un certain nombre de procédures explicitées et la méthodologie *ad hoc* ? Où l'on voit que la nature historique/fictionnelle du texte lui-même tient davantage aux exigences méthodologiques (et à l'explicitation qui y est liée) qu'au contenu diégétique. D. Cohn livre un exemple à l'appui, relatif à la question biographique :

On peut vérifier l'exactitude d'une biographie de Thomas Mann, on peut signaler ses erreurs factuelles et en écrire une autre fondée sur des faits nouvellement découverts ; mais il ne viendrait à l'idée d'aucun lecteur expérimenté de vérifier l'exactitude de l'indication concernant la durée de vie de Hans Castorp donnée dans *La Montagne magique*...¹²⁶

Bien sûr, le modèle « hybride » que constitue la fiction biographique soulève davantage d'interrogations que l'opposition roman/biographie historique : un lecteur pourrait envisager d'aller opérer une vérification d'ordre historique sur l'une des fictions biographiques de J.-P. Amette, bien qu'on comprenne intuitivement que ce ne sera pas l'une des conséquences de lecture ou effets de lecture premiers,¹²⁷ et que cette possibilité (qui demeure) ne sera pas une dimension essentielle du pacte fictionnel-biographique. Le recours aux sources et l'identification de ces dernières ne sont pas explicites dans les fictions biographiques, sauf en cas de thématisation (lorsqu'un des personnages cite la référence d'une œuvre), ou bien dans le paratexte. Même si les citations, ainsi qu'on le verra plus loin¹²⁸ sont nombreuses, par

¹²⁴ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 32-33.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁷ Certains critiques ont cependant opéré des vérifications, ou tout au moins, signalé des erreurs qui leur paraissaient évidentes. Citons François Jacob, qui, dans un article intitulé « Nouvelles du XVIII^e siècle », analyse un extrait du roman de J.-P. Amette (« Regardez autour de vous : à quelques kilomètres d'ici, à Genève, ce Rousseau écume de rage contre nous... ») et pointe une erreur concernant Rousseau : « Or, non seulement Rousseau n'écumait de rage contre personne, mais il pouvait difficilement le faire à Genève, qu'il avait quittée en octobre 1754, et qu'il ne reverra jamais. », *La Gazette des Délices*, 14, été 2007, http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/bge/sites_html/bge-gazette/14/nouvelles.html

¹²⁸ Dans la section « Transposition de l'œuvre : les procédures citationnelles » de la troisième partie « Écrire l'écrivain », p. 237 sq.

exemple dans *La Maîtresse de Brecht*, seules quelques-unes sont explicitées : la détermination des sources requiert, dans la plupart des cas, une recherche extérieure au texte.

Ce traitement des sources, qu'on l'envisage du point de vue de la production comme de la réception textuelle, engage évidemment un certain rapport au référent. Sa prise en compte par le lecteur est différente selon que celui-ci a affaire à une fiction biographique ou à une biographie historique, parce que les requisits qui s'imposent à cet égard à leurs auteurs respectifs diffèrent eux aussi, comme le remarque M. Boyer-Weinmann, laquelle illustre son propos par deux exemples éclairants : « Les biographes des Virgile et Hadrien historiques ne traiteront pas l'information de la façon dont Hermann Broch l'a fait dans *La Mort de Virgile*, ou Marguerite Yourcenar dans *Les Mémoires d'Hadrien*, même si les deux romanciers ont brouillé les pistes en annexant explicitement des sources documentaires à leur fiction. »¹²⁹ Mais le régime le plus fréquent de la fictionnalisation passe par des expansions narratives (ou « extrapolations ») qui dépassent le cadre de la relation factuelle¹³⁰. D. Cohn clarifie sous un angle méthodologique cette différence de relation aux sources :

Le processus qui aboutit à un texte historique de forme narrative est soumis à des contraintes rigoureuses et à des règles strictes, il est sujet aux justifications de l'auteur et à l'examen minutieux du lecteur, et sa correspondance obligée avec les événements racontés est ouvertement exhibée dans le texte lui-même. La relation du romancier avec les sources est libre et elle reste tacite, ou, lorsqu'elle est mentionnée, elle est présumée fautive ; son origine véritable peut fort bien rester (et reste souvent) cachée à tout jamais – parfois à l'auteur lui-même.¹³¹

Le traitement diffère absolument, comme le montre un extrait de la fiction *Province* ; certes, la datation fictionnelle de l'épisode de Marlebäk correspond aux données historiques brechtiennes, puisque la précision apportée par le roman de J.-P. Amette « Marlebäk, octobre 1940 »¹³² se trouve attestée par toutes les biographies ; citons par exemple cette notation dans la chronique de W. Hecht : « 5 juillet – 6 octobre 1940, voyage à Marlebäk, Kausala » [5. Juli-6. Oktober 1940 Reise nach Marlebäk, Kausala]¹³³. Mais la suite du récit illustre la disparition (propre au fictionnel) des références et des sources :

¹²⁹ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, *op. cit.*, p. 384.

¹³⁰ Voir *infra* la section E « Composer avec la réalité ».

¹³¹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.* p. 176. On peut ne pas être d'accord avec l'affirmation catégorique selon laquelle le lecteur présume qu'est nécessairement fautive la mention faite par le romancier de sa relation aux sources. D. Cohn souligne par ailleurs qu'il s'agit plutôt, de la part du lecteur, d'une suspension volontaire de l'incrédulité.

¹³² J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 111.

¹³³ W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 615.

Le calme. On voit les arbres s'incliner dans le vent, les multiples frissons argentés de l'eau et des vagues courtes sous l'embarcadère. Puis une demeure de bois avec deux rangées de huit fenêtres, puis un gros plan de Bertolt Brecht.¹³⁴ Sa lourde tête osseuse, le crâne rasé, la branche de lunettes d'acier, l'oreille et les circonvolutions des veines, la veste de menuisier, pochette rabattue, toile dure, plis luisants, il allume un cigare debout, contre le vent.¹³⁵

Il est difficile de déterminer avec exactitude quel document iconographique est utilisé par J.-P. Amette comme base de cette évocation. Une source possible est l'une des nombreuses photographies que l'on peut retrouver sans peine dans l'ouvrage de J. Fuegi (voir la photographie de 1939, référencée par le numéro 63, où l'on identifie clairement la posture et les vêtements de B. Brecht, tels que décrits ici, avec l'éternel cigare), ou dans la *Chronique* de W. Hecht, mais rien, bien sûr, ne sera confirmé par le romancier. Le récit intègre en outre, subrepticement, quelques jugements du narrateur : la tête est qualifiée de « lourde », et la toile du vêtement de « rugueuse », ce qui correspond à l'apparence fruste que, selon de nombreux biographes, B. Brecht se plaisait à mettre en scène. Par ailleurs, si la suite immédiate du texte ajoute une notation descriptive cohérente avec ce que l'on sait historiquement du lieu Marlebäk, elle introduit le personnage fictionnel de Louis Peyrelade :

Une vaste bande de terre puis une bande de nuages, les vagues figées, le cercle vaste du ciel, les trouées de la forêt, la maison blanche et son long toit en pente, les châssis des fenêtres à guillotine.

Le père de Jean Peyrelade porte un costume croisé un peu grand, une chemise blanche et une cravate qui semble avoir été prêtée, car les plis sont aux mauvais endroits. Il a le sourire de l'homme qui écoute. Les deux hommes marchent, le long de la plage.¹³⁶

Suit une description d'Hélène Weigel et de son chignon (trait distinctif¹³⁷ que l'on retrouve sur la plupart des photographies de la comédienne) : « Brecht est penché, en veste de toile, cigare entre les doigts. Il explique quelque chose à Hélène Weigel, cheveux tirés en chignon et grosse broche pour tenir le lissé d'une robe. »¹³⁸ On lit ensuite « Le père de Jean écoute Brecht. », puis, deux lignes plus loin : « Le père de Jean, jeune homme discret. » L'intrusion de ce personnage fictionnel dans une scène assez fidèlement brechtienne semble amuser l'auteur lui-même, qui le qualifie facétieusement de « discret ». L'utilisation des sources,

¹³⁴ Rappelons que sont évoquées ici différentes séquences d'un film projeté.

¹³⁵ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 112.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 112.

¹³⁷ Trait présenté comme distinctif dans les deux romans de J.-P. Amette, mais qui en réalité, à en juger par les nombreuses photographies, est extrêmement banal pour toutes les coiffures féminines de l'époque.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 112.

certes effective si l'on approfondit la question, est donc effacée dans la surface textuelle. Elle s'accompagne en outre d'une prise de distance ludique autorisée par la fiction.

Comme le montre D. Cohn à propos d'une biographie imaginaire (il s'agit du *Sir Andrew Marbot* de Wolfgang Hildesheimer¹³⁹) dont elle décrypte le codage générique, le biographe s'attache avant tout à sa crédibilité épistémologique :

Il [le biographe] s'autorise à inclure uniquement des données biographiques pour lesquelles il peut faire valoir un savoir documenté de façon plausible. L'apparence physique de Marbot, sa façon de se comporter en public, même ce qu'il dit, et à qui il le dit, tout cela peut facilement être vérifié par la consultation de fausses données citées à partir de mémoires et de lettres authentiques. Son portrait intellectuel peut être tracé de façon crédible à partir de citations de son carnet de notes et de sa correspondance. Mais Hildesheimer ne laissera jamais son biographe relater des scènes n'ayant pas fait l'objet du commérage de témoins ou n'ayant pas été – ou pas pu être – notées par son sujet lui-même.¹⁴⁰

Bien au contraire, l'auteur des fictions biographiques s'émancipe de certaines exigences méthodologiques :

[...] la fiction, l'invention, la novélisation¹⁴¹ visent alors l'intimité, l'exercice empathique et manique de l'imagination, l'oubli des règles méthodiques, et non plus la force du document ou la saturation d'indices authentifiés : on assiste aux scènes les plus privées, on entre dans les arrières-pensées les plus secrètes de personnages qui nous divertissent ou nous font rêver ; on est en plein « fictofactif », dans un *docufiction* où les sutures ne se discernent pas.¹⁴²

L'explicitation de la méthodologie et l'exhibition des sources¹⁴³ sont constantes dans la biographie historique : D. Cohn souligne la « présence de tout un appareil « périgraphique » (notes, soit en bas de page soit en fin de chapitre, préface ou appendices), une zone textuelle qui fait fonction de médiation entre le texte narratif et sa base documentaire

¹³⁹ *Sir Andrew Marbot* est un ouvrage paru en 1982, qui constitue la biographie très vraisemblable d'un personnage pourtant entièrement fictionnel, Andrew Marbot (esthéticien et critique d'art qui serait indûment tombé dans l'oubli). L'ouvrage est défini par D. Cohn comme un « faux-semblant magistral » (D. Cohn, *Le propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 126).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴¹ D. Madelénat utilise le terme « novelliseur » à propos de l'auteur, et « novélisation » pour désigner le processus.

¹⁴² D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intime », *art. cité*, p. 14

¹⁴³ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 176. J.-C. Yon, dans l'article méthodologique que nous avons cité, souligne ce souci de référenciation permanente : « Cette volonté de contextualisation m'a amené à faire quantité de mises au point sur des institutions (le Conservatoire), des théâtres (la Gaîté), des événements (les Expositions universelles), des lieux (Ems), des genres (la revue), des pratiques (la musique à la Comédie française), etc. » J.-C. Yon, « Offenbach dans son intimité », *art. cité*, p. 211.

extratextuelle »¹⁴⁴. Cette base référentielle est un élément nécessaire dans la conception du texte biographique, qui ne peut se dispenser de « la strate de la preuve testimoniale »¹⁴⁵. On a parlé à ce propos de « discours de la méthode » (Boyer-Weinmann), en ce qu'il engage également des stratégies argumentatives : s'il s'agit pour le biographe historien d'affirmer un *ethos* particulier, en tant que spécialiste du sujet et, au-delà, spécialiste de la méthode biographique, ce cadrage de la lecture est également une manière pour lui d'orienter la réception, voire de sélectionner son lectorat.¹⁴⁶ Les revendications et également les limites d'ordre méthodologique sont manifestement indissociables d'une forme de « contrat de lecture ». Certains chercheurs ont traqué chez de grands auteurs, biographes à leurs heures, ce métadiscours, tel C. Cave à propos de *La Vie de Molière* de Voltaire :

La *Vie de Molière* est considérée par S. S. B. Taylor¹⁴⁷ comme la 'première biographie littéraire française' authentique, c'est-à-dire appuyée sur les biographes précédents mais fondée sur un principe de sélection de l'information qui exclut le détail et l'anecdote pour valoriser l'essentiel : le contexte socio-culturel de la vie de Molière et l'intégrité de sa pensée – dont on ne dissimule pas, par consensus, une dimension libertine, ni ses engagements contre les dévots ou les censures et les cabales subies.

Les paramètres identifiés de la méthode voltairienne (recherche de concision, haine du détail¹⁴⁸) sont également repérables dans d'autres travaux biographiques (par exemple *l'Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre Le Grand* (1759-1763)¹⁴⁹ : « consultation et confrontation des sources disponibles, sélection de l'information, refus de l'anecdote, équilibre des partis pris. »¹⁵⁰ Voltaire lui-même, en « biographe réflexif »,¹⁵¹ a rendu ces exigences explicites.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 177.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 177.

¹⁴⁶ « C'est en se situant à l'intérieur du débat critique, en amont, en aval ou hors de ce débat qu'il choisit aussi son lectorat : public spécialisé, expert, universitaire, scolaire, didactique... Certaines indications, d'apparence anodine, ont une fonction prescriptive, voire jussive (de type : prière de lire ce livre de telle façon, de comprendre le titre dans tel sens), parfois même performative, au sens où les logiciens emploient le terme (dédicaces, remerciements font en disant, et indirectement quadrillent la surface intellectuelle et sociale de l'auteur). », M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴⁷ S. S. B. Taylor, article 'Vie de Molière', dans *Dictionnaire Voltaire*, éd. R. Trousson et J. Vercruyssen, p. 241-42. Cité par C. Cave, « Introduction », *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁸ Voir à ce propos l'analyse de M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, *op. cit.*, p. 365 sq.

¹⁴⁹ Cité par C. Cave, « Introduction », *art. cité.*, p. 6.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 6

¹⁵¹ « Définissant sa méthode, il dit en effet faire une 'histoire composée sur des récits de personnes connues', avoir 'consulté des témoins irréprochables', et l'on sait ce que cette 'vie' doit aux témoignages directs et à leur confrontation. Son *Histoire de Pierre le Grand* se ressentira de la nécessité de devoir discriminer, dans les documents fournis par la Russie, les discours officiels et destinés à la production d'un panégyrique de ceux qui pourraient servir à une véritable 'histoire' de la vie de Pierre et de son époque. », *Ibid.*, p. 6-7

Lorsque M. Boyer-Weinmann évoque les « responsabilités élémentaires envers le lecteur... »¹⁵², elle montre bien que le contrat qui lie le biographe et son lecteur (inséparable de la notion de « garantie ») est différent de celui que l'on peut inférer de la relation entre le romancier-biographe et son lecteur. Quand à D. Madelénat, il précise également, même si les deux genres peuvent se croiser et tendre à se mêler, que les processus qui sont à leurs fondements doivent être distingués, et il insiste sur la servitude fondamentale qui lie le biographe-historien aux sources et à la documentation :

Mais l'ordre et la finalité des opérations mentales divergent profondément ; le romancier part d'une cohérence logique (sa vérité : celle d'un personnage ou d'une situation) qui dialogue avec un immense réservoir de faits : l'univers culturel et social où il baigne ; il mélange, concentre, amalgame, stylise à son gré ce donné pour optimiser les effets qu'il prétend imposer au lecteur. Le biographe, historien, part d'une vérité factuelle qu'il doit établir précisément et qui le lie ; il n'en peut rien rejeter (sauf en une sélection limitée dans des séries d'indices semblables) ; il doit s'accommoder du bizarre, de l'irrégularité contraire à l'idée qu'il conçoit d'un caractère ; serf des témoignages et des documents, il n'accorde à sa fantaisie qu'un espace chichement mesuré, et, pour ainsi dire, contigu aux matériaux.¹⁵³

Le fait semble donc imposer sa loi au biographe (prégnance des événements), alors même que le romancier aurait le loisir d'adopter une certaine distance par rapport à la chaîne événementielle. La contrainte qui s'impose à lui relèverait, elle, d'un système narratif interne qu'il construit et dont il reste le maître : « sa vérité ». La fiction biographique, si elle est attachée à un champ référentiel, reste pourtant un roman, et son auteur demeure le démiurge et le maître d'un univers qui aura sa cohérence propre.

4. *Construction d'un système.*

Dans le cas de la fiction biographique, l'organisation de la temporalité et de la spatialité va prendre une place considérable, liée aux exigences d'une structure narrative spécifique (construction d'un univers spatio-temporel qui présente une unité). Nous retrouvons les critères du récit proposés par J.-M. Adam et que nous avons utilisés pour rendre compte de certains aspects de la biographie historique.¹⁵⁴ Mais si certains traits sont communs, la genèse de chacun de ces deux univers reste spécifique, avec une relation à la référentialité bien

¹⁵² M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, op. cit., p. 385

¹⁵³ D. Madelénat, *La Biographie*, op. cit., p. 168.

¹⁵⁴ *Supra* p. 101 sq.

distincte : « référentialité externe pour le récit historique, double référentialité interne et externe pour la fiction »¹⁵⁵.

À ce stade, deux éléments paraissent essentiels pour saisir les spécificités de la fiction biographique : d'une part, il s'agit bien de la construction d'un univers qui a sa cohérence propre en logique interne (construction diégétique).¹⁵⁶ Cette logique interne n'exclut ni que cet univers, en tant que discours, réponde aux exigences de la co-construction du sens (mobilisation cognitive du lecteur)¹⁵⁷, ni que la fiction biographique exige une coopération plus active du lecteur, à partir d'un « champ de signes culturels »¹⁵⁸ offert par l'auteur. Ina Schabert évoque à ce propos « un pacte lectorial propre à la biographie fictionnelle »¹⁵⁹ et analyse cette coopération :

Le fait que les lecteurs viennent vers une biographie fictionnelle munis de leur propre connaissance sur la personne historique qui en constitue le sujet n'œuvre pas seulement contre le soupçon que le monde fictionnel ne puisse qu'être le miroir de l'esprit de l'auteur. La connaissance historique les rend aptes à pallier le contour manquant ou seulement dessiné à grands traits, de la personnalité du protagoniste.¹⁶⁰

L'auteur compte donc sur l'horizon d'attente du lecteur (qu'il a préalablement convoqué par quelques signaux, textuels ou paratextuels) pour compléter le tableau qu'il esquisse. L'intérêt bien particulier que trouve le romancier dans l'ancrage référentiel est lié au champ de signes offert par l'histoire :

On peut souligner au contraire la fertilité de l'ambigu, l'additivité et la compatibilité des deux genres : l'histoire **fournit un cadre**, un champ de signes culturels, un destin révolu, des vies irrévocables, gages d'authenticité et de véracité, bref, une toile de fond et une caution pour les fantasmes les plus turbulents ; le roman creuse jusqu'aux permanences anhistoriques, aux cycles vitaux, aux répercussions intimes de l'événement (l'intrahistoire avec ses effets d'avance et de retard, projets, intentions, réflexions, méditations) ; mauvaise conscience de l'histoire, il en exhibe les failles, conteste l'empesé, l'officiel et l'autorisé.¹⁶¹

Ce mécanisme est perceptible dans cet extrait du paratexte d'*Un été chez Voltaire*, déjà cité : « Voltaire nous a laissé plus de quinze mille lettres. Immense courrier aussi bien que

¹⁵⁵ M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 379

¹⁵⁶ D. Madelénat insiste sur la « cohérence logique » propre, selon lui, aux romans biographiques.

¹⁵⁷ J.-M. Adam, *Le texte narratif*, *op. cit.*, page 11.

¹⁵⁸ D. Madelénat, « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », *art. cité*, page 236.

¹⁵⁹ Ina Schabert, *In Quest of the Other Person : fiction as a biography*, Tübingen, Francke, 1990, p. 45. Cité par M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique*, *op. cit.*, p. 418

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 418.

¹⁶¹ D. Madelénat, « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », *art. cité*, page 236 (nous soulignons).

conversation adressée à toute l'Europe. »¹⁶² : J.-P. Amette inscrit le texte dans un panorama littéraire, un univers temporel ici indissociable d'un univers spatial : c'est « l'Europe » des Lumières, présentée comme un réseau, qui est en jeu dans le roman.

L'autre caractère spécifique de la fiction biographique est que son univers narratif porte en lui-même ruptures et transgressions volontaires : le texte *Province* en est, dans notre corpus, un bon exemple. Si, selon J.-M. Adam, la cohérence causale est forte dans le récit fictionnel prototypal¹⁶³, cette proposition n'exclut évidemment pas l'irrégularité et la non-linéarité de la narration. Qu'entend-on alors par « logique interne » ? Selon D. Cohn, l'une des différences essentielles entre le discours de l'histoire et celui de la fiction tient précisément aux liens que le premier « entretient avec le niveau référentiel et le détachement que le second opère par rapport à lui »¹⁶⁴ : ces liens contribuent à déterminer dans chaque cas des « paramètres discursifs spécifiques. » L'interaction entre les faits (que constitueraient les événements biographiques¹⁶⁵) et l'univers de référence construit est formalisée par la notion de dialogue chez D. Madelénat¹⁶⁶. Cette interaction, dynamique fondamentale dans l'élaboration des fictions biographiques, relève selon R. Dion et F. Fortier d'un « jeu avec le vrai »¹⁶⁷. Prenant comme référence « les données à la base de l'édifice fictionnel »¹⁶⁸ dans leur corpus, ils montrent que la question de la référentialité des faits reste légitime.¹⁶⁹

L'univers diégétique de la fiction biographique sera donc en relation avec une référence externe¹⁷⁰. Mais l'univers externe (celui du biographié) ne sera pas appréhendé dans sa logique d'ensemble, globale (et encore moins exhaustive) ; l'auteur de fictions biographiques n'a pas de prétention ou de visée explicite de ce point de vue. Le critère « E », identifié par J.-M. Adam, qui renvoie au fait que le type narratif dans son ensemble tend à privilégier l'ordre causal par rapport à l'enchaînement chronologique (« causalité-consécution narrative »¹⁷¹) est

¹⁶² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, précision liminaire, *op. cit.*, n. p.

¹⁶³ Voir les analyses relatives aux structures du récit, *supra*, p. 101 sq.

¹⁶⁴ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 179

¹⁶⁵ R. Dion et F. Fortier évoquent à ce propos le « vécu-matériau », dans *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*, p. 30

¹⁶⁶ « Le romancier part d'une cohérence logique (sa vérité : celle d'un personnage ou d'une situation) qui **dialogue** avec un immense réservoir de faits : l'univers culturel et social où il baigne. », D. Madelénat, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 168, cité *supra*.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 37

¹⁶⁹ Ainsi : « John Polidori a effectivement accompagné Byron sur le continent ; il a passé l'été 1816 avec lui et les Shelley sur les bords du lac Léman, dans la villa Diodati ; il a bel et bien tenu un journal de cette période, en grande partie détruit par sa sœur Charlotte, qui le jugeait trop leste. [...] Sur ce substrat événementiel, West édifie une fiction qui ne rompt pas le tissu des faits avérés, mais s'y insère. », *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁷⁰ « procédures d'accréditement au monde représenté » selon Adam, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷¹ J.-M. Adam, *Le Texte narratif*, *op. cit.*, p. 101. Nous renvoyons à la section E de la première partie, « Tensions génériques ».

donc mis en œuvre différemment dans les biographies historiques et les fictions biographiques. La visée discursive première de ces dernières est en effet de « raconter une histoire au lecteur », et au-delà peut-être de partager une certaine représentation de l'existence (ce qui s'avère plus complexe à saisir, et même à définir). Ainsi, l'enjeu pour J.-P. Amette ne sera probablement pas de ré-expliciter le sens supposé de la vie de Voltaire, contrairement à ce que propose, par exemple, le biographe A. Magnan¹⁷². On fait l'hypothèse que la cohérence diégétique sera primordiale, mais qu'en revanche l'exigence d'intelligibilité portant sur le sens de la vie du biographié (essentielle dans les biographies historiques) aura moins d'importance dans les fictions biographiques. Est-ce à dire que la vie du biographié n'est qu'un prétexte à représenter « autre chose » (ayant trait davantage à l'auteur de la fiction biographique) ? Ou bien est-ce une manière indirecte de livrer une interprétation de la vie du biographié, par fragments ou par éclats, et de manière symbolique ? A ce stade, nous pouvons réinterroger l'hypothèse d'Ina Schabert reprise par R. Dion : dans les fictions biographiques, « les faits biographiques sont arrangés à l'intérieur d'un système d'assertion autoréférentiel, ils sont utilisés figurativement, en tant que signes qui représentent plus ou autre chose qu'eux-mêmes »¹⁷³ Pour cette raison, la fiction biographique deviendra le lieu privilégié de la transmutation, la « figuration » et l'« arrangement de signes »¹⁷⁴.

E. « Composer avec la réalité »¹⁷⁵

En dépit de sources communes, les modalités de la narration des fictions biographiques seront donc différentes de celles des biographies historiques. Dans un cas (récit historique), il y a mise en forme d'un matériau existant préalablement. Dans l'autre (fiction biographique), on peut certes parler de « sources », mais la création de la diégèse a une autonomie intrinsèque qui n'autorise plus l'emploi de l'expression de « mise en intrigue ».

Un roman peut posséder une intrigue, mais on ne saurait dire qu'il est *mis* en intrigue : ses différents moments séquentiels ne se réfèrent pas à des données ontologiquement indépendantes et temporellement antérieures, des données

¹⁷² A. Magnan « Ce que cet homme a fait de plus essentiel, ce qu'il a pensé, ce qu'il a senti – ce qu'il a voulu faire de sa vie surtout : le point de perspective du discours biographique. » *Dossier Voltaire en Prusse, op. cit.*, p. IX.

¹⁷³ R. Dion, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », *art. cité*. La citation d'Ina Schabert traduite par R. Dion est tirée de « Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations », *Biography*, vol. 5, n°1, 1982, p. 1-16.

¹⁷⁴ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *art. cité*, p. 89.

¹⁷⁵ « Montrer comment le roman *compose avec* la réalité, c'est en effet le seul moyen d'éviter deux erreurs symétriques : réduire la fiction à ses sources biographiques, récuser tout rapport de la fiction à la réalité. », *ibid.*, p. 90.

qui correspondraient à des événements désordonnés et dépourvus de signification qu'il restructurerait de façon à les ordonner et à leur conférer une signification ; par conséquent on ne saurait dire de ces moments qu'ils ont été sélectionnés à partir d'une telle base de données. A cet égard, le processus qui transforme des données d'archives en un texte historique de forme narrative diffère qualitativement du processus (auquel, en fait, il n'est guère comparable) par lequel un romancier transforme ses sources – qu'elles soient autobiographiques, anecdotiques, ou même historiques – en une création fictionnelle.¹⁷⁶

Les critères du récit que nous avons dégagés précédemment sont donc, selon D. Cohn, insuffisants pour comprendre la mise en forme spécifique de la fiction biographique. C'est ici que prend sens dans l'analyse de la diégèse la notion de « transposition » empruntée aux travaux d'Y. Baudelle¹⁷⁷, à laquelle nous avons déjà fait allusion :

[...] l'important est de voir que [dans son usage courant, la notion de transposition] porte sur la réalité, empirique ou biographique, des lieux que l'auteur a connus, les gens qu'il a croisés, les événements de sa vie. Mais comme ces fragments d'une existence se trouvent transposés au plan de l'imaginaire, nous voici face à l'un des « paradoxes du biographique » : sa présence en un lieu qui en principe l'exclut parce qu'il en est l'opposé théorique – l'univers de la fiction, par définition « virtuel »¹⁷⁸.

Le paradoxe inhérent à la fiction biographique implique, selon Y. Baudelle, qu'on admette l'existence d'un entre-deux : la notion d'« écart » permettra de dépasser l'alternative aporétique selon laquelle « tout est faux, ou tout est vrai »¹⁷⁹. Il est aisé, en sélectionnant un extrait de notre corpus, de montrer à quel point le matériau historique et référentiel est utilisé, tout en étant modifié, recomposé et réintégré dans un ensemble qui lui confère un sens et une portée différents de ceux qu'on pourrait inférer des données que met, par exemple, à notre disposition la connaissance de la vulgate voltairienne.

¹⁷⁶ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 175-176. L'auteure apporte ainsi un élément de réponse au problème posé par D. Madelénat sur la mise en intrigue dans le roman et la biographie : « L'intrigue en elle-même, le *muthos* comme agencement des actions humaines, est neutre par rapport à l'opposition du réel et de la fiction. La même phrase, le même récit peuvent, selon les cas, être perçus comme historiques ou comme non historiques". Les mêmes exigences de documentation, de vraisemblance et de réalisme, variables selon les époques, s'imposent à l'historien et au romancier. » D. Madelénat « Biographie et roman... », art. cité, p. 236. D. Madelénat cite ici Jean Molino, « Histoire, roman, formes intermédiaires », dans *Mesure*, 1, juin 1989, p. 59-75. L'auteur semble considérer qu'il y a une neutralité du « *muthos* », ce qui constitue une question fondamentale pour nous.

¹⁷⁷ Nous nous référons à l'article d'Y. Baudelle déjà cité « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition ».

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 81. « La littérature n'est pas, comme le voulait Flaubert, « exposante », mais transposante. Or la transposition, comme le note justement Ricoeur dans son commentaire d'Aristote, est à la fois un emprunt et un écart. » Ricoeur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 26-27. Cité par Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman... », op. cit., p. 83.

Ainsi, une page d'*Un été chez Voltaire* s'annonce comme le récit d'une « journée » dont la date est donnée : le 2 août 1761.

Ce jour-là, tout avait mal commencé. Voltaire avait appris la déconvenue des armées royales à Villinghausen. La balance de ses comptes, à Genève, devenait fortement débitrice. Les Anglais avaient repris une à une les îles sous le Vent. Ajoutez que son chien préféré, Brigand, avait mordillé le plus beau fauteuil de son cabinet. Alors il confia à son ami, le comte d'Argental : « Aimons le théâtre, c'est la seule gloire qui nous reste, et encore. »

À midi, ce 2 août, il eut un entretien avec le comte de Fleckenstein, puis il écrivit à Choiseul. Il le pressa d'intervenir pour une paix « prompte et glorieuse », ce qui était un code entre eux. Enfin, étant obligé de travailler à commenter *Rodogune* dans une édition en pieds de mouches, il constata que sa vue faiblissait. En fin d'après-midi, il compta sur Zanetta pour embellir sa tragédie en disant bien ses vers mais, comble de malchance, Mlle Obozzi, abasourdie de voir le comte de Fleckenstein s'afficher aussi souvent en compagnie de Gabriella, n'eut plus l'entrain ni la vaillance qui convenaient pour bien dire les vers.¹⁸⁰

Ce texte nous montre à quel point les effets de transposition peuvent être divers dans les fictions biographiques. La mention des « yeux fatigués » est empruntée à une lettre du 5 août 1761 adressée à Damilaville :

Frère V. a bien mal aux yeux, mais il les a perdus avec Corneille, et cela console ; il a été obligé de travailler sur une petite édition en pieds de mouche ; heureusement, l'en voilà quitte. Il a commenté *Médée*, *Le Cid*, *Cinna*, *Pompée*, *Horace*, *Polyeucte*, *Rodogune*, *Héraclius* ; il reste peu de choses à faire, car ni les comédies, ni les *Agésilas*, ni les *Attila*, ni les *Suréna*, etc., ne méritent l'honneur du commentaire.

S'il avait des yeux, il pleurerait nos désastres qui se multiplient cruellement tous les jours.¹⁸¹

J.-P. Amette a repris l'expression « pieds de mouche », évitant le contemporain « pattes de mouche » et retrouvant un peu de la langue d'époque, tout en laissant de côté, cependant, la remarque spirituelle de Voltaire (« ...perdus avec Corneille, et cela console. ») La succession des œuvres est réduite à la seule *Rodogune*. On constate aussi que ce déclin de la vue est présenté comme une nouveauté par le Voltaire fictionnel, ce qui trahit le sens de la lettre historique : on peut l'expliquer, sans doute, par la logique interne du paragraphe d'Amette, dont l'unité est construite sur le thème d'« une mauvaise journée ».

¹⁸⁰ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 72-73.

¹⁸¹ Voltaire, Lettre 6733 à Damilaville du 5 août 1761, *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 498.

La référence à la « balance de ses comptes [...] fortement débitrice » provient quasi littéralement d'une lettre adressée à un autre correspondant, Tronchin, qui date de juillet, et non du mois d'août :

Au reste, j'ai beaucoup de maisons et pas un sou ; et je ne présume pas que le nouveau lit de justice et la dernière déconvenue de notre armée fasse beaucoup rouler l'argent. [...]

Je me trouve furieusement débiteur à Genève. Voici mon moment de crise. J'attends la balance de mes petits comptes pour voir de combien je suis ruiné. [...]

Je ne sais si nous aurons la paix. Où sommes-nous réduits ? puisque nous la souhaitons, même honteuse.¹⁸²

Une note de la *Correspondance* précise que la déconvenue à laquelle fait allusion cette lettre adressée à Tronchin correspond effectivement à « la bataille de Fillingshausen (sic), le 16 juillet »¹⁸³, qui apparaît dans notre extrait. Les propos adressés à Choiseul, que le Voltaire fictionnel presse « d'intervenir pour une paix "prompte et glorieuse" », transposent avec une ironie appuyée (« ce qui était un code entre eux ») ceux de la *Correspondance* : « Nous ne pouvons avoir de ressource que dans la paix la plus honteuse et la plus prompte. »¹⁸⁴ Quant aux « îles sous le Vent », elles apparaissent dans la lettre (historique) à D'Argental faisant état, avec beaucoup d'humour encore, des dernières défaites militaires et politiques du royaume de France :

Vous devez avoir eu une semaine brillante à Paris ; il me semble qu'en huit jours vous avez eu un lit de justice, la nouvelle d'une bataille perdue, la nouvelle de Pondichéri, celles des îles Sous-le-Vent¹⁸⁵, celle de la flotte anglaise arrivée devant Oléron, et une comédie de Saint-Foy.¹⁸⁶

Nous constatons encore que la phrase reprise dans le roman comme une citation et adressée à d'Argental (« Aimons le théâtre, c'est la seule gloire qui nous reste, et encore. ») n'est pas absolument fidèle ; on peut lire dans la *Correspondance* : « Aimons le théâtre, c'est la seule

¹⁸² Voltaire, Lettre 6719 du 26 juillet 1761 à Jean-Robert Tronchin, *Correspondance*, t. VI (1760-1762) *op. cit.*, p. 486.

¹⁸³ Voltaire, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, note, page 1348. Une allusion à la bataille de Villingshausen apparaît d'ailleurs dans *Un été chez Voltaire* : « Le 27 juillet, Voltaire reçoit un courrier qui lui apprend la défaite des Français à la bataille de Villingshausen. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 92

¹⁸⁴ Voltaire, Lettre 6729 du 2 août à D'Argental, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 495. Voir aussi la lettre 6719 à Tronchin, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 486.

¹⁸⁵ Une note de l'édition Gallimard de la *Correspondance* précise qu'il s'agit de la Dominique, prise par les Anglais.

¹⁸⁶ Voltaire, Lettre 6729 du 2 août à D'Argental, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 495

gloire qui nous reste. »¹⁸⁷ L'ajout de « et encore » introduit les thèmes du doute et de l'échec possible, dont on verra l'importance dans l'univers romanesque d'Amette : de tels décalages sont signifiants dans l'appréhension des spécificités d'un corpus. C'est chose commune à toutes les fictions biographiques, en revanche, que de mêler données référentielles (présentes dans la *Correspondance* ou les biographies historiques) et éléments fictionnels, ce qui apparaît ici dans l'énumération hétérogène des actants : d'Argental¹⁸⁸ et Choiseul sont des personnages historiques, ce qui n'est pas le cas de Fleckenstein et Zanetta, figures imaginaires ; les éléments documentaires tendent ainsi à accréditer la fiction. Cet examen rapide d'un extrait représentatif confirme les tendances hybrides, complexes, de la fiction biographique, et met en lumière quelques traits originaux de la mise en œuvre du genre par J.-P. Amette : ici, la thématique de l'échec et du doute.

De manière générale, la notion de « transposition »¹⁸⁹ permet aux théoriciens de la fiction biographique de saisir ces déplacements complexes du matériau référentiel. Les travaux de R. Dion et F. Fortier visent précisément à catégoriser les transformations du matériau biographique. La première catégorie définie par eux, qui a trait au matériau biographique, est celle de la « transposition du vécu »¹⁹⁰ :

Ce premier « effet de transposition » apparaît à la fois comme le plus évident et le plus provocant : la transposition comme fabrication d'un vécu alternatif ou possible. Le biographe envisage le matériau historique de manière ludique et transgressive en vue de combler les lacunes documentaires ou d'explorer des voies nouvelles : il opère notamment des déplacements dans le temps et dans l'espace, en variant les points de vue, ou encore en mettant en relief des épisodes jugés *a priori* secondaires.¹⁹¹

1. Construction diégétique des fictions biographiques

¹⁸⁷ Lettre 6729 du 2 août à D'Argental, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 496.

¹⁸⁸ Celui-ci n'apparaît dans la fiction biographique qu'en tant que correspondant, simplement mentionné.

¹⁸⁹ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *art. cité*, p. 83. Précaution méthodologique importante d'Y. Baudelle : « Son but n'est donc nullement d'établir, au sujet de tel ou tel roman particulier, la part des données référentielles et celle de l'imaginaire : une telle approche serait non seulement irréalisable, seul l'auteur étant en principe capable de s'y livrer – et encore ! – mais antilittéraire, l'une des spécificités de la création romanesque résidant justement dans cette transmutation du matériau empirique par la dynamique de l'imagination, avec la mystérieuse fusion qui en résulte. » *Ibid.*, p. 84

¹⁹⁰ La catégorie « transposition de l'œuvre » et « transposition du discours critique » feront l'objet de développements spécifiques dans notre troisième partie, consacrée précisément à l'image de l'écrivain.

¹⁹¹ D. Fortin, « Les fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? », *art. cité*.

Les manipulations les plus évidentes opérées par le romancier-biographie ont trait, on le verra, au système actantiel, mais d'autres données diégétiques (celles, notamment, du temps et de l'espace) subissent elles aussi des transformations :

Si c'est à propos des personnages qu'il est le plus facile à mettre en évidence, ce fonctionnement fusionnel [le mélange du matériau référentiel et de l'imaginaire] de la création romanesque touche aussi la matière événementielle du récit, son organisation spatiale et sa structure temporelle : comme le mécanisme de sélection, il s'observe en fait à tous les niveaux. La durée peut se contracter, comme l'espace peut se condenser.¹⁹²

R. Dion donne un exemple de cette sélection temporelle en citant un ouvrage consacré à Virginia Woolf qui « se limite à un cadre temporel précis, qu'il excède cependant de temps à autre par des analepses et des prolepses »¹⁹³. La fiction biographique abandonne l'ambition générique originelle qui était de rendre compte d'une vie dans son ensemble, et sélectionne résolument des épisodes jugés signifiants.

a. Le choix du « moment biographié » :

Ce procédé de sélection tend, sans doute, à limiter pour la fiction biographique certains risques qui ont été maintes fois pointés pour le genre biographique dans son ensemble, tels que l'énumération d'événements ou de faits mis sur le même plan et qui, à aucun moment, ne feraient sens.¹⁹⁴ R. Dion et F. Fortier soulignent les choix temporels qui ont été effectués par les auteurs de leur corpus de fictions biographiques :

Notre corpus est composé en grande partie d'œuvres qui se bornent à quelques épisodes significatifs de la vie des biographés – une année de la vie de Virginia Woolf (Duhon, 1990) ou un été de Lord Byron (West, [1989])

¹⁹² Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *art. cité*, p. 89

¹⁹³ « S'affranchissant de la convention selon laquelle la biographie doit s'attacher à l'ensemble d'une vie, de la naissance à la mort – le « module existentiel fondamental » selon D. Madelénat (1984, p. 9) -, le livre se borne à l'année 1927-1928, explorant pour l'essentiel les rapports entre la vie amoureuse de Virginia Woolf et l'écriture de ce monument à Vita Sackville-West que représente *Orlando*. », R. Dion, « Une année amoureuse de Virginia Woolf... », *art. cité*, p. 33

¹⁹⁴ Risque souligné par la littérature critique : « Ce qui serait alors mis en scène dans cette déception [...], c'est l'impossible saisie d'une vie dans sa globalité. Par cette humilité affichée, la fiction biographique prendrait alors une valeur critique à l'égard des biographies traditionnelles », A. Eissen « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », dans A.-M. Monluçon et A. Salha (dir.), *Fictions biographiques, op. cit.*, p. 229. « Le problème majeur de ce genre de biographies « classiques », documentées et savantes, trop objectives et trop irréprochables à vrai dire (car on ne vit jamais objectivement, on ne mène jamais une existence objectivement racontable), c'est que finalement elles mettent tout sur le même plan, le plus décisif et le plus anecdotique, le fantasme et la quotidienneté, l'empressement du désir et la pesanteur du temps qui s'écoule fort souvent en vain, et qu'elles déclinent l'événementiel toujours au même rythme, au gré de tous ces événements, très fréquemment d'une désolante banalité, qui organisent et structurent notre vie de tous les jours sans pour autant nous toucher et nous concerner. » A. Buisine, « Écrire des biographies », *art. cité*, p. 157-158.

1991), les derniers jours de Charles Baudelaire (Lévy, 1988) ou d'Emmanuel Kant (De Quincey, [1827] 1890), quelques strates temporelles de l'existence de Gottfried Benn (Mertens, 1987), et ainsi de suite -, épisodes à partir desquels, souvent, elles irradient dans toutes les directions.¹⁹⁵

Cette sélection temporelle n'est pas exclusivement réservée au champ de la fiction biographique.¹⁹⁶ Le texte *Stendhal : 3 juin 1819*¹⁹⁷ de J.-P. Amette, de nature générique hybride, focalise l'attention sur la durée restreinte d'une journée.¹⁹⁸ Un tel choix, d'une journée ou d'une saison, induit un changement de perspective (qui évite également de mettre « tout sur le même plan »¹⁹⁹). Ce rétrécissement temporel reste plus rare dans le cas des biographies historiques qu'il ne l'est pour les fictions biographiques. Selon D. Viart, il constitue même l'un des traits permettant de construire le genre de manière contrastive : « Elles [les fictions biographiques] n'ont pas la moindre ambition exhaustive et privilégient souvent tel fragment d'existence ou tel événement, pas forcément central ni déterminant *a priori*. »²⁰⁰

Dans *Un été chez Voltaire*

La fiction biographique semble donc induire le choix d'un moment (découpage d'un épisode). Dans le cas *Voltaire*, il s'agit d'une saison, l'été, qui correspond à la période où se noue l'intrigue narrative du texte (celles des préparatifs d'une nouvelle mise en scène du *Mahomet*²⁰¹). Le lieu choisi pour la construction de cet univers fictionnel est à mettre en

¹⁹⁵ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹⁶ A. Buisine a procédé de même pour son étude sur Proust qui relève du biographique-historique : « C'est pourquoi dans mon *Proust*, j'ai voulu travailler par décompression, par expansion, par épanouissement. Par dilatation et épanchement d'un noyau essentiel ; par diffusion et propagation de l'onde de choc. Par rayonnement et irradiation du foyer. M'en tenir à une seule journée me permet de parler beaucoup, énormément même de ce que j'ai décidé de privilégier. », A. Buisine, « Écrire des biographies », *art. cité*, p. 153.

¹⁹⁷ J.-P. Amette, *Stendhal : 3 juin 1819*, *op. cit.*

¹⁹⁸ A. Buisine évoque les intérêts de cette « contrainte des vingt-quatre heures » : « [Elle] me délivre de cette succession de phases (l'enfant, le mondain, l'amoureux, l'écrivain) dont la simple diachronie suffit à les vectoriser et à construire un destin. [...] Cette unité de temps bénéficie surtout aux lieux. », dans « Écrire des biographies », *art. cité*, p. 153.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 158. L'essentiel étant selon A. Buisine de déterminer un réel projet d'écriture, dans lequel la forme biographique choisie (quelle qu'elle soit) corresponde, d'une manière ou d'une autre à « l'œuvre-vie dont elle veut rendre compte ». *Ibid.*, p. 151.

²⁰⁰ D. Viart, « Essais-fictions... », *art. cité*, p. 331.

²⁰¹ « *Mahomet* fut conçu en février 1739 (V à D'Argental 9 févr. D1862), composé entre mars et juillet 1739 D1932 ; V. à Mlle Quinault D 1957, à d'Argental 2 avril D1952, Mme du Châtelet à d'Argental 1^{er} juin D2022) Il est « fini » le 6 juillet 1739 (D2040) ; envoyé à Quinault le 5 septembre 1739 D2071. Voltaire le « rabote » ensuite (V. à Frédéric 28 décembre 1739 [...]) ; le reprend en octobre 1741 après l'avoir « laissé reposer quelques mois » (V. à Cideville 28 octobre 1741 de Bruxelles D2558) etc. La pièce est créée à Lille le 25 avril 1741 ; représentée à Paris le 9 août 1742, mais retirée après la troisième représentation. Elle est imprimée en octobre-novembre 1742. », Voltaire, *Mémoires pour servir à la Vie de M. de Voltaire*, éd. J. Hellegouarc'h, p. 77, note 103. Les références à la *Correspondance* renvoient ici à l'édition Besterman.

relation avec l'image-vignette du patriarche : l'article indéfini « un » du titre nous semble manifester l'exemplarité de cet épisode, représentatif d'une période illustre de la vie de Voltaire : celle du patriarcat de Ferney²⁰². J.-P. Amette emprunte beaucoup à la *Correspondance*, comme on le verra à maintes reprises : « J'ai passé hier la journée à Ferney, et j'ai appris en arrivant qu'on jouait demain *Mahomet* ; je ne crois pas qu'il soit nécessaire de faire des répétitions. »²⁰³ Ironie du récit : c'est une longue série de répétitions qui va fournir la matière principale du roman. Relevons également que l'épisode se trouve décalé d'une année par la fictionnalisation, puisque ces références relèvent, dans la *Correspondance*, de l'année 1760, et non de 1761.

Ce choix temporel peut paraître surprenant au regard de la vie/l'œuvre de Voltaire, dans la mesure où le texte n'est pas, loin s'en faut, parmi les plus populaires et que la période biographique ne correspond pas non plus aux grandes « affaires » (Calas, La Barre). Rappelons le jugement de R. Pomeau sur la pièce : « Il est dommage que Voltaire ait manqué sa tragédie de *Mahomet*, car elle reste à l'ordre du jour. »²⁰⁴ En quoi ce choix par Amette de la mise en scène de *Mahomet* comme épisode diégétique central est-il signifiant ? D'une part, même si J.-P. Amette considère *Mahomet* comme un échec esthétique de Voltaire²⁰⁵, la pièce reste emblématique, à bien des égards, du combat de sa vie, la lutte contre « l'Infâme », ce que montrent dans la fiction les longs dialogues polémiques²⁰⁶ ou les réflexions de Voltaire : « Aucun n'avait compris que *Mahomet* était une tragédie dans l'actualité d'un monde qui brûlait. Il fallait instruire des peuples entiers. Avec cette œuvre, il [Voltaire] entretenait le public non pas d'un passé révolu, mais des temps présents et futurs. »²⁰⁷ Ainsi, le romancier, s'il ne se montre pas sensible aux qualités esthétiques de la pièce (« la pièce la plus puissante

²⁰² Une interprétation contraire est *a priori* possible et autorisée par l'article (« un été » qui serait différent des autres...), mais elle ne nous semble pas pouvoir s'appliquer ici.

²⁰³ Lettre 6271 du 17 octobre 1760 à Gabriel Cramer, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.* p. 27. Voir aussi Lettre 6250 du 3 octobre 1760 à D'Argental sur la mise en scène de *Mahomet* à Ferney : « Je vais jouer Zopire, je déchirerai le cœur, entendez-vous. Je vous dis que je suis le premier vieillard de tous les tripots. », *Correspondance*, *ibid.*, p. 7.

²⁰⁴ R. Pomeau, *Voltaire*, *op. cit.*, p. 88.

²⁰⁵ « Il faut avouer que *Mahomet* est une pièce médiocre où Voltaire imite mal son auteur préféré, Corneille. Normal qu'elle ne soit pas jouée. J'explique pourquoi dans mon livre. » J.-P. Amette, site officiel cité, rubrique « Entretiens », propos recueillis par J. F. Goudeau.

²⁰⁶ Par exemple, les disputes entre Voltaire et l'abbé de Pors-Even : « Chaque tirade de votre *Mahomet* respire la révolte contre la religion et contre l'autorité. On expose sur le théâtre toutes les horreurs d'une morale qui a déjà culminé dans *Tartuffe*. » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 119

²⁰⁷ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 79.

de Voltaire, même si ce n'est pas toujours la plus accomplie par la grâce de ses vers²⁰⁸», souligne M. Hersant) en rappelle, par le biais de la fiction, sa portée philosophique.

À la question « Est-ce donc l'actualité – nationale et internationale – qui justifie la parution d'*Un été chez Voltaire* avant votre roman [*Le Lac d'or*], pourtant antérieur ? », J.-P. Amette répondait, dans un entretien réalisé pour son site : « – Oui. L'actualité m'a frappé. On brûle des dessins, on brûle des effigies, on éparpille des gens dans le métro à l'heure de pointe... »²⁰⁹ Le choix du romancier apparaît donc fortement déterminé par l'actualité, ce qui masque dans ses propos les autres intérêts de la pièce.²¹⁰

Une autre justification apportée par l'auteur quant à la sélection du moment biographié est plus surprenante : « Pourquoi 1761 ? Parce que c'est le triomphe de Jean-Jacques Rousseau avec son best-seller, *La Nouvelle Héloïse* et que ça énerve Voltaire. Vraiment ! Très énervé contre "ce chien de Rousseau", comme il dit !... »²¹¹ Certes, le roman de J.-J. Rousseau occupe une petite place (à travers surtout des allusions) dans la fiction biographique, mais on ne peut comprendre l'importance que lui accorde Amette (et qui explique sans doute le choix de 1761 au lieu de 1760) que par le souci de ménager un contraste : le succès de l'*Héloïse* va mettre en évidence l'échec de plus en plus patent du *Mahomet* auprès du public. Cette notion d'échec, qui peut sembler paradoxale au regard de la postérité, prend tout son sens dans l'analyse intratextuelle des œuvres de J.-P. Amette.²¹² D'autres moments dysphoriques (tels que l'épisode dit de l'« avanie de Francfort »²¹³) ont d'ailleurs attiré l'attention du romancier-biographe : « tout ce qui concerne l'épisode chez Frédéric II [...] et surtout l'épisode tragique de juin juillet 1753, [cela] m'a permis de comprendre l'homme, son courage et [...] son obsession de se faire un petit domaine à l'écart des rois, des empereurs et de leurs tyrannies. »²¹⁴ Dans un processus de déplacement qui est le propre de la fiction biographique, ces événements des années 1750, qui révèlent le despotisme de Frédéric²¹⁵, n'apparaîtront pas dans le récit, mais quelques phrases attribuées à Voltaire constituent le reflet indirect de ses

²⁰⁸ M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, op. cit., p. 88.

²⁰⁹ Site officiel de J.-P. Amette, rubrique « Entretiens », propos recueillis par Jérôme F. Goudeau.

²¹⁰ « une pièce aussi puissante que *Mahomet* [...] malgré ses inégalités formelles, fascine par la manière dont elle tourne autour des images conjuguées de l'assassinat fanatique et du meurtre du père », M. Hersant, *Voltaire, écriture et vérité*, op. cit., p. 478.

²¹¹ J.-P. Amette, rubrique « Entretiens », site cité.

²¹² Voir la partie consacrée à la « thématization de l'échec » dans notre quatrième partie « Tous ceux qui tombent... » *infra* page 319.

²¹³ C. Mervaud, *Des Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire aux 'Vies' de Voltaire : l'avanoie de Francfort*, art. cité, p. 155-170.

²¹⁴ J.-P. Amette, pièce jointe intitulée « Voltaire » accompagnant le courriel du 10 août 2016, annexe 4 e.

²¹⁵ Voir l'analyse de M. Hersant sur le terrible épisode de Francfort (« Cauchemar à Francfort », dans *Voltaire, écriture et vérité*, Quatrième partie, chapitre 4, « *Voltaire autodestiné* », op. cit., p. 572 sq.)

griefs contre le souverain : « Le roi de Prusse vient de m'envoyer deux cents vers tandis qu'il se prépare à deux cent mille meurtres. »²¹⁶. Ainsi, Amette n'omet pas de laisser une place significative à cette relation passionnelle dont l'aboutissement fut tragique.²¹⁷

[...] la « fiction biographique » ne cherche pas à restituer à travers une narration historique la chronologie des événements d'une vie : loin d'adopter la continuité linéaire qui cautionne le principe de causalité et l'illusion rétrospective de cohérence, elle livre la biographie d'un « moi » dispersé et volatile, où s'entremêlent les antiques mythologies et les mythes personnels. **La Vie se présente dès lors à travers un fragment métonymique** d'où se dégage un parcours d'ensemble censé réfracter la myriade de menus faits qui ponctuent une existence.²¹⁸

Ce concept de « fragment métonymique » peut éclairer notre analyse diégétique, puisqu'il y a extraction dans la vie du biographié de ce que l'on pourrait nommer une « section biographique » destinée à être fictionnalisée ; l'idée d'« image réfractée » d'une vie, sous-tendue par cet énoncé, constitue ainsi la fiction biographique en miroir oblique d'une existence.

Dans *La Maîtresse de Brecht*

Ce titre est censé extraire de la vie du biographié un personnage qui va être l'objet de fictionnalisation. Le lecteur peut être surpris par ce choix, qui met en lumière la vie intime de l'écrivain, et non son engagement.²¹⁹ De plus, la vie personnelle de Brecht est connue pour être tumultueuse, si bien que la singularité remarquable de « la » maîtresse, posée par le titre, peut légitimement intriguer. Précisément, la fictionnalisation consiste ici pour le romancier à convoquer plusieurs personnages féminins historiques pour donner vie à « la maîtresse », dont le caractère exceptionnel tient au rôle d'espionne qui lui est attribué dans la diégèse et qui ne correspond en revanche à aucune réalité. Cette fonction d'agent va, *in fine*, confirmer la première attente du lecteur, en réintégrant le scénario narratif dans un contexte politique.

²¹⁶ Ou encore : « ... dites à votre maître de reprendre sa lyre plutôt que son épée... », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 86-87.

²¹⁷ M. Hersant identifie dans les *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire* un lent processus de « dé cristallisation » qui laisse paraître à la fois un désir de vengeance et une « stupéfiante déclaration d'amour déçu. », *Voltaire, écriture et vérité*, *op. cit.*, p. 580.

²¹⁸ D. Fortin, « Les fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? », *art. cité*, (nous soulignons).

²¹⁹ Nous renvoyons à la notion d'« horizon d'attente » ; voir pour une mise au point conceptuelle A.-R. Hermetet, « Introduction » avec R. Salado à *l'Esprit créateur*, *art. cité*, p. 1.

L'épisode qui sert de cadre au roman n'est pas à la gloire du biographié : il ne s'agit ni des premiers combats de B. Brecht, ni de l'exil (repères évoqués spontanément par J.-P. Amette dans un entretien où il met en lumière un Brecht héroïque, opposant à Hitler dans les années 30²²⁰) ; mais d'un artiste vieillissant, dans une situation politique et idéologique ambiguë face au régime de l'Allemagne de l'Est (situation décrite par M. Esslin, on le sait, comme emblématique des « pièges de l'engagement »²²¹). Pour Bertolt Brecht, l'épisode du retour en Allemagne est celui de toutes les ambiguïtés : s'il obtient les honneurs officiels et une reconnaissance institutionnelle, il ne peut s'agir pour la postérité d'un moment glorieux, puisque l'écrivain se fait complice d'un régime anti-démocratique.²²² Son travail au sein du *Berliner Ensemble* sera, de fait, conditionné par sa capacité à louvoyer, à négocier avec le nouveau pouvoir en place, à intriguer et « parfois courber l'échine »²²³.

Le récit présente également la particularité d'avoir pour cadre les ruines berlinoises, emblématiques : l'auteur explique avoir « visionné des films tournés à Berlin dans les années 1947-1955 et notamment [...] ce grand film de 1946 : *Les Assassins sont parmi nous (Die Mörder sind unter uns)* »²²⁴ Né en 1943, J.-P. Amette s'inscrit dans la « mémoire historique des guerres mondiales vécues par [ses] aînés, "ce mixte d'irréalité et de trop terrible réalité" que suppose une expérience de guerre par procuration. »²²⁵ En témoigne *Jeunesse dans une ville normande* : « Qu'ai-je à dire dans cette histoire, qu'ai-je à faire dans ce passé, quelle bataille est-ce que je veux mener [...] ? »²²⁶ La description que fait Amette de la ville de Caen dans ce texte autobiographique est à rapprocher du cadre choisi pour sa fiction consacrée à Brecht : « Né en 1943, j'ai donc grandi dans une carcasse de ville, dans un gouffre, dans un chantier. Alors j'essaie de comprendre, d'inventer, d'entrouvrir la porte de cette pièce déserte

²²⁰ « Dès 1927, il a senti arriver les choses. Dès 1933, il lutte... », *Normandie Magazine n°189, op. cit.*, p. 4.

²²¹ « Brecht réfléchissait longuement avant de prendre la décision de s'installer à Berlin, dans la zone occupée par les Soviétiques, et d'adopter une position qui le lierait publiquement à un régime et à un gouvernement communistes. Brecht pensait certainement, d'accord avec Sartre, que « la littérature est par essence hérésie », il connaissait fort bien les méthodes communistes de secret et de bourrage de crâne qui faisaient dire à Sartre que « l'intellectuel communiste reprend à son compte l'attitude de l'état-major qui condamna Dreyfus sur des pièces secrètes » ; il résolut néanmoins d'aller vivre sur Berlin-Est et, comme le démontre le présent ouvrage, il eut raison, car il lui fut ainsi possible de mettre en pratique ses théories sur le théâtre et d'user de toute son influence pour incliner le régime vers plus de libéralisme. Mais si l'on peut prétendre que Brecht fit bien de prendre cette décision, il n'en est pas moins vrai que, dans un certain sens, pareil choix ne pouvait manquer d'aboutir à un échec et de poser pour celui qui le faisait de multiples et tragiques dilemmes. », M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 11.

²²² Voir à ce propos les développements de J. Fuegi.

²²³ Jean Jourdeuil, « Bertolt Brecht, de 1947 à 1995, une chronique allemande », dans M. Silhouette et J.-M. Valentin, *Bertolt Brecht. La théorie dramatique*, Paris, Klincksieck, « Germanistique », Paris, p. 209.

²²⁴ Annexe 4c, pièce jointe 1 « Brecht »

²²⁵ Marie-Hélène Boblet « Avant-propos », dans M.-H. Boblet et Bernard Alazet, *Écritures de la guerre au XX^e et XXI^e siècles*, Dijon, Presses universitaires de Bourgogne, 2010.

²²⁶ J.-P. Amette, *Jeunesse dans une ville normande, op. cit.*, p. 137.

où je retrouve la jeunesse inaccessible de mes parents, les spectres d'une autre vie, l'ombre d'une autre ville. »²²⁷ Ainsi, les premiers plans du film de Wolfgang Staudte cité par l'auteur, tourné en zone soviétique juste après la guerre, donnent à voir les décombres de Berlin ; à cette image essentielle fait écho une phrase prononcée par Hans Trow en début de roman : « Tout Berlin marche en haillons »²²⁸

Qu'en est-il, plus précisément, du choix de la période correspondant à la conception et à la mise en scène de l'*Antigone* ? Dans la chronologie interne de *La Maîtresse de Brecht*, deux repères s'imposent : d'abord, « Fin novembre 1950, les dernières répétitions d'*Antigone* »²²⁹ ; et un peu plus loin dans le roman : « La générale d'*Antigone* eut lieu en avril. »²³⁰ En reprenant la chronologie, on constate qu'il s'agit bien d'avril 1951 : il est question dans la biographie de G. Berg et W. Jeske d'*Antigone* mise en scène à Greiz en 1951, et, sous la plume de W. Hecht, de « November 1951, Deutsche Premiere *Die Antigone des Sophokles* Theater der Stadt Greiz »²³¹.

On trouve peu d'éléments sur cette mise en scène de Greiz dans les biographies historiques ; W. Hecht reproduit simplement un jugement relativement négatif porté par un membre du parti :

Kurt Bork a par exemple montré devant la Commission des arts une absence de sens artistique, lorsqu'après la première de l'adaptation par Brecht de l'*Antigone de Sophocle* à Greiz, il avisa le directeur du théâtre que ce n'était « malheureusement pas une pièce positive ». Après cet incident, Brecht a soutenu lors d'un entretien avec Helmut Holtzhauer qu'il ne s'agissait plus de personnages prétendument négatifs de la pièce, mais de savoir si on avait le droit de faire des adaptations.²³²

Dans la chronique de W. Hecht, comme dans l'ouvrage de J. Fuegi, il est bien davantage question d'autres pièces de Brecht, telles que *Mère Courage* et *Puntila*.²³³ La carriole de la Mère Courage apparaît d'ailleurs à certains emblématique du retour à Berlin de Brecht et de

²²⁷ J.-P. Amette, *Jeunesse dans une ville normande*, op. cit., préambule non paginé.

²²⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 32.

²²⁹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 79

²³⁰ *Ibid.*, p. 95.

²³¹ W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 988. « Novembre 1951, première en Allemagne de *L'Antigone de Sophocle* au Théâtre municipal de Greiz ».

²³² W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 989 : « Einen Mangel an Kunstverständnis habe z. B. Kurt Bork von der Kunstkommission gezeigt, der nach der deutschen Erstaufführung von Bs Bearbeitung der Tragödie *Die Antigone des Sophokles* in Greiz dem Intendanten mitteile, das sei « leider kein positives Stück ». Nach diesem Vorfall habe B auf eine Aussprache bei Helmut Holtzhauer bestanden, bei der es nicht mehr um den angeblich negativen Charakter des Stückes ging, sondern darum, ob man Bearbeitungen machen solle (795/67-71) »

²³³ « À la fin de l'automne 1949, le Berliner Ensemble s'appropriait à faire ses débuts officiels avec *Puntila* devant les anciens dirigeants. », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 639

son Ensemble²³⁴. Les biographes évoquent ensuite *Dom Juan*²³⁵, *La Mère*²³⁶ et surtout *Lucullus*.²³⁷ De fait, il est fait mention, dans *La Maîtresse de Brecht*, du *Puntila*, pièce dans laquelle Maria tient « un petit rôle »²³⁸ et de *Dom Juan*, associé au mois de « juin 53 » : « Brecht, qui répétait *Don Juan*, parla à ses comédiens de ce qui se passait alors que des fusillades et des incendies enfumaient le quartier. »²³⁹ La fiction évoque également, de manière rapide, la mise en scène de *Coriolan* (« ... mais, malgré sa surprise, elle ne cesse de parler de la distribution des rôles et des nouvelles répétitions de *Coriolan*. »²⁴⁰) dont les biographies historiques font état.²⁴¹ Cependant, la diégèse de *La Maîtresse de Brecht* pour cette période de 1948-1953 laisse une place essentielle à *Antigone*, alors que les biographes n'en font qu'une mention très succincte.

Comment expliquer ce choix de J.-P. Amette ? Ce dernier a manifestement opté pour une « faille » dans la biographie, un fait sous-exploité. On peut supposer, en suivant les analyses par Y. Baudelle des procédés de transposition, que ce choix du romancier, comme la volonté de laisser dans l'ombre les œuvres-phares de Brecht, sont signifiants : « Il reste que ce processus de sélection qui ne retient que des fragments de la réalité ne s'explique pas seulement par l'incapacité où se trouve le romancier de tout dire. Les prétendues omissions de la fiction ne sont pas toutes subies, elles relèvent aussi d'un art de la composition soucieux de faire sens. »²⁴² En effet, *Mère Courage*, qui correspond davantage aux années berlinoises, représente le triomphe d'Hélène Weigel, ce qui placerait dans l'ombre Maria Eich, l'héroïne « synthétique »²⁴³ de *La Maîtresse de Brecht* ; il s'agit par ailleurs d'un succès notoire de B. Brecht, ce qui n'est pas le cas de la reprise d'*Antigone* : « La générale d'*Antigone* eut lieu en avril ; bien que la pièce reçût l'hommage automatique des organes officiels, on glissa assez vite sur la performance de Maria. »²⁴⁴ La réception mitigée d'*Antigone* traduit également une

²³⁴ J. Jourdeuil, « Bertolt Brecht, de 1947 à 1995, une chronique allemande », *art. cité*, p. 208.

²³⁵ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 641

²³⁶ *Ibid.*, 649

²³⁷ J. Fuegi à la page 653, W. Hecht (*Brecht Chronik*) à la page 955 : « Uraufführung *Das Verhör des Lukullus* Deutsche Staatsoper Berlin ».

²³⁸ *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 193

²³⁹ *Ibid.*, p. 231.

²⁴⁰ *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 137. Au sujet de *Coriolan* voir aussi un peu plus loin dans *La Maîtresse de Brecht* la scène entre B. Brecht et György Lukács : « Ils parlèrent du *Faust*, de Goethe, de *Coriolan* et se mirent à travailler sur Shakespeare. », *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 150.

²⁴¹ W. Hecht : « Arbeit an der Oper *Das Verhör des Lukullus* sowie an *Coriolan von Shakespeare* », *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 980.

²⁴² Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *art. cité*, p. 88

²⁴³ Voir *infra* page 210, dans l'analyse du système actantiel.

²⁴⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 95.

distance entre Brecht et le régime est-allemand, et construit l'image de l'Écrivain tel que le conçoit J.-P. Amette (en rupture avec les puissants).

Le personnage de Maria semble se glisser dans les interstices de la biographie historique. La fiction biographique est parsemée d'allusions à sa présence virtuelle et un peu anecdotique dans les autres succès de Brecht : « Bien sûr, elle [Maria] a été remarquée dans *La Cruche cassée* de Kleist ; bien sûr, elle s'est sentie proche de Ruth Berlau qui, dans ses vieux pulls, garde entrain et fraîcheur. »²⁴⁵ Ou encore : « Il [Théo Pilla] notait tout ce que disait Ruth Berlau sur le projet de Brecht de monter *Le Précepteur* de Lenz avec un beau rôle pour Maria. »²⁴⁶ En réalité, le rôle d'Antigone a été incarné par Helene Weigel²⁴⁷ ; on découvre en lisant W. Hecht que Brecht a réalisé cette adaptation « für Helli »²⁴⁸ (pour Helene). Il est par ailleurs remarquable que l'essentiel des traces biographiques relatives à *Antigone* ne concernent pas l'époque de Berlin ; elles sont consacrées à la mise en scène de Coire (« Chur » en allemand), une année auparavant :

Le théâtre municipal de Coire, capitale des Grisons, invita Brecht à remonter son adaptation d'*Antigone* de Sophocle, librement établie d'après la belle traduction de Hölderlin.

Son vieux camarade de classe et ami, Caspar Neher, vint faire la mise en scène et Helene Weigel joua Antigone. On eut là un exemple parfait du style des productions brechtiennes. Ruth Berlau en a laissé un reportage photographique détaillé.

Antigone, qui avait fourni à Brecht l'occasion salutaire et agréable de se replonger dans son élément favori, le travail de la réalisation pratique au théâtre, stimula également son activité théorique ; il résuma ses idées sur le drame « non aristotélicien » en soixante-dix-sept paragraphes rédigés en termes concis, le *Petit Organon pour le Théâtre*. Il entreprit d'écrire *les Jours de la Commune*. Ce fut la dernière pièce qu'il acheva.²⁴⁹

On trouve des informations similaires sur le contexte de cette mise en scène chez G. Berg et W. Jeske :

Curjel dirige maintenant le théâtre municipal de Chur. Il propose à Brecht de donner avec Neher une adaptation d'*Antigone*. Brecht se jette littéralement sur ce travail, car c'est la première possibilité, après tant d'années, d'expérimenter dans la pratique sa théorie théâtrale sans égards pour un

²⁴⁵ *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 139.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

²⁴⁷ Les images reproduites dans la *Chronique* de W. Hecht : un dessin de Caspar Neher représentant le personnage d'Antigone stylisé, laissant donc libre cours à l'imagination, et juste en-dessous, une photographie d'Helene Weigel, à genoux comme le personnage dessiné par Neher (dans *Brecht Chronik*, op. cit., p. 810.)

²⁴⁸ B. Brecht, *Briefe*, 1279, cité par W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 806

²⁴⁹ M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, op. cit., p. 129-130.

producer. C'est aussi la première occasion de collaborer à nouveau avec ses amis d'autrefois et c'est Helene Weigel, venue en Europe par bateau avec leur fille Barbara, qui doit jouer Antigone, son premier rôle sur scène depuis douze ans. Avec ce projet sur *Antigone*, Brecht, Neher et Weigel veulent avant tout s'entraîner à travailler ensemble *Mère Courage et ses enfants* à Berlin ; c'est un « galop d'essai pour Berlin », écrit Brecht à Feuchtwanger (L 1288).²⁵⁰

Dans la chronologie de W. Hecht, plusieurs dates ponctuent ce travail sur *Antigone* à Coire/Chur²⁵¹. L'article consacré par J. Jourdeuil à cette période berlinoise évoque la participation d'Helene Weigel qui, dans le rôle-titre, prépare son retour sur la scène allemande, et la reprise d'une collaboration avec Caspar Neher (après une interruption de quatorze années, puisque ce dernier avait continué à travailler sous le régime nazi)²⁵². Cette mise en scène souvent évoquée par les biographies historiques est représentée dans le roman de J.-P. Amette : ainsi le chapitre 3 met en scène Brecht montrant à Maria les photographies renvoyant bel et bien à la mise en scène de Coire. Ces photographies sont celles prises par R. Berlau (voir *supra* la citation de M. Esslin « Ruth Berlau en a laissé un reportage photographique détaillé »), que la source de J.-P. Amette, W. Hecht, utilise lui aussi dans sa chronique.²⁵³

Pour l'instant, il [Brecht] lui montrait plusieurs photographies de la mise en scène d'*Antigone* à Coire, en Suisse. Paravents recouverts de toile rouge, accessoires et masques accrochés à un râtelier, impression de vide et lumière plate. Brecht considère avec une particulière attention les crânes de chevaux en carton bouilli

- Éclairage net et uniforme.

Il saisit deux clichés où l'aire barbare du jeu était cernée de pénombre.

- Non ! Plus net ! Plus uniforme !
- La pénombre est mieux derrière les poteaux et les crânes de chevaux, dit Caspar Neher.

²⁵⁰ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 78. Voir également chez W. Hecht à la page 815 : « En mars 1948, représentation de l'*Antigone de Sophocle* du théâtre municipal de Coire au « Schauspielhaus » de Zürich. » (« März 1948 Aufführung *Die Antigone des Sophokles* Gastspiel des Stadttheaters Chur im Schauspielhaus Zürich ») Le même nom (celui du collaborateur de B. Brecht, Hans Curjel), accompagne cette référence dans le texte de J. Fuegi : « Devant le refus du Schauspielhaus, Brecht se tourna vers Hans Curjel, un vieil ami de Berlin, qui dirigeait alors un petit théâtre expérimental à Coire. Ils discutèrent de diverses pièces, entre autres de *Phèdre*, de *Macbeth*, de *Mère Courage* et de *Sainte Jeanne des abattoirs*, pour finalement arrêter leur choix sur la version qu'a donnée Hölderlin de l'*Antigone de Sophocle*. » J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 601.

²⁵¹ W. Hecht, *op. cit.*, p. 803 : « 29. November – 13. Dezember 1947 Arbeit an *Die Antigone des Sophokles* » ; Hecht cite à l'appui une lettre de Brecht à Ruth Berlau datée de début décembre, dans laquelle le dramaturge évoque « un travail difficile », l'adaptation d'*Antigone* ; puis à la page 804 : « 13. Dezember 1947 Fertigstellung von *Die Antigone des Sophokles* ».

²⁵² J. Jourdeuil « Bertolt Brecht, de 1947 à 1995, une chronique allemande », *art. cité*.

²⁵³ Lire également dans la biographie de G. Berg et W. Jeske : « Arrivée des Etats-Unis pendant la période de répétition, Ruth Berlau prend de nombreuses photographies, aussitôt utilisées pour le *Modèle Antigone 1948*, la première publication de Brecht dans l'Allemagne d'après-guerre, en 1949. », *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 78

- Non, l'éclairage froid aidera les comédiens...²⁵⁴

Ces questions de mise en scène prennent une place importante dans le traitement de la référence à *Antigone* qu'offre *La Maîtresse de Brecht* - en particulièrement un élément du décor élaboré par Caspar Neher : les crânes de chevaux.

Brecht sortit un stylo de son manteau, un bloc de papier et dessina un cercle : il était de nouveau avec son Antigone. Maria regardait sa main tracer l'aire de jeu. Dans une ville détruite, il y avait une main qui dessinait, détachée de tout. Le stylo de Brecht allait lentement et formait des lignes parallèles qui se révélèrent être des poteaux ; le stylo resta suspendu. Brecht dit :

- Caspar Neher saura dessiner les crânes de chevaux, moi je ne sais pas.²⁵⁵

Cette dernière image est récurrente dans le roman²⁵⁶ : G. Scarpetta, citant le *Journal* de Brecht, met en lumière l'importance que revêt dans l'esprit de l'écrivain le motif des « crânes de chevaux » et en livre une interprétation idéologique :

Car c'est bien de rationalisation étroite qu'il est question ici : lorsque Brecht écrit, dans son journal²⁵⁷, que « l'*Antigone* tout entière relève de l'aire barbare ornée de crânes de chevaux », que « la pièce n'est nullement rationalisée de bout en bout », il ne fait pas que s'opposer à la vision académique, classique, voire hölderlinienne, de l'hellénisme ; il indique bien que sa « raison » (marxiste) ne permet pas de penser qu'il y ait une logique à la barbarie et qu'elle en est moins l'analyse que la négation pure et simple. Meilleure façon, non seulement de désigner la barbarie comme énigmatique et archaïque, mais peut-être surtout de ne pas vouloir voir la barbarie inscrite en cette raison même.²⁵⁸

Sans partager nécessairement le dernier point de sa démonstration, on peut suivre G. Scarpetta dans le constat qu'il y a une énigme de la barbarie et que cette énigme fascine Brecht (en témoignent *Baal*²⁵⁹ ou *Mazeppa*...) Les reprises du motif dans la description de la mise en scène évoquent l'esthétique expressionniste : « Les poteaux et les crânes de chevaux, la table

²⁵⁴ J.-P. Amette *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 35.

²⁵⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 52.

²⁵⁶ « Un soir, au café Berndt, Brecht tira un carnet de sa poche et traça au stylomine un cercle avec des poteaux bizarres. Il prit un dessous de verre et crayonna des crânes de chevaux.

Voici l'aire de jeu d'Antigone.

Il hachurait l'intérieur du cercle.

Vous jouerez ici. Les autres comédiens seront assis sur des bancs. Là. » J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁷ Brecht, note du 18-1-48 du *Journal de travail*, édition de l'Arche, p. 468. Note en page 70 de l'ouvrage de G. Scarpetta.

²⁵⁸ G. Scarpetta, *op. cit.*, p. 63. Voir également le document iconographique de J. Fuegi : « Dessin de Caspar Neher pour *Antigone* (1948) », référence 81, *op. cit.*

²⁵⁹ « Le Choral du grand Baal », dans *Poèmes I* (Sermons domestiques. Extraits d'un manuel pour habitants des villes. Histoires de la Révolution 1918-1929), Paris, L'Arche, 1965, p. 123-126.

de travail s'étaient métamorphosés en objets incongrus qui clapotaient dans une lumière sale. Le court-circuit d'un projecteur n'arrangea rien. »²⁶⁰

Plusieurs conclusions nous semblent pouvoir être tirées à propos de cet épisode de la mise en scène d'*Antigone*, tel qu'Amette le transpose : d'une part, il ne correspond pas à une mise en scène berlinoise clairement identifiée sur laquelle on pourrait trouver nombre d'éléments historiquement attestés ; le roman s'appuie sur un autre fait transposé (la mise en scène de Chur/Coire, en Suisse) et renvoie à une forme d'« épisode vide » du point de vue biographique-référentiel, tout en utilisant des éléments avérés. Cette transposition offre au romancier un espace de liberté.

Par ailleurs, le choix de cette mise en scène de l'*Antigone* lui permet de s'inscrire dans une filiation et de questionner un héritage littéraire : le premier objectif de Brecht lorsqu'il reprend *Antigone* est de « réconcilier le théâtre allemand avec un héritage classique dont les nazis avaient pris possession à seule fin de diffusion de leur idéologie ».²⁶¹ S'il s'agit bien pour le dramaturge de « faire revivre » à la fois Sophocle et Hölderlin dans un théâtre anti-fasciste²⁶², il n'est pas question d'écrire l'histoire de la résistance allemande : l'enjeu, tout brechtien, est d'observer « l'exercice de la force et de la violence »²⁶³, de démonter les mécanismes du pouvoir²⁶⁴, de décrire une certaine réalité sociale (des alliances qui se nouent et se défont, l'opportunisme politique, les erreurs stratégiques), et non de proposer une attitude à imiter ; car la critique portée par le personnage d'Antigone « arrive trop tard [...] La rébellion trop personnelle et à contre-temps d'Antigone n'est donc pas un modèle de Résistance. »²⁶⁵

L'*Antigone* de Brecht a peut-être également à voir avec un autre cadavre laissé sans sépulture (« déchiqueté » est un adjectif utilisé plusieurs fois dans la pièce²⁶⁶), celui de

²⁶⁰ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p., p. 90.

²⁶¹ M. Silhouette, « De nouvelles formes pour de nouveaux contenus », dans M. Silhouette et J.-M. Valentin, *Bertolt Brecht. La théorie dramatique*, op. cit., p. 202.

²⁶² Voir l'analyse de l'*Antigone* de Brecht par George Steiner dans *Les Antigones* [*Antigones*, 1984], trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, « Nrf », 1986, p. 188-191.

²⁶³ M. Silhouette, « De nouvelles formes pour de nouveaux contenus », art. cité, p. 202.

²⁶⁴ « Brecht a donc transposé le mythe antique de façon à faire comprendre que rien ne fonde l'État dans l'absolu : ni droit divin, ni choix souverain des suffrages de la nation. À un moment donné, certains groupes sociaux portent au pouvoir un homme qui prend en charge leurs intérêts ; mais que surviennent de trop grosses difficultés et ces alliances seront rompues. », A. Eissen, *Les Mythes grecs* [1993], Paris, Belin, 1997, p. 179.

²⁶⁵ A. Eissen, *Les Mythes grecs*, op. cit. p. 179.

²⁶⁶ « ... qu'il soit abandonné à même la terre, et déchiqueté par les oiseaux et par les chiens. » (p. 18) « Et l'autre, celui que l'effroi a saisi, tu l'exposes, déchiqueté... » (p. 26) B. Brecht, *Antigone*, op. cit.

l'enfant du conte intitulé *Heinzchen*, qui est cité par J.-P. Amette au début du roman²⁶⁷. À la figure sacrificielle (féminine) s'associe un corps mort en souffrance, icône d'une certaine Allemagne²⁶⁸ perdue : « Toutes les Antigone, jusqu'ici, appartiennent au passé, parlent du passé. Vous allez être la première qui parle de nous... sans faire d'hellénisme esthétique et petit-bourgeois. Comment enterrer nos fils allemands ? Comment ? »²⁶⁹ L'impossibilité de conférer du sens à ces deuils (le soldat mort pour une guerre absurde, l'enfant tué par sa mère) prive les défunts de sépulture et les livre à une autre barbarie. L'intérêt que portent Brecht et Hölderlin à la tragédie grecque en tant dévoilement de la violence les unit dans l'esprit d'Amette ; ce dernier considère probablement cette question comme centrale pour la compréhension de l'Allemagne de l'après-guerre, ce qui explique également qu'il convoque la figure tragique de Heinzchen. À la fin du roman, Hans Trow rassemble dans une même évocation le personnage d'Antigone, celui de Maria, et une Allemagne sanglante :

Hans se disait que les Dieux à Moscou dirigerait leur colère vers Berlin. Il se demandait si Berlin, comme Troie, ne serait pas détruit une deuxième fois. Puis, il se réveillait et se disait que, décidément, à feuilleter *Antigone*, à reprendre les notes de Maria, à éplucher les cahiers de Brecht, il était imprégné par les plaintes et les colères de la tragédie grecque.²⁷⁰

Antigone représente l'idée même du deuil : un personnage à l'existence non attestée (Maria) va incarner l'énigme de cette « absence-présence » évoquée par Amette :

Parfois, il [Brecht] la regardait à la dérobée et se disait qu'il émanait d'elle une curieuse solitude, quelque chose qui caractérisait les enfants oubliés pendant des années au fond d'un pensionnat. Cette solitude l'auréolait d'un mystère, d'une absence-présence si bizarre qu'on se disait que Maria Eich était privée de destinée, qu'elle vivait un éternel et unique jour.²⁷¹

Maria-Antigone est par excellence le personnage sacrificiel portant le deuil d'une certaine Allemagne et la perte de son histoire (l'« enfant oublié » qui pourrait être Heinzchen). L'histoire d'amour non vécue entre Hans et Maria soutient cet effet de sens.

²⁶⁷ Ce conte tragique qui relate un infanticide est issu du patrimoine populaire allemand, J.-P. Amette ayant choisi d'emprunter la version qu'en donne Heinrich Heine dans *De l'Allemagne*. Nous reviendrons sur cette référence surprenante dans un développement spécifique ayant trait aux « Déplacements génériques » (*infra* page 260) : « La servante prit un flambeau, descendit dans le caveau et là, dans un tonneau ouvert, elle vit un enfant mort qui flottait au milieu de son sang. Or, de longues années auparavant, la servante avait mis secrètement un enfant au monde, l'avait égorgé, et l'avait caché dans un tonneau. », *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 16.

²⁶⁸ « Il [Brecht] pensa que Berlin était un tonneau de sang, que l'Allemagne, depuis son adolescence, en pleine guerre de 14, était aussi un tonneau de sang et qu'il était l'esprit de Heinzchen. », *ibid.* p. 16

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 39

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 156.

²⁷¹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 88

Le choix de l'épisode *Antigone* dans la fiction est donc indissociable de questions complexes de réception : la tragédie de Sophocle, l'interprétation qu'en offre Hölderlin dans sa traduction, le choix fait par Bertolt Brecht et enfin la relecture-écriture de J.-P. Amette, qui s'inscrit dans cet héritage littéraire²⁷², constituent un réseau intertextuel complexe. Aux lecteurs de la fiction d'actualiser de manière personnelle (et diverse) ces références et l'arrière-plan culturel qu'elles engagent.

Ainsi, le processus de fictionnalisation s'appuie autant sur l'intertextualité que sur la référentialité biographique : le « Nouveau Prologue pour *Antigone* » écrit par B. Brecht (et en général placé par les éditeurs à la fin de la première version) livre à J.-P. Amette deux éléments devenus fondamentaux dans le roman : la note de l'éditeur précise que ce prologue a été « écrit en 1951, pour la représentation de Greiz », offrant au romancier le cadre temporel de son récit ; d'autre part, le prologue se clôt sur cette allusion fameuse aux crânes de chevaux que nous avons tenté d'éclaircir :

« ... Et maintenant,
Vous allez nous voir, nous les acteurs ;
Entrer l'un après l'autre là, dans l'aire de jeu
Où autrefois, sous les crânes des bêtes
Sacrifiées aux cultes barbares, l'humanité
Dans la nuit des temps s'est levée,
Droite et grande. »²⁷³

Nous avons dit que le motif des crânes, repris avec insistance dans la fiction de J.-P. Amette, incarne le questionnement incessant de Brecht face à la barbarie vaincue, mais sans cesse renaissante, qui, peut-être, le fascine. Remarquons que les derniers mots de ce prologue réaffirment face aux icônes la verticalité symbolique du personnage d'Antigone (« ...s'est levée, droite et grande »). Au contraire, l'une des caractéristiques de la comédienne qui l'incarne, Maria, sera l'attraction qu'exerce sur elle l'élément aquatique dans lequel elle va volontiers se perdre : ce schème « horizontal », qui s'affirme dans les textes de J.-P. Amette se révélera en tant qu'élément déterminant dans l'interprétation²⁷⁴. Le romancier précisera

²⁷² A.-R. Hermetet a mis en évidence ces questionnements multiples sur les « réceptions d'œuvres par la postérité, plus ou moins proche (et en particulier sur les traductions, lectures, éventuellement représentations, des œuvres antiques) » dans « Les études comparatistes de réception », *art. cité*, p. 63.

²⁷³ B. Brecht, *Théâtre complet*, « Antigone », *op. cit.*, p. 56.

²⁷⁴ Voir sur ce point dans la quatrième partie « Tous ceux qui tombent » la section B intitulée « Principes de conversion », *infra*, p. 319.

lors d'un entretien que Maria « n'a pas été à la hauteur du rôle d'Antigone »²⁷⁵, ce qui nous semble symboliquement intéressant : Maria a abandonné la verticalité propre à l'Antigone du mythe, et se trouve, à certains égards, associée à un échec... Ainsi, de manière ponctuelle, cet indice que constitue la transformation par J.-P. Amette du personnage d'Antigone-Maria concourt à l'interprétation que nous nous proposons de construire²⁷⁶ quant à l'appropriation par l'auteur du genre fictionnel-biographique.

Il apparaît, suite à l'analyse que nous avons menée sur les choix diégétiques du romancier, que la sélection du moment biographié (le retour de Brecht dans les ruines de Berlin et la mise en scène de l'*Antigone* de Sophocle par le Berliner Ensemble) n'est jamais réductible à un effet de synecdoque. Des effets de sens s'y greffent, qui orientent la lecture vers une appropriation personnelle du genre par J.-P. Amette. Nous supposons ainsi que ces choix narratifs, qui constituent des infléchissements, sont des indices essentiels déterminant le sens fondamental du projet d'écriture. A. Eissen souligne, dans la présentation que propose A. Tabucchi de ses fictions biographiques (« j'ai essayé de raconter un peu de la vie de ces êtres dont j'ai fait mes personnages, mais indirectement »²⁷⁷) l'importance de l'adverbe *indirectement*²⁷⁸ : l'objectif que nous poursuivons est bien d'identifier des indices de ce traitement personnel et « oblique » du genre par J.-P. Amette. Dans ce sens, les particularités d'écriture liées à l'ordre du récit vont offrir d'autres pistes permettant d'appréhender au plus près cette signature auctoriale.

b. L'ordre du récit

Dans son analyse des structures respectives de la biographie historique et du champ romanesque, D. Madelénat oppose deux types de composition bien distincts. « L'*ordo naturalis* de la biographie » est décrit comme un « récit événementiel chronologique orienté vers une conclusion récapitulative, avec ses cohérences causales »²⁷⁹ ; cette définition peut trouver une illustration dans l'ouvrage biographique de W. Hecht, qui se présente comme une chronologie. Et « l'*ordo artificialis* du roman – dialogues, scènes (familiales ou pathétiques),

²⁷⁵ Ruth Valentini, entretien avec J.-P. Amette, « Brecht, quel voyou ! », propos recueillis le 4 septembre 2003, entretien du 4 septembre 2003, publié le 21 octobre 2003, *L'Obs*, <https://www.nouvelobs.com/culture/20031021.OBS8441/brecht-quel-voyou.html>, consulté le 4 février 2018.

²⁷⁶ *Infra*, quatrième partie « Tous ceux qui tombent... »

²⁷⁷ A. Tabucchi, *L'Atelier de l'écrivain. Conversations avec Carlos Gumpert*, [1995], trad. de l'espagnol par Michel J. Wagner, Genouilleux, La Passe du vent, 2001, p. 252, cité par A. Eissen, « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », *art. cité*, p. 229.

²⁷⁸ A. Eissen, « Le récit de rêve... », *art. cité*, p. 229.

²⁷⁹ D. Madelénat, « La biographie au risque de l'intime », *art. cité*, p. 23.

retours en arrière, parataxes, anacoluthes – [qui] se prête mieux à l’exploration des labyrinthes intérieurs »²⁸⁰ serait le propre des univers fictionnels. La proposition relative à ce « temps disloqué » peut être illustrée, entre autres, par les ruptures descriptives de nos fictions biographiques.

Ruptures descriptives

Les exemples en sont particulièrement nombreux dans *Province*. Ainsi, aux pages 157 et suivantes, la description du mode de vie de B. Brecht et des siens en Finlande est parsemée de notations renvoyant le lecteur à l’univers naturel :

Le vaste éparpillement, les ombres qui épaississent et s’amincissent vers l’horizon, les traînées argentées.
Les conversations si misérables à table, le soir. Le ciel devient plus profond, davantage bleu après avoir été gris.
Les lignes d’argent de la Baltique se rapprochent et disparaissent si doucement dans le vide.
[...]
Les lignes d’argent s’infléchissent.
Le ponton vaguement cimenté par le Français venu du Sud-Ouest. Seul au milieu des autres.
Il lève la tête vers le ciel, guette des oiseaux ; ses pieds marquent son passage d’une série de traces spongieuses. Fenêtres et portes ouvertes. Les invités dorment encore. Même la maîtresse de maison, Hella Wuolijoki.²⁸¹

Tandis que l’expression récurrente « l’onde de la mer »²⁸² évolue vers un énoncé tout brechtien, « le cloaque de la mer »²⁸³, l’ordre diégétique laisse place à des moments

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

²⁸¹ La suite du texte fonctionne de manière similaire : « Les lignes d’argent essaient tout l’horizon, s’étalent sur la plaque mauve de la mer puis blanchissent et s’effacent sur le sable gris. Il n’y a plus d’homme nouveau, que la femme nouvelle, le vent gonfle la toile de la chaise longue, un dieu s’assoit dedans ou tire, avec sa main, le châssis de bois et le renverse. Le sucrier aussi, sous la poussée du vent, se renverse puis le hamac vide se balance entre les bouleaux et tombent les journaux allemands et russes ; que le vent ! que le vent ! Plus que le vent enfin !

Les traînées argentées noircissent.

Le camion de lait passe là-bas derrière les haies.

Les sonnets élisabéthains réédités se froissent sur la table de jardin. Les vagues se creusent ; le Français et son costume froissé apparaît et fait un petit signe à Brecht. », J.-P. Amette, *Province, op. cit.*, p. 157-158.

²⁸² *Ibid.*, p. 158.

²⁸³ Image expressionniste et transformations des éléments : « Les traînées de la mer ont réapparu et le vert sablonneux des vagues, le long de l’aride plage, devient couleur du temps : gris orageux. Traînées brillantes et malades au milieu de la Baltique. », *ibid.* p. 159.

méditatifs. La fréquence de ces glissements dans les fictions de J.-P. Amette incite à considérer qu'il s'agit là d'un principe stylistique structurant.²⁸⁴

Théo ouvrit sa serviette noire et glissa les derniers numéros du *Neues Deutschland* qui chantaient les louanges de la jeunesse communiste, fer de lance de la nation.

Il sortit. Vent subit chargé de pluie, peuplier malmené par le vent. Il devint spectral dans un tourbillon de feuilles ; le soir, les ruines s'allongent et vident la terre de sens.²⁸⁵

Cette rupture entre le registre de l'attestation biographique (ici contexte historico-politique) et la contemplation des éléments est signifiante. Le procédé est récurrent dans le roman : « Il [Brecht] sortit du musée et traversa un pont. Une vieille maison patricienne n'avait gardé intact que son perron, une façade aux bords de fenêtres noircis. À l'intérieur, une houle d'orties bercées par le vent. »²⁸⁶ Parfois, la perspective s'élargit :

Le petit groupe, Brecht aux côtés de Maria, se serra et se tint immobile pour la photo de famille. La brume dorée ciselait les feuillages. Sentiment d'espace chaud. Moments de flottement en groupe. Vacances subites. Vitesse de rotation de la planète à demi morte, elle apporte les rivages dorés du passé, les espiègleries des générations disparues.²⁸⁷

Le décalage demeure entre l'ordre de l'attestation (le document iconographique qui restera à la postérité) et des considérations mêlant réflexion historique et contemplation du monde naturel.

Dans *Un été chez Voltaire*, Zanetta, bien que sensibilisée au combat voltairien, se trouve également happée par sa fascination pour les éléments naturels, qui viennent régulièrement la soustraire aux préoccupations du dramaturge :

En revenant au château, où l'on se préparait pour la troisième répétition de *Mahomet*, Zanetta se dit : Il faut que j'approfondisse toutes ces choses [la question du fanatisme] puisque je suis accueillie chez un des plus grands philosophes.

Quand elle fit le tour du bassin, le ciel était d'un gris brumeux. Les nuages pesaient sur le château et les bois. Elle prit le sentier qui menait à l'étang.

²⁸⁴ Nous y reviendrons à propos de l'hypothèse d'une conversion de l'interprétant, *infra* p. 380.

²⁸⁵ *La Maîtresse de Brecht*, p. 48. Même procédé repérable jusqu'à la fin du récit : « Maria faisait un effort pour ne pas être prise de vertige car elle sentait bien que sa position, qui consistait à révéler ses relations avec Brecht auprès de Croyd, ressemblait à sa vie à elle, une éternelle trahison, mais de quoi ? de qui ? et pourquoi ? L'hiver vint. Imaginez un soir qui vient vite et fait songer à des tombes. Envol de corneilles. Lac gris puis noir. Manteau sorti d'un placard. », *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 232.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 37

Elle se sentit molle, d'une consistance ouateuse, marchant sur une planète trouble où l'on ne dissociait pas la peur, le sang, la tendresse, la jalousie, et puis cette insondable envie de pleurer... Elle se sentit la proie de souvenirs d'enfance, oppressants. Elle avait envie de s'oublier, de se perdre.

L'absorption du récit d'Amette par le monde naturel est indissociable du devenir de certains personnages, qui, oublieux de la rationalité exigée par Voltaire ou Brecht, semblent percevoir l'univers avec des yeux différents :

Si nous prenons volontiers occasion des événements insignifiants de notre propre vie pour en faire jaillir la poésie, c'est qu'ordinairement il nous est donné de les considérer avec plus de vérité que nous ne pouvons le faire pour les grands événements de l'univers.²⁸⁸

Le fait stylistique que nous avons mis en lumière répond donc à une démarche explicite de l'auteur Amette : comment rendre compte d'événements (auto)biographiques en construisant une vérité nouvelle (et personnelle) ? L'analyse d'autres procédés narratologiques va nous permettre de conforter cette piste.

Analepses et prolepses

Selon D. Cohn, qui prend acte du retour que fait G. Genette sur les oppositions trop rigoureuses entre discours historique et discours fictionnel, les structures de la temporalité identifiées dans le discours historique ne sont pas par nature absolument différentes de celles que l'on peut repérer dans les textes de fiction. G. Genette intègre en effet à ses conceptions l'idée - portée notamment par B. Herrstein Smith²⁸⁹ - que l'isochronie et le respect chronologique sont loin d'être des règles absolues du discours historique : « Mais je retiens de cette critique l'idée qu'aucun narrateur, y compris hors fiction, y compris hors littérature, orale ou écrite, ne peut s'astreindre naturellement et sans effort à un respect rigoureux de la chronologie. »²⁹⁰ D. Cohn tire de ces constats certaines conséquences concernant l'ordre diégétique : « Si, comme je le suppose, un consensus s'établit facilement sur cette proposition, il en entraîne *a fortiori* un autre sur celle-ci, que rien n'interdit au récit factuel l'usage des analepses ou des prolepses. »²⁹¹ Elle tente cependant de préciser en quoi ce

²⁸⁸ Achim von Arnim, préface des *Gardiens de la couronne*, cité par J.-P. Amette en épigraphe de *Jeunesse dans une ville normande*, *op. cit.*, n. p.

²⁸⁹ A la lumière des analyses de Barbara Herrstein Smith que G. Genette cite en note à la page 145 : « Narrative Versions, Narrative Theories », *Critical Inquiry*, automne 1980, p. 213-236.

²⁹⁰ G. Genette, *Fiction et Diction*, édition 2004, *op. cit.*, p. 145.

²⁹¹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 146

« jeu avec l'ordre » que l'on observe dans le récit factuel comme dans le récit fictionnel assigne à ceux-ci des finalités différentes :

Cela ne signifie pas que les historiens « jouent » avec le temps au même sens que les romanciers : leurs écarts par rapport à la chronologie et à l'isochronie tendent à être fonctionnels, dictés par la nature de leurs sources, par leur sujet et par leurs arguments interprétatifs, plutôt que par des préoccupations esthétiques ou des expérimentations formelles. Aucune histoire du Dublin du début du XX^e siècle ne dilate le temps du discours par rapport à celui de l'histoire au point où le fait *Ulysse* ; aucune monographie familiale ne le déforme comme le fait *Le Bruit et la Fureur*...²⁹²

Deux axes se dégagent de cette interprétation : les écarts dans la chronologie seraient à interpréter, dans le cas des récits factuels (les biographies référentielles), en fonction de certaines exigences méthodologiques (ceci à interroger) ; dans le cas des récits fictionnels (les fictions biographiques de notre corpus), ils renverraient à des « préoccupations esthétiques et formelles » : nous avons constaté que chez J.-P. Amette les ruptures descriptives étaient interprétables comme un fait de style. Examinons maintenant sous cet angle deux autres illustrations de cet écart entre l'ordre de la diégèse et l'ordre de la narration : des phénomènes d'analepse et de prolepse.²⁹³

Certains de ces effets sont justifiés par le statut du personnage ; ainsi, Hans Trow peut se permettre de prédire l'avenir de Bertolt Brecht grâce à son accès aux dossiers, donc à son statut d'enquêteur : « Quand il [Hans] enfila son imper, il se dit que, ma foi, il allait s'occuper d'un auteur dramatique dont le dossier médical révélait qu'il avait peu de chance de vivre au-delà des dix prochaines années, étant donné l'état de son muscle cardiaque. »²⁹⁴ Ce jeu narratif, d'ordre actantiel également, permet à l'auteur de donner à certains personnages habilités pour cela des clefs sur le devenir des personnages : c'est justement le statut de la voyante Gisèle dans *Un été chez Voltaire*, qui fait part à Voltaire du destin du *Mahomet* :

- Annibal et Brennus passèrent les Alpes moins difficilement que ne le feront tes tentatives théâtrales...
- Quelles tentatives ?
- Changement continu de scènes dans une mauvaise pièce.
- De quoi parles-tu ?
- Les vers que tu emploies disent des vérités bien tristes mais ils ne donnent envie de rire à personne.

²⁹² *Ibid.*, p. 179.

²⁹³ Voir à ce propos R. Dion, à propos de l'ouvrage de C. Duhon, *Une année amoureuse de Virginia Woolf*, Paris, Olivier Orban, 1990 : « Pour ce faire, **l'ouvrage se limite à un cadre temporel précis**, qu'il excède cependant de temps à autre par **des analepses et des prolepses**. », R. Dion, *art. cité*, p. 33 (nous soulignons).

²⁹⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 121.

- Je n'y comprends rien... Tu me déconseilles de reprendre *Mahomet* ? Pourquoi ? J'ai amélioré la pièce. Le pape m'a écrit...
- Attends-toi à peu de gloire de ce côté-là.²⁹⁵

On trouve dans *Province* le même type de « jugement anticipé » de la postérité, cette fois à propos de l'écriture de *Puntila* et de la perception du groupe d'artistes :

Brecht sort sur la terrasse, vêtu d'un pantalon brun. Il fait des abdominaux pendant que les feuillets de *Puntila* s'éparpillent sur le gazon.

Les traînées brillantes et malades au milieu de la Baltique.

Le regard de Ruth Berlau : elle observe en coin Brecht en train de souffler comme un phoque pendant ses abdominaux.

Ruth Berlau sort tout un attirail d'une minuscule trousse rouge pour soigner ses ongles et les peindre. Elle regarde le Français qui dessine et dit :

- **On dira de nous plus tard** : ils se réunissaient et ils picolaient. Ils baisaient et ils parlaient. Ils parlaient et ils baisaient.

Quand elle dit cela, le vieux lierre sur la maison ondule au vent. La cour de ciment est déserte. Brecht a disparu.²⁹⁶

Le personnage de Louis Peyrelade qu'on voit ici dessinant représente, comme le graveur J.-F. Goussier d'*Un été chez Voltaire*, un témoin privilégié²⁹⁷, et Ruth Berlau anticipe le jugement possible de la postérité. La présence des prolepses semble être ici motivée par la volonté d'introduire une dimension ludique dans la démarche biographique : il y a dévolution aux personnages de ces anticipations si fréquentes dans les biographies historiques (du type : « Il aura beau faire par la suite, il [Voltaire] ne réussira jamais à recouvrer l'innocence de l'auteur bien-pensant, qui respecte le roi, le Premier ministre, l'Église, le lieutenant de police... »²⁹⁸). Ces dernières tiennent, le plus souvent, à cet effet de cohérence que recherchent les biographes : unité homme/œuvre et tentation causaliste²⁹⁹ (postulation d'une logique des événements), ce qui n'est apparemment pas le cas dans les fictions biographiques : par la dévolution de ces prolepses aux personnages mis en scène, le romancier met en lumière des paradoxes, des décalages et ménage des effets de surprise.

²⁹⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 38.

²⁹⁶ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 159. Nous soulignons.

²⁹⁷ Voir l'analyse du système actantiel, *infra*, p. 210.

²⁹⁸ R. Pomeau, *Voltaire*, op. cit., page 25

²⁹⁹ Voir *supra*, p. 89 sq.

L'analepse de la biographie historique semble bien souvent avoir la même fonction que la prolepse, souligner des liens de causalité³⁰⁰. Ainsi, J. Fuegi compare les années 1948 et suivantes avec les années de jeunesse de Brecht, pour éclairer l'évolution de ses conceptions :

Supposer, ainsi que Brecht l'avait fait des années vingt au milieu des années quarante (et que de nombreux critiques persistent à le faire), que l'amointrissement ou la stylisation d'une scène par des masques, des figures de bois, ou encore la mise en évidence des projecteurs et des changements de décors ont pour effet de réduire l'impact était une erreur. Fleisser l'avait dit avec force quand Brecht avait eu recours à des visages blancs pour styliser la peur lors de la mise en scène d'*Edouard II* à Munich en 1924. Et en 1929, à Baden-Baden, Hanns Eisler avait dit à Brecht que scier la tête d'un clown de bois suscitait des émotions terriblement fortes.

En 1949, Brecht comprit donc que ce type de mise en scène lui permettait de rendre les éléments aristotéliens de la pitié et de la peur à des niveaux plus profonds que ne le pouvaient les autres metteurs en scène.³⁰¹

Outre la mise en évidence des liens logiques, l'analepse permet à A. Magnan, quant à lui, de réaffirmer une continuité dans le destin du biographié : « Dans une lettre de jeunesse, Voltaire avait eu ce mot : "Je finirai par renoncer à mon pays ou à la passion de penser tout haut". Côté jardin, cette passion se libère. »³⁰² Côté fiction biographique, la présence des analepses est inégalement répartie : le procédé est extrêmement fréquent dans *La Maîtresse de Brecht*, beaucoup plus rare dans *Un été chez Voltaire*. Si cette technique narrative permet de reconstituer sous forme de puzzle la trame biographique de la vulgate brechtienne, J.-P. Amette n'a, semble-t-il, pas la même ambition par rapport à Voltaire ; ou l'image de ce dernier suffit-elle à convoquer un arrière-plan suffisant pour le lecteur français ? Ainsi, il n'y aura pas de rappel dans la diégèse des « grandes affaires » attachées au nom de Voltaire. Les références directes à la biographie de B. Brecht sont, elles, beaucoup plus présentes.

Dans *La Maîtresse de Brecht*, l'une des premières mentions du passé du personnage a trait à la période de l'entre-deux guerres : « Son évocation du futur théâtre réveillait en lui [Brecht] toutes les bonnes choses de l'existence qu'il avait vécues à Berlin dans les années vingt, au temps de la consécration et du vigoureux succès de *L'Opéra de quat'sous*. »³⁰³ Mais c'est le séjour au Danemark en tant qu'époque heureuse qui réapparaît le plus souvent sous

³⁰⁰ Elle peut également, plus rarement, mettre en évidence une forme d'ironie du sort ou de paradoxe : « Brecht qui, au moment où il avait quitté Berlin, était considéré comme l'enfant terrible de son époque, y revenait maintenant en pontife vénéré de la littérature allemande », M. Esslin, *B. Brecht...*, op. cit., p. 139.

³⁰¹ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 623.

³⁰² A. Magnan, *Voltaire*, art. cité, page 2649.

³⁰³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 36.

forme d'analepse. Ainsi, alors qu'il marche vers le Märkisches Museum, en 1949, Brecht se trouve rappelé à une époque ancienne :

Il se souvenait de la route qu'il aimait, à Svendborg, au sud du Danemark, son ciment mal joint qui menait à une plage lissée par le vent, et l'énigmatique question de la beauté des dunes. Les toutes premières années de l'exil, entre 1933 et 1939.

Il s'abritait dans un creux et mâchonnait une herbe. Un nuage venait, violaçait une partie de la mer ; le ronronnement d'un autocar au loin puis un passage si lent d'autres nuages venus de la Baltique ; de jeunes papillons batifolaient et virevoltaient parmi les bouquets d'ajoncs. Des mouettes piaillaient autour d'un paquet de plumes disséminées par le vent. Le ciel plus vaste, limpide, annonçait un changement de temps...³⁰⁴

On relève ici quelques éléments d'écriture liés aux épisodes scandinaves et utilisés par J.-P. Amette à la fois dans *La Maîtresse de Brecht* et (plus fréquemment encore) dans *Province* : herbe, nuages, Baltique, ciel changeant. Un peu plus loin dans *La Maîtresse de Brecht*, la période danoise fait à nouveau l'objet d'une longue analepse nostalgique :

Il [Brecht] se souvenait des premiers mois d'exil, au Danemark. Ils avaient été marqués par deux événements heureux : l'achat d'une jolie maison au toit de chaume, face à la plage du village de Svendborg, et surtout, c'était l'année au cours de laquelle il avait connu la flamboyante Ruth Berlau, épouse d'un riche industriel de Copenhague qui avait fondé un théâtre ouvrier communiste. L'époque des soirées parmi les pins, les criailleries des enfants, les verres levés, la longue table de chêne sur l'herbe, les « peuples frères », les amis artistes qui revenaient de Moscou, les chansons à boire.³⁰⁵

Même retour de ces moments heureux dans la deuxième partie du récit : alors même que B. Brecht se sait condamné à moyen terme, « d'autres étés surgissent » à sa mémoire :

Les enfants tout petits, Barbara et Stefan qui grimpaient sur la table de jardin à Svobostrand. Les ombres de ces étés-là s'étendent sur son hiver intérieur. Le contact des carreaux froids de la cuisine, le roulement blanc et vert des vagues à l'infini. Stefan maigrichon, en maillot, courait dans le jardin ; le banc pourrissant où il écrit : « Réfugié sous le toit danois, le toit de chaume, amis, je suis toujours votre combat. » Mais aujourd'hui les amis ont disparu. Il reste l'infiniment petit d'une coquille d'escargot posée sur une feuille de papier.³⁰⁶

L'analepse est chargée ici de toute la mélancolie d'une fin de vie, et le « toit de chaume » du poème de Brecht devient un symbole, un signe récurrent de la nostalgie sous la plume de J.-P.

³⁰⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 55

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 56

³⁰⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 166-167

Amette : « l'achat d'une belle maison au toit de chaume » à la page 56, puis « il jetait ses discours tapés à la machine par-dessus le toit de chaume de sa maison »³⁰⁷, et encore : « Sa première période au Danemark, à Svendborg, dans la belle maison au toit de chaume... »³⁰⁸. Outre ces analepses et récurrences, d'autres fonctionnements de la narration nous paraissent riches de signification.

c. La vitesse du récit

J'étendrais volontiers au chapitre de la vitesse narrative le principe posé par Herrnstein Smith à propos de l'ordre : aucun récit, fictionnel ou non, littéraire ou non, oral ou écrit, n'a ni le pouvoir ni donc l'obligation de s'imposer une vitesse rigoureusement synchrone à celle de son histoire. Les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l'on observe, à doses très variables, dans le récit de fiction sont également le lot du récit factuel, et commandés ici comme là par la loi de l'efficacité et de l'économie et par le sentiment qu'a le narrateur de l'importance relative des moments et des épisodes. Ici encore, donc, aucune différenciation *a priori* entre les deux types. Toutefois Käte Hamburger range à juste titre au nombre des indices de fictionalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés *in extenso* et littéralement, et de descriptions étendues.³⁰⁹

Suivant ces propositions de G. Genette selon lesquelles le jeu avec la vitesse du récit constitue un indice de fictionnalité, nous nous attacherons à mettre en lumière différents types de distorsions temporelles (synthèse, dilatation, ellipses) dans les textes de notre corpus.

Synthèse

Quelques éléments de la biographie brechtienne apparaissent de manière très synthétique dans la fiction biographique *La Maîtresse de Brecht* : ainsi, Hans Trow s'attache à retracer l'itinéraire de l'écrivain, découpé de manière conforme à la tradition

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 58. Ceci constitue une réécriture de la suite de l'épigramme brechtienne : « D'ici je vous envoie, Comme déjà de çà, de là, les vers que font lever/ Ces sanglantes visions par-dessus le Sund et les arbres. » B. Brecht, *Poèmes 4, 1934-1941 : Poèmes de Svendborg, Poèmes chinois, Etudes, Poèmes extraits de L'Achat du cuivre, Recueil de Steffin* [*Gedichte 4*, Suhrkamp Verlag, 1961], L'Arche, 1966, p. 7.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 42. L'épigramme des *Poèmes de Svendborg* (« Réfugié sous le toit danois, le toit de chaume, amis, Je suis toujours votre combat... », *Poèmes 4*, L'Arche, *op. cit.*, p. 7) offre ce motif qui est présent dans les documents biographiques : « Le 21 juin, lui s'installa avec Weigel, Mari Barbara, Stefan et Mari Hold dans la grande et belle maison de Karin Michaëlis sur l'île de Thuro. [...] Finalement, Weigel fut chargée de chercher quelque chose qui fût plus à sa convenance. Sur le continent tout proche, juste à l'extérieur de la petite ville de Svendborg, elle trouva dans leurs prix une assez grande maison à toit de chaume située sur la plage de Skovsbostrand. Des fenêtres, une vue agréable s'offrait sur le détroit. », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 369-370.

³⁰⁹ G. Genette, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 149-150.

biographique.³¹⁰ L'agent-biographe évoque d'abord « Sa première période au Danemark, à Svendborg, dans la belle maison au toit de chaume... »³¹¹ Un connecteur chronologique introduit la deuxième période : « **Puis** il y avait eu le déménagement vers la Suède, **puis** la maison au milieu des bouleaux en Finlande, avec la crainte de ne pas obtenir de visa pour les Etats-Unis... »³¹² Le panorama rapide de l'exil de Brecht balaie ensuite les images essentielles de la période américaine : « Boston... » : « les cocktails et les « parties » des cinéastes d'Hollywood, surtout Charlie Chaplin et Fritz Lang... »³¹³ On note à cet égard que la liste des compagnons d'exil de Brecht est identique à celle des biographies historiques.³¹⁴ La perspective chronologique qui informe le texte-source (celui de Werner Hecht) est repérable, mais apparaît de manière condensée, presque en mention.

La scène inaugurale du dîner (dans les premières pages d'*Un été chez Voltaire*) remplit sensiblement la même fonction et constitue un rappel synthétique à l'intention du lecteur :

Voltaire parla :

« Il y a quarante ans que je fais la guerre aux fanatiques, aux dévots, et je suis tout accoutumé aux campagnes malheureuses : tracasseries, injures, calomnies, méchancetés, les sottises habituelles... Alors, changeons d'air. Je vais tromper ma vieillesse par un travail agréable pour lequel je demande votre protection. Vous savez que la France qui a été longtemps barbare a commencé à se civiliser, surtout au siècle dernier, qui domine le nôtre. J'ai donc imaginé de faire une magnifique édition des tragédies de Pierre Corneille. Je finirai ma carrière en élevant un monument à mon maître et en procurant un établissement à sa petite-fille. [...] Mes amis, je vous recommande Corneille et son sang. Il fait oublier les médiocrités de ce siècle, les guerres qui ravagent notre Europe et rougissent les champs les plus verdoyants. »³¹⁵

Cette scène est manifestement destinée à reprendre à grands traits quelques-uns des faits biographiques correspondant à la période choisie (1761), à savoir l'édition des œuvres de Corneille et la prise en charge de sa petite-fille, tout en faisant appel à l'image bien connue

³¹⁰ « Ainsi, en quelques mois de nuits blanches, Hans Trow connaissait tout des différents exils de Brecht », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 42

³¹¹ *Ibid.*, p. 42. Sur cette période au Danemark, voir également *infra* la question de la fréquence du récit.

³¹² *Ibid.*, p. 42 (nous soulignons). Chez W. Hecht on trouvera cette brève description : « Ils s'établissent dans une petite dépendance "entre de beaux bouleaux" » (« Sie beziehen dort ein kleines Nebengebäude « zwischen schönen Birken ») ainsi qu'une photographie de la maison accompagnée de cette légende : « Logement de Brecht et de sa famille à Marlebäck » (« Wohnhaus Brechts und seiner Familie in Marlebäck. »), dans W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 615.

³¹³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 43.

³¹⁴ : «... ces exilés qui s'étaient tous connus pendant la république de Weimar. Il y avait eu Anna Seghers, l'écrivain communiste, le metteur en scène Erwin Piscator [...] et Ferdinand Bruckner... », *ibid.*, p. 44.

³¹⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 17-18.

d'un Voltaire en lutte contre l'Infâme, réactivation qui participe de ce pacte fictionnel-biographique dont nous déterminons peu à peu les caractéristiques.³¹⁶

Dilatation

À l'opposé de ces opérations synthétiques qui rendent compte en quelques lignes de repères biographiques attestés, les fictions biographiques offrent également des séquences narratives dilatées : c'est le cas du retour de Brecht qui constitue l'incipit de *La Maîtresse de Brecht*, et dont nous allons analyser la composition en la comparant au traitement des biographies historiques. La date (« 1948 ») donnée par Amette correspond à celle que l'on trouve chez W. Hecht et les biographes que nous avons consultés³¹⁷. Mais cette mention qui inaugure le chapitre est précédée du poème « Des villes », extrait des *Sermons domestiques* :

Des villes
Au-dessous d'elles des égouts
A l'intérieur il n'y a rien et au-dessus de la fumée.
Nous avons vécu là-dedans. Nous n'y avons joui de rien.
Nous nous sommes vite en allés. Et lentement elles s'en vont aussi.
Bertolt Brecht, *Sermons domestiques*.³¹⁸

Cette citation ouvre dans le roman une dimension contemplative, élargie, existentielle. Certes, ce choix de placer en exergue des extraits poétiques n'est pas propre à la fiction biographique, puisque M. Esslin fait de même dans sa biographie :

Chapitre IV

Berlin-Est (1948-1956)

Devant moi viennent les bombardiers. Des essaims mortels
Annoncent mon retour. Des incendies furieux
Précèdent le fils.

BRECHT, *Rueckkehr*³¹⁹

... Je n'aime pas l'endroit d'où je viens,
Je n'aime pas l'endroit où je vais...

BRECHT, *Der Radwechsel* (1953)³²⁰

³¹⁶ En particulier dans la section « D. Les frontières » de cette deuxième partie (*supra*, p. 146 sq.)

³¹⁷ « Il avait quitté la terre allemande le 28 février 1933. A l'époque il y avait des étendards et des croix gammées dans toutes les rues... Aujourd'hui on était le 22 octobre 1948. Quinze années avaient durement passé. », *ibid.*, p. 14. Voir par exemple W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 834.

³¹⁸ B. Brecht, « Des villes », trad. de l'allemand par G. Badia et C. Duchet, *Sermons domestiques, Poèmes 1*, 1918-1929, Paris, L'Arche, 1965, p. 73. Cité par J.-P. Amette dans *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, n. p.

³¹⁹ M. Esslin donne comme source, en note de la page 133 de son ouvrage : « *Hundert Gedichte*, Berlin-Est, 1957, p. 313.

Le 22 octobre 1948, Brecht revint à Berlin. Pour atteindre la zone soviétique et le secteur Est de Berlin, il avait dû, venant de Zürich, passer par Prague. Il n'était nullement certain d'avoir envie d'y rester.³²¹

Mais si ces citations insérées par M. Esslin donnent une tonalité particulière à l'épisode biographique du retour, leur effet est cependant bien différent de celui qu'elles ont chez J.-P. Amette : le biographe les réfère explicitement au contexte historique³²², et cet ancrage n'autorise pas le détachement lyrique suggéré par le choix du romancier.

Après l'épigraphie, les premières lignes de *La Maîtresse de Brecht* confirment ce constat :

Il resta un long moment à regarder défiler les forêts et leurs rousseurs.
A la frontière interzone, Brecht descendit de voiture, entra dans le poste de police allemand et téléphona au Deutsches Theater. Sa femme, Helene Weigel, se dégourdit les jambes autour de la voiture. Un camion blindé rouillait dans la forêt.

La première phrase livre un indice sur ce que vont être certaines des modalités de transformation du genre biographique : elle n'a pas trait à une donnée factuelle, mais à cet effet que nous qualifions de « contemplatif », et qui constitue pour J.-P. Amette un ressort important de son écriture. C'est aussi une notation purement subjective, qui ressortit à la représentation de la vie psychique du personnage, évidemment non attestée par les sources, et que seule la fiction biographique peut autoriser. Mis à part cette première phrase (qui n'en est que plus signifiante), la source essentielle de cet *incipit* est le *Journal de travail* : « à la frontière interzones manquent des papiers de voiture, j'entre dans le poste de police allemand, téléphone au deutsches theater de berlin. »³²³ Les mêmes données sont d'ailleurs présentes

³²⁰ M. Esslin indique comme source, en note de la même page 133 : « *Sinn und Form*, second numéro spécial sur Brecht, 1957, p. 340.

³²¹ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 133

³²² M. Esslin se montre ici très nuancé quant aux relations que Brecht pouvait entretenir avec le régime est-allemand. Sur les conséquences politiques du retour de Brecht, le texte d'Amette semble faire écho à la biographie de M. Esslin, le roman décrivant çà et là le hiatus entre l'écrivain et la figure officielle qui aurait été souhaitée par le régime : « ... un rapport posé sur le bureau de Dymshitz, copie à la Ligue culturelle, paperasse alambiquée, tortueuse pour dénoncer la dérive esthétique et formelle de la troupe du Berliner Ensemble, son élitisme, son jargon. Brecht était présenté comme un artiste désinvolte marmonnant des fables et donnant des exemples consternants d'insolence. Il était répété pour la énième fois que le ministère de la Culture populaire attendait « un solide art prolétarien », qui soit sain et utile comme une bonne casserole, comme une brouette, comme un marteau. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 80.

³²³ B. Brecht, *Journal de travail, op. cit.*, p. 483. « Dans son journal de travail, Brecht tape tout en minuscules, sauf certains noms de personnes, écrits entièrement en capitales », G. Berg et W. Jeske, *B. Brecht, op. cit.*, p. 63, note 30 du traducteur. La traduction proposée par l'édition de l'Arche du *Journal de travail* respecte cette pratique.

chez W. Hecht, lequel décrit l'arrivée en des termes similaires, empruntés pour l'essentiel au *Journal* de B. Brecht :

À la frontière entre la zone d'occupation soviétique et le secteur soviétique de Berlin, il manque des papiers de véhicule. Brecht téléphone au Deutsches Theater, et de là sont envoyées plusieurs voitures de la « Ligue culturelle pour le Renouveau de l'Allemagne », accompagnées par Alexander Abusch. « La presse attendait à la gare, nous en sommes débarrassés dans un premier temps. » Un premier accueil est organisé à la Ligue culturelle, auquel sont présents Johannes R. Becher, Herbert Jhering und Slatan Dudow.³²⁴

L'arrivée de la délégation est comparable dans le roman :

Une heure plus tard, trois voitures noires vinrent chercher le couple. Il y avait Abusch, Becher, Jhering, Dudow, tous membres de la Ligue culturelle. Ils expliquèrent que la presse attendait à la gare et Brecht dit :

- Comme ça, nous en sommes débarrassés !³²⁵

L'énoncé de Brecht concernant la presse est repris presque littéralement. La suite immédiate du récit de J.-P. Amette ne correspond pas au *Journal de travail* ni au texte même de W. Hecht, mais à une photographie légendée « Ankunft in Dresden » de la *Chronique*, où l'on identifie les mêmes protagonistes et l'énorme bouquet offert à Helene Weigel, détail qui a retenu l'attention du romancier :

Les bras encombrés d'un bouquet de marguerites, Hélène Weigel se tenait droite au milieu des officiels. Tailleur noir, visage osseux, regard sévère, cheveux tirés, elle était souriante et inflexible.

Bertolt Brecht serra quelques mains. Visages blancs. Visages gris. Le couple resta immobile au milieu des manteaux des officiels de la Ligue culturelle.³²⁶

Ce « petit fait » (détail du bouquet de marguerites repris par le romancier d'après le document d'époque) contribue à la construction fictionnelle du personnage complexe d'Helene Weigel : épouse bafouée mais artiste reconnue, qui règne à sa manière sur le petit monde brechtien et trouve aisément sa place dans le nouveau système social et politique de RDA.

On dira un mot du chapitre correspondant à cet épisode du retour de Brecht chez J. Fuegi, pour en souligner l'orientation idéologique, assez loin de ce que laissent paraître W.

³²⁴ « An der Grenze zwischen der SBZ und dem sowjetischen Sektor von Berlin fehlen Wagenpapiere. B telefoniert mit dem Deutschen Theater, von wo sofort einiges Autos des Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands mit Alexander Abusch geschickt werden. « Die Presse war am Bahnhof gewesen, die sind wir zunächst los. » Es gibt eine erste Begrüßung in Kulturbund, bei der Johannes R. Becher, Herbert Jhering und Slatan Dudow anwesend sind. (27-279) », W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, p. 834.

³²⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 13.

³²⁶ *Ibid.*, p. 13-14.

Hecht et J.-P. Amette. Ce chapitre 39, intitulé « Peut-être la scène la plus forte, sur le plan des émotions, de tout le théâtre du XX^e siècle » (1948-1949) est tout entier guidé par la notion de propagande : « L'arrivée de Brecht et de Weigel dans la zone soviétique, en plein blocus de Berlin-Ouest, était un coup de propagande. Une grande et rutilante voiture de fabrication soviétique domine la photographie des rapatriés prise à la frontière. » J. Fuegi insère ici une note précisant qu' « Avec un sens aigu du théâtre, Brecht mettait généralement en scène ses arrivées et ses départs. » Apparaît ensuite la citation devenue le titre du chapitre et dont le biographe ne livre la source réelle que quelques pages plus loin³²⁷; elle revêt un sens particulier dans l'emploi qu'en fait J. Fuegi, pour lequel l'arrivée de Brecht n'est qu'une forme de mise en scène particulièrement réussie :

Tout le monde est bien habillé, mais sans excès. Brecht porte le costume bourgeois qu'il avait lors de sa comparution devant la HUAC [House Un-American Activities Committee], mais, pour ajouter une touche prolétarienne, il n'a pas de cravate. Weigel a deux sacs : un grand sac à main et un autre grand sac de cuir neuf qu'elle porte en bandoulière. Ce jour-là, elle a choisi un manteau de laine de préférence à ses multiples fourrures.³²⁸

Décrivant ainsi l'attitude des protagonistes, le décor, les costumes, J. Fuegi associe en permanence la mention de ses sources (majoritairement le *Journal* de Brecht pour cet épisode) à des remarques d'ordre interprétatif :

Le journal de Brecht nous livre sa vision des choses : “départ de prague le matin, à midi sommes à la frontière. schreker vient nous prendre en auto. il fait doubler la voiture qui nous précède avec nos valises : « avez-vous quelque chose à manger, j'ai faim. » en mastiquant son pain avec son saucisson, il continue à expliquer qu'on a le pouvoir, mais de grandes difficultés, repas avec discours dans une banlieue. les présents – [Ludwig] renn, des gens de théâtre, des gens du parti – très gentils et très affamés [...] le secrétaire du parti mentionne que l'on dit maintenant : d'abord vient la morale, ensuite la bouffe.” L'allusion à la morale ne passe pas inaperçue ; de toute évidence, au sein du Parti allemand, d'aucuns ont des doutes sur la morale de Brecht, mais il est également clair que les Russes ont alors terriblement besoin de lui.

Dans cette reprise du *Journal de travail*, le biographe a ôté ce court énoncé : « photographiages comme aux USA, et radio. » On peut s'interroger sur cette coupe étonnante opérée par J. Fuegi. Sans doute l'ironie de l'énoncé laissait-elle paraître une certaine distance

³²⁷ Il s'agit en fait d'une remarque d'Eric Bentley, spectateur de la pièce et qui manifeste une admiration sincère.

³²⁸ J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 614. La HUAC est la commission parlementaire sur les activités anti-américaines (mise en place pendant les premières années de la Guerre Froide) devant laquelle Brecht avait dû témoigner en octobre 1947.

critique de la part de Brecht, ce qui ne correspond pas à la thèse du biographe et à l'image qu'il construit peu à peu.

La représentation de l'Écrivain est donc orientée par le traitement biographique, ce qu'autorise, mais d'une manière différente, la fiction biographique : dans le roman de J.-P. Amette, la figure de Brecht échappe au contexte idéologique et aux problématiques lourdes soulignées par les biographies historiques, et ce grâce à la citation disons « végétale » du poème brechtien, relayée ensuite par « les forêts et leurs rousseurs ».

Une autre période importante de la vie de B. Brecht, celle de Buckow, fait l'objet elle aussi d'une dilatation narrative, et constitue un chapitre entier de *La Maîtresse de Brecht*. Dans les biographies historiques, on insiste surtout sur le privilège dont jouissent B. Brecht et sa famille dans un pays en proie à la misère sociale.³²⁹ W. Hecht cite à ce propos le témoignage amusé de Käthe Rüllicke, la maîtresse du moment :

Käthe Rüllicke note que Brecht guide ses invités de Buckow avec une « fierté de propriétaire » ; il avait dit, selon elle : "J'appartiens maintenant à une nouvelle classe – celle des fermiers !" Le soir, il s'asseyait volontiers, dit-elle, dans le petit pavillon qui se trouvait sous l'appentis du garage et profitait de la vue sur le lac de Schermützel.³³⁰

Suivent quelques détails sur la nouvelle allure vestimentaire de Brecht (« chaussures de tennis »), toujours rapportés par Käthe Rüllicke. Dans la marge à droite, une photo légendée par cet énoncé : « Gärtnerhaus in Buckow »³³¹ (« la maison du jardinier à Buckow »). Cette séquence fait donc l'objet, dans les biographies historiques – ce qui confirme les remarques de G. Genette³³² - d'une forme de dilatation.³³³ Mais celle-ci est sensiblement plus marquée dans *La Maîtresse de Brecht*, où est perceptible un écho narratif entre l'épisode de Buckow et celui de Skovsbostrand. Cette association, que justifient l'environnement boisé, le panorama et le caractère spacieux du logement de la famille Brecht, va être largement exploitée par le romancier.

³²⁹ « Pourtant, il ne refusait pas certains autres avantages et privilèges substantiels dont jouissaient les dirigeants en pays communistes, c'est-à-dire un appartement en ville et une maison de campagne à Buckow, au bord d'un lac ; un vaste parc entourait la villa qui avait autrefois appartenu à un riche Berlinois. Brecht, pour sa part, préférerait habiter la maison du jardinier. » M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, page 120

³³⁰ « Käthe Rüllicke notiert, daß B seine Gäste in Buckow « mit Besitzerstolz » durch das Haus führt ; er habe gesagt : « Ich gehöre jetzt zu einer neuen Klasse – den Pächtern ! », W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1020.

³³¹ *Ibid.*, p. 1021.

³³² Voir G. Genette, *Fiction et Diction*, édition 2004, *op. cit.*, p. 145.

³³³ Voir cette description de Buckow dans B. Brecht, *Journal de travail*, *op. cit.*, p. 534 :

« 14.2.52 : regardé avec helli à buckow, en suisse brandebourgeoise, des maisons de campagne, trouvons dans beau terrain au bord des eaux du lac de scharmützel (*sic*) sous de vieux grands arbres, une vieille maisonnette, non vulgaire d'allure, avec une autre maison, plus spacieuse mais également simple, à côté de là, à 50 pas environ. »

En février 1952, Brecht et Hélène Weigel avaient visité un beau terrain au bord du lac de Schermützel, à une heure de Berlin. Vieux grands arbres, maisonnette modeste, ombragée. Plus haut, une maison spacieuse, blanche à toit brun, avec une large baie vitrée en angle. Ajoutez un patio pavé, une serre. Immédiatement, la propriété leur évoqua la maison de Svobostrand au Danemark, en 1933.

Brecht aima cette maison entourée de pins, de rosiers sauvages, le lac gris, l'allée, les vieux bancs, une serre.³³⁴

Un commentaire sur Buckow (orthographié « Buckov » par J.-P. Amette) formulé par Hélène Weigel au cours d'une conversation avec Maria qui prend place un peu plus loin dans le texte, souligne l'importance de l'épisode et de ce lieu brechtien dans la fiction biographique :

- « - Vous connaissiez Buckov ?
- Absolument pas.
- On l'appelle la Suisse brandebourgeoise, dit Hélène Weigel.
- Vraiment ?
- Oui, la Suisse brandebourgeoise... »³³⁵

La dilatation de l'épisode de Buckow s'appuie sur une évocation des éléments « naturels » : le chapitre 4 de la section, adoptant le point de vue de Maria, célèbre la nature environnante, et offre une variation sur les descriptions qu'on trouve dans certains des plus célèbres poèmes de Brecht.

Elle [Maria] aimait ces temps gris, avec les rives du lac un peu ternes, ces roches d'un brun-rouge, ces lignes de verdure touffues et mornes, ces herbes qui évoluaient en vagues sous la brise, ces lichens d'un vert acide. Des nuages stagnaient et devenaient si clairs à l'horizon qu'ils donnaient le sentiment de produire leur propre luminescence et de répandre une douceur sur les collines alentour ; les chaises de jardin, les chaussures de toile qui séchaient sur le rebord d'une fenêtre, le muret et ses rosiers sauvages, les odeurs de pierre chaude, le chêne et son frémissement noir diffusaient quelque chose de vertigineux. Enfoncé dans un coin de ciel...³³⁶

Ainsi, les descriptions offertes par le récit de J.-P. Amette font écho à certains poèmes de Buckow :

Au bord du lac, au fond des pins et des peupliers blancs,

³³⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 133. On trouve confirmation de cette date de 1933, mentionnée par Amette, dans la biographie de G. Berg et W. Jeske (extrait déjà cité), à la page 55 : « A la même période, les Brecht achètent par l'entremise de Karin Michaëlis la maison située Skovsbostrand N8, à la sortie de Svendborg, sur l'île de Fünen. La famille Brecht emménage fin août 1933. » Par ailleurs, la description faite par J.-P. Amette correspond manifestement à la photographie « Gärtnerhaus in Buckow » reproduite par W. Hecht.

³³⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 153.

³³⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 149.

Abrité de buissons et de murs, un jardin,
 Si judicieusement semé de fleurs saisonnières
 Qu'il fleurit de mars à octobre.
 Ici, au petit jour, point trop souvent, je viens m'asseoir
 Et je me dis : puisses-tu toujours, toi aussi,
 Offrir par tous les temps, bons ou mauvais,
 Telle ou telle œuvre qui agréé.³³⁷

La dilatation romanesque de l'épisode se trouve en quelque manière justifiée par la tradition biographique et critique : la plupart des biographies historiques lui accordent une importance majeure³³⁸, puisque la période fait l'objet de plusieurs notations dans le *Journal* de Brecht, dans ses *Notes autobiographiques* et dans le recueil des *Élégies* :

La petite maison sous les arbres, au bord du lac.
 Du toit monte la fumée.
 Manquerait-elle,
 Comme alors seraient désolés
 Maison, arbres et lac.³³⁹

Par ailleurs, l'effet d'écho entre les deux épisodes danois et berlinois contribue à la création d'un sens global, d'une cohérence d'ensemble, tant dans les biographies historiques que dans les fictions biographiques.

Il est difficile de soumettre à la même analyse sur *Un été chez Voltaire*, sinon pour constater que le roman lui-même constitue une dilatation extrême, puisqu'il ne concerne qu'une saison dans l'ensemble de la vie de Voltaire, et même dans l'ensemble que constitue « la période de Ferney ». Par ailleurs, on peut aisément y repérer ces « scènes détaillées » dont

³³⁷ « Le jardin d'agrément » dans Bertolt Brecht, *Poèmes*, tome 7, « Élégies de Buckow », *op. cit.*, p. 10.

³³⁸ Remarquer également l'importance accordée par les biographes au « bureau » de Brecht à Buckow : photo « *Arbeitszimmer im Gärtnerhaus* », W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1110. Dans les *Notes autobiographiques* de Brecht :

« Attendu que je ne peux travailler pour moi que quelques semaines par an
 Attendu que, travaillant, il faut que je fasse attention à ma santé
 Attendu que lorsque j'écris des pièces ou que je lis des romans policiers toute voix humaine dans la maison ou devant la maison constitue un prétexte bienvenu pour une pause
 J'ai décidé de me créer une sphère d'isolement, et j'utilise à cette fin l'étage avec ma salle de travail et le petit espace devant la maison, délimité par la serre et la tonnelle.

Je demande de ne pas interpréter ce règlement de façon par trop astreignante. Les principes se maintiennent en vie par leur violation. », *Journaux, Notes autobiographiques 1920-1954*, *op. cit.*, p. 199. Cet espace d'isolement est décrit par M. Esslin dans les termes suivants : « Brecht s'était ainsi ménagé une espèce d'île où il lui était loisible de se retirer à l'abri des exigences et des contraintes du monde extérieur. » M. Esslin, *B. Brecht*, *op. cit.* p. 142.

³³⁹ Évocation de la maison dans le poème « La Fumée », B. Brecht, *Poèmes*, tome 7, « Élégies de Buckow », *op. cit.*, p. 17. Ce recueil laisse une place importante à la thématique de la barque et du « canotage » que l'on retrouve dans *La Maîtresse de Brecht*.

parle K. Hamburger³⁴⁰ et qui constituent en elles-mêmes une forme de dilatation, telles que la scène du dîner voltairien au tout début du roman :

Voltaire apparut, accompagné d'une jeune femme vêtue de gris, grand nez, maigre, des longs bras, pas de poitrine mais le regard hardi, intense. Voltaire lui tient la main et la couve des yeux. [...] Dans l'assistance, on murmure que la jeune femme toute plate est la petite-fille du grand Corneille et que Voltaire est fou d'elle. D'autres disent qu'il joue les protecteurs et utilise son nom pour ses propres affaires. Enfin, l'air devint léger, la chaleur quitta la cour et la forêt, on alluma des lanternes, le soir approcha, des boissons circulèrent, les papillons de nuit aussi.³⁴¹

La suite de la scène est constituée d'un monologue de Voltaire et la séquence prend fin avec : « Plus tard, il [Voltaire] confia à ses invités italiennes : « J'espère, mes divins anges, que vous allez bien profiter. J'ai un assez joli jardin, vous jouirez d'un beau paysage et vous serez à l'abri de tout bruit et de toute importunité. »³⁴² La scène permet ainsi de situer la problématique spécifique du roman (à savoir le souhait de Voltaire d'ouvrir une parenthèse enchantée dans une vie de combats ininterrompus). Il semble bien aussi que ce type de séquence caractérise plus spécifiquement la fiction biographique :

Rien de tout cela [scènes détaillées, descriptions étendues] n'est à proprement parler impossible ou interdit (par qui ?) au récit historique, mais la présence de tels procédés excède quelque peu sa vraisemblance ("Comment le savez-vous ?") et, par là [...], communique au lecteur une impression – justifiée – de "fictionnalisation"³⁴³.

Ellipses

D'autres épisodes font l'objet d'ellipses dans la fiction biographique : ainsi, « l'affaire Lucullus » est traitée de manière très ponctuelle dans *La Maîtresse de Brecht*, et n'apparaît pas du tout dans *Province* : « Il y avait aussi des lettres au musicien Paul Dessau qui, lui aussi, après ses partitions musicales pour *Le procès de Lucullus*, était tenu pour un curieux

³⁴⁰ Cf. le passage de *Fiction et diction* (p. 149-150) où G. Genette évoque cette notion.

³⁴¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 16-17.

³⁴² *Ibid.*, page 19.

³⁴³ G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 150.

formaliste. »³⁴⁴ *A contrario*, certains biographes comme M. Esslin y consacrent plusieurs pages (sous des angles différents, tant biographique que politique).³⁴⁵

Dans *Un été chez Voltaire*, J.-P. Amette procède essentiellement par allusions, et ce sont des notations brèves concernant des événements majeurs qui parsèment son roman ; ainsi des batailles entre la Prusse et la France en juillet : « Le 27 juillet, Voltaire reçoit un courrier qui lui apprend la défaite des Français à la bataille de Villingshausen. Au souper, lorsqu'il exprime sa tristesse, le comte de Fleckenstein lui avoue avoir reçu quelques jours auparavant une dépêche porteuse de l'événement. »³⁴⁶ Le lecteur n'en apprendra guère plus sur cet événement historique et sur les tractations diplomatiques auxquelles Voltaire serait mêlé. Dans la même page, on voit Voltaire fulminer contre les ouvriers chargés de la construction de son église, qui seraient responsables d'un incident avec l'évêché, sans que le fait (de source historique) soit davantage développé à l'intention du lecteur.

Cette reconfiguration des sources historiques, certains éléments se trouvant amplifiés par la fiction biographique, d'autres au contraire « minimisés ou laissés de côté »³⁴⁷, correspond au phénomène narratif identifié par R. Dion et F. Fortier (la « transposition du vécu »).

d. Les effets de fréquence du récit

La récurrence.

Le recours au récit itératif, qui est *stricto sensu* un fait de fréquence, est de manière plus large un moyen d'accélération du récit : accélération par syllepse identificatrice des événements posés comme relativement semblables (« Tous les dimanches... ») A ce titre, il va de soi que le récit factuel n'a aucune raison de s'en priver davantage que le récit de fiction, et un genre factuel comme la biographie – dont l'autobiographie – en fait un usage qui a été relevé par les spécialistes. La relation entre singulatif et itératif, très variable selon les récits de fiction, ne présente, a priori, aucune différence marquante lorsqu'on passe du type fictionnel à l'autre.³⁴⁸

³⁴⁴ *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 98

³⁴⁵ « Les difficultés que lui créa son opéra écrit en collaboration avec Paul Dessau, *le Procès de Lucullus*, furent suivies d'un interdit lancé contre sa pièce sur la Commune de Paris, *les Jours de la Commune*, que les autorités jugeaient trop défaitistes. », M. Esslin, *Bertolt Brecht*, op. cit., p. 146.

³⁴⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 92.

³⁴⁷ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain*, op. cit., p. 34.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 150

L'aspect itératif est plus aisément repérable dans *Province* et *La Maîtresse de Brecht* (nous l'avons déjà rencontré en commentant le retour systématique du souvenir de Skovsbostrand) que dans *Un été chez Voltaire*.³⁴⁹ Dans *Province* en particulier, la chronologie est à la fois déconstruite et circulaire, semblable en ce sens aux phénomènes décrits par R. Dion à propos de la réorganisation temporelle des fictions biographiques :

De la biographie linéaire (de l'époque élisabéthaine à 1928) et, sous ce rapport – mais sous ce rapport seulement – plutôt traditionnelle de Woolf, Duhon fait un **texte plus circulaire**, constitué de reprises et de retours. C'est en cela qu'on est justifié d'affirmer, comme je l'y risquais plus haut, qu'*Une année amoureuse de Virginia Woolf* subvertit les habitudes de la biographie : le récit de la vie d'Orlando est ainsi déstructuré pour être ensuite réinjecté en fragments désordonnés dans l'existence de sa créatrice.³⁵⁰

Ainsi, dans cet extrait de *Province*, la narration opère un aller-retour entre les années d'exil et les années 1950-1955 (Brecht va « vers ses soixante ans ») ; la narration joue sur (et avec) un intervalle de dix ans :

Sombres temps. La nuit est aussi épaisse et bleue que la neige sur les grillages du monastère. Sombres temps. Brecht debout en plein soleil, une sacoche de cuir à la main, regarde des ouvriers peindre la façade du Berliner Ensemble. Il se penche vers Ruth Berlau. Et dit :

- Ma très chère. Je n'ai que vous au monde. Je vais vers mes soixante ans. Je n'ai que vous au monde mais quand je vous dis cela, je me demande si ce n'est pas mon amour pour vous qui est mort et le monde autour de moi qui est vivant.
- Ou vice versa ?
- Ou vice versa, répond-il d'un air las.

Ils pénètrent tous les deux dans le grand hall en travaux.

Ils boivent des cafés en silence.

Sombres temps. Les gris deviennent blancs. Les noirs deviennent gris. Les dalles, sous l'effet des reflets, forment un chemin de soleil, mais c'est un simulacre de jour, une fausse journée d'été, un trompe-l'œil.

Sombres temps. Davantage de mendiants. Premiers spectres. Sucriers vides. La vieille Europe se traîne et époussette ses bibelots.

Dix ans ont passé. Marlebäk. Le crépuscule est tombé. La demeure est inhabitée depuis longtemps. Volets fermés. Le père de Jean était resté quelques mois. Le 1^{er} mai 1941, quelques jours avant l'anniversaire du père de Jean, [...] Brecht partit avec sa famille. Il laissait au père de Jean un costume assez bien coupé, une paire de chaussures de marche et deux

³⁴⁹ On peut songer aux souvenirs d'enfance de Zanetta, qui présentent la même récurrence.

³⁵⁰ R. Dion, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », *art. cité.*, p. 38 (nous soulignons).

volumes reliés des œuvres d'Aristophane. Le 15, Brecht envoyait un mot de Leningrad. Ensuite, ce fut Vladivostok puis la Californie.

Le père de Jean, lui, reste là, immobile devant les vagues grises, parfois une vague fumée traîne sur la côté et se dissipe entre les nuages, sans doute un destroyer, un convoi de bateaux allemands qui brûle. Il lutte pendant des semaines contre un sentiment de mélancolie.³⁵¹

Ajoutons que la complexité de la diégèse est due non seulement à l'abolition d'une d'une temporalité linéaire, mais aussi à l'adjonction d'un actant supplémentaire : le personnage de Louis Peyrelade, abandonné dans l'exil brechtien : cet ajout purement fictionnel brouille évidemment l'appréhension par le lecteur du trajet de Brecht, même si ce trajet respecte à peu près les balises biographiques établies, par exemple, par les biographes G. Berg et W. Jeske : « Dès le 16 mai, les Brecht, Steffin et Berlau prennent aussitôt la route, qui les conduit nécessairement d'Helsinki via Leningrad jusqu'à Moscou »³⁵². On relève une différence de dates entre la référence biographique et le texte de J.-P. Amette (premier mai vs 16 mai), différence qui ne nous paraît pas revêtir de signification particulière. La suite du trajet se décline dans le roman selon les étapes « Leningrad, Vladivostok et la Californie », que l'on retrouve aisément dans l'ouvrage de G. Berg et W. Jeske :

Les autres [les proches de Brecht], puisqu'il n'y a pas d'avion, ont quitté Moscou le 30 mai et rejoignent Vladivostok après dix jours de voyage par le Transsibérien ; le cargo suédois « Annie Johnson » appareille le 13 juin ; après un détour par Manille, il atteint Los Angeles le 21 juillet 1941 [...] Le voyage dure ainsi une dizaine de semaines en tout, la date d'arrivée exacte est inconnue, et pourtant, des amis attendent Brecht sur le quai.³⁵³

La biographie de M. Esslin livre sensiblement les mêmes repères.³⁵⁴ Le trajet parallèle, celui du père de Jean, s'est figé pendant cet intervalle de dix ans, ce que l'on comprend à la fin du chapitre :

Dans la grande demeure abandonnée avec ses volets clos, on marche sur du verre brisé. [...] Un soir, [Louis Peyrelade] trouve des poires derrière la maison. Un minuscule poirier. Mais au moment où il se penche pour en

³⁵¹ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 217-218.

³⁵² G. Berg, W. Jeske, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 69.

³⁵³ *Ibid.*, p. 69.

³⁵⁴ « Le 31 mars 1941, le vice-consul des Etats-Unis à Helsinki délivra à Brecht un visa d'immigration. Au début de juin, accompagné de sa famille et de quelques-uns des membres de son petit cercle, il entreprit le long voyage qui devait le conduire en Amérique. Traversant tout le territoire de l'Union soviétique, ils gagnèrent d'abord Vladivostok par le Transsibérien. Dix jours après que le petit groupe eût quitté Vladivostok à bord d'un navire suédois, les troupes hitlériennes envahissaient la Russie, et la Finlande entra en guerre aux côtés de l'Allemagne. Au moment où Brecht se préparait à partir, le pays regorgeait déjà de troupes allemandes. Il avait pu s'échapper à la dernière minute. », M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 110-111.

ramasser une, dix ans ont passé. Dix ans de rien. Dix ans d'anonymat, dix ans sans visage. La guerre s'est achevée.³⁵⁵

La déstructuration temporelle est un principe constant du roman, puisque la période de Marlebäk déjà évoquée est de nouveau décrite à la fin du récit, après l'épisode berlinois des années 50. Ceci est autorisé dans la diégèse par les moments où Jean visionne les images de Marlebäk :

Un ciel chauffé à blanc. Un champ avec des herbes grillées. Été 1941. Une espèce de frisson, un mouvement sombre. Le père de Jean, en costume croisé.

Il tient un livre.

Ou des journaux, les deux peut-être.

Vu de dos, Brecht penché sur l'eau.

Brecht est toujours à contre-jour. Autour d'eux, tout brûle, tout flambe. Le dernier été de Marlebäk. Roosevelt fait un interminable discours à la radio. Le père de Jean et Brecht restent dans la brume de chaleur. Toutes les explications fugaces de Brecht passent par le silence grignoté du cinéma muet, dans la pâleur écailleuse et grise de la mer, par la fumée vague d'un destroyer sur la ligne d'horizon.

[...]

Plantes vertes, plantes sèches, épineux, pins parasols, tout prend l'importance d'une figure du vide, un refuge au milieu d'une vague d'oubli, le caractère indéchiffrable et beau de cette maladie. Le temps, regardez. Ils sont rongés tous les deux. Brecht et son crâne quasi rasé, son cigare mâchonné, sa veste de menuisier, l'éclat de ses verres de lunettes, si ronds, si limpides, autant que son regard. Les brins d'herbe, donc, passent et repassent en premier plan.³⁵⁶

La réécriture circulaire de l'épisode de Marlebäk dans *Province* est donc autorisée, dans la logique diégétique, par l'existence d'un film mettant en scène Bertolt Brecht, ses amis et Louis Peyrelade. La description est scandée par les références à la Baltique et ses « lignes d'argent »³⁵⁷. L'épisode, récurrent dans la fiction biographique, emprunte parfois aux

³⁵⁵ J.-P. Amette, *Province, op. cit.*, p. 219.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 226. Et un peu plus loin : « Rien. Rien que ces brins d'herbe sur un bord de dune. Brecht parle sans doute de Shakespeare ou d'Aristote. Casernes désertes dans la plénitude d'un été de guerre. Canonnades habituelles. Sur quoi ? Je ne sais pas. Il faut laisser les hommes d'un autre temps dans l'irréversibilité des siècles, comme il faut laisser Revelata dans sa recherche de dogmes supérieurs. On n'apprendra rien. Tout a déjà eu lieu. Brecht et le père de Jean marchent le long d'un sentier entre les pins, puis passent devant la caserne Suomenlina. [...]

Brecht et Berlau s'éloignent.

Puis le clac, clac, clac de la bobine. » *Ibid.*, p. 226-227

³⁵⁷ « L'étincelle et les traînées argentées sur la mer.

Le vaste éparpillement, les ombres qui épaississent et s'amincissent vers l'horizon, les traînées argentées.

Les conversations si misérables à table, le soir. Le ciel devient plus profond, davantage bleu après avoir été gris.

descriptions des *Journaux* de Brecht citées dans la *Chronique* de W. Hecht. C'est le cas par exemple pour la description du sauna :

22 octobre 1940. Le vent souffle. Les vagues lentes dévorent les pilotis du sauna. Les troncs sombres de la forêt gardent encore un peu de nuit. Des voix de pêcheurs sur la ligne de la digue. Rafales dans les haies. Le point vert de la balise. Brecht inspecte du regard sa serviette blanche. Balise verte. Loquet rouillé de la maisonnette de bois. La pièce en rondins destinée au déshabillage. Il verse de l'eau brûlante sur les pierres rondes. Suée, silence, anxiété. Il déplie le *Berliner Illustrierte*. [...] Le père de Jean, lui, achète un veston en solde.³⁵⁸

Le repère donné par W. Hecht n'est pas exactement celui que donne le roman, puisqu'il s'agit du 19 août 1940 (et non du 22 octobre) : « Lundi 19 août. Brecht décrit le sauna de la propriété et l'usage qu'on en fait. »³⁵⁹ Cette page de la *Chronique* de W. Hecht propose également une photo du sauna de Marlebäk, qui illustre la description faite par Brecht. Les sources biographiques justifient donc partiellement l'inflation romanesque de l'épisode en question, repris quelques pages plus loin.³⁶⁰ Ainsi, les considérations liées aux conditions de l'exil, ou à l'écriture collaborative du *Puntila* prennent une place conséquente dans la plupart des biographies :

Mais le projet de pouvoir bientôt partir via Petsamo avorte après l'armistice français du 22 juin 1940 et les accords germano-finlandais du 29 juin : Petsamo, la « petite porte » au nord mentionnée dans le poème 1940 (P4, 216), est passée sous contrôle allemand. Brecht décide alors d'accepter l'invitation de Hella Wuolijoki, écrivain et femme politique célèbre **en Finlande, dans sa propriété de Marlebäk** à cent cinquante kilomètres environ au nord-est d'Helsinki. Wuolijoki et Berlau sont amies. Le petit

Les lignes d'argent de la Baltique se rapprochent et disparaissent si doucement dans le vide. », *Province, op. cit.*, p. 157.

³⁵⁸ J.-P. Amette, *Province, op. cit.*, p. 113.

³⁵⁹ « 19. August, Montag. B beschreibt die Sauna des Gutes und ihre Benutzung. » W. Hecht rapporte ensuite la description faite par Brecht : « Le sauna de la propriété est une petite maison de bois carrée qui donne sur la rivière. Par un petit vestiaire, on arrive à une pièce de bains petite et sombre, dominée par un énorme four en pierre. On en ôte le couvercle en bois, on prend de l'eau brûlante prise dans un grand pot en fer posé à côté et on la verse sur des pierres de la taille du poing, lesquelles sont directement entassées sur le feu. Ensuite, on grimpe quelques marches d'une estrade en bois, où l'on s'allonge. » Texte original : « Die Sauna des Gutes ist ein kleines viereckiges Holzhaus am Fluß. Durch das Auskleidezimmerchen kommt man in den kleinen, dunklen Baderaum, der von einem riesigen Steinofen beherrscht wird. Man nimmt den Holzdeckel ab und gießt aus einem danebenstehenden großen Eisentopf heißes Wasser über faustgroße runde Steine, die direkt über dem Feuer gehäuft sind. Dann klettert man ein paar Stufen hoch auf eine Holzstrade, wo man sich niederlegt... », Brecht, 26, 413, cité par W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, p. 619.

³⁶⁰ « Une simple soirée. Les deux couvreurs, sur le toit, ont retiré l'échelle. Brecht est dans le sauna. Visage impassible. Les yeux bouffis. La poétesse Hella Wuolijoki feuillette les notes de Brecht. Sur la toile cirée, une règle graduée, des cigares dans un pot de terre, une carte de l'Angleterre punaisée contre la fenêtre à guillotine. Les bouleaux oscillent dans la vague lumineuse, quadrillée par le châssis des doubles fenêtres. Les feuillages du jardin tracent des ombres nettes sur le mur blanc du salon. [...] Quand il sort du sauna, il sent la brûlure froide de l'air... », J.-P. Amette, *Province, op. cit.* p. 117.

groupe arrive à destination le 5 juillet 1940 et peut rester à la campagne tout l'été jusqu'en octobre, après quoi Hella Wuolijoki doit vendre la maison. Avec elle et sur la base de ses travaux préparatoires, Brecht écrit alors la pièce d'inspiration populaire *Maître Puntila et son valet Matti*, et, avec elle et Margarete Steffin, quelques scènes de *La Judith de Shimoda* d'après une pièce japonaise (10, 838-883).³⁶¹

Le romancier fait, lui, le choix de les passer sous silence, au profit de scènes qui constituent autant de pauses contemplatives, dédiées à la mer Baltique, aux bouleaux et au vent dans les arbres. J.-P. Amette privilégie ainsi les descriptions de l'univers naturel, alors que les biographes s'attardent sur les circonstances de la production littéraire.³⁶² On constate également que le chapitre consacré à Marlebäk dans l'ouvrage de J. Fuegi et intitulé « J'ai vu que sans moi, il n'arrivait vraiment à rien. » (1941),³⁶³ fait la part belle aux conséquences catastrophiques de l'attitude de Brecht sur son entourage féminin. Ce développement étaye la thèse du biographe : l'abandon de M. Steffin, gravement malade, par B. Brecht et son groupe est l'événement qui clôt ce chapitre à charge,³⁶⁴ nouvelle illustration de la tendance générique inhérente aux biographies historiques, qui oscillent entre le narratif, l'informatif et l'argumentatif. J. Fuegi livre d'ailleurs dans ce passage un commentaire intéressant sur la manière dont Bertolt Brecht perçoit, sous formes d'échos, certaines phases de son existence, ce qui semble presque, d'un point de vue psychologique, justifier la récurrence narrative que nous avons pu repérer dans la fiction biographique de J.-P. Amette :

Comme bien souvent dans la vie de Brecht, une action présente est à l'évidence une « citation » du passé, une manière de recréer quelque chose

³⁶¹ G. Berg et W. Jeske, *B. Brecht...*, *op. cit.*, p. 67 (nous soulignons).

³⁶² Voir encore M. Esslin : « Pendant l'été de 1939, quand il apparut que la guerre était désormais inévitable, Brecht, qui se sentait de moins en moins en sécurité au Danemark, alla s'installer en Suède. Cependant, après l'invasion par l'Allemagne du Danemark et de la Norvège, un homme aussi détesté par les nazis que l'était Brecht ne pouvait plus trouver en Europe un abri vraiment sûr. C'est pourquoi, au cours de l'année 1940, accompagné de sa famille – et de plusieurs assistants et collaborateurs – il passa en Finlande, où, pour une quelconque raison, il était plus facile d'obtenir un visa américain. Il y fut l'hôte de l'écrivain Hella Wuolijoki dont les contes populaires lui inspirèrent sa pièce *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*Maître Puntila et son valet Matti*), ce qui devait par la suite lui valoir une nouvelle accusation de plagiat. », M. Esslin, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 110.

³⁶³ « Sur son lit de mort, Steffin devait confesser qu'elle avait souvent pensé à cesser de travailler avec lui, mais que ça lui faisait de la peine de voir "que sans moi, il n'arrivait vraiment à rien" », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 475. Ces pages évoquent l'accueil par Wuolijoki, qui leur permit de dénicher « un appartement accueillant et un mobilier tout aussi confortable. », *ibid.*, p. 474.

³⁶⁴ Les maîtresses de Brecht dans le chapitre de J. Fuegi consacré à Marlebäk : « Tous les soirs ou presque, Wuolijoki tenait salon au manoir. Dans l'une des huit langues qu'elle connaissait, la Madame de Staël finnoise pérorait et racontait des épisodes de sa vie de femme d'affaires ou de femme politique globe-trotter quand elle n'évoquait pas son pays natal, l'Estonie, ou son pays d'adoption, la Finlande. Tandis que Berlau, assise aux pieds de Brecht, lui souriait de son « sourire de Mona Lisa », Steffin prenait discrètement des notes et Weigel faisait du café dans une vieille machine viennoise en argent. Wuolijoki, elle, était allongée sur un canapé dans une pièce que rafraîchissaient les brises de la rivière voisine, la Kymi. Les sanglantes batailles du reste de l'Europe paraissaient bien lointaines. », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 479.

qui a existé – en vrai ou dans son imagination. Ainsi les maisons du lac de Buckow font-elles écho à celle qu’il avait achetée à Skovsbostrand au Danemark en 1933 ou à sa propriété bavaroise très semblable, de 1932. Son nouveau domaine récapitule sa vie au crépuscule de la République de Weimar, la sérénité du paysage bavarois dans lequel il s’était replié en 1932 alors que l’Allemagne serait bientôt à feu et à sang. De même en 1952-1953, s’il avait été capable d’entendre, il aurait entendu monter en RDA le cri de révolte de centaines de milliers d’ouvriers contre leurs maîtres soi-disant « socialistes ».³⁶⁵

Ce retour de conduites ou de situations comparables, qui pourrait certes être interprétée comme un choix narratif dépendant exclusivement de J.-P. Amette, pourrait donc renvoyer également, si l’on suit la piste biographique offerte par J. Fuegi, à un trait psychologique de l’homme Brecht (décelable dans ses *Journaux* et *Notes autobiographiques*), qui l’amène constamment à « relire » un lieu de son existence à la lumière du passé. J. Fuegi fait de cette caractéristique psychologique, *in fine*, un élément à charge, mais son commentaire reste précieux, dans la mesure où il montre à quel point il convient de faire preuve de prudence dans les hypothèses que nous formulons quant aux choix narratifs du romancier-biographe. Reste que la fiction biographique tend, nous semble-t-il, à se concentrer sur une dimension symbolique³⁶⁶. Ainsi, *via* le traitement des épisodes de Marlebäk et de Buckow, J.-P. Amette construit progressivement l’image d’un Brecht esthète et contemplatif.

Parmi ces choix narratifs, il reste à s’interroger sur le statut de l’anecdote (laquelle, nous l’avons vu, constitue un élément narratif important de certaines biographies historiques), et sur le sens qu’elle prend (ou non) dans nos fictions biographiques.

e. L’anecdote

Comme nous l’avons précédemment annoncé³⁶⁷, deux séquences de *La Maîtresse de Brecht* relèvent de ce procédé : dans les deux cas, il est intéressant d’examiner la manière dont le romancier efface, en quelque sorte, l’anecdote identifiable dans les biographies historiques ;

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 658.

³⁶⁶ R. Dion a montré par exemple que le texte *Une année amoureuse de Virginia Woolf* « renonce à la linéarité du récit biographique pour se concentrer sur quelques obsessions. », (« *Une année amoureuse de Virginia Woolf*, ou la Fiction biographique multipliée », art. cité, p. 33.

³⁶⁷ Dans la section F « Anecdotes et biographèmes » de notre première partie consacrée à l’analyse des biographies historiques.

le premier moment est celui de la réception à la Ligue Culturelle, pour lequel J.-P. Amette s'inspire, comme les biographes-historiens³⁶⁸, du *Journal* de Brecht (page du 23. 10. 48) :

au fait : l'ap[rès-midi] réception pour nous au siège de la ligue culturelle. Jhering et Langhoff parlent. j'ai convenu avec Becher que je ne serai pas tenu de dire quelque chose. petit discours intelligent de Dymshitz, l'officier soviétique chargé des affaires culturelles.³⁶⁹

Conformément au *Journal*, Alexandre Dymshitz, Johannes Becher et Herbert Jhering sont présents dans la scène du roman : « Plus tard, dans un salon du club de la Ligue culturelle, il y eut un petit discours intelligent de Dymshitz. Brecht regarda, amusé, Becher, Jhering et Dudow. »³⁷⁰ Comme dans le *Journal* et la biographie de M. Esslin, les discours officiels sont l'élément dominant ; on lit dans le *Bertolt Brecht* d'Esslin : « Il y eut de longs discours. »³⁷¹ et dans le roman de J.-P. Amette : « Il y eut un autre discours. »³⁷² J. Fuegi introduit la scène de la réception par cette phrase qui en infléchit la lecture : « Pour le reste, l'emploi du temps de Brecht avait été soigneusement organisé ; »³⁷³ Suit, à l'appui, une description précise et circonstanciée de la journée :

Il [Brecht] avait notamment quantité de contrats à négocier. Le matin, il alla au siège de Weiss Verlag ; l'après-midi, il se rendit à une réception au siège de la Ligue culturelle financée par les Soviétiques, où les principaux orateurs étaient Herbert Jhering, Wolfgang Langhoff, patron du Deutsches Theater, et le responsable soviétique de la culture dans la zone, Alexandre Dymshitz. Brecht refusa de prendre la parole en public, prétextant qu'il avait d'abord besoin de se faire une idée de la situation.³⁷⁴

C'est dans le paragraphe de son *Journal* consacré au dimanche 24 octobre, soit le lendemain, que l'on trouve cette explication de Brecht, fort allusive il est vrai : « manifestation pour la paix de la ligue culturelle. Zweig est là et parle. Moi-même je ne parle pas, résolu à m'informer sans intervenir. »³⁷⁵ J. Fuegi évoque cette manifestation du lendemain en ces termes : « Encore une fois Brecht préféra se taire. » Le biographe fait donc de ce refus de prendre la parole une posture de l'artiste (pour ne pas dire de la pose – on aura relevé le choix de « prétexter »), alors que M. Esslin choisit de construire une scène amusante, prenant appui

³⁶⁸ Chez M. Esslin : « Le Kulturbund communiste donna une réception en son honneur. » *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 133.

³⁶⁹ B. Brecht, *Journal de travail, op. cit.*, page 484.

³⁷⁰ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 17

³⁷¹ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 133.

³⁷² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 19

³⁷³ J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 615

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 615

³⁷⁵ B. Brecht, *Journal de travail, op. cit.*, p. 484

sur le témoignage de Gody Suter décrivant le moment où Brecht est censé prendre la parole : « sa tête d’oiseau légèrement penchée en avant, il regarda en clignotant le cercle des visages tendus vers lui puis, avec un geste large, il serra solennellement la main, d’abord de Pieck puis de Tulpanov, se rassit et se mit à manger son potage. »³⁷⁶ L’orientation argumentative de la biographie de J. Fuegi se manifeste une nouvelle fois à cette occasion, alors que le récit de la même séquence par J.-P. Amette se révèle neutre sous cet angle : Brecht y est présenté avant tout comme un observateur, ce qui efface encore les questions idéologiques. Dans les deux cas, les biographies historiques choisissent de rendre ce moment saillant (M. Esslin s’appuie sur un témoignage pour constituer son anecdote) alors que le romancier préfère l’intégrer sans rupture ni accent particulier à sa trame narrative.

Le deuxième exemple correspond à la fameuse « scène du cigare », très présente dans toutes les biographies de Brecht, dont le traitement par J.-P. Amette tend encore une fois à effacer l’aspect saillant. Elle est décrite de cette manière dans le *Journal de travail* (la source) :

23. 10. 48

Hier soir, nous n’avons vu les ruines de la Friedrichstrasse qu’en arrivant dans l’obscurité, confusément. Le matin à six heures trente, je descends la Wilhelmstrasse détruite vers la chancellerie du Reich. Disons pour aller fumer mon cigare. Quelques ouvriers et quelques femmes des décombres. Les décombres m’impressionnent moins que la pensée de tout ce que les gens ont dû faire pour contribuer à la destruction de la ville. Un ouvrier m’indique la direction. « Combien de temps faudra-t-il pour que tout reprenne forme ? » - « Il tombera encore quelques cheveux gris d’ici-là. Si nous avions des financiers, ça irait plus vite, mais nous n’avons plus de financiers du tout. Enfin, bonne matinée. » Moi, les ruines me paraissent au moins signaler l’ancienne présence de ces financiers.³⁷⁷

La Maîtresse de Brecht offre une scène comparable, mais dont la date est le 22 octobre, ce qui signifie que J.-P. Amette a opéré une fusion entre les deux dates du 22 (arrivée de Brecht à Berlin) et du 23 (scène du cigare dans le *Journal*) :

Brecht baissa la vitre et demanda au chauffeur d’arrêter. Il descendit, alluma un cigare et contempla ces ruines. Il y avait un vaste silence, des

³⁷⁶ Gody Suter, « Brecht », *Tagesanzeiger*, Zürich, 1^{er} septembre 1956. Cité par M. Esslin, *Brecht, op. cit.*, p. 134.

³⁷⁷ B. Brecht, *Journal de travail, op. cit.*, p. 483-484. (trad. P. Ivernel). « Früh sechs Uhr dreißig gehe ich die zerstörte Wilhelmstraße hinunter zur Reichskanzlei. Sozusagen meine Zigarre dort zu rauchen. Ein paar Arbeiter und Trümmerweiber. Die Trümmer machen mir wenige Eindruck als der Gedanke daran, was die Leute bei der Zertrümmerung der Stadt mitgemacht haben müssen. », *Journal de Brecht* cité par W. Hecht, *Brecht Chronik, op. cit.*, p. 834.

blancheurs de murailles, des fenêtres noircies, d'innombrables bâtisses écroulées. Le soleil du soir, le vent ; beaucoup de curieux papillons ; des batteries démantelées ; un blockhaus.

Brecht s'assit sur une pierre puis écouta le chauffeur lui dire que si des financiers s'y mettaient, on pourrait reconstruire la ville plus vite et Brecht pensa que, justement, c'étaient des financiers qui avaient flanqué la ville par terre. Il remonta dans la voiture, des murs jetaient de longues lames d'ombre à l'intérieur du véhicule.³⁷⁸

Dans cette scène fusionnée, le romancier fait se succéder immédiatement l'accueil de B. Brecht par les autorités, qui constitue l'*incipit* du roman, et cet arrêt de la voiture, lequel n'existe ni dans le *Journal* ni dans les biographies historiques, mais lui permet d'insérer ce dialogue avec un chauffeur fictionnel qui tient le même rôle d'interlocuteur que l'ouvrier du *Journal* de Brecht. Ce type d'opération a été décrit par Y. Baudelle comme faisant partie des phénomènes de transposition caractéristiques de la fictionnalisation : « Parallèlement à cet épurement qu'il lui impose à des fins de lisibilité, l'écrivain condense encore son matériau référentiel par la façon synthétique qu'il a de l'appréhender, en fusionnant volontiers les données disparates. »³⁷⁹ Un autre type de fusion est repérable dans la description par J.-P. Amette de Berlin détruite, qui peut être rapprochée de ses souvenirs de la ville de Caen³⁸⁰. En ce début de roman, la thématique des ruines prend forme dans une variation sur la notion de vide³⁸¹ déjà convoquée pour la description de Caen, soutenue également par des mots tels que « décombres »³⁸², « gravats »³⁸³, « écroulées »³⁸⁴ : ces images de destruction et leurs effets occupent une place importante dans le *Journal* de Brecht comme dans le texte de J.-P. Amette, alors que les biographies historiques en font état de manière beaucoup plus synthétique et distanciée³⁸⁵. Par ailleurs, s'il opère une fusion de deux étapes pour des raisons

³⁷⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 14-15.

³⁷⁹ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », art. cité, p. 88

³⁸⁰ Souvenirs rappelés par C. Génicot dans un article consacré à J.-P. Amette : « En 1981, J.-P. Amette évoquait son enfance dans *Jeunesse dans une ville normande*. "Je ne peux flâner dans les rues de Caen sans me demander ce que fut cette ville avant. Avant quoi ? Avant ma naissance ? Avant les quatre ou cinq nuits de bombardements de juin-juillet 1944 qui brûlèrent les plus beaux quartiers et ses habitants ? Né en 1943, j'ai donc grandi dans une carcasse de ville, dans un gouffre, dans un chantier." », C. Génicot, « Jacques-Pierre Amette, un Normand Prix Goncourt », art. cité, p. 6. La citation est extraite de *Jeunesse dans une ville normande*, op. cit.,

³⁸¹ « Certains immeubles ressemblaient à des grottes. Cratères, énormes étendues d'eau et encore des ruines, des espaces vides, immenses, avec, parfois, quelques passants regroupés autour d'un arrêt de tramway. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 15. Les « cratères », les « ruines » et les « espaces vides » de Berlin rappellent la « carcasse » et le « gouffre » de la ville de Caen.

³⁸² *Ibid.*, p. 15.

³⁸³ *Ibid.*, p. 38.

³⁸⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 13.

³⁸⁵ A l'exception cependant de ces lignes du *Journal* reprises un peu partout : « 27.10.48
berlin, eau-forte de churchill d'après une idée d'hitler.
berlin, le tas de décombres près de postdam.

d'efficacité narrative, le romancier s'attarde sur les éléments descriptifs introduits par le verbe « contempla » : « [Brecht] contempla ces ruines. Il y avait un vaste silence, des blancheurs de murailles, des fenêtres noircies, d'innombrables bâtisses écroulées. Le soleil du soir, le vent ; beaucoup de curieux papillons ; des batteries démantelées ; un blockhaus. »³⁸⁶

Cette « scène du cigare », décrite chez M. Esslin d'après le *Journal de travail*,³⁸⁷ est abondamment commentée par J. Fuegi³⁸⁸ :

Le lendemain, Brecht se réveilla avant la levée du jour et sortit faire une petite promenade. Les Russes ayant coupé toute voie d'accès terrestre à Berlin-Ouest, l'air bruissait du vrombissement des avions qui ravitaillaient à longueur de journée les secteurs occidentaux. En raison du blocus et de la nécessité d'économiser les combustibles, aucun éclairage public ne troublait l'obscurité de la ville. A l'aube, alors que commençait à se profiler la silhouette des ruines autour de la porte de Brandebourg, Brecht se dirigea vers la chancellerie du Reich « pour aller fumer là-bas mon cigare », comme il dit. Ce geste stylisé, qui est d'un Brecht au meilleur de sa forme, est une « citation » de Churchill, qui accomplit le même acte symbolique – freudien – lors de sa première visite à Berlin au lendemain de la guerre.³⁸⁹

Le biographe met en lumière la valeur symbolique et victorieuse du geste, alors même que cette hypothèse psychologique (qu'autorise pourtant la formule utilisée par Brecht « disons pour aller fumer mon cigare ») est complètement exclue par J.-P. Amette, le cigare n'étant plus qu'un *habitus* brechtien dans la scène qu'il construit, à la dominante contemplative. Le romancier choisit de gommer quelque peu la dimension anecdotique et exemplaire, pour

au-dessus des rues en ruines totalement muettes, vrombissent dans les nuits les avions de transport du pont aérien.

l'éclairage est si faible que le ciel étoilé est de nouveau visible depuis la rue. », *Journal de travail, op. cit.*, p. 486. Ainsi, dans la biographie de G. Berg et W. Jeske : « Le 22 octobre, après quinze ans d'absence, ils [Brecht et Weigel] retrouvent le lieu de leurs succès passés - "berlin, eau forte de churchill d'après une idée d'hitler" (JT 486). », *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 80.

³⁸⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 14-15.

³⁸⁷ « Le lendemain de son arrivée, il sortit seul dès le matin et s'en fut errer à travers les ruines : « J'allai jusqu'à la Chancellerie du Reich pour y fumer un cigare », écrit-il dans son journal. Un reporter voulut connaître ses impressions : « Avant de dire quoi que ce soit, répondit-il, je veux aller voir les choses par moi-même. », dans M. Esslin, *B. Brecht, op. cit.*, p. 133. M. Esslin indique comme source de la dernière citation, toujours en page 133 : « H. C. Meier : « Gespräch mit Brecht », *Hamburger Freie Press*, 6 novembre 1948.

³⁸⁸ Très peu de détails en revanche sur l'ensemble du « retour de Brecht » dans la biographie de G. Berg et W. Jeske : « Les papiers nécessaires étant arrivés, le départ, envisagé d'abord comme provisoire, est possible le 17 octobre 1948 : Brecht aimerait aller à Berlin en s'arrêtant à Munich et Augsburg, mais le gouvernement militaire américain lui a refusé de traverser cette zone ; Brecht et Weigel doivent passer par Salzbourg et Prague. Le 22 octobre, après quinze ans d'absence, ils retrouvent le lieu de leurs succès passés – berlin, eau-forte de churchill d'après une idée d'hitler » (JT 486). », G. Berg et W. Jeske, *B. Brecht..., op. cit.*, page 80. Aucun élément supplémentaire n'est donné par les biographes, qui enchaînent sur les répétitions de *Mère Courage* au *Deutsches Theater*. (*ibid*, p. 80-81.)

³⁸⁹ J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.* p. 615.

privilégier la continuité diégétique et des thématiques plus personnelles : la mélancolie et la méditation que génère le spectacle de ces villes détruites.

Il nous semble également important de dire un mot du statut de l'anecdote dans *Un été chez Voltaire*. Il est en effet explicitement question d'anecdotes à la toute fin du roman, et leur évocation va servir à la mise en œuvre d'un amusant dispositif narratif. Le roman s'achève réunissant dans un café du Palais Royal quelques collaborateurs de *l'Encyclopédie* (dessinateurs, graveurs...³⁹⁰) :

Ces graveurs et dessinateurs formaient donc la meilleure compagnie du monde et se distraient d'**anecdotes**, d'histoires concernant les Encyclopédistes. Mais ce fut Goussier qui intéressa l'assemblée en parlant de **la dernière conquête de Voltaire, l'été précédent**. Il raconta que le vieux Voltaire avait réussi à faire venir la délicieuse Zanetta Obozzi, comédienne italienne, elle-même fille du grand mime napolitain Carlo Obozzi qui avait souvent joué dans les farces, les comédies de Goldoni et qui avait créé quelques superbes personnages de Marivaux.

- Elle est jolie, svelte, blanche, la taille fine, la gorge insolente, et quelque chose de si lascif dans ses gestes que ce vieux babouin de Voltaire l'a remarquée.

Servigny approcha sa chaise...³⁹¹

La mise en abyme est amorcée par « l'été précédent » et close un peu plus loin par «... le récit d'un été chez Voltaire »³⁹². Elle sert à présenter la fiction biographique comme une vaste anecdote et à démonter les mécanismes possibles (ici virtuels) du genre. Davantage encore, cet ensemble fait signe quant au goût de certaines biographies historiques pour l'anecdote, pour autant qu'elle puisse passer pour représentative de l'ensemble de la vie du biographié : en effet, le résumé du récit de Goussier « la dernière conquête de Voltaire, l'été précédent », apparaît impropre : il suggère l'invention, le mensonge biographique, ou bien au contraire impliquerait qu'il manque encore au lecteur d'Amette certaines informations sur l'épisode : le lecteur de la fiction doit demeurer dans la frustration face à ces discours apparemment infinis sur la vie d'un tiers et l'histoire reste finalement opaque. Par ailleurs, cette mention énigmatique et synthétique est à mettre en relation avec le titre d'une autre fiction

³⁹⁰ « Il y avait là [...] le graveur Pierre Patte, maigre et la tête basse, l'habit déboutonné, qui racontait comment Diderot avait soudoyé des graveurs de Réaumur pour qu'ils lui remissent des épreuves de planches sans qu'il y eût droit ; Soubeyran, en habit de velours, jouait un caniche ; Vitré de la Motte parlait de la délicatesse des petites scènes de genre qu'il avait glissées dans une partition de Rameau ; évidemment, Servigny vidait sans cesse son verre de vin et médisait contre Voltaire et son château de Ferney. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 168-169.

³⁹¹ *Ibid.*, page 169 (nous soulignons).

³⁹² *Ibid.*, p. 171.

biographique : « la dernière conquête de Voltaire » semble faire écho au syntagme « La Maîtresse de Brecht ».

- Le vieux babouin avait des vues sur elle. Puis un comte prussien, Fleckenstein.
- Tu y étais ?
- Comme je suis au milieu de vous !
- Alors ? Raconte !
- La petite Obozzi n'avait pas un liard depuis la mort de son père. Il invita cette délicieuse personne dans son palais. Et vous savez le rôle qu'il voulait lui faire jouer ?
- L'oie blanche ?

L'échange mentionne de manière éparse les éléments (actantiels) de l'intrigue : le personnage principal, Zanetta, ainsi que les intrigues amoureuses possibles (et manquées) de cette dernière avec Voltaire et Fleckenstein. Et Goussier s'y voit conférer le statut de témoin privilégié : alors que le point de vue de Zanetta s'était jusqu'ici imposé, le narrateur suggère *in fine* une autre prise en charge possible du récit, par le dessinateur cette fois :

Il [Goussier] adoucit sa voix. Toutes les têtes se rapprochèrent.
Alors il commença le récit d'un été chez Voltaire. Puis il sortit d'une serviette les multiples dessins à la plume, à la sanguine, à la pierre noire qu'il avait réunis pendant son séjour. Et montra une gorge belle et ferme, plume rehaussée de blanc.

Le graveur Pierre Patte scruta le dessin et demanda :

- Qui est-ce ?
- Une laitière. Une simple laitière, dit Goussier.³⁹³

Que conclure de ce déplacement (suggéré) de point de vue en toute fin de récit ? D'une part, le roman biographique semble revendiquer des sources bien spécifiques : les anecdotes de conversation dans la société du XVIII^e.³⁹⁴ Si l'on se réfère à ce que nous avons pu établir à propos du statut de l'anecdote dans la biographie historique (et plus particulièrement de l'anecdote dans l'univers voltairien), cette référence est vraisemblable, quoi que fictive. Le récit « écrit » redevient virtuellement oral, et se trouve extraénisé : puisqu'il semble commencer à ce moment précis, on en déduit que ce qui précédait n'était pas du récit, mais le réel lui-même (processus d'accréditation). Par ailleurs, le roman ne se clôt pas sur un portrait de Voltaire ou de Zanetta mais sur la présentation par Goussier du dessin d'une anonyme : « une simple laitière ». C'est là encore une perspective distancée et disons, pour reprendre le

³⁹³ *Ibid.*, p. 170.

³⁹⁴ Rappelons à ce propos, en citant l'ouvrage de M. Hersant, que Voltaire lui-même « tire à boulets rouges sur la passion de ses contemporains – et des hommes de toutes les époques – pour les potiniers. », *Voltaire, écriture et vérité, op. cit.*, p. 368.

mot que nous avons utilisé à plusieurs reprises à propos de la narration dans *La Maîtresse de Brecht*, contemplative qui s'impose, assez paradoxale au regard du choix du biographié et de sa stature.

Ces phénomènes narratifs participent donc de la « transmutation du matériau empirique »³⁹⁵ évoquée par Y. Baudelle. Cette transmutation affecte également un autre paradigme de l'univers narratif, qui est le système actantiel. Si la synthèse construite par J.-M. Adam, dont nous avons rendu compte succinctement, met en lumière l'actant principal du texte narratif³⁹⁶, le statut de quelques autres personnages de la fiction biographique est riche d'enseignements quant au processus « fictionnalisant » de transposition.

2. Le système actantiel

L'on a affaire là à l'un des traits structurels distinctifs qui permet de séparer biographie historique et fiction biographique ; l'auteur de fiction s'appuie en effet sur l'entourage historique du biographié, tout en gardant une marge de liberté significative, ce qui est d'ailleurs souligné par J.-P. Amette évoquant la genèse de *L'Adieu à la raison* : « J'ai pris quelques libertés en écrivant ce récit de voyage, notamment celle d'inventer une jeune femme amoureuse, cette Suzanne que j'ai faite lingère, à l'Hôtel du Commerce à Lyon. »³⁹⁷

Nous proposons, dans un premier temps, d'établir une distinction entre les personnages à l'existence historique attestée et ceux qui se meuvent dans un entre-deux entre l'histoire et la fiction. Parmi les personnages de nature historique, qu'on trouve dans *La Maîtresse de Brecht* et *Province*, nous pouvons citer, outre le biographié lui-même, Helene Weigel, l'épouse de Brecht, qui apparaît dans les deux romans. La construction de ce personnage semble illustrer la volonté de l'auteur de se conformer à la vulgate biographique³⁹⁸ : le comportement de cette « Helene fictionnelle » correspond à la description

³⁹⁵ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *art. cité.*, p. 84

³⁹⁶ *Supra* p. 102 sq.

³⁹⁷ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

³⁹⁸ Portrait d'H. Weigel : « De deux ans plus jeune que Brecht, Helene Weigel originaire de Vienne, avait été élevée dans une école fameuse de jeunes filles, dirigée par une suffragette militante résolue à prouver qu'elle était capable de former des jeunes filles plus intelligentes et plus cultivées que les garçons sortant des meilleurs collèges. [...] Helene Weigel allie l'intensité émotionnelle d'une grande actrice, qui ne cesse jamais d'être une intellectuelle, avec la finesse d'un esprit cultivé et de prodigieux dons d'organisation. En même temps, elle a su être une maîtresse de maison et une mère pleine de compétence. Sa fidèle loyauté et son dévouement pour Brecht ne se démentent jamais. En dépit des irrésistibles penchants polygames du dramaturge, Brecht et Weigel demeurèrent profondément attachés l'un à l'autre pendant trente années. », M. Esslin, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 95.

qu'en fait le biographe M. Esslin et les portraits esquissés par J.-P. Amette sont sans doute inspirés par les photographies des Archives-Brecht. D'autres personnages « historiques » entourent Brecht dans les deux romans : les membres du parti est-allemand et de la Ligue Culturelle; nous avons eu l'occasion de citer Dudow, Bronnen, Jhering et Dymshitz³⁹⁹, dont la principale fonction en tant que personnages fictionnalisés est d'introduire dans la diégèse quelques éléments du contexte biographique. En revanche, l'une des maîtresses de Brecht (qui n'est pas « la » maîtresse de Brecht) a une place plus significative : la flamboyante Ruth Berlau, décrite dans *Province* comme « la maîtresse de Brecht la plus sexy »⁴⁰⁰, fait l'objet de notations récurrentes dans l'autre fiction de J.-P. Amette, et même d'une erreur commise par le romancier : « [...] sa maîtresse et collaboratrice, Ruth Berlau, la belle actrice suédoise, avait fait l'objet d'une surveillance constante. »⁴⁰¹ Or, Ruth Berlau n'est pas suédoise mais danoise.⁴⁰² L'erreur est réitérée à la page 187 du même ouvrage, lorsque la narration évoque « une lettre de Ruth Berlau datée du 26 juillet et postée à Pacific Palissade » : « La belle Suédoise, enceinte, avait pris l'avion de New-York pour venir accoucher en Californie auprès de Brecht. »⁴⁰³ Soulignons que ce type d'erreur (vénielle), d'ordre biographique, n'a que peu d'importance pour le lecteur du roman (ce qui est signifiant quant à l'écart de réception entre fiction biographique et biographie historique), mais qu'elle intéresse toute étude consacrée aux frontières complexes de la fiction et du factuel, de l'histoire et du roman. Ruth Berlau, décrite par J.-P. Amette comme « ardente » et « lumineuse », apparaît telle dans la biographie de J. Fuegi : « Berlau ne manqua jamais de les accompagner, éblouissante dans ses robes Balmain, une rose rouge à la main à l'intention de son hôte ou de son hôtesse épatés. »⁴⁰⁴ Elle devient dans la fiction biographique l'incarnation même de la sensualité, et fonctionne en tant que double ou complément de Maria Eich, la très évanescence « maîtresse de Brecht ».

³⁹⁹ « Dans deux articles parus en 1947 dans la zone soviétique, Alexandre Dymshitz avait fait son éloge et développé des comparaisons flatteuses avec l'idole culturelle des Soviétiques, Maïakovski. Mais un allié russe, fût-il aussi important que Dymshitz, ne suffisait pas. »³⁹⁹, J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 61.

⁴⁰⁰ « Visage lumineux de Ruth Berlau, la maîtresse de Brecht la plus sexy. Taches de rousseur ou taches d'ombre. Une jeunesse encore ardente. », J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 130.

⁴⁰¹ *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 119. Une remarque de J. Fuegi justifie de manière différente l'adjectif « flamboyante » utilisé par J.-P. Amette : « En raison du vigoureux et généreux appui qu'elle apportait aux causes sociales, Ruth Berlau avait gagné à Copenhague le surnom de « Ruth la Rouge », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 371.

⁴⁰² « Ruth Berlau : comédienne et journaliste danoise (1906-1973). Fit la connaissance de Brecht en 1933, l'accompagna dans ses années d'exil jusqu'au retour à Berlin, collabora à *La Bonne âme du Se-Tchouan*, au *Cercle de craie caucasien*, aux *Jours de la Commune* et à l'adaptation du *Précepteur* de Lenz, ainsi qu'à certains films de Brecht. », *Notes* de Herta Ramthun, traduites par Michel Cadot pour l'édition française des *Notes autobiographiques* de Brecht, op. cit., p. 226.

⁴⁰³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 187. Et à la page 82 : « Oh, pas la vieille femme d'aujourd'hui, mais la jeune Suédoise de 1941, avec son maillot de bain à carreaux rouges et blancs... »

⁴⁰⁴ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 478.

Il y a beaucoup moins de données « documentées » dans *Un été chez Voltaire* ; parmi les personnages au statut attesté historiquement prennent place, à côté de Voltaire lui-même, la petite-fille de Corneille⁴⁰⁵ et Madame Denis (à laquelle J.-P. Amette fait allusion dans l'un de ses courriels⁴⁰⁶) ; ces deux personnages féminins sont essentiellement de figuration ; elles font partie d'un arrière-plan descriptif dessiné le plus souvent en début de chapitre, et dans lequel elles sont, la plupart du temps, associées : « Goussier acheva sa sanguine. Voltaire rédigeait un nouveau brouillon de lettre à Rousseau. Mme Denis, sa nièce, jouait au brellan avec l'abbé de Pors-Even. La petite-fille de Corneille avait changé sa robe grise pour une robe beige, encore plus terne. »⁴⁰⁷ Le petit monde voltairien se constitue peu à peu autour de ces quelques personnages dont la présence garantit le pacte fictionnel-biographique. Quelques chapitres plus tard, ce mode de construction d'un univers fictionnel étayé par un arrière-plan historique est de nouveau repérable :

Alors que Goussier tirait une feuille de son carton à dessin pour noter les premières rousseurs dans la verdure du parc, alors que les charpentiers démontaient le décor de *Mahomet* pour le remplacer par un palais romain, alors que Mme Denis cajolait un chien qui frétillait de la queue, que la petite-fille de Corneille se plaignait de vivre avec des sots, que les domestiques, eux, se plaignaient de vivre avec des gens d'esprit, alors que la matinée devenait douce, lumineuse, que les nuages gris chassaient des nuages encore plus gris, Voltaire courut sur le perron et dévala les marches pour rattraper Zanetta qui s'éloignait, la mine chiffonnée.⁴⁰⁸

Goussier, qui apparaît également dans ces descriptions d'arrière-plan, est un dessinateur-graveur de l'Encyclopédie (dont le prénom dans le roman est Jean-François⁴⁰⁹, mais qui se nommait en réalité Louis-Jacques)⁴¹⁰ Sa présence dans de très nombreuses scènes

⁴⁰⁵ « Dans l'assistance, on murmure que la jeune femme toute plate est la petite-fille du grand Corneille et que Voltaire est fou d'elle. D'autres disent qu'il joue les protecteurs et utilise son nom pour ses propres affaires. », J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 17.

⁴⁰⁶ « Et bien sûr je suis resté fasciné par le terrible moment quand il est poursuivi et séquestré à Francfort et madame Denis sans doute violée par les brutes de Frédéric II...j'avais besoin de sentir le bonhomme dans sa gaieté aérienne, une forme suprême de courage et d'art de vivre devant l'adversité !... », J.-P. Amette, pièce jointe intitulée « Voltaire » accompagnant le courriel du 10 août 2016, annexe 4f.

⁴⁰⁷ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 61. Ou encore : « ... On avait réservé deux beaux fauteuils avec des motifs d'angelots et de colombes, l'un pour la petite-fille du grand Corneille, et l'autre pour Mme Denis. » *ibid.*, p. 141.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁰⁹ « Sur le perron, un homme rond et gras, perruque en bataille, habit mauve et bas roses, crayonnait sous un tilleul. Gabriella apprendra plus tard qu'il s'agissait de Jean-François Goussier, le dessinateur-graveur. Il avait travaillé aux planches de l'Encyclopédie. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 16.

⁴¹⁰ M. Pinault-Sørensen mentionne dans son article sur les illustrateurs de l'Encyclopédie « [...] Louis-Jacques Goussier, premier dessinateur et graveur engagé par les Libraires et Diderot », dans Pinault-Sørensen Madeleine. A propos des Planches de l'Encyclopédie. In: Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, n°15, 1993. pp. 143-152;

doi : 10.3406/rde.1993.1230

du roman, avec ses esquisses et ses gravures, a également pour fonction d'assurer une approche visuelle de l'univers voltairien, ce qui importe particulièrement pour le romancier.⁴¹¹ Il est chargé de la conception des décors pour la mise en scène de *Mahomet*, fonction qui le rapproche du personnage de Louis Peyrelade dans *Province*, et de Caspar Neher dans *La Maîtresse de Brecht*.

À côté de ces personnages historiques, apparaissent des personnages « de l'entre-deux », tels que Maria Eich dans *La Maîtresse de Brecht* et Zanetta Obozzi dans *Un été chez Voltaire*. Louis Peyrelade, le père de Jean, a un statut différent, que nous examinerons. L'existence de ces personnages, plausible, est en fait fictionnelle, et leur rôle consiste essentiellement à apporter un regard sur le biographié. À cette catégorie appartient également un personnage de second plan, l'abbé de Pors-Even, dont la trace n'est repérable dans aucune biographie ni correspondance de Voltaire. On trouve des courriers adressés à l'abbé d'Olivet et l'abbé Trublet, par exemple, mais aucun « Pors-Even ». Notre hypothèse est que ce nom est une allusion toute personnelle au petit port breton où J.-P. Amette a l'habitude de passer ses vacances, et qui se trouve décrit dans l'autobiographique *Journal météorologique* : la ville de « Ploubazlanec » explicitement mentionnée à la page 22 de ce *Journal* est en effet géographiquement proche de Pors-Even,⁴¹² petit fait qui illustrerait le phénomène narratif de fusion des références que nous avons évoqué à propos des villes de Caen et de Berlin, actualisé ici sur un mode beaucoup plus léger... Le personnage ainsi construit a pour fonction de donner la réplique à Voltaire sur tous les débats et controverses philosophico-théologiques, et donc de conforter l'image du Voltaire fictionnel.

Zanetta Obozzi représente, comme sa grande amie et son double, Gabriella Capacelli, le théâtre italien arrivant à Ferney : « Zanetta Obozzi arrivait de Naples où elle avait enterré son père. Gabriella Capacelli venait de la troupe des Italiens à Paris. La double image des jeunes femmes attendant près du perron avait frappé les servantes : figures délicates, ravissantes marionnettes, deux porcelaines. »⁴¹³ Zanetta n'a pas d'existence historique ; cependant, il est question en début et en fin de roman d'un certain « Carlo Obozzi » qui est son père, et qui n'est pas sans rappeler le dramaturge, contemporain de Goldoni, nommé

http://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1993_num_15_1_1230

⁴¹¹ « J'écris très spontanément comme ça me vient, après des notes et des petits dessins sur des carnets... concernant surtout un paysage... d'ailleurs il y a un peintre dans *Un été chez Voltaire*... Pour le reste voici ma réponse en pièce jointe. », J.-P. Amette, Courriel du 10 août 2016 (complété par la PJ « Voltaire »), en annexe 4f.

⁴¹² J.-P. Amette, *Journal Météorologique*, Paris, Editions des Équateurs, 2009.

⁴¹³ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 15.

Carlo Gozzi. Par ailleurs, la description de son jeu à la fin du roman⁴¹⁴ correspond à une lettre de Voltaire datée du 8 octobre 1760 et envoyée de Ferney : « Nous jouons aujourd’hui *Mahomet*. Une Palmire jeune, naïve, charmante, voix de sirène, cœur sensible, avec deux yeux qui fondent en larmes. On n’y tient pas. »⁴¹⁵ La note de l’éditeur précise qu’il s’agit de « Madame Rilliet »⁴¹⁶. Gabriella Capacelli tire son patronyme directement de la *Correspondance* de Voltaire qui fait état, en juillet 1761, de nombreuses lettres échangées entre Voltaire et le marquis Francesco Albergati Capacelli⁴¹⁷ sur divers sujets, de l’ « héritière de Corneille » aux comédies de Goldoni (lesquelles sont citées dans le roman)⁴¹⁸. C’est à Gabriella que Voltaire confie le rôle de Zopire dans *Mahomet*⁴¹⁹, ce qui ne correspond pas aux données de la *Correspondance*⁴²⁰. Plus généralement, l’appartenance des deux jeunes filles à la comédie italienne leur permettra d’adopter un point de vue décentré et hautement critique sur la tragédie voltairienne, ce qui est l’une des caractéristiques de leur rôle de témoin.

Quant à la construction du personnage de Zanetta, redoublée par Gabriella, on pourra renvoyer sur ce point à une récurrence dans l’œuvre de J.-P. Amette : le narrateur de *Ma vie, son œuvre*, par exemple, trouve son double dans l’écrivain Icare, tandis que ses filles (les jumelles Marine et Florinde) et ses deux amours (Sarah et Sonia) sont des figures de cette duplication qui affecte également, de façon systématique, l’entourage des personnages masculins.⁴²¹ Il est évident de même que Gabriella et Zanetta sont des doubles, qui

⁴¹⁴ « La voix chantante emplit le théâtre, la pauvre Palmire est devant eux, livrée à l’horreur, au désespoir, à la plus profonde des détresses... » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 117.

⁴¹⁵ Voltaire, Lettre 6260 du 8 octobre 1760 à Thieriot, *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 18.

⁴¹⁶ Voltaire, *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 1174.

⁴¹⁷ Par exemple : lettre 6694 du 7 juillet 1761 au Marquis Francesco Albergati Capacelli, *Correspondance*, t. VI, op. cit. p. 463.

⁴¹⁸ « Toutes deux avaient joué à Venise, à Bologne, à Naples, à Parme et à Paris et triomphé dans *Les Dames de bonne humeur* et *La Manie de la villégiature* de leur Goldoni. », *Un été chez Voltaire*, p. 21. Et, dans la *Correspondance* de Voltaire, cette allusion du Marquis : « Le célèbre Goldoni, qui a mérité vos éloges, a fait connaître que l’on peut rire sans honte, s’instruire sans s’ennuyer, et s’amuser avec profit. Mais quel essaim de babillards et de censeurs indiscrets s’éleva contre lui ! », Marquis Francesco Albergati Capacelli, lettre du 30 juin 1761, cité dans *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 1339. Ou encore dans la lettre de Voltaire du 1^{er} mai 1761 adressée au même : « Je crois que le *signor* Carlo Goldoni y serait lui-même très embarrassé... », *ibid.*, p. 367.

⁴¹⁹ « Dépêchez-vous, pour l’amour du ciel, mes petits anges. Gabriella, vous êtes Zopire, le sheik de la Mecque... », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 50. Ou encore (c’est Gabriella qui parle) : « Il [Voltaire] me fait jouer Zopire. », *Ibid.*, page 48

⁴²⁰ « Je vais jouer Zopire », Voltaire, Lettre du 8 octobre à D’Argental, *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 15. Ou encore : « Ce ne sera pas une longue lettre car je vais jouer Zopire dans l’instant », Lettre à François de Chennevières, *ibid.*, p. 16.

⁴²¹ « Quand je revins à Paris avec Sonia, ma Sarah était partie à Saint-Vigor d’Azide, avec Icare. » J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 30. La figure du chiasme est mobilisée pour décrire les deux figures en miroir que sont Sonia et Sarah. Plus loin, c’est la lettre A qui se met au service de ce redoublement, à propos des deux filles du narrateur : « Les filles partirent. L’une aux Antilles, l’autre à Atlanta. », *ibid.*, p. 133. Les jumelles Marine et Florinde, dont le fonctionnement actantiel est à la fois parallèle et indistinct, sont l’incarnation même de cette récurrence structurelle.

représentent sans doute dans le roman de J.-P. Amette deux aspects complémentaires d'une supposée féminité :

Cependant, Zanetta, par une modestie naturelle, avait tendance à dissimuler son talent tandis que Gabriella, pleine d'ardeur, de confiance, avec sa silhouette admirable, sa gorge ferme et ses sourires radieux, inspirait des passions et des ferveurs qu'elle récompensait avec zèle aussi bien au parterre que dans les loges.⁴²²

Maria Eich et Ruth Berlau, Zanetta et Gabriella forment elles aussi un couple de doubles. La fréquence de ces redoublements semble indiquer que la structure actantielle de ces fictions biographiques tient plus aux spécificités de son écriture romanesque qu'à un souci d'exactitude documentaire.

Maria Eich, définie dans *La Maîtresse de Brecht* comme une « présence-absence »⁴²³, a un statut particulier : même si Y. Baudelle met en garde lecteurs et critiques contre la tentation de chercher des clefs⁴²⁴, la question de son identité demeure intéressante pour saisir les mécanismes d'élaboration actantielle des fictions biographiques.⁴²⁵ Ce personnage n'a certes pas d'existence historique, mais, de nombreuses « Marie » ont eu une importance dans la vie de B. Brecht : J. Fuegi observé que toutes les bonnes de la famille Brecht « se confondaient sous le même prénom de Marie... »⁴²⁶ Un peu plus tard, Brecht promet d'épouser Marie Aman, « une autre étudiante pleine d'attraits »⁴²⁷ ; la photo de cette dernière est ainsi légendée par le biographe :

⁴²² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 21

⁴²³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 88.

⁴²⁴ « Que l'imagination romanesque soit en somme un creuset, en ce sens que tous les éléments référentiels, et en particulier biographiques, dont elle se nourrit sont constamment refondus, apparaîtra peut-être comme une évidence, et l'idée, en effet, n'en est pas nouvelle. Mais l'important, ici encore, est de marquer que la reconnaissance de cette dimension synthétique de la création artistique interdit de penser en termes de clés la transposition du vécu dans la fiction. » Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman », art. cité, p. 90.

⁴²⁵ « Maria Eich » est le nom d'un couvent de Bavière...

⁴²⁶ J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 60. Rappel aussi p. 628 : « [La fille de Brecht] signe Mari Barbara Brecht, son premier prénom rappelant sa « seconde mère », la vieille servante de Brecht, Mari Hold, qui était demeurée en Scandinavie dans les années 30 », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 628. Voir aussi à la page 30 : après la première domestique, surnommée « Marie la Noire » à cause de sa chevelure, la famille Brecht engage « la très intelligente Marie Roecker, âgée de vingt-cinq ans, qui prit à l'étage de la malade la chambre qu'occupait jusque-là Eugen. »

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 44. « Il [Brecht] alla aussitôt trouver le pasteur en question pour l'assurer que ses intentions étaient parfaitement honorables et qu'il avait l'intention d'épouser Marie dès que possible. La jeune fille et son pasteur furent tous deux soulagés. Ils ignoraient que Brecht mettait la même ardeur à convaincre du sérieux de ses intentions toutes celles qu'il avait entrepris de conquérir. », *Ibid.*, p. 44.

Marie Rose Aman, sujet original de la « Chanson sentimentale n° 1004 », plus tard rebaptisée « À la mémoire de Marie A » (la référence à la séduction plus forte que celles de Casanova et de Don Juan étant abandonnée).⁴²⁸

Surtout, Maria Eich renvoie à toutes les (très nombreuses) maîtresses de Brecht dans les années berlinoises d'après-guerre⁴²⁹. Les rapports des services secrets allemands témoignent d'une appréhension à la fois cynique et lucide d'un habitus de l'écrivain (faire sa maîtresse de toute collaboratrice séduisante). C'est là sans doute l'une des clefs de la création par Amette du personnage de Maria Eich, et une illustration du principe de condensation défini par Y. Baudelle : « En vérité, loin de s'invalider les unes les autres, les différentes reconstitutions possibles suggérées par l'enquête biographique se complètent, le personnage amalgamant en lui des traits empruntés ici et là. »⁴³⁰ Le système actantiel des fictions biographiques illustre bien le « fonctionnement fusionnel de la création romanesque »⁴³¹ : il s'agit autant de Marieluise Fleisser⁴³² que de Käthe Reichel (citée, nous l'avons dit, dans la deuxième partie du roman d'Amette⁴³³, Isot Killian ou Käthe Rüllicke (dont le nom apparaît maintes fois dans l'ouvrage de W. Hecht). Dans les *Notes autobiographiques* des années 1953-1954, Brecht fait mention de « l'amie » du moment : « L'amie que j'ai à présent et qui est peut-être ma dernière ressemble beaucoup à ma première. Comme l'autre celle-ci est aussi d'humeur légère : comme chez l'autre, un sentiment de quelque profondeur me surprend. »⁴³⁴ Les critiques s'accordent à penser que Brecht évoque ici Käthe Rüllicke. Soit. Mais l'on peut observer que, du fait de ses attachements successifs à des femmes qui se « ressemblaient », Brecht autorisait lui-même, par avance, les écrivains qui décideraient de lui consacrer des biographies romancées à fusionner en un seul personnage des actrices historiques multiples. Ajoutons que les figures féminines qu'offre l'œuvre de J.-P. Amette sont elles-mêmes très souvent sujettes à des réductions – actantielles (les jumelles Marine et Florinde), onomastiques (Sarah et

⁴²⁸ Troisième page de l'insert, photographie n°11, *ibid.*

⁴²⁹ « Juste avant le lever du rideau, Käthe Reichel, qui jouait dans la pièce l'une des nombreuses « maîtresses » de Puntilla, glissa un billet à Brecht. » J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 640. Un peu plus loin : « Hauptmann le voyant plongé dans des aventures réelles ou imaginaires avec de jeunes « maîtresses » (liaisons dont je ne cite ici que les plus durables), elle essayait de poursuivre son travail : tâche si difficile qu'elle confinait parfois à l'impossible. », *ibid.*, p. 656.

⁴³⁰ Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman », *art. cité*, p. 89.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 89.

⁴³² Voir J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 648.

⁴³³ « Hans découvrit une femme magnifique, la comédienne Käthe Reichel. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht.*, *op. cit.*, p. 146. Chez J. Fuegi : « Käthe Reichel eut moins de chance. Elle n'eut ni passeport ni devises. Et comme Brecht avait insisté pour qu'Isot Kilian, la dernière en date de ses favorites, fût du voyage, il lui permit, en guise de lot de consolation, de séjourner en son absence dans sa propriété de Buckow. », J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 693. Voir à ce propos les pages précédentes de cet ouvrage sur les amours de Brecht avec Käthe Reichel.

⁴³⁴ B. Brecht, *Notes autobiographiques, op. cit.*, p. 198.

Sonia) – ou ont un double dans la littérature.⁴³⁵ Cette multiplication quelque peu erratique conduit à la néantisation du féminin, fragmenté, dispersé, émietté dans le texte, au profit (provisoire) de figures masculines centrales (ce qui est également le cas, notons-le au passage, dans le *Puntila*⁴³⁶).

Maria Eich (comme Zanetta) est un personnage-fantôme, et l’auteur s’amuse manifestement de son inscription paradoxale dans les données biographiques, arrimée par une pseudo-archive historique : « Bien sûr, elle a été remarquée dans *La Cruche cassée* de Kleist [...] De plus, Ruth l’a remarquablement photographiée dans le rôle d’Eve, avec le bonnet blanc et la jupe paysanne. »⁴³⁷ La photographie en question existe bien, reproduite notamment à la page 997 de l’ouvrage de W. Hecht, mais elle ne représente évidemment pas Maria : il s’agit de la comédienne Regine Lutz, photographiée avec son bonnet blanc en compagnie de Brecht, pendant les répétitions de la *Cruche cassée* en janvier 1952.⁴³⁸ Notre piste s’est trouvée confirmée par un entretien de J.-P. Amette avec Ruth Valentini pour *L’Obs*, où la journaliste s’intéresse précisément à l’ancrage référentiel de Maria Eich :

- Maria Eich, l’héroïne de votre roman et la maîtresse de Brecht qui l’espionne pour le compte de la Stasi, l’avez-vous inventée ?
- Je me suis inspiré de plusieurs modèles de femmes qui gravitaient autour de Brecht à Berlin entre 1949 et 1951. Cela dit, j’ai créé mon personnage à partir d’une image, un visage délicieux, délicat, découvert dans un album de photos consacré à Brecht en Allemagne. C’était celui de Regine Lütz, une comédienne au charme viennois.
- « Eich », en allemand, signifie « chêne ». Maria est-elle aussi forte que l’arbre, quand elle quitte Brecht et passe de l’Est à l’Ouest ?
- Son nom évoque aussi la grandeur. C’est une patriote qui s’éloigne de ses déceptions, de ses échecs successifs : elle n’a pas été à la hauteur du rôle d’Antigone. Ensuite, cette brute de Brecht la traite comme une prostituée, et surtout le milieu du Berliner Ensemble n’est pas aussi harmonieux, aussi en osmose avec la société, qu’elle l’avait rêvé.⁴³⁹

⁴³⁵ Ainsi, l’intertextualité foisonnante et hétéroclite de *Ma vie, son œuvre* offre au personnage de Sonia de multiples avatars : à la page 29, c’est une référence à Flaubert qui est mobilisée (Sonia est comparée à « la servante Félicité jeune ») ; plus loin, ce seront les contes de Perrault, faisant d’elle « un composé improbable du Petit Chaperon rouge et de Peau d’âne » (p. 30), qui manifesteront la surdose d’intertextualité mobilisée par le narrateur pour décrire Sonia.

⁴³⁶ Ce phénomène textuel fait bien évidemment écho aux analyses de G. Heeg à propos du *Puntila* (« Maître et valet, peur et travail, homme et femme – une lecture archéologique du *Puntila* de Brecht », dans *Bertolt Brecht, Europe* n°856-857, août-septembre 2000, Paris, IFC, 2000.)

⁴³⁷ *La Maîtresse de Brecht*, *op cit.*, p. 139.

⁴³⁸ La légende indique : « Mit Regine Lutz (Eve) bei Proben zum *Zerbrochnen Krug* », W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 997.

⁴³⁹ R. Valentini, entretien avec J.-P. Amette, « Brecht, quel voyou ! », propos recueillis le 4 septembre 2003.

Ces paroles illustrent l'élaboration complexe par le romancier de ces personnages de l'entre-deux, qui associe une dimension symbolique et « rêvée » (la grandeur de l'Allemagne, le chêne...) et un ancrage référentiel (la présence d'une comédienne autrichienne ainsi que l'ensemble des maîtresses de Brecht, historiquement identifiables). Un autre modèle possible pour Maria Eich (qui n'exclut pas les autres clefs livrées par le romancier) est l'actrice allemande Hildegard Knef, héroïne du film *Les Assassins sont parmi nous* : « cette comédienne a, en partie, servi de modèle, ainsi que deux autres, autrichiennes, elles »⁴⁴⁰. Cette toute dernière remarque renvoie probablement à la physionomie « viennoise » de Maria Eich, évoquée dans le roman.⁴⁴¹

L'auteur ne mentionne pas le couvent de Bavière nommé « Maria-Eich », mais la forme de retraite méditative que choisit Maria à la fin du roman a peut-être un lien avec cette référence. Amette mettrait en œuvre ici encore le procédé de la condensation avant de faire disparaître le personnage au moment où il est question du testament de Brecht :

- Il n'y a rien pour Maria Eich ?
- Non, rien.
- Aucune mention de son nom ?
- Aucune.
- Maria Eich n'a rien ? répéta Hans.⁴⁴²

Le passage qui précède est impeccablement documenté :

En tout cas, il lègue tout à Hélène Weigel. [...] Sa fille Barbara héritait de la maison de Buckow. Son fils Stefan du revenu des pièces jouées aux Etats-Unis. [...] Sa collaboratrice Ruth Berlau devait recevoir cinquante mille couronnes danoises à condition d'acheter une maison qui, à sa mort, reviendrait à Helene Weigel...⁴⁴³

⁴⁴⁰ J.-P. Amette, Annexe 4c, pièce jointe 1 « Brecht ».

⁴⁴¹ Réflexion de Helene Weigel à la page 38 de *La Maîtresse de Brecht* : « Une Viennoise comme moi ! ». Brecht évoque un peu plus loin « ce bibelot viennois » (*ibid.*, p. 50) ;

⁴⁴² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 160. La dernière page de la *Chronique* de W. Hecht, consacrée aux dernières volontés testamentaires de Brecht, confirme ces indications : « Ma légataire universelle est mon épouse, Helene Weigel. Elle n'est pas seulement mon unique héritière, mais elle a aussi un pouvoir discrétionnaire dans l'exécution de mes volontés. » Texte original (« Mein alleiniger Erbe ist meine Frau, Helene Weigel. Sie ist nicht nur mein einziger Erbe, sondern hat auch die Verfügungsgewalt in der Durchführung meiner Wünsche »,) 24.3.52, cité par W. Hecht, *op. cit.*, p. 1252. Les autres détails concernent quelques proches : « Les cinq volontés dictées par Brecht désignaient sa fille Barbara comme propriétaire de la tour du 42, Grand-Rue, à Buckow, son fils Stefan comme bénéficiaire des revenus provenant des représentations américaines, Käthe Reichel comme propriétaire de la maison de Buckow sous réserve qu'elle joue son rôle de Shen Te/Shui Ta dans *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, Isot Killian comme héritière des droits des chansons. Ruth Berlau recevra 50 000 couronnes danoises à condition qu'elle s'en serve pour acheter une maison qui, à sa mort, reviendra à Helene Weigel. » (« Die von B diktierten fünf Wünsche bestimmen, daß Tochter Barbara das Turmgrundstück Hauptstraße 42 in Buckow erhält, Sohn Stefan die Einnahmen aus den amerikanischen Aufführungen, Käthe Reichel das Haus Buchowsee-Promenade, wenn sie im BE die Rolle Shen Te/Shui Ta spielt, Isot Killian die Einnahmen aus den Songs. Ruth Berlau soll 50 000

Nous avons sans doute affaire là à une stratégie déjà rencontrée : la convocation de données historiques dûment attestées pour authentifier la fiction. À ceci près cependant que la ruse, ici, est plus retorse : si authentification il y a, c'est celle, en dernière instance, de la facticité du personnage de Maria : il est vrai que le Brecht historique n'a rien légué à Maria Eich, pour la simple et bonne raison que celle-ci n'existe que dans la fiction. C'est comme si cette fiction, dans un geste d'auto-réflexivité, prenait congé du personnage fantôme qu'elle a elle-même créé. La néantisation finale de cette Maria fictionnelle pourrait donc être interprétée comme une manière de *private joke*, et elle est exemplaire, également, d'un aspect symbolique essentiel du récit : « Oui, se dit Brecht, plus de destinée, cette femme n'est qu'un sac de voyage posé sur un plateau de théâtre. »⁴⁴⁴

Le parallèle s'impose avec un dialogue d'*Un été chez Voltaire* dans lequel Voltaire et sa voyante Gisèle s'intéressent au personnage, quelque peu évanescent, de Zanetta :

- Parlez-moi de Zanetta.
- Elle est double.
- Qui ?
- Mlle Obozzi. Elle est là et pas là. Elle est ici et elle est ailleurs... Elle a une famille et plus de famille. »⁴⁴⁵

Cette capacité à ne pas exister caractérise, nous l'avons dit, nombre de personnages féminins dans l'œuvre de J.-P. Amette. L'auteur de *La Maîtresse de Brecht* entérine, à la fin du roman, la disparition de Maria : « La publication des œuvres complètes de Brecht, chez Suhrkamp, intéressa Maria au plus haut point. Elle feuilleta et acheta les lourds volumes. Ses années de comédienne défilèrent. On ne parlait pas d'elle dans les notes : elle fut heureuse. »⁴⁴⁶

Pour compléter ce tableau, il faut relever l'existence de deux personnages qui n'ont pas non plus de réalité historique, et dont la principale fonction est de redoubler le point de vue de « candides » de Maria et Zanetta : l'enquêteur de la Stasi Hans Trow (secrètement amoureux de Maria Eich) a un statut parallèle à celui du comte de Fleckenstein, également amoureux non déclaré de Zanetta⁴⁴⁷. Hans Trow est décrit dans le roman comme un « être d'exception comme elle [Maria]. » Son patronyme est peut-être à rapprocher de celui de Karin

dänische Kronen für den Kauf eines Hauses erhalten unter der Bedingung, daß dies « nach Ableben an Frau Helene Weigel fällt. »), W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 1252-1253.

⁴⁴⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 88.

⁴⁴⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 39.

⁴⁴⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 246.

⁴⁴⁷ Deux histoires d'amour réciproque, platonique et sans avenir qui font partie des moteurs diégétiques de ces romans : « Maria fuit cette idylle restée chaste de peur que la vie quotidienne ne l'abîme. Elle choisit une forme de silence » déclare J.-P. Amette dans l'entretien avec R. Valentini, art. cité.

Trow, musicienne et compositrice allemande du vingtième siècle et spécialiste de Brecht ; et son prénom est emprunté, sans doute, à l'un des personnages des *Assassins sont parmi nous*,⁴⁴⁸ Hans Mertens (un ancien soldat qui sympathise avec la photographe Suzanne Wallner, modèle de Maria Eich). Dans la fiction, Hans Trow forme avec son collègue de la Stasi, Théo Pilla, un duo construit sur des contrastes :

Il y a deux figures importantes de la Stasi, Théo Pilla et son supérieur Hans Trow. Le couple est résolument présenté selon la tradition populaire du « bon flic » et « mauvais flic ». Trow est d'un milieu bourgeois imprégné de culture germanique. Il semble désormais être un soutien convaincu de la RDA, mais paraît en même temps préserver une certaine humanité, particulièrement envers Maria. [...] Pilla, qui vient d'un simple milieu agricole, est un individu beaucoup plus grossier.⁴⁴⁹

Le processus de condensation qui régit la construction du système des personnages est identifiable ici encore dans l'utilisation – consciente ou non - par le romancier d'un « script » classique et populaire du genre policier.

Le comte de Fleckenstein (ambassadeur dont le patronyme est emprunté à un château médiéval situé entre la France et l'Allemagne⁴⁵⁰) voit son existence rendue vraisemblable par le contexte historique dans lequel il s'inscrit :

Pendant ce temps, en Prusse, le roi Frédéric II, inquiet, tournait dans son château de Sans-Souci au milieu de ses grenadiers. Il venait de perdre deux forteresses : Schweidnitz en Silésie, et Colberg sur la Baltique. Ses troupes fondaient au soleil. Il avait donc décidé d'envoyer à Ferney l'un de ses officiers les plus fidèles, le comte de Fleckenstein, qui parlait admirablement le français et connaissait tous les buissons des pays où l'on fait la guerre ; de plus, il avait la confiance de Voltaire. Il fallait que ce dernier, en secret, intervînt auprès de Choiseul pour négocier la paix.⁴⁵¹

Le reste du chapitre est ponctué par des références spatiales (Postdam, Olwittz, les collines souabes⁴⁵², le pays de Gex⁴⁵³) et temporelles (« la défaite française de Minden, le 10 août

⁴⁴⁸ C'est le film de référence cité par J.-P. Amette (cf. *supra* p. 171).

⁴⁴⁹ « There are two main Stasi figures, Théo Pilla and his superior officer Hans Trow. The pair are presented very much in the popular tradition of « good cop » and « bad cop ». Trow is from a bourgeois background steeped in German Culture. Now he seems to be a convinced supporter of the GDR while at the same time retaining a certain humanity, especially toward Maria. [...] Pilla, who come from a simple farming background, is a much coarser individual. » Stuart Parkes, „Literary Portrayals of the GDR by Non-GDR Citizens“, dans Nick Hodgkin and Caroline Pearce (dir.), *The GDR Remembered, Representations of the East German State since 1989*, Rochester, New-York, Camden House, 2011, p. 66.

⁴⁵⁰ Une place-forte qui offre une vue sur les Vosges du Nord et le Palatinat.

⁴⁵¹ J.-P. Amette *Un été chez Voltaire*, p. 26.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 27.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 28.

1759, devait favoriser une négociation »⁴⁵⁴) qui contribuent à situer le personnage dans un entre-deux référentiel.

Louis, le père de Jean Peyrelade dans *Province*, a un statut de médiateur plus complexe. Nous avons montré qu'il se trouvait, tout comme Maria et Zanetta, inscrit en tant que personnage fictionnel parmi des personnages à l'existence historique attestée, ce qui donne lieu à, ici encore⁴⁵⁵, plusieurs clins d'œil narratifs :

Les lignes d'argent s'infléchissent.

Le ponton vaguement cimenté par le Français venu du Sud-Ouest. Seul au milieu des autres.

Il lève la tête vers le ciel, guette des oiseaux ; ses pieds marquent son passage d'une série de traces spongieuses. Fenêtres et portes ouvertes. Les invités dorment encore. Même la maîtresse de maison, Hella Wuolijoki.

[...]

Les sonnets élisabéthains réédités se froissent sur la table de jardin. Les vagues se creusent ; le Français et son costume froissé apparaît et fait un petit signe à Brecht.⁴⁵⁶

Comme Maria (et Zanetta, mais dans une moindre mesure), il est le résultat de plusieurs facteurs relevant de la condensation analysée par Y. Baudelle : ainsi, sa profession de décorateur de théâtre le rapproche de Caspar Neher.⁴⁵⁷

Jean enfonce ses sandalettes dans le sable et dit :

- *Mon père a perdu la drôle de guerre comme tous les hommes de sa génération.*

Il sort de son porte-cartes une minuscule photo d'identité jaune et dentelée.

- *Mon père. Il a connu le dramaturge Bertolt Brecht. Mon père... il était décorateur... toiles peintes... pour un petit théâtre de Bordeaux... un bâtiment néoclassique... dans une impasse proche de la Garonne...⁴⁵⁸*

Les paroles d'un ami de Jean soulignent également une proximité entre Louis Peyrelade et Brecht lui-même :

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 28

⁴⁵⁵ Voir les exemples donnés p. 218 sq.

⁴⁵⁶ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 158

⁴⁵⁷ « Tout porte à croire qu'il ne se refermait pas dans le même mutisme en compagnie de ses camarades de classe, car il devint bientôt le centre d'un cercle d'amis fidèles qui lui demeurèrent attachés pendant toute sa vie, surtout Caspar Neher, peintre et décorateur de théâtre éminent dont le travail fut toujours étroitement lié à celui de Brecht. En 1961, il quitta le lycée pour s'installer à Munich... », M. Esslin, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 25. Voir également dans *La Maîtresse de Brecht* cette brève description de Caspar Neher : « Il fermait les yeux et dégustait son cigare. Il écouta Caspar Neher, son fidèle décorateur, le plus ancien et le plus fidèle des amis, puisqu'ils s'étaient connus au lycée d'Augsbourg en 1911, et ne s'étaient jamais quittés. « Cas », comme l'appelait Brecht. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁵⁸ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 12.

- « - Tu finiras comme a fini ton père. À Berlin après-guerre.
 [...]
 - Mon pauvre Jean, tu finiras comme a fini ton père. Disparu, envolé, le passereau.
 [...]
 - Finira comme lui.
 - Comme Léo ton frère. Finira aussi.
 - Comme ton père disparu au Danemark.
 - Sud Scandinavie.
 Je corrige Finlande. Communiste qui magouillait dans les bétonneuses, le ciment vendu pour l'armée. Obligé de fuir bien vite. Vendu des briques pour la construction de la caserne de gendarmerie, il roulait tout le monde, ton papa. Avec ses grandes idées communistes et ses toiles peintes de Shakespeare.⁴⁵⁹

Un parallèle semble se dessiner entre Brecht et le père de Jean. Contribuent à ce parallèle les allusions à Shakespeare (cf. les « toiles peintes ») : il est explicitement dit dans *La Maîtresse* que Brecht est un lecteur de Shakespeare - « Au milieu de la matinée, Brecht feuilleta un volume des sonnets de Shakespeare », ⁴⁶⁰ et l'inspiration shakespearienne des décors peints par Louis Peyrelade sera, dans *Province*, évoquée une seconde fois :

Cristaux de lumière qui fondent et luisent, pensées multipliées et figées par un lustre à facettes, mouvement intact et doré des chaînettes [...], ciel d'orage palpitant dans le demi-jour peint d'une **toile shakespearienne** : ici le père de Jean, l'ami de Brecht, avait entreposé ses multiples travaux.⁴⁶¹

La mention de l'exil constitue un autre indice de proximité entre Peyrelade et Brecht⁴⁶², de même que l'évocation de son bureau :

C'est donc ici que tout avait eu lieu. Mengelbergstrasse [...]
 [...] Le bureau de mon père est installé sous les toits, une vaste pièce blanche. Poèmes inachevés, machine à écrire plate et noire avec ses lettres d'or ; la Bible traduite par Luther, une photo de Ruth Berlau dans un cadre d'argent.⁴⁶³

La photo de Ruth Berlau ainsi que les manuscrits de poèmes connotent sans conteste une présence de Brecht : c'est le cas également de la mention de la Bible de Luther que l'on retrouve dans *La Maîtresse de Brecht* : « Un soir, elle [Maria] quitta les invités et décida de

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 39-40.

⁴⁶⁰ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 209. On se souvient d'autre part de ces « sonnets élisabéthains réédités » qui « se froissent sur la table de jardin » dans *Province* (voir *supra*) et de la mise en scène de *Coriolan*, citée dans *La Maîtresse de Brecht* aux pages 137 et 150.

⁴⁶¹ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 110-111

⁴⁶² : « C'est un bavard, un inutile, il [Jean Peyrelade] marche toujours à pied, il reste seul le soir. Son père était en exil. » *Ibid.*, p. 187

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 220.

changer de place les meubles de la chambre de Brecht. Elle découvrit une bible de Luther sous la table de nuit et se mit à lire. »⁴⁶⁴

Relevons enfin que le statut actantiel de Louis Peyrelade est complexe à plus d'un titre : il a une fonction de témoin indirect parce qu'inséré dans l'entourage de Brecht, mais c'est son fils Jean qui reste l'enquêteur du roman. Cette fonction de témoin-enquêteur se trouve donc dédoublée du fait que le père constitue une figure actantielle dans les scènes brechtiennes, mais que l'analyse de ces scènes est dévolue au fils.

Outre un enjeu actantiel, ces faits textuels présentent deux implications supplémentaires, en rapport, l'une avec la focalisation, l'autre avec la réception. En effet, ainsi que nous le verrons, le regard que des tiers portent sur le « grand homme » modifie la perception de celui-ci par le lecteur. La présence des candides que sont Zanetta, Maria et Peyrelade a des conséquences multiples sur le récit : la subjectivité des témoins est clairement affichée dans les fictions biographiques, tandis que l'auteur d'une biographie historique est censé rechercher l'« objectivité ». Les regards favorables ou défavorables dont les biographiés font l'objet dans les fictions peuvent être distribués une fois pour toutes parmi les personnages (ils contribuent alors à la définition actantielle de ceux-ci⁴⁶⁵) ; ou bien évoluer dans un certain sens au fil de la diégèse (c'est le cas pour Zanetta), ou encore changer au gré des aléas psychologiques (ainsi des jugements de Maria Eich sur Brecht, qui varient en fonction de ses états d'âme.) L'étude des procédés de focalisation nous permettra de revenir sur ces points.⁴⁶⁶

3. La question du mode : les points de vue dans les fictions biographiques.

⁴⁶⁴ *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 103. On peut comparer également avec la description des objets de Brecht faite par M. Esslin :

« Maintenant que Brecht pouvait satisfaire ses goûts, il s'entourait d'objets qui lui plaisaient :

Des fauteuils biscornus et disparates et de toutes petites tables, un minuscule harmonium, une machine à écrire portative. Des cigares à moitié consommés traînaient dans des plats d'étain : aux murs pendaient une estampe et des masques chinois et deux petites photographies anciennes, l'une de Marx quand sa barbe était noire, l'autre d'Engels tout jeune ; toutes les surfaces horizontales disparaissaient sous un magma de papiers à notes, manuscrits, lettres, affiches, livres.

Dans l'une des pièces, la pendule accrochée au mur était placée dans une gaine faite d'une ancienne casserole de cuivre. Car Brecht aimait les choses vieilles et usées.», M. Esslin, *Bertolt Brecht*, op. cit., p. 140-141.

⁴⁶⁵ Chez Voltaire : l'abbé est en colère contre Voltaire, le graveur Goussier s'ennuie, le parterre se morfond à la représentation de *Mahomet*. Du côté de Brecht, Théo Pilla méprise, Maria tantôt admire, tantôt rejette, Hans Trow s'interroge...

⁴⁶⁶ Par ailleurs, les personnages des fictions biographiques peuvent être considérés comme les vecteurs d'une supposée réception contemporaine de l'auteur : quel accueil pouvait-on attendre du public lors des premières représentations du *Mahomet* de Voltaire ? Comment le théâtre de Brecht était-il reçu par des spectateurs diversement situés idéologiquement par rapport à lui ? Chaque personnage offre au romancier un biais pour thématiser la question de la réception.

Cette question des points de vue (ou encore du « mode », suivant la terminologie de G. Genette) est en relation avec la notion de « transposition du vécu » que nous avons rencontrée précédemment, mais aussi avec le retour de la subjectivité dans le champ de la biographie historique. A. Salha et A.-M. Monluçon citent dans ce sens le texte programmatique que J.-B. Pontalis a fait figurer en tête des ouvrages de la collection « L'Un et l'Autre », qu'il a fondée chez Gallimard :

Des vies mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieux de la biographie traditionnelle.

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

Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui ne sont présents que sur notre scène intérieure, personnes ou lieux, visages oubliés, noms effacés, profils perdus.⁴⁶⁷

Les auteures soulignent que « fictionalité et subjectivité [sont de la sorte] assumées, dans le contexte plus vaste d'un retour au (et du) sujet »⁴⁶⁸. Il s'agit dès lors de redéfinir l'univers de la fiction, non plus en négatif (« ce qui n'est pas vrai »), mais en mettant l'accent sur ses atouts intrinsèques⁴⁶⁹, notamment en ce qui concerne la représentation de la vie psychique, à laquelle la fiction offre des moyens et des techniques spécifiques :

Cette subjectivité est moins introspective que tournée vers le réel extérieur, à condition de ne plus comprendre cette relation au réel uniquement au sens de mimésis, mais plutôt en termes d'interaction, si bien que certains textes fonctionnent comme interventions dans le réel, sur le mode de la réparation ou de la critique.⁴⁷⁰

Nous reviendrons sur cette notion d'interaction entre le matériau référentiel et le traitement fictionnel. Auparavant, nous tenterons d'identifier les spécificités éventuelles du traitement de la vie intérieure des personnages dans la fiction biographique. Nous avons insisté sur la genèse d'un univers diégétique qui a sa cohérence propre et se détache résolument de l'univers du biographié, D. Cohn fait l'hypothèse que cette rupture (et cette genèse associée) dépendent pour partie de la mise en œuvre de techniques narratives spécifiques : « C'est en

⁴⁶⁷ « Ce texte se trouve sur le rabat de couverture de tous les volumes de la collection » : note d'A.-M. Monluçon et A. Salha dans *Fictions biographiques*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶⁹ « Le rôle de la subjectivité amène à redéfinir la fictionalité non plus comme synonyme de ce qui est faux, mensonge ou invention, mais comme « figuration à soi du réel ». Cette figuration recouvre différentes modalités du réagencement des sources : l'art du récit, l'écriture hypertextuelle, voire le travail du rêve, tous processus qui nous rappellent que l'imagination ne se réduit pas à l'invention. », *ibid.*, p. 31.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

effet par son potentiel unique en ce qui concerne la présentation des personnages que la fiction rompt de la manière la plus systématique et la plus radicale ses liens avec le monde réel extérieur au texte. »⁴⁷¹ Ajoutons que ses analyses tendent à prouver qu'il ne s'agit pas uniquement d'une question technique ressortissant à la narratologie, mais d'une question épistémologique :

Dans la fiction écrite à la troisième personne, cette présentation implique une épistémologie particulière qui permet au narrateur de connaître des choses qu'on ne saurait connaître ni dans le monde réel ni dans les récits ayant comme finalité une représentation du monde réel, à savoir tout ce qui relève de **la vie intérieure** de ses personnages. Cette radioscopie fait appel à des procédés – entre autres le discours indirect libre- auxquels des narrateurs se proposant de construire des représentations référentielles (non fictionnelles) ne peuvent avoir accès.⁴⁷²

Selon D. Cohn, c'est chez K. Hamburger que l'on trouvera les arguments les plus pertinents à l'appui de cette distinction fiction/non-fiction envisagée du point de vue de la présentation de la vie intérieure :

Il est évident que Hamburger n'est ni le premier ni le dernier critique à avoir montré qu'un roman peut adopter le point de vue de l'un de ses personnages. De la *central intelligence* de James à la *focalisation interne* de Genette, ce mode narratif a été mis en lumière, et doté d'une grande, parfois trop grande, variété d'étiquettes. Ses procédés stylistiques principaux, et notamment le style indirect libre, ont fait l'objet de nombreuses études, dont mon propre ouvrage *La Transparence intérieure*⁴⁷³. Mais ce qui distingue la théorie de Hamburger de toutes ces typologies plus ou moins systématiques, c'est le fait que, pour elle, l'omniscience psychique n'est pas un type, ni un mode, ni un moyen, ni une technique narrative, mais constitue la norme structurelle fondamentale qui gouverne l'univers de la fiction à la troisième personne tout en étant logiquement exclue de tous les autres domaines discursifs.⁴⁷⁴

Ce développement mène D. Cohn à une conclusion radicale, selon laquelle « la fiction n'est reconnaissable comme fiction que lorsqu'elle met effectivement en pratique son potentiel de

⁴⁷¹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 33.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 33. Même idée chez M. Boyer-Weinmann, « La différence qualitative entre « discours de l'histoire » et « discours de la fiction » oblige à penser en termes plus précis les répercussions également contraignantes, au plan de leur légitimité, de telle ou telle technique narrative. Si l'on admet [...] la pression contraignante du traitement de l'archive par le biographe, il faut se demander si la position d'extériorité qu'elle implique ne restreint pas l'accès à la vie intérieure du biographié, en interdisant des techniques romanesques de psycho-récit et autres présentations omniscientes de la vie mentale du personnage.», *La relation biographique*, op. cit., p. 385-386.

⁴⁷³ D. Cohn, *La Transparence intérieure*, éditions du Seuil, 1981. Cité par l'auteure elle-même dans *Le Propre de la fiction*, op. cit. p. 45.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 45.

focalisation. »⁴⁷⁵ C'est sous cet angle que l'on pourra cerner la différence entre récit historique et récit fictionnel. Cette conclusion autorise également D. Cohn à réfuter cette affirmation de Searle : « Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction. »⁴⁷⁶ Rappelons qu'il y a, selon D. Cohn une distinction radicale entre biographie historique et fiction biographique sous l'angle de la représentation de la vie intérieure⁴⁷⁷. S'appuyant sur les propos de l'historienne Barbara Tuchmann⁴⁷⁸, elle montre que « toutes les phrases du type “Krafft était sidéré”; “Bülow était furieux”; “un doute horrible envahissait l'esprit du général von Kuhl” sont pourvues d'une annotation référentielle permettant leur vérification. »⁴⁷⁹ La représentation de la vie psychique dans les biographies historiques apparaît indissociable de la fonction d'attestation,⁴⁸⁰ ce qui rejoint nos analyses précédentes.

Si l'on admet que le propre de la fiction est le mode dit « focalisé », on peut définir par défaut ce que n'est pas la narration historique : « C'est en ce sens qu'on peut dire que le système modal de la narration historique (et non fictionnelle en général) est "défectif" comparé aux modalisations virtuelles de la fiction. »⁴⁸¹ Le lecteur du récit historique a donc affaire à une « non-focalisation »⁴⁸²

Nous avons eu l'occasion, à propos des structures de la biographie historique, d'évoquer brièvement ces différences de traitement du mode : rappelons que pour D. Cohn

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁷⁶ John Searle, « Le statut logique du discours de fiction », *Sens et Expression*, Ed. de Minuit, 1982, p. 109. Cité par D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 180. D. Viart, dans un article consacré aux « biographies réinventées », présente également la focalisation comme l'une des caractéristiques essentielles de la fiction biographique : « Elles [les fictions biographiques] recourent volontiers au regard décalé d'un observateur indirect et leurs auteurs ne se privent pas de laisser affleurer leur sensibilité propre, ni même parfois de la mettre en scène. » D. Viart, « Essais-fictions... », *art. cité*, p. 331.

⁴⁷⁷ Voir le développement consacré à la « représentation de la vie psychique » dans les biographies historiques, *supra*, page 117 sq.

⁴⁷⁸ B. Tuchmann précise dans les « Notes de l'auteur » de son ouvrage historique *The Guns of August*, les options méthodologiques qui sont les siennes : « J'ai essayé d'éviter le style d'écriture historique du genre « il a dû » : “Observant la ligne côtière de la France qui s'éloignait, Napoléon a dû se rappeler tout ce temps...” Toutes les situations météorologiques, toutes les pensées et tous les sentiments, tous les états mentaux publics ou privés mentionnés dans les pages qui suivent ont un fondement qui est attesté. » B. Tuchmann, « Note de l'Auteur », dans *The Guns of August*, cité par D. Cohn in *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁷⁹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 181

⁴⁸⁰ « En effet, c'est uniquement lorsque des sources attestant des faits privés – des mémoires, des journaux intimes ou des lettres – sont à sa disposition qu'un historien scrupuleux se sentira autorisé à se servir de l'indicatif du passé pour ses assertions portant sur des motivations et des réactions psychologiques. En l'absence de références, il devra se contenter d'une démarche inférentielle (et de la grammaire conjecturale du « il a dû ») ou opter pour une histoire dépourvue de toute allusion à la psychologie individuelle. », *ibid.*, p. 181.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁸² Laquelle n'est pas assimilable à la « focalisation zéro » de Genette, ni à la « focalisation externe », qui recouvrent d'autres réalités discursives.

(qui rejoint sur ce point G. Genette⁴⁸³) les auteurs de fictions disposent de pouvoirs hors normes qui leur permettent « de pénétrer le psychisme de leurs protagonistes et de décrire le monde qui les entoure tel qu'il est focalisé par leur vision. »⁴⁸⁴ A l'inverse, « un biographe qui entreprend de présenter la vie intérieure de son sujet est au contraire soumis à des contraintes strictes. Il ne peut que former des spéculations, des conjectures ou des inférences au sujet des pensées, sentiments ou perceptions qui ont ou auraient pu, ou qui ont dû, animer son sujet historique à certains moments cruciaux de sa vie. »⁴⁸⁵ D. Cohn conclut en ces termes :

[...] en ce qui concerne la présentation de la vie intérieure, le fossé entre le code discursif des biographies historiques et celui des biographies fictionnelles est aussi large qu'il est profond : d'un côté, on a la transparence irréaliste de personnages fictionnels, de l'autre, l'opacité de personnes réelles telles que nous les connaissons dans la vie de tous les jours. Cette « magie » influe profondément sur la structure et le style des vies fictionnelles comparées aux vies historiques.⁴⁸⁶

Nous nous proposons de mettre à l'épreuve cette thèse en la confrontant aux données fournies par les œuvres de notre corpus. Précisément, la variation des points de vue (focalisation interne sur différents personnages du récit) semble caractéristique de *La Maîtresse de Brecht*. Ainsi, le traitement de l'« énorme matériel »⁴⁸⁷ documentaire dont il dispose pour son enquête permet à Hans Trow de se forger peu à peu une certaine image de l'homme Brecht :

Cette montagne de paperasses décrivait un esthète plutôt qu'un homme politique, un artiste fasciné par les pièces de gangsters, les romans policiers, les considérations de Luther sur le diable, les manières d'irriguer la Chine ancienne.⁴⁸⁸

Un peu plus loin, la même focalisation permet une saisie rétrospective, et présentée comme partiellement fantasmée (en témoigne le verbe « imaginer ») de Brecht, dans un autre temps, un autre lieu :

Ce qui faisait sourire Hans Trow, en feuilletant ces notes, c'était d'imaginer Fritz Lang, Brecht, Weigel descendant Sunset Boulevard. [...] Il voyait Chaplin et Brecht marcher le long du Pacifique. Les ailes blanches de voiliers glissaient à l'horizon. Puis Chaplin et Brecht rejoignaient Groucho

⁴⁸³ G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 152. Voir supra page 102.

⁴⁸⁴ D. Cohn., *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 71.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 71-72

⁴⁸⁷ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 41.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 43. Ces précisions sur les préférences éclectiques de Brecht sont confirmées par le *Journal de travail*.

Marx et ils écoutaient les résultats de la réélection de Roosevelt tandis que le soleil se couchait sur l'océan.⁴⁸⁹

Participant, nous l'avons vu, de la thématization du paradigme de l'enquête dans les fictions biographiques, cet ensemble d'énoncés contribue aussi à la construction d'une certaine image de Brecht, figure centrale d'une sphère intellectuelle cosmopolite (représentation commune aux biographies historiques et à notre fiction biographique). L'alternance des points de vue permet également de juxtaposer la représentation informée des agents de la Stasi et celle d'anonymes (ici une voisine de Maria). Ce dernier point de vue, insignifiant en apparence, permet au lecteur d'identifier au détour d'un dialogue une autre réception possible de l'image de Brecht :

Maria se disait qu'il y avait eu une période claire et insouciant ; maintenant, tout était sombre, inexplicable, en apesanteur.

- Tu travailles avec ce Brecht ?...
- Oui.
- Je croyais qu'il était mort, celui-là ! s'étonnait la voisine.
- Non, il n'est pas mort.
- Il a fui le pays il y a longtemps... un communiste...

La conversation retombait.⁴⁹⁰

Loin de l'admiration éventuelle, de la fascination possible, ces propos que l'on serait tenté de qualifier de « naïfs » permettent à l'auteur Amette une désacralisation ponctuelle du biographié et de l'Écrivain. Il y a là, selon R. Dion et F. Fortier, un facteur de nature rhétorique : les critiques ou même les charges contre le grand homme seront beaucoup plus efficaces si elles sont portées par un personnage dont le lecteur va, par l'artifice de la narration, adopter (et accepter) assez spontanément le point de vue :

La charge critique est d'autant plus forte que le point de vue n'est pas celui d'un biographe objectif tapi dans l'ombre, juge olympien toujours suspect, mais celui d'un protagoniste dont le lecteur peut à la fois évaluer le témoignage et la crédibilité (en fonction de son ethos, de son implication dans l'histoire).⁴⁹¹

L'exploration biographique passe également par la rétrospection focalisée : ainsi, adopter le point de vue de Brecht au début du récit permet au romancier une saisie comparée

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 75-76.

⁴⁹¹ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain*, op. cit., p. 39. L'exemple analysé par les auteurs est celui du *Médecin de Lord Byron* de Paul West, 1989. Le personnage qui donne son titre au roman se nomme John Polidari : « Tout en ayant conscience de se situer du côté de l'être « médiocre » incapable de se placer à la hauteur du « génie » incarné par Byron et même par Shelley, le lecteur est forcé de voir le quatuor de la villa Diodati avec les yeux de Polidori et de considérer la bassesse de Byron, ses conduites ignobles, son égoïsme destructeur. » (p. 39).

de l'entourage (passé vs présent du retour en Allemagne) - phénomène observable lorsque Brecht est reçu par les dignitaires de RDA, qui sont pour certains d'anciens amis et collaborateurs :

Brecht regarda, amusé, Becher, Jhering et Dudow. Quel trio mal assorti et amusant, pensa-t-il à travers la fumée de son cigare. Il avait devant lui ceux qui avaient la mission de guider l'Allemagne de l'Est vers les conceptions grandioses de la Fraternité artistique. Deux d'entre eux avaient été des compagnons de sa jeunesse. Désormais ils étaient devenus des « camarades. »

Imaginez trois hommes en pardessus sombres avec des chemises blanches et des cravates à pois. Eux, dans la grande salle du club de la Mouette, habillés dans des costumes coupés dans un affreux coton soviétique. [...] ⁴⁹²

La suite immédiate opère un changement rapide de focalisation, toujours orientée cependant vers une saisie rétrospective des différents protagonistes en présence. La focalisation se déplace subrepticement de Brecht à Johannes Becher, permettant alors d'introduire quelques traits signifiants du « jeune Brecht » :

A ses côtés, Johannes Becher. Il n'avait pas changé. Lunettes rondes aux verres de myope : il avait gardé tendresse et gentillesse. Becher, lui, se souvenait du jeune Brecht, maigre, pas content, le chapeau sur la tête, un cigare noir à la bouche. Les pieds sur une chaise, en train de lire ou plutôt de froisser les journaux berlinois, satisfait d'avoir réussi à gagner très vite beaucoup d'argent avec *L'Opéra de quat'sous*. Brecht apprenait « l'économie de guerre » dans un petit livre cartonné bleu, se promenait avec des dessins anatomiques, voulait acheter une hache pour fendre les têtes molles qui dirigeaient les grandes scènes berlinoises. Il courait après les tramways, montait sur les toits des théâtres avec une danseuse à chaque bras. Il offrirait au public des luttes sociales gigantesques. Le problème ? Il n'avait pas encore eu le temps de lire Marx, mais il croyait dur comme fer au marxisme, comme à un immense réservoir d'idées pour des comédies. Et Becher, au fond, pendant que Dymshitz lisait son discours d'accueil, se demandait si le vieux Brecht, aujourd'hui, avait caché une hache sous son manteau. Briser le crâne des écrivains officiels de la RDA. ⁴⁹³

L'image du jeune Brecht se superpose à celle de l'écrivain de retour d'exil ; le personnage de J. Becher devient, par son questionnement et sa perplexité partagée, le vecteur d'une problématique de fond récurrente dans les études brechtiennes ⁴⁹⁴ : comment l'écrivain Brecht

⁴⁹² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 17.

⁴⁹³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., pages 17-18.

⁴⁹⁴ Voir par exemple sur ce point l'article de Gerhard Höhn dans les *Cahiers de l'Herne*, « Brecht-Korsh-Marxisme critique, critique du marxisme », p. 182-196.

pourra-t-il concilier sa posture d'iconoclaste et de rebelle avec son adhésion, au moins formelle, au nouveau régime ?

Le jeu de focalisation permet au lecteur d'adopter tour à tour le point de vue de Brecht et celui de Becher, puis de passer de Becher à Weigel, dans une comparaison amusée des époques, des individus et de leur évolution :

Hélène Weigel se souvenait, elle aussi, de Becher. Pour elle, ce qui avait changé chez Johannes, c'était le dos : droit, une surveillance du corps digne d'un officier. Autrefois, il envoyait des noyaux de cerises dans les chevelures des actrices, paresseusement allongé dans un hamac. Hélène pensa : Je m'entendrai mieux avec Becher que Brecht.

[...]

Brecht se souvenait que, jadis, il lisait les critiques théâtrales de Jhering comme on écoute le diagnostic d'un médecin qu'on estime. Jhering était déjà le plus estimé et le plus craint des critiques.

En vieillissant, il avait pris une allure de diplomate. Mais le regard avait perdu de sa vivacité. Il n'avait pas fait longtemps antichambre pour être dénazifié. On manquait d'intelligences d'un tel niveau pour rebâtir une politique d'éducation populaire. Tandis qu'il débitait son compliment à Brecht dans une langue étincelante, l'air resta froid dans la salle. Il acheva de sa voix voilée, calme et douce. Puis il étendit sa main gauche et la posa sur l'épaule de Brecht pour lui rappeler qu'il l'accompagnait depuis ses débuts. De sa main, il touchait la sainte substance de leur jeunesse. Il y eut un autre discours.⁴⁹⁵

La variation de focalisation permet de souligner avec subtilité et ironie les évolutions idéologiques douteuses d'Herbert Jhering (conformément aux biographies de Brecht que nous avons consultées) ; chez le biographe M. Esslin, la même idée est exprimée de manière plus directe : « Herbert Jhering, le critique qui avait découvert Brecht et s'était fait son champion, avait pu conserver sa situation sous le régime hitlérien, ce qui ne l'empêchait pas de reparaître maintenant à la surface en zone soviétique. »⁴⁹⁶ Légendant une photographie de groupe, J. Fuegi formule sur Jhering un jugement similaire :

Carola Neher avec (de gauche à droite) Piscator, Jhering et Brecht en 1929. Sous le III^e Reich, Goebbels allait confier la direction du Burgtheater de Vienne à un Jhering conciliant. Piscator devait fuir l'Union soviétique au

⁴⁹⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 18-19. A propos d'H. Jhering, voir supra p. 50 sq. dans la première partie, section A « La saisie rétrospective d'un devenir humain » ce qui concerne les témoins : « Les gens qu'il connaît déjà lui permettent d'en rencontrer d'autres, en particulier Arnolt Bronnen (1895-1959) et Herbert Jhering (1888-1977), le très influent critique théâtral du *Berliner Börsen-Courier* (*Courrier de la Bourse de Berlin*). », G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht*, op. cit., p. 34

⁴⁹⁶ M. Esslin, *Brecht...*, op. cit., p. 122

milieu des années trente après avoir vu ce qu'il advenait des dissidents sous la dictature de Staline.⁴⁹⁷

Dans la fiction biographique, l'ambiguïté idéologique du personnage de Jhering est condensée dans le mot « dénazifié », autorisé par le point de vue de Brecht sur son ancien camarade. Le traitement focalisé permet ainsi de mettre en suspens un jugement, lequel ne peut paraître définitif au lecteur, dans la mesure où il est à chaque fois attribué à un personnage impliqué et par nature subjectif dans ses appréciations.⁴⁹⁸

Nous suivons donc les conclusions de R. Dion et F. Fortier quant à l'efficacité pragmatique de ces techniques, tout en gardant à l'esprit que le doute et l'ambiguïté qui affectent l'image du biographié l'emportent *in fine*. Sans oublier que l'autre objectif de ces variations est de livrer au lecteur, sous forme de puzzle, des éléments biographiques qui constituent aussi le ciment de ce choix générique spécifique.

Dans la fiction biographique consacrée à Voltaire, les points de vue permettent, de même, de reconstituer par fragments une image de l'écrivain. Le regard de Voltaire, décrit par Zanetta (« C'est le regard de Voltaire qui me trouble. Il est insistant, aigu. »⁴⁹⁹), correspond aux témoignages des visiteurs voltairiens : « Entre ces divers témoins, le major W. Broom est celui qui décrit avec le plus de précision l'apparence de Voltaire recevant chez lui. Il est apparu au major grand, très maigre. Ce qui retient d'abord l'attention, ce sont ses yeux perçants et la vivacité de son regard. »⁵⁰⁰ Le portrait psychologique est construit également à partir de notations éparses, faites par différents personnages : le fameux « *larvatus prodeo* »

⁴⁹⁷ Photographie de la section qui suit la page 352, référence 27, J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*

⁴⁹⁸ Cette technique du « jugement attribué » est utilisée également à propos du personnage de Dudow : « - Dudow, cette crapule de Dudow ! répondit Brecht. Lui aussi, Slatan Dudow, avait travaillé à Berlin dans les années vingt, lui aussi était un compagnon de l'âge d'or. De la Grande Brigue, du miraculeux Berlin des filles faciles, des plaisirs obtenus du bout des doigts dans l'argent frais qui sortait des caisses de théâtres au bord de la faillite.

Ce Bulgare avait travaillé sur le scénario du film *Kühle Wampe*, vers 1926 ou 1927. Il avait guidé Brecht en 1932, dans un Moscou déjà soumis aux surveillances policières. Brecht pensa : Doit fournir le travail artistique convenable et attendu... ramollissement probable du cerveau... doit être le premier à l'épreuve de la lèche politique... ».

Les notations concernant Dudow sont beaucoup plus factuelles dans les biographies historiques, y compris, assez curieusement, dans l'ouvrage de J. Fuegi : « Adoptant un style plus représentatif, Hauptmann retravailla l'ouvrage avec Brecht, le metteur en scène bulgare Slatan Dudow, et Hanns Eisler pour la musique. », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 324

⁴⁹⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁰⁰ R. Pomeau cite ici De Beer dans *Voltaire en son temps*, *op. cit.*, p. 352-353. Voir encore ce témoignage rapporté : « Olivier Goldsmith, romancier du *Vicaire de Wakefield*, avait rendu visite à Voltaire en sa maison de Monrion, en 1756. Il avait scruté son visage. Il l'avait remarqué, son hôte en conduisait pas toujours la conversation. Parfois il restait sur la réserve, silencieux. Mais quand il s'animait, sa parole s'enflammait. Alors c'était un enchantement de l'entendre. Son visage si maigre prenait une sorte de beauté. Chaque muscle devenait expressif. Ses yeux surtout se mettaient à briller du plus vif éclat. Nombre de visiteurs ont été, comme Goldsmith, frappés de ce regard qui lançait des éclairs dans les moments d'excitation », *ibid.*, p. 350-351.

associé au goût voltairien pour les masques (souligné par les biographes) est intégré aux impressions de Fleckenstein : « Il rencontra Voltaire, et il le trouva volubile comme un homme qui avance masqué. »⁵⁰¹ Un passage focalisé sur le dessinateur J.-F. Goussier permet de remettre en perspective certains propos de Voltaire :

- Il [Voltaire] poursuivit :
- Je n'ai pas beaucoup de bien libre...
Goussier soupira : *Menteur...*
 - ... Mon malheureux château et mon église me ruinent, et Dieu seul me saura gré de cette église car l'évêque ne m'en sait aucun...⁵⁰²

Le texte induit, par le *medium* de ce personnage, un doute sur l'image que souhaite projeter l'écrivain. À la page 53, on relève d'ailleurs un décalage savoureux entre l'élan rhétorique des propos voltairiens et les préoccupations prosaïques de Goussier : « Ensuite, il ennuya la table avec son éloge de Pierre Corneille, répété chaque jour. Goussier demanda à un domestique s'il restait du vin de Bourgogne. Il insista sur le mot "blanc" ». Un peu plus loin, lorsque Voltaire s'attaque aux dogmes (« Et quel dogme théologique n'a pas fait répandre du sang ? Nous serons tous engloutis si nous n'y prenons garde. »), la description qui suit se pose en réponse facétieuse : « Le dessinateur Goussier, lui, s'était englouti dans le sommeil, sur la table, au milieu des flûtes à champagne. Les premiers rayons de lune se répandirent sur ce corps qui ronflait. »⁵⁰³

Cette propriété que présente la fictionnalisation dans *Un été chez Voltaire* de générer distance et ambiguïté se retrouve dans *La Maîtresse de Brecht* :

- Toutes les Antigone, jusqu'ici, appartiennent au passé, parlent du passé. Vous allez être la première qui parle de nous... sans faire d'hellénisme esthétique et petit-bourgeois. Comment enterrer nos fils allemands ? Comment ?

Maria ne comprit rien à ce qu'il disait.⁵⁰⁴

La rupture de ton, entre le discours passionné de l'écrivain et la mention abrupte de la réaction de son interlocutrice imposent au lecteur l'idée, qui ne sera jamais démentie, d'une ambivalence de l'image de l'Écrivain.

⁵⁰¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 28

⁵⁰² *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 24-25

⁵⁰⁴ *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 39

La focalisation interne rend ainsi perceptibles, de manière synchronique, les points de vue possibles (et divers) sur le biographié. Mais la progression narrative permet également à certains personnages d'évoluer dans leur perception, et à la fiction biographique de proposer, sous un angle diachronique cette fois, plusieurs images possibles ; ainsi de l'opinion de Zanetta sur Voltaire :

- Il croit en Dieu, il combat les fanatiques. Voilà. Aussi simple que cela ! De plus, c'est l'ami du pape. Demandez-lui de vous montrer la lettre de remerciement que le pape Benoît XIV lui a adressée.
- Le Saint-Père lui a écrit ?
- C'est Voltaire qui a adressé *Mahomet* à Benoît XIV en 1742.
- Le Saint-Père lui a écrit ?!
- Lui-même. Ils se sont entretenus de Virgile.
La foudre était tombée aux pieds de cette Italienne croyante.
- Voltaire ne confond jamais la véritable religion et les fausses. Il ne confond pas Dieu et l'Inquisition.
En revenant au château, où l'on se préparait pour la troisième répétition de *Mahomet*, Zanetta se dit : Il faut que j'approfondisse toutes ces choses puisque je suis accueillie chez un des plus grands philosophes.⁵⁰⁵

Le scepticisme, dissipé par la relation attestée entre Voltaire et le pape, fait place chez Zanetta à une admiration sans bornes.

Outre l'ambiguïté inhérente à ces focalisations diverses, qui font osciller l'image d'auteur entre triomphe et doute, ces procédés ont des conséquences sur l'univers construit par la fiction : la focalisation interne est l'occasion de moments méditatifs, autre manière de générer des digressions hors de la trame diégétique. Ainsi, le romancier-biographe permet au lecteur de *Province* de pénétrer le psychisme de Brecht, autorisant autant d'échappées vers un « ailleurs » :

Bertolt Brecht avait levé les yeux de sa tasse de café. Neuf heures du matin. Les herbes folles forment des ondulations sur la dune, la toile de la chaise longue où reposait tout à l'heure Ruth Berlau se gonfle et se rabat. Traces de pas dans le sable gris. Une chaîne d'argent laissée sur la table brille un instant au soleil, entre deux nuages...

Le sable gris. Le chemin qui mène vers le sable gris de la plage est à l'image même du malaise qui saisit Brecht. Le reflet du reflet. La conscience n'a plus rien d'adéquat. Il n'y a plus qu'une concupiscence.⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 70.

⁵⁰⁶ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 157.

De même : « Brecht boit la bière au goulot. Quand il sort du sauna, il sent la brûlure froide de l'air, le léger tressaillement du vent dans les ombres, la vague pure et douce du vent venant de la Baltique, la rapidité du changement de temps. La mer est plus grise, de petites vagues les unes contre les autres. La brise, l'ombre, le soleil. »⁵⁰⁷ Au prix d'une certaine invraisemblance psychologique, ces considérations sont semblables à celles attribuées au personnage de Maria dans *La Maîtresse de Brecht* : « Ciel bleu, vents faibles, grandes balayures de nuages et vagues immenses qui lui rappelaient d'autres étés sans qu'elle cherche à les identifier. »⁵⁰⁸ Dans *Un été chez Voltaire*, les rêveries de la comédienne italienne Zanetta génèrent un effet de lecture étrangement similaire : « Tout était calme, aucun souffle n'agitait l'air. Il faisait sombre et les grands arbres répandaient des parfums sucrés. Le silence auprès des grands arbres était si épais qu'il évoquait une accalmie divine. »⁵⁰⁹ Manifestement, ce mode de rêverie contemplative tient peu à la fonction actantielle du personnage, à ses caractéristiques psychologiques ou à son ancrage dans une réalité historique : c'est bien le projet d'écriture spécifique de l'auteur qui est en jeu.

Ainsi, cette brève étude narratologique a permis de distinguer ce qui ressortit aux mécanismes du genre auquel appartiennent les fictions biographiques et ce qui semble lié davantage, selon une première approche, à l'originalité d'une écriture. Le traitement des données biographiques, transformées doublement par le cadre générique et par le style de l'auteur, inscrit le lecteur dans une réalité médiée, dont nous allons tenter maintenant de définir plus précisément les spécificités, en vue de construire progressivement une perspective interprétative.

À cet effet, nous questionnerons d'abord l'objet central des fictions biographiques de J.-P. Amette, à savoir l'Écrivain : quelles sont en effet, les implications de ce choix ? Quelle(s) image(s) le romancier construit-il, de manière spéculaire ? Comment ces diverses représentations d'Écrivain éclairent-ils le projet d'écriture de J.-P. Amette et la manière dont il s'approprie le genre de la fiction biographique ?

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 117

⁵⁰⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁰⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 109.

Troisième partie : « Écrire l'écrivain ? »¹

Ainsi que le font observer R. Dion et F. Fortier, « depuis au moins la fin de l'âge classique et la révolution romantique [...], il est devenu courant et légitime, en vertu d'une démarche plus ou moins autoréflexive, de prendre les agents de l'art pour les sujets de l'art. »². De fait, l'une des œuvres dramaturgiques de J.-P. Amette est consacrée au grand pianiste (fictionnel) Stadenhoffer et à son disciple Thomas, devenu biographe du dramaturge William Congreve ; une autre, *Le Tableau de Poussin*, a pour protagoniste principal le conservateur Chalbin : autant de représentants, historiques ou fictionnels, d'un monde artistique dont J.-P. Amette esquisse un tableau quelque peu désillusionné³.

Plus spécifiquement, ses fictions réservent une place de choix au monde de l'écriture et à quelques figures emblématiques : Stendhal, Brecht, Voltaire, Hölderlin. La manière dont les écrivains représentent dans leurs œuvres d'autres écrivains aide en effet à définir le rapport qu'ils ont à leur propre création : « Les écrivains ont ainsi essayé de se comprendre – et de comprendre ce qu'ils font lorsqu'ils créent. »⁴ Cet « isomorphisme »⁵, indissociable de la question de l'image d'auteur et lié aussi à la notion de réception créatrice⁶, se situe au cœur de nos réflexions sur la fiction biographique, « où il s'agit moins de reconstruire le fil des événements d'une vie que de faire advenir, par l'écriture, une figure d'écrivain telle que repensée par la subjectivité volontiers affirmée du biographe ».⁷

A. Palimpsestes ?

L'une des conséquences du choix d'un écrivain comme figure centrale de ces fictions est la place que prend l'œuvre du biographié dans l'ensemble des phénomènes de

¹ R. Dion, F. Fortier, *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Infra*, quatrième partie : « Tous ceux qui tombent... »

⁴ R. Dion, F. Fortier, *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*, p. 9.

⁵ C. Dupont, *L'Imagination biographique et critique...*, *op. cit.*, p. 107.

⁶ Introduction, *supra*, p. 19. Voir les analyses d'A.-R. Hermetet dans « Les études comparatistes de réception », *art. cité*, p. 62 sq.

⁷ F. Fortier, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation1. » dans *Filiations* Volume 33, numéro 3, hiver 2005, Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, 2005. Protée 333 (2005): 51–64. DOI : 10.7202/012502ar, p. 51.

transposition : la « présence en creux de l'auteur »⁸. L'auteur va multiplier les emprunts à l'œuvre du biographié, devenue « un réservoir d'images et de situations »⁹ : ces références diverses vont nourrir l'existence fictionnelle des biographiés devenus personnages... Cette démarche particulière (analysée par A. Eissen à propos de l'œuvre d'Antonio Tabucchi¹⁰), amène l'auteur des fictions biographiques à déplacer « l'œuvre d'autrui sur un territoire qui est le sien. »¹¹ Ainsi, si nous nous sommes attachée dans la partie précédente de ce travail à identifier les faits textuels liés à la « transposition du vécu »,¹² deux autres phénomènes (« transposition de l'œuvre » et « transposition du discours critique ») renvoient à des processus essentiels entrant en jeu dans l'élaboration des fictions biographiques spécifiquement consacrées à des écrivains :

Écriture d'une lecture, la biographie littéraire procède d'une rêverie qui trouve son accomplissement dans la saisie de l'œuvre de l'écrivain en cause, dans la lecture et l'interprétation de cette œuvre dont elle se donne plus ou moins pour l'expansion, voire la réécriture.¹³

1. *Transposition de l'œuvre.*

Les citations de l'œuvre du biographié sont, nous l'avons montré¹⁴, un constituant essentiel des biographies historiques consacrées à un écrivain. Les fictions biographiques ne se privent pas de cet « enchevêtrement des écritures » et de la co-présence du romancier et du biographié. Selon D. Fortin, les modalités d'usage de ces références seront plus variées dans le cas de ces dernières :

En se faisant témoin rétrospectif d'une vie, le biographe se fait aussi dépositaire du sens d'une œuvre, dont il propose au lecteur des perspectives d'interprétation par le filtre de la vie dévoilée de l'auteur. L'œuvre de l'écrivain élu est dès lors accueillie au sein du récit biographique selon divers modes, [...] de la simple sollicitation d'un extrait à l'appropriation de l'œuvre entière envisagée comme matrice fictionnelle. [...] Au récit narratif chargé de retracer le décours d'une existence s'entremêlent des références, tantôt allusives, tantôt directes, à la production littéraire de l'écrivain. Le

⁸ A. Eissen, « *Rêves de rêves* : un dialogue à trois voix », dans Ariane Eissen et Denis Mellier (dir.), *Vies imaginaires, Otrante, op. cit.*, p. 144.

⁹ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰ En particulier, *Rêves de rêves* : « Vingt récits de rêves d'artistes qui, dans leur facticité avouée, viendraient à la place des rêves réels, dont nous n'avons plus aucune trace, puisque les artistes concernés (que rassemble ici le seul intérêt que Tabucchi leur porte) ne nous en ont laissé aucune retranscription de leur main. », A. Eissen, « *Rêves de rêves* : un dialogue à trois voix », *art. cité*, p. 141.

¹¹ *Ibid.*, p. 148.

¹² *Supra* p. 165 sq.

¹³ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain, op. cit.*, p. 51

¹⁴ *Supra* « Le premier témoin », p. 56 et suivantes.

propos porte dès lors une double voix sur laquelle repose tout récit biographique : la voix du biographe chargée d'assumer la narration historique et la voix de l'écrivain biographié, rapportée sur le mode implicite ou ostentatoire.¹⁵

L'usage des diverses références à l'œuvre du biographié apparaît complexe, tant dans ses visées que dans sa mise en œuvre ; D. Fortin a pu définir deux fonctions essentielles de la transposition de l'œuvre :

Selon la visée accordée à l'entreprise et l'investissement personnel du biographe, cette facture dialoguée peut recouvrir deux fonctions : **une fonction documentaire et savante**, dans la mesure où le biographe informé offre au lecteur curieux les fragments plus ou moins célèbres d'une œuvre, en vue d'assurer une meilleure compréhension de sa production ; **une fonction critique et identitaire**, car il s'agit souvent pour le biographe de prendre position par rapport à la figure tutélaire qu'incarne le poète, ou encore par rapport à la tradition littéraire qu'il représente. A la fois discours sur autrui et représentation de soi, revendication de filiation ou exercice de différenciation, le récit biographique masque souvent une démarche réflexive établie à la faveur d'un détour vers autrui.¹⁶

La fonction « documentaire et savante » rapproche la fiction biographique de la biographie historique. Les références et citations contribuent à renforcer une forme de pacte fictionnel-biographique, en générant un effet de reconnaissance et de connivence pour les amateurs de l'œuvre du biographié ; on peut supposer que le degré de plénitude de ce dialogue instauré par la fiction biographique dépend de la connaissance de l'œuvre, éminemment variable selon les récepteurs. Cependant, remplissant une fonction informative, les références et citations peuvent aussi faire de la fiction biographique une voie d'accès à l'œuvre originale pour le néophyte curieux : « Même si le lecteur n'a pas d'intimité réelle avec l'artiste, dont la présence se dérobe tout à fait, c'est précisément cet évidement qui relance la possibilité d'un échange. »¹⁷ Quel que soit son degré de maîtrise, le lecteur fera dans ces fictions biographiques consacrées à des écrivains l'expérience de l'incertitude : ignorant s'il a affaire ou non à une citation de l'œuvre du biographié ou à une pure invention, il doit accepter le manque et le vacillement¹⁸.

¹⁵ D. Fortin, « Les « fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? *art. cité*, p. 3.

¹⁶ *Ibid.*, p. 3 (nous soulignons).

¹⁷ A. Eissen, « *Rêves de rêves* : un dialogue à trois voix », *art. cité*, p. 151.

¹⁸ « Si tel passage s'éclaire à la lumière d'un élément emprunté à l'œuvre de l'artiste biographié, comment décrypter tel autre, qui reste en suspens, sans que l'on sache s'il s'agit encore d'une citation indirecte, ou bien d'une invention pure et simple d'Antonio Tabucchi ? », *ibid.*, p. 153.

L'autre forme d'interaction (« fonction critique et identitaire ») renvoie à une inscription intertextuelle dans un héritage culturel : image du biographié et image du romancier-biographe se construisent l'une par l'autre.

Pour rendre compte des modalités de co-présence des textes dans les fictions biographiques consacrées à des écrivains, nous examinerons dans un premier temps quelques exemples de procédures citationnelles, pour nous attarder ensuite sur les effets de mimétisme stylistique.

a. Les procédures citationnelles.

Le procédé citationnel est-il pour l'écrivain le « degré zéro »¹⁹ d'inscription de l'Autre dans son discours ? R. Dion et F. Fortier précisent, au contraire, que les usages de la citation peuvent être extrêmement divers (« éclats » d'œuvre, citations décontextualisées, clins d'œil formels...) et recouvrir des finalités tout aussi variées. Les effets discursifs de la citation sont, les travaux d'A. Compagnon l'ont montré, particulièrement complexes à analyser : si l'ensemble ressortit à un système de répétition, l'énoncé répété ne peut cependant avoir la même valeur que l'énoncé originel, puisque ce dernier se trouve inséré dans un nouveau système d'énonciation : « Une « bonne » définition de la citation, c'est-à-dire une base acceptable, provisoire de travail, sera : *un énoncé répété et une énonciation répétante* ; il ne faut jamais cesser de l'envisager dans cette ambivalence, la collusion, la confusion en elle de l'actif et du passif. »²⁰ Le lecteur construira donc une interprétation de la citation en fonction du contexte d'origine (connu de lui à des degrés divers) et du contexte d'accueil. En ce qui concerne notre corpus, le fait que le contexte d'accueil soit une fiction biographique influe considérablement sur l'interprétation. L'usage des citations dans les fictions biographiques de J.-P. Amette permet *in fine* de confirmer ou faire naître certaines pistes interprétatives plus globales quant à la conception des textes du corpus.

Le récit consacré par J.-P. Amette à Stendhal peut nous permettre d'illustrer de manière exemplaire la fonction de « reconnaissance » identifiée par R. Dion et F. Fortier. Ainsi, chaque début de chapitre est introduit par une citation placée en exergue ; le premier chapitre est inauguré par : « *Je crains d'être trop laid pour être aimé d'elle. Je crains que*

¹⁹ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain*, op. cit., p. 54.

²⁰ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, éditions du Seuil, 1979, p. 56.

cette peur ne me donne un air gauche ; il faut la vaincre.", Journal, 11 mars 1805 »²¹. De même, on trouvera en exergue du chapitre II une citation de la correspondance :

« Si vous aviez des défauts, je ne pourrais pas dire que je ne vois pas vos défauts ; je dirais, pour dire vrai, que je les adore ; et, en effet, je puis dire que j'adore cette subtilité extrême qui me fait passer de si horribles nuits. »
*Lettre à Matilde Dembowski, Varèse, 7 juin 1819.*²²

Les *Journaux* et la *Correspondance* sont une source très exploitée de citations pour l'auteur de fictions biographiques²³, ce qui constitue un trait commun avec le biographe-historien. Les citations insérées par Amette dans son *Stendhal* sont en relation directe avec le contenu diégétique de ce récit : l'on a affaire aux tourments amoureux du biographié, à la psychologie complexe d'un sujet présentant un goût prononcé pour l'introspection²⁴. Le début même de ce chapitre II, constitué d'une description²⁵, introduit une nouvelle citation de Stendhal avant de reprendre le fil de la narration :

« Mais peut-être suis-je ridicule à vos yeux, ma timidité et mon silence vous ont ennuyée, et vous regardiez mon arrivée chez vous comme une calamité. Je me déteste moi-même. » Calamité, haine de soi : depuis quelque temps, il sait qu'il devient emphatique ou bien muet et ridicule aux yeux de Matilde.

Cette deuxième citation est-elle la suite de la même lettre originellement écrite par Stendhal, ou bien un extrait d'une autre lettre adressée à la même destinataire ? Si les signes diacritiques de la citation sont utilisés, rien ne contraint le romancier à préciser les sources de manière systématique, contrairement à ce qui est exigible pour une biographie historique. Malgré cette imprécision liée au cadre générique, les citations constituent un appui conséquent pour la narration fictionnelle-biographique ; elles ont une fonction d'étayage du propos, qu'elles soutiennent et, à leur manière, confirment. Le deuxième exemple que nous allons analyser participe également de cette fonction de reconnaissance, mais son fonctionnement est plus complexe, et sa portée plus large.

Les sources de la fiction biographique sont, nous l'avons dit, largement communes avec celles des biographies historiques : l'affrontement bien connu entre Voltaire et J.-J.

²¹ J.-P. Amette, *Stendhal*, *op. cit.*, page 13. J.-P. Amette utilise l'italique pour ces citations de début de chapitre.

²² *Ibid.*, page 23.

²³ C'est le cas dans le *Stendhal* de J.-P. Amette à chaque début de chapitre.

²⁴ Ainsi en exergue du chapitre III : « J'ai un malheureux caractère qui est fait pour aimer et pour être enthousiaste, et je manque de prudence, même dans les affaires les plus prosaïques. » *Journal*, 17 décembre 1819, *ibid.*, p. 35.

²⁵ « Il ouvre les yeux et se penche par la portière. Il y a une odeur de chèvrefeuille, du brouillard. Il voit émerger une ville-forteresse, quelques cyprès, puis les falaises de hautes demeures et plus haut, sortant du brouillard, un campanile. », *ibid.*, p. 23.

Rousseau²⁶ va donner à J.-P. Amette l'occasion de citer des extraits de la *Correspondance*. Le romancier utilise le cadre narratif d'*Un été chez Voltaire* pour livrer la source prétendue de cette scène romanesque : le narrateur indique que Voltaire fait à ses convives la lecture d'« une » lettre qu'il a écrite à Rousseau au sujet de *La Nouvelle Héloïse*. Ce singulier est, d'emblée, intrigant, puisqu'on sait en effet qu'il existe non une, mais quatre *Lettres* de Voltaire sur la *Nouvelle Héloïse* (parues en février 1761 sous la signature apocryphe du marquis de Ximénès.²⁷) ; mais l'inexactitude la plus manifeste est de présenter Rousseau comme le destinataire de cette correspondance. Cette supposée interpellation directe de Rousseau par Voltaire a assurément pour fonction de souligner les sentiments de jalousie et rivalité éprouvés par ce dernier²⁸, mais elle peut également être le résultat d'un souci (narratif) de simplification. J.-P. Amette utilise les guillemets pour distinguer les énoncés empruntés à cette correspondance : nous avons donc affaire ici encore à des citations clairement identifiées par les indices diacritiques habituels.

Ensuite, il [Voltaire] fit rire les convives en lisant sa lettre adressée à Rousseau au sujet de *La Nouvelle Héloïse* :

« Ses instructions sont admirables. Il nous propose d'abord de nous tuer ; dès qu'on s'ennuie, selon lui, il faut mourir. Mais, maître Jean-Jacques, c'est bien pis quand on ennue ! Que faut-il faire alors ? Réponds-moi. »

La table entière riait. Il n'y avait que Goussier et l'abbé de Pors-Even qui s'entretenaient de choses sérieuses : les tables de jeu qu'ils aimaient fréquenter à Paris.²⁹

Ce premier temps de la scène reprend un extrait de la troisième lettre écrite par Voltaire, que voici :

Ses instructions sont admirables. Il [Rousseau] nous propose d'abord de nous tuer ; et il prétend que saint Augustin est le premier qui ait jamais imaginé qu'il n'était pas bien de se donner la mort. Dès qu'on s'ennuie,

²⁶ Voir sur ce point le chapitre 10 consacré par R. Pomeau à la relation Voltaire-Rousseau pendant cette période et intitulé « Voltaire et Rousseau : la rupture » (*Voltaire en son temps, op. cit.*, p. 160-178.)

²⁷ Accessibles notamment dans *Mélanges* et précédées de cet avertissement de Beuchot : « Ces quatre *Lettres* qui, jusqu'à ce jour, n'ont pas été admises dans les *Œuvres de Voltaire*, parurent en février 1761, in-8° de 29 pages. » Source : <http://rousseauetudies.free.fr/voltairealoesia.html>.

Lire sur ce point R. Pomeau : « Humeur et exaspération vont s'épancher sans délai dans un pamphlet : les *Lettres sur la Nouvelle Héloïse ou Aloisia de Jean-Jacques Rousseau*, envoyées à Paris dès le 18 février. Il les met sous le nom du marquis de Ximénès – « M. de Chimène » - qui est alors à Ferney et n'a rien à lui refuser. Mais on le reconnut vite comme le véritable auteur. » R. Pomeau, *Voltaire en son temps, op. cit.*, p 167.

²⁸ « Pourquoi 1761 ? Parce que c'est le triomphe de Jean-Jacques Rousseau avec son best-seller, *La nouvelle Héloïse*, et que ça énerve Voltaire. Vraiment ! », J.-P. Amette, site officiel cité, rubrique « Entretien avec Jacques-Pierre Amette ».

²⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire, op. cit.*, p. 52.

selon lui, il faut mourir. Mais, maître Jean-Jacques, c'est bien pis quand on ennuie ! Que faut-il faire alors ? Réponds-moi.³⁰

La citation est littérale, à l'exception d'une coupe (la référence à Saint-Augustin), que l'on peut expliquer par une volonté d'efficacité discursive de la part de J.-P. Amette, lequel privilégie probablement la fulgurance du mot d'esprit, et laisse de côté l'argumentation philosophique, fût-elle succincte. Peut-être y aurait-il également risque de confusion à ajouter une référence intertextuelle peu transparente pour les lecteurs contemporains. La suite emprunte de même aux autres lettres écrites par Voltaire au sujet de *La Nouvelle Héloïse* :

Conforté dans son succès, Voltaire avait repris les derniers termes de sa lettre.

- Je lui ai écrit à ce chien de Rousseau : « Voilà, monsieur, une partie des expressions sublimes qui m'ont frappé dans cet ouvrage dans lequel vous vous mettez si noblement au-dessus des règles de la langue et des bienséances. »³¹

Les paroles du Voltaire fictionnel présentent ici J.-J. Rousseau comme le destinataire de ces lettres (« Je lui ai écrit à ce chien de Rousseau. »), ce qui ne correspond certes pas à la réalité historique, mais donne au romancier l'occasion de renforcer la virulence du propos. Par ailleurs, ce qui est désigné dans le récit d'Amette comme « les derniers termes de sa lettre » emprunte cette fois à un extrait de la première lettre :

Voilà, monsieur, une partie des expressions sublimes qui m'ont frappé dans le premier et le second volume de la *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, ouvrage dans lequel cet homme se met si noblement au-dessus des règles de la langue et des bienséances, et daigne y marquer un profond mépris pour notre nation. C'est un service qu'il nous rend, puisqu'il nous corrigera.³²

L'emprunt est ici assez curieux, puisque rien n'explique à ce moment du texte d'Amette la référence aux « expressions sublimes ». Dans la première lettre originale de Voltaire, l'anaphore « Voilà » était beaucoup plus transparente, puisqu'elle renvoyait logiquement aux énoncés de *La Nouvelle Héloïse* cités juste avant : « Aussitôt, Julie couvre ses regards d'un voile, et met une entrave à son cœur. Une faveur ! ah, c'est un tourment horrible ! lui dit son amant, garde tes baisers, ils sont trop âcres. Après l'âcreté de ces baisers, l'amant fait vingt

³⁰ *Lettres de Voltaire sur la Nouvelle Héloïse*, op. cit., Source : <http://rousseaustudies.free.fr/voltairealoesia.html>

³¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 52.

³² *Lettres de Voltaire sur la Nouvelle Héloïse*, op. cit., Première lettre.

lieues en trois jours. »³³ Le choix de postposer l'illustration de ce propos rend l'anaphore « Voilà » complètement opaque et génère une certaine confusion dans le discours du Voltaire fictionnel :

Il ajouta :

- Quand je pense que Saint-Preux, selon ce cornichon de philosophe suisse, se plaint d'un baiser très long et très âcre...
Les rires redoublèrent.³⁴

Nous repérons ici un emprunt à la deuxième lettre écrite par Voltaire :

Le petit valet, philosophe suisse, débite à Julie son écolière la morale d'Épictète, et lui parle d'amour. Julie, en présence de sa cousine Claire, donne à son maître un baiser très long et très âcre dont il se plaint beaucoup, et le lendemain le maître fait un enfant à l'écolière.³⁵

Des déplacements sont identifiables, puisque la dénomination « philosophe suisse » qui a trait à Saint-Preux dans les lettres originales de Voltaire renvoie ici à Rousseau. On ne trouve pas non plus l'expression « ce chien de Rousseau » (ni « cornichon », d'ailleurs³⁶) dans les lettres, mais bien plutôt l'énoncé souvent utilisé par Voltaire « ce fou de Rousseau »³⁷, ainsi que la comparaison avec Diogène, qui explique peut-être l'image du chien utilisée dans le texte de J.-P. Amette.³⁸ Pour éclairer rapidement le contexte, rappelons ces considérations de R. Pomeau sur l'évolution et à la dégradation progressive des relations entre Voltaire et Rousseau :

[...] en lisant la lettre du 17 juin 1760, Voltaire diagnostique la pure et simple folie, celle que l'on soigne. « Je voudrais que Rousseau ne fût pas

³³ *Ibid.* Voltaire fait ici allusion à la *Lettre XVIII* de la Première partie de *La Nouvelle Héloïse* : « Je ne puis vous parler de mon voyage ; à peine sais-je comment il s'est fait. J'ai mis trois jours à faire vingt lieues. », in J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, éditions Garnier, 1966, page 42.

³⁴ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 52-53

³⁵ Deuxième lettre, <http://rousseaustudies.free.fr/voltairealoisia.html>. Ceci correspond à la Lettre XIV de la Première partie de *La Nouvelle Héloïse* : « Une faveur ? ... c'est un tourment horrible... Non, garde tes baisers, je ne les saurais supporter... ils sont trop âcres, trop pénétrants. », *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 38.

³⁶ L'anachronisme du terme « cornichon » peut-être volontaire, constitue un procédé de réécriture.

³⁷ Voir la lettre 6255 du 8 octobre 1760 à D'Alembert : « Grâce au ciel, j'ai corrompu Genève, comme m'écrivait votre fou de Jean-Jacques. », *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 14. Voir aussi la lettre 6453 du 20 janvier 1761 au marquis d'Argence, où il est question de Genève et, en filigrane, de Rousseau, *Correspondance t. VI, op. cit.*, p. 223-224. Bernard Bray cite quant à lui les nombreux « qualificatifs injurieux envers Rousseau ('valet de Diogène', 'archifou', 'polisson malfaisant' etc.) » B. Bray, « Voltaire et la querelle du théâtre en 1761 : la Conversation de M. l'intendant des menus en exercice avec M. l'abbé Grizel », dans Ch. Mervaud et S. Menant (dir.), *Le Siècle de Voltaire. op. cit.*, p. 140.

³⁸ Voir la **Quatrième lettre** et le discours que Voltaire prête à Rameau sur Rousseau : « *Ne vous fâchez pas*, leur dit-il, messieurs ; *c'est un pauvre fou qui n'est pas si méchant qu'on le croit* ; [...] il faut pardonner à un pauvre homme qui a le cerveau blessé. Il s'est mis dans un tonneau, qu'il a cru être celui de Diogène, et pense de là être en droit de faire le cynique ; il crie de son tonneau aux passants : Admirez mes haillons. La seule manière de le punir est de ne regarder ni sa personne ni son tonneau ; il vaut mieux l'ignorer que de le battre. Ce discours sensé apaisa l'orchestre ; mais il ne corrigea pas Jean-Jacques. »

tout à fait fou », écrit-il, à d'Alembert encore, « mais il l'est. Il m'a écrit une lettre pour laquelle il faut le baigner et lui donner des bouillons rafraîchissants. »³⁹

L'analyse de B. Bray⁴⁰ et de R. Pomeau montre que le combat à l'arrière-plan est celui qui se livre dans le contexte créé par la *Lettre à d'Alembert* et « [celui] d'une opposition entre, d'une part, un Genevois vivant en France et traitant du théâtre français avec mépris dans son ouvrage, d'autre part un Français, lui-même, vivant non loin de Genève et honorant cette ville notamment par ses productions dramatiques »⁴¹. Les bribes de lettres insérées par le romancier Amette dans le discours de Voltaire font perdre la cohérence de l'ensemble : le contexte n'étant pas repris, on ne retient que la véhémence inexplicite des propos de Voltaire ; par ailleurs, le caractère spirituel et plaisant de la lettre voltairienne se trouve en partie effacé.

On peut donc s'interroger sur cet effet d'emprunt à la correspondance, sur la visée et sur son résultat. L'effet de polyphonie souligné par R. Dion et F. Fortier à propos du procédé citationnel (« Délocalisée ou tronquée, inventée ou déportée, la citation, signalée ou non, porte une double voix et signale le socle foncièrement dialogique de la fiction biographique. »⁴²) atteint-il ses limites ? La récurrence des allusions à la *Nouvelle Héloïse*⁴³ tout au long de la fiction (Zanetta se délecte de cette lecture⁴⁴) est significative, autant que l'incohérence (peut-être voulue) du discours de Voltaire : en gérant de telle manière ses

³⁹ D 90006 (23 juin 1760). Conclusion sans appel : « Car son animosité n'a fait que croître au cours de ces mois, contre Rousseau, « ce monstre de vanité et de contradiction, d'orgueil et de bassesse », « un grand fou, un méchant fou et un malheureux fou ». D 13114 (15 janvier 1766), à Damilaville ; D 13120 (18 janvier 1766), à de Ruffey. Ces lettres (édition Besterman) sont citées par R. Pomeau, *Voltaire en son temps, op. cit.*, p. 314.

⁴⁰ B. Bray, « Voltaire et la querelle du théâtre en 1761 : la Conversation de M. l'intendant des menus en exercice avec M. l'abbé Grizel », *art. cité*, p. 139 : « Sans finesse, sans goût, sans élégance, Voltaire [...] stigmatise rageusement les incongruités de langage et de style, puis la ridicule intrigue du roman, avant d'attaquer l'image injustement sévère, à son avis, que donne Saint-Preux-Rousseau de la civilisation française, qu'il s'agisse de la pauvreté du peuple de Paris, de la manie des vains discours dans les salons, du maintien peu gracieux des Parisiennes, de l'inconsistance de la noblesse, ou de la médiocre qualité de la musique française d'opéra. »

⁴¹ *Ibid.*, p. 139.

⁴² R. Dion et F. Fortier, *Ecrire l'écrivain, op. cit.*, page 59. A l'appui, une belle citation de Serge Martin : « écoute de la voix qui passe dans la voix ».

⁴³ Contexte historique : « Voltaire a lu très vite ce long roman épistolaire – six volumes dans l'édition originale. Ou plutôt, il l'a parcouru, avec irritation. Seule trouve grâce devant lui la lettre-dissertation sur le suicide. [...] Pour le reste, il juge le roman de Jean-Jacques « sot, bourgeois, impudent, ennuyeux ». Il en est « indigné et affligé ». Le sang [lui] bout » de ce roman qui excite [sa] mauvaise humeur. », R. Pomeau, *Voltaire en son temps, op. cit.*, p. 166. L'auteur cite notamment la lettre du 25 janvier 1761 : « Point de roman de Jean-Jacques, s'il vous plaît ; je l'ai lu pour mon malheur ; et c'eût été pour le sien si j'avais eu le temps de dire ce que je pense de cet impertinent ouvrage. » (*Correspondance, op. cit.*, p. 236).

⁴⁴ A la page 84 par exemple : « Comme elle avait mal dormi, elle s'assit contre un tronc et ouvrit *La Nouvelle Héloïse*, petite revanche contre Voltaire. Lire un si beau roman alors que le nom de son auteur était maudit à Ferney lui plaisait. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire, op. cit.*, p. 84. Voir également les paroles de Gabriella à Zanetta à la page 111 : « Mais tu t'inspires trop de la Julie de *La Nouvelle Héloïse*. Tu lis Rousseau et tu oublies qu'il veut interdire notre métier. »

emprunts à l'oeuvre, J.-P. Amette met en lumière les obsessions voltairiennes, ses petits travers, et le ridicule qui s'y attache ; le succès de *La Nouvelle Héloïse* va, surtout, renforcer les effets de sens autour du semi-échec de Voltaire représenté dans le roman : la mise en scène de *Mahomet*. Or, ce soupçon sur la gloire de l'Écrivain participe des spécificités littéraires des fictions biographiques d'Amette et constitue l'un des fils directeurs de notre étude.

Outre la correspondance, d'autres œuvres constituent un matériau pour la fiction biographique, comme c'était le cas pour la biographie historique : la pièce *Mahomet*, dont on nous raconte la mise en scène, fait l'objet de nombreuses citations⁴⁵ ; les plus significatives se situent sans doute un peu avant la fin du roman, lors de l'« importante répétition »⁴⁶ qui donne lieu à une vraie « scène » intégrée au récit :

Acte premier, scène première : Zopire, sheik de la Mecque et Phanor, sénateur de La Mecque.

Zopire :

- Qui, moi, baisser les yeux devant ses faux prodiges ?
- Moi, de ce fanatique encenser les prestiges ?
- L'honorer dans La Mecque après l'avoir banni ?⁴⁷

L'objectif manifeste de la scène du roman est de produire un effet burlesque : le comédien qui interprète Mahomet se mord la langue et prononce l'un des vers de la manière suivante « ... dont Palmire tire la zouce de zon sang... »⁴⁸ Le même comédien suscite l'hilarité lorsqu'il récite quelques autres vers de la pièce en moulinant des bras. Les citations ont manifestement pour fonction de faire signe vers une incompréhension croissante entre l'auteur Voltaire et un public populaire : « Certains domestiques essayaient de traduire les vers comme s'il s'agissait d'une langue étrangère prononcée par des fous. »⁴⁹

Outre qu'elles permettent d'authentifier l'objet de la fiction dont elles assurent la reconnaissance, et qu'elles participent à ce titre du pacte fictionnel-biographique, les citations fonctionnent ponctuellement comme modèle de référence stylistique et génèrent dans l'écriture une forme de mimétisme. Enfin, certains effets sont plus spécifiques, et tiennent au

⁴⁵ Voir pages 96 et 124 d'*Un été chez Voltaire*.

⁴⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 139.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 142. La citation correspond au texte de la première scène dans l'édition GF du *Fanatisme ou Mahomet le prophète*, Paris, Flammarion, 2004, p. 67.

⁴⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 143. Texte original de Voltaire : « Mais tout prêt à frapper, prêt à percer le flanc/ Dont Palmire a tiré la source de son sang, / Prends soin de redoubler son heureuse ignorance. » *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, op. cit., p. 189.

⁴⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 145.

traitement personnel et original du genre fiction biographique, en particulier la thématisation d'un échec partiel de l'Écrivain, qui sera l'un des fils directeurs de notre interprétation.

Les citations d'œuvres sont également présentes dans les fictions biographiques consacrées à Brecht, avec des visées diverses que nous allons tenter de dégager.

Dans le chapitre 11 de *La Maîtresse de Brecht*⁵⁰, Hans Trow, qui attend Maria devant le *Deutsches Theater* et observe les affichettes de *Puntila et son valet Matti*, aperçoit un vieil homme qu'il ne connaît pas et dont la présence l'intrigue : « Et, instinctivement, Hans se demanda qui était cet homme au visage régulier et qui semblait ne plus rien attendre. »⁵¹ Ces interrogations de Hans Trow restent partiellement inexplicées dans le récit : l'homme est simplement un vendeur de rue, dont la présence déclenche chez l'officier de la Stasi une méditation existentielle, qui devient l'occasion d'une référence brechtienne :

« Qu'est-ce que ça veut dire, un homme ? Avant, tu as dit que tu étais chauffeur ? Je t'ai surpris en pleine contradiction... » Dans *Puntila*, quelqu'un disait ça, c'était peut-être d'ailleurs Puntila. Et Hans pensa : avait-il été pharmacien ? maître d'hôtel ? marchand de bois ? Il regardait cet homme entre les peupliers et se dit que la pauvreté et la guerre l'avaient réduit à l'état de peuplier. Plus d'amertume mais plus d'espérance non plus, le sel de l'humour et de l'espoir avait tout séché.⁵²

Le texte original (du *Puntila*) est le suivant : « Qu'est-ce que ça veut dire : un homme ? Tu es un homme ? Avant tu as dit que tu es un chauffeur. Je t'ai surpris en pleine contradiction, hein ! Avoue-le ! »⁵³ Cette citation est liée à une réflexion sur l'identité qui est au cœur même du la pièce⁵⁴. Les fonctions énumérées par Hans Trow font référence à certains personnages : le « marchand de bois » correspond à Puntila lui-même (propriétaire du domaine forestier et commerçant), le « maître d'hôtel » apparaît dans la première scène intitulée « Puntila trouve un homme »,⁵⁵ et une « demoiselle de la pharmacie » dans la scène 3⁵⁶. La citation presque littérale est donc suivie d'un emprunt plus vague, dépourvu de référencement. La mention du

⁵⁰ C'est le chapitre 11 de la partie intitulée « Buckov, 1952 ».

⁵¹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 193.

⁵² *Ibid.*, p. 193

⁵³ B. Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, Paris, L'Arche, 2003 (édition conforme à celle de 1970), p. 9. Cette interrogation est reprise à la page 19 du même ouvrage : « Là-dessus, qu'est-ce qu'un homme, les opinions sont très variées. »)

⁵⁴ Sur cette question de l'identité dans l'œuvre dramatique brechtienne, voir par exemple B. Dort, *Lecture de Brecht, op. cit.* p. 158 et suivantes.

⁵⁵ « Une petite salle de l'Hôtel du Parc de Tavasthus. Le propriétaire Puntila, le juge et le maître d'hôtel. », B. Brecht, *Maître Puntila...*, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

« pharmacien », comme la référence au « sel de l'humour », constitue un autre emprunt, au *Prologue de Puntila* cette fois :

« Très honoré public, le combat est sévère,
Pourtant dès maintenant notre époque s'éclaire.
[...]
Le sel, nous ne le pesons pas, noble maison,
A la façon du pharmacien, nous le versons
Ainsi que des pommes de terre, par quintaux. »⁵⁷

L'emprunt se mue alors, nous semble-t-il, en procédé de réécriture, puisqu'il y a transformation et détournement de la référence, à laquelle le nouvel énonciateur (Amette) donne une portée différente : dans le *Puntila*, le sel est celui de la caricature, il symbolise une parole efficace, dont la valeur pragmatique de transformation du réel fait partie des principes connus de la dramaturgie brechtienne. Hans Trow, à cette étape du roman, se montre de plus en plus désabusé : peut-être considère-t-il les artistes du régime comme co-responsables de la faillite dont il fait le constat quotidien. Le sel brechtien originel est transformé, affecté par un échec (qui est peut-être celui de Bertolt Brecht, peut-être celui de la reconstruction de l'Allemagne). En tout état de cause, le personnage et les références renvoient ici à la problématique de la perte pour la nation allemande. Nous reviendrons plus en détail dans la section suivante sur la question de la réécriture.

Le dernier point à élucider est l'insertion de ces emprunts dans le monologue de Hans Trow. Certainement, ce fait textuel illustre les doutes progressifs d'un agent de la Stasi sur l'univers communiste et sur l'action du dramaturge lui-même. Cependant, le fait qu'Hans Trow se montre capable de citer le texte du *Puntila* et soit nourri de ces références culturelles au point d'en enrichir sa réflexion personnelle, illustre l'impact exceptionnel qu'a pu avoir l'artiste Brecht sur une génération. La conclusion qu'on peut en tirer est ambivalente : l'univers brechtien demeure une référence fondamentale mais qui n'est plus complètement opérationnelle pour le monde observé par Hans Trow.

Pour conclure sur cette première analyse, la dialectisation de l'image de Brecht, qui sera un point important de notre étude, est amorcée ici; la référence brechtienne est utilisée dans un sens détourné pour faire advenir le thème de l'échec; les dimensions idéologiques et politiques sont effacées au profit d'une problématique de la perte (perte de soi-même, perte de l'identité).

⁵⁷ B. Brecht, *Maître Puntila et son valet Matti*, op. cit., p. 7. Cité d'ailleurs en épigraphe de *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 7.

Même si la mise en scène d'*Antigone* à Berlin est l'un des thèmes du roman, les emprunts au théâtre restent, curieusement, assez rares dans *La Maîtresse de Brecht* : la mélancolie dont est empreint le récit s'accompagne plus volontiers de citations de l'œuvre poétique, privilégiée par J.-P. Amette. Nous avons rencontré, dans notre analyse de la diégèse, une citation des *Poèmes de Svendborg* : « "Réfugié sous le toit danois, le toit de chaume, amis, je suis toujours votre combat". Mais aujourd'hui les amis ont disparu. Il reste l'infiniment petit d'une coquille d'escargot posée sur une feuille de papier. »⁵⁸ L'énoncé cité est emprunté à l'exergue de ces poèmes de l'exil :

Réfugié sous le toit danois, le toit de chaume, amis,
Je suis toujours votre combat. D'ici je vous envoie,
Comme déjà de çà, de là, les vers que font lever
Ces sanglantes visions par-dessus le Sund et les arbres.⁵⁹

La sélection opérée par le romancier est signifiante, en ce qu'elle met en relief le lieu au sens littéral (un toit, un paysage...), ainsi qu'une présence amicale, pour les opposer à la solitude de l'écrivain Brecht en 1950... Le texte d'origine mettait davantage en évidence le combat politique, en relation avec les armes littéraires du poète.⁶⁰ Les citations des poèmes sont assez nombreuses dans *La Maîtresse de Brecht* : nous avons établi que l'épigraphe était constituée d'un extrait des *Sermons domestiques*⁶¹, et plusieurs poèmes de Brecht (*Temps difficiles*⁶², *Allemagne 1952*⁶³ et *Sapins*⁶⁴, publiés par L'Arche) ont été insérés dans la trame même du texte. Ces textes, qui évoquent une Allemagne perdue et retrouvée, sont des descriptions dans lesquelles les éléments du « monde naturel » tiennent une place essentielle ; constat

⁵⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 167

⁵⁹ B. Brecht, *Poèmes 4, 1934-1941, op. cit.*, p. 7.

⁶⁰ On peut se référer à la suite du poème de Svendborg cité :

« Ce qui vous parviendra, employez-le avec prudence !
Des livres tout jaunis, des nouvelles des plus fragiles,
Voilà ma base et mon support. Si nous nous revoyons,
C'est très volontiers que je reprendrai l'apprentissage. » Svendborg, 1939, *Ibid.*, p. 7.

⁶¹ « Des villes

Au-dessous d'elles des égouts

A l'intérieur il n'y a rien et au-dessus de la fumée.

Nous avons vécu là-dedans. Nous n'y avons joui de rien.

Nous nous sommes vite en allés. Et lentement elles s'en vont aussi. », B. Brecht, *Sermons domestiques, Poèmes I, op. cit.*, p. 73. Voir l'analyse diégétique, *supra*, p. 189.

⁶² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 137.

⁶³ À la page 143 de *La Maîtresse de Brecht* : « Ô Allemagne, comme tu es déchirée, / Et tu n'es pas seule chez toi / Dans les ténèbres, dans le froid / Chacune veut oublier l'autre. Tu aurais de si belles plaines / Et tant de villes bien vivantes. / Si tu te fiais à toi-même / Tout ne serait qu'un jeu d'enfant. »

⁶⁴ À la page 217 de *La Maîtresse de Brecht* : « Dans le petit matin / Les sapins sont de cuivre. / Je les voyais ainsi, / Voilà un demi-siècle / Et deux guerres mondiales / Avec de jeunes yeux. »

d'importance pour comprendre l'originalité et des spécificités du traitement par J.-P. Amette des fictions biographiques.

b. De la référence à la réécriture...

Nous avons rencontré un exemple ponctuel de réécriture dans le monologue intérieur de Hans Trow : rappelons qu'il s'agit d'une transformation du texte d'origine, qui est cité sans références, et dont on fait quelque chose de différent, s'éloignant du simple réinvestissement ou de l'emprunt. L'un des premiers critères permettant de parler de réécriture est « que le coefficient de ressemblance » entre les hypotextes et hypertextes supposés soit suffisamment élevé, « les homologues entre eux [...] suffisamment spécifiants pour que l'identification de l'un comme matrice de production de l'autre ne puisse être contestée.»⁶⁵ Le second critère est :

[que] d'autres spécifications, touchant également, comme les précédentes, à la forme de l'expression et à la forme du contenu, différencient à ce point le texte d'arrivée de son hypotexte que sa signifiante s'en trouve modifiée de façon décisive par rapport à celle de ce dernier. Cette condition a entre autres pour corollaire que, dans une certaine mesure, le texte issu de la réécriture doit pouvoir être lu et interprété indépendamment de sa « source », exister en quelque sorte par lui-même, comme instance de signifiante autonome.⁶⁶

Ainsi, lorsque le roman *Province* reprend des propos tenus par Brecht dans son *Journal*, à la date du 16 septembre 1940, c'est une véritable opération de réécriture qui est mise en œuvre. L'extrait original du *Journal de travail* porte sur l'écriture du *Puntila* et sur la guerre :

Il serait incroyablement difficile de dépeindre mon état d'âme lorsque, après avoir suivi la bataille d'Angleterre à la radio et dans la médiocre presse finno-suédoise, j'écris *Puntila*. Ce phénomène moral explique pareillement que de telles guerres puissent exister et que le travail littéraire puisse continuer. *Puntila* ne me concerne presque en rien, la guerre en tout ; je peux presque tout écrire sur *Puntila*, rien sur la guerre. Je ne pense pas seulement au « droit » d'écrire, je pense réellement aussi à la « capacité » d'écrire. Il est intéressant de voir comment la littérature est reléguée, en tant que praxis, à une telle distance du centre des événements dont tout dépend.⁶⁷

⁶⁵ F. Bauer, « Introduction », dans F. Bauer (dir.), *Réécrits, Elseneur 26*, Caen, PUC, 2011, p. 11.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 11-12. Il s'agit alors de faire émerger un texte nouveau, qui produise une signifiante qui n'est pas celle du texte original, même si on reconnaît le texte d'origine. Quelque chose se passe au niveau du texte accueillant ou du texte accueilli, et un processus de transformation est repérable.

⁶⁷ B. Brecht *Journal de travail*, op. cit., p. 128.

L'extrait de *Province*, à la page 93, reprend les propos de Brecht, mais opère subtilement un certain nombre de transformations qui sont autant d'écarts signifiants par rapport au texte originel :

Le père de Jean dort ainsi.

Le survivant s'éveille dans une forêt de pins en Finlande ; ensuite il éprouve une vague inquiétude. Un sentiment inexplicable.

Le sentiment d'avoir perdu ses amis. Le ciel se couvre de lueurs d'étain. Comprendre la solitude d'un enfant devant la mer. La mousse des vagues est balayée par les taches d'obscurité du jour finissant.

- C'est une maladie, l'exil, dit Brecht en souriant.

Il reprend des crevettes, mâchonne un bout de cigare, promène la flamme de son allumette sur un morceau de havane.

Il dit :

- Il est incroyablement difficile de dépeindre mon état d'âme lorsque, après avoir suivi la bataille d'Angleterre à la radio et dans la médiocre presse finnoise, j'écris le mot *Puntila*.

Il marmonne et mâchonne :

- Que de telles guerres puissent exister et que le travail littéraire puisse continuer. *Puntila* ne me concerne presque en rien, la guerre en tout ; je peux presque tout écrire sur *Puntila*. Rien sur la guerre.

Il ajoute :

- Il est intéressant de voir comment la littérature est reléguée à une telle distance du centre des événements dont tout dépend.

Louis vide sa chaussure pleine de sable tandis que Brecht a pris son petit carnet jaune et, d'un crayon bien pointu, il note ce qu'il vient de dire.⁶⁸

Avant d'analyser les facteurs de réécriture, relevons deux éléments qui enrichissent le traitement de la question générique : dans ces dernières lignes, le personnage de Louis Peyrelade incarne, on le voit, la figure de témoin chère à la tradition biographique. En outre, (élément qui prolonge notre analyse contrastive), la prise de notes effectuée par Brecht constitue « en situation » une archive historique. Cette astuce narrative authentifie *a posteriori* la scène de la fiction biographique, puisque cette conversation parfaitement fictive est présentée comme l'origine du texte, historique celui-là, du *Journal*. Ce procédé requiert de transformer le texte écrit en discours oral, au moyen de la segmentation des énoncés (reliés par « il dit », « il mâchonne... »). On perçoit chez le romancier la volonté d'intégrer une spéculation intellectuelle dans le cadre d'un monologue de B. Brecht, ce qui répond d'ailleurs à une certaine image de l'Écrivain repérable dans tous les textes de J.-P. Amette⁶⁹ : éloquent,

⁶⁸ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 93.

⁶⁹ Voir *infra* la section consacrée aux images d'écrivains, p. 271 et suivantes.

disert, prompt à se lancer dans de longues dissertations monologiques ; malgré cela, le résultat de la transformation opérée reste assez artificiel.

La reprise s'effectue presque terme à terme, à l'exception notable d'une coupe (suppression de « Je ne pense pas seulement au « droit » d'écrire, je pense réellement aussi à la « capacité » d'écrire. ») et de l'énoncé « que de telles guerres puissent exister et que le travail puisse continuer » : l'isolement de ces dernières propositions objet, coupées de la principale originelle (« Ce phénomène moral explique pareillement », qui a disparu), frôle l'agrammaticalité syntaxique et tend à mettre en valeur la substance sémantique des subordonnées. On peut y lire l'insistance sur l'un des paradoxes de la littérature : un engagement qui se paye au prix d'un retrait du monde (idée chère à J.-P. Amette).⁷⁰ Cependant, la réécriture est perceptible surtout en ce que le texte d'arrivée gomme l'articulation logique du texte du *Journal* de Brecht, qui est une démonstration, et en ôte l'essentiel, à savoir la problématisation sur un sujet fondamental auquel Brecht n'apporte aucune réponse définitive. La suppression de l'énoncé originel « Je ne pense pas seulement au « droit » d'écrire, je pense réellement aussi à la « capacité » d'écrire. » efface une grande partie de cette problématique (interrogations de Brecht sur la légitimité, mais aussi la capacité à écrire) pour la transformer en considérations rêveuses.

L'insertion dans le contexte pose question : en fait, la spéculation intellectuelle de Brecht n'a pas grand-chose à voir avec le contexte mélancolique dans lequel J.-P. Amette veut l'inscrire ; le coup de force consiste à intégrer un discours théorique (qui est la théorisation d'un fait d'expérience) dans un contexte psycho-affectif (porté par le personnage de Louis Peyrelade). Le dernier Brecht dont J.-P. Amette fait le portrait sera un écrivain rêveur et méditatif, et le romancier fait le pari qu'il est possible d'intégrer le « Brecht marxiste » à cette vision. Le résultat textuel, assez volontariste, va cette fois dans le sens d'une distorsion de la source.

Le fait que l'extrait du *Journal* choisi par J.-P. Amette pour cette réécriture concerne une fois de plus la pièce *Puntila*, montre, enfin, que cette œuvre est considérée par l'auteur comme emblématique de certains aspects du projet brechtien.⁷¹

⁷⁰ « et on tourne TOUJOURS le dos à la société pour écrire.. On se retire un peu du monde. on est dans un inter-monde.. Même si Simone de Beauvoir et Sartre ont affirmé avoir écrit dans les cafés... J.-P. Amette, PJ intitulée « Icare III » accompagnant le courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c.

⁷¹ Le texte intitulé *Mon Brecht préféré* sur le site consacré à J.-P. Amette nous apprend que la « découverte » de Brecht par Amette date de la lecture de ses pièces « les plus comiques, et notamment *Puntila*, bien sûr, qui nous révèle qu'un homme sobre est pire qu'une bête ! » Site « Jacques-Pierre Amette », de Jérôme F. Goudeau, rubrique « Mon Brecht préféré », texte de J.-P. Amette. <http://amette.free.fr>.

Citons, pour conclure sur ces exemples, la mise en œuvre plus ponctuelle et anecdotique de ce procédé dans *La Maîtresse de Brecht* : « Maria se sentit "Maîtresse Courage" d'avoir ainsi excité sa jalousie et éteint ses ardeurs au milieu de ce qu'il appelait son "thriller érotique" »⁷² : la réécriture opère ici une forme de dégradation (peut-être volontaire) du projet brechtien. Cependant, le fait que l'énoncé soit pris en charge par le personnage (très impliqué) de Maria peut contribuer à relativiser cet effet de dégradation. Ainsi, ces différents emprunts des fictions biographiques sont à appréhender avec précaution, dans la mesure où leur interprétation doit tenir compte du caractère indirect (médié) de leur traitement.

c. La voix de l'autre

Un mimétisme stylistique a été souligné par R. Dion et F. Fortier dans le passage de leur étude portant sur la fiction biographique qu'Amette a consacrée à Hölderlin, *L'Adieu à la raison* : « Si la citation permet au biographe de se faire le relais de la parole de l'autre, les échos stylistiques ou formels lui permettent d'inscrire sa fascination au cœur même de l'écriture. »⁷³ Les auteurs évoquent, dans le cas d'Amette écrivant sur Hölderlin, une véritable « captation » du style du biographié : « Sous la forme d'un journal écrit à la troisième personne qui suture habilement le discours intérieur d'un Hölderlin et l'omniscience d'un narrateur absolument transparent, l'écriture restitue l'intériorité du poète en reprenant son jeu figural et sa tonalité lyrique. »⁷⁴ Suivant la terminologie de G. Genette, nous pouvons utiliser le terme générique d'« imitation »⁷⁵ (au sens rhétorique).

Dans le cas d'*Un été chez Voltaire*, le conte *Candide* constitue une source d'indices de reconnaissance : une scène située au milieu du roman, dans laquelle Voltaire dénonce l'indifférence manifeste de la comédienne Gabriella aux guerres qui ravagent le royaume, emprunte au récit voltairien plusieurs énoncés :

Enfin, l'exemple vient de haut. A la cour de Versailles, on apprend à cinq heures du soir la mort de cinq à six mille hommes puis on va gaiement à

⁷² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 94.

⁷³ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain*, op. cit., p. 59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁵ Selon G. Genette, « L'imitation, au sens rhétorique, est la figure élémentaire du pastiche, le pastiche, et plus généralement l'imitation comme pratique générique, est un tissu d'imitations. », *Palimpsestes* [1982], Paris, Seuil, « Points Essais », 1992, p. 104. Nous ne pouvons considérer que ces faits d'imitation repérés constituent un pastiche au sens plein du terme, puisque le pastiche renvoie manifestement à un projet littéraire global, dans la terminologie de Genette : « Le pasticheur se saisit d'un style – et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat, à saisir –, et ce style lui dicte son texte. », *ibid.*, p. 107. Dans la fiction biographique, l'imitation stylistique a une fonction bien précise, qui est d'ordre précisément biographique, et relève essentiellement de l'identification du biographié.

l'opéra à cinq heures et quart. Ainsi va le meilleur des mondes ! Il ne faut jamais mêler aux grandes affaires une friponne qui traite les malheurs de son royaume comme des querelles de chiens occupés à se mordre la queue. Qu'on mène à la boucherie une armée florissante ne trouble pas ce genre de marionnette en jupons.⁷⁶

L'énoncé « cinq ou six mille hommes » est un emprunt à la plus célèbre scène de *Candide* (bataille des Abares contre les Bulgares⁷⁷), tandis que la formule « le meilleur des mondes » est aisément identifiable au-delà même du conte philosophique. Le contraste entre « la boucherie » et l'adjectif « florissante » mime l'oxymore fameux de la « boucherie héroïque »⁷⁸ ; la formule « mener à la boucherie une armée florissante » est d'ailleurs reprise à l'identique dans le chapitre présentant le personnage de Fleckenstein : « Sous les ordres du marquis de Contades, la cavalerie de Louis XIV avait été décimée. On savait à Versailles qu'on menait une armée florissante à la boucherie. »⁷⁹ Nous avons ici l'illustration du phénomène désigné par G. Genette comme l'imitation des « idiotismes » de l'auteur-source pour décrire l'emprunt par l'imitateur d'un stéréotype d'écriture, « ou, comme on dit couramment et non sans raison, de tic stylistique. »⁸⁰ Un peu plus tôt dans le roman, on constate que l'usage des célèbres données chiffrées de la bataille des Abares contre les Bulgares⁸¹ se fait récurrent dans le récit d'Amette : « Tatata ! Frédéric veut nettoyer en deux ou trois mois quatre provinces. Il ruine cent villes, égorge cent mille hommes, et qu'en résulte-t-il ? Rien ! »⁸² Ce procédé, que G. Genette nomme également « mimétisme »⁸³ permet de renforcer par des effets de reconnaissance assez transparents le pacte fictionnel-

⁷⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 93.

⁷⁷ « Chapitre troisième. Comment Candide se sauva d'entre les Bulgares, et ce qu'il devint », Voltaire, *Candide, Romans et contes*, Paris, Garnier, 1960, p. 141.

⁷⁸ « Candide, qui tremblait comme un philosophe, se cacha du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque », *ibid.*, p. 141-142. L'évocation de cette armée « florissante » vouée au massacre rappelle également l'« harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer » décrite par Voltaire au début du chapitre.

⁷⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 29.

⁸⁰ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 102.

⁸¹ « Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. La baïonnette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes. Le tout pouvait bien se monter à une trentaine de mille âmes. » Voltaire, *Candide*, op. cit., p. 141.

Voir également, à la page 36, Zanetta imaginant le comte de Fleckenstein dans une scène de bataille qui rappelle celle de *Candide* : « Lui [Fleckenstein] sans doute périrait un soir dans un champ nu. Tricornes à cocarde blanche, fifres, tambours, flocons blancs dans les rangs qui avancent. » Rappelons la description voltairienne : « Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. Les trompettes, les fifres, les hautbois, les tambours, les canons, formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer. » *Candide*, op. cit., p. 141.

⁸² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 86. Noter également la récurrence du verbe « s'égorger », repris encore un peu plus loin : « Ni la Silésie ni d'ailleurs le Canada ne méritent que tout le monde s'égorge. », *ibid.*, p. 87.

⁸³ « Il faudra nous contenter de *mimétisme*. J'appellerai donc ainsi, en amont de la distinction de régime entre pastiche, charge et forgerie, tout trait ponctuel d'imitation ; et (pendant que j'y suis) *mimotexte* tout texte imitatif, ou agencement de mimétismes », G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 106.

biographique que nous avons évoqué à plusieurs reprises; par ce procédé, le personnage d'Amette (le Voltaire fictionnel) est identifié par le lecteur comme étant l'auteur de *Candide*, donc bel et bien assimilable au Voltaire historique : le personnage fictionnel gagne par là une crédibilité. Par ailleurs, l'utilisation mimétique des fragments de l'œuvre dans les fictions biographiques semble valider ou rejoindre ce parti-pris biographique assez commun : représenter l'homme, c'est représenter son œuvre. Réapparaît alors la notion de « congruence » repérée dans les biographies historiques. Ainsi, l'auteur de fictions biographiques qu'est J.-P. Amette, qui utilise les écrits personnels et les témoignages, mobilise également cette troisième voie d'accès à la connaissance biographique : le vécu du biographié en tant qu'écrivain. La reconstitution du discours devient alors partie intégrante de la reconstitution du vécu.

En définitive, ce ne sont pas tant les faits de la vie qui donnent consistance aux œuvres et qui sont chargés de les « vérifier », de les arrimer à une « vérité biographique », que les œuvres qui étoffent la vie de l'auteur : la vie, sa dimension créatrice en particulier, n'est atteinte qu'à travers les œuvres.⁸⁴

La vie est atteinte, pourrions-nous gloser, par le style. Dans la scène que nous commentons, l'évocation de la conversation entre Goussier et l'abbé de Pors-Even, pendant les diatribes de Voltaire (« La table entière riait. Il n'y avait que Goussier et l'abbé de Pors-Even qui s'entretenaient de choses sérieuses : les tables de jeu qu'ils aimaient fréquenter à Paris. »⁸⁵) vise sans doute à relativiser la portée de celles-ci, le personnage de Goussier étant régulièrement mis en scène dans le roman pour faire contrepoint à la rhétorique voltairienne.⁸⁶ Mais le lecteur ne peut manquer également d'être sensible au jeu entre l'écriture du biographié et celle du romancier-biographe : la mention des « tables de jeu » comme de choses autrement plus sérieuses que la guerre est d'une ironie toute voltairienne et la mimésis de cette ironie génère une forme de connivence littéraire entre l'auteur et le lecteur.⁸⁷ Ajoutons que nous touchons là à un autre critère de distinction générique entre la fiction biographique et la biographie historique, puisque le mimétisme stylistique est beaucoup plus rare dans cette dernière.

⁸⁴ R. Dion, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », *art. cité*, p. 41.

⁸⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 52.

⁸⁶ Rappelons que ce personnage est l'opérateur de la mise en abyme qui clôturé le roman.

⁸⁷ J.-P. Amette, répondant au journaliste Laurent Borderie qui décrivait *Un été chez Voltaire* comme « un roman court et dense, composé de scènes brèves et rapidement menées » a reconnu lui-même, et revendiqué, cet effet de mimétisme : « J'ai aimé cette idée d'écrire de façon légère et brève. Chez Voltaire, on ne ressent aucune lourdeur, aucune lenteur. » dans L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, mai 2007. [En ligne] http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=5950, consulté le 14 avril 2017.

Une dynamique particulière est mise en œuvre dans cette construction dialogique du sens, qui convoque « l'œuvre absente » (A. Eissen) du biographié à l'esprit du lecteur : l'auteur de fiction biographique se nourrit de l'univers littéraire de son biographié, ce qui, en retour, participe de la construction de ce biographié comme personnage fictionnel. Au-delà des connivences que nous avons soulignées, c'est un monde commun au biographié, à l'auteur et au lecteur des fictions biographiques qui est en construction.⁸⁸

L'effet « palimpsestes » est donc l'une des conséquences de ce choix de l'écrivain comme objet de la fiction biographique. L'intégration d'une dimension critique (où la fiction devient un autre lieu pour la critique littéraire) fera l'objet d'un deuxième temps d'analyse.

2. Critique littéraire et herméneutique

a. Une forme romanesque, biographique et critique.

Si la transposition du vécu et de l'œuvre sont des processus essentiels dans l'élaboration de la fiction biographique, cette dernière se révèle donc être également un lieu textuel propice à l'expression d'un discours critique : C. Dupont remarque que dans ces récits biographiques « où un écrivain est institué sujet de l'énoncé par un autre écrivain, celui-là sujet de l'énonciation », on observe « des démarches critiques originales concernant l'œuvre du biographié »⁸⁹. L'œuvre n'est plus seulement une source, mais un élément dynamique dans la « reconstitution-récréation d'une vie »⁹⁰. La fiction biographique, lorsqu'elle est consacrée à un écrivain, appelle une double posture chez son auteur, celle du créateur en même temps que celle de lecteur critique, et associe « un "vouloir-écrire" (travail de création) » à un « "vouloir-comprendre-et-commenter" (travail de lecture et de critique). »⁹¹ Elle devient alors, selon C. Dupont, le lieu d'une « critique créatrice »⁹². Ce nouveau processus d'hybridation (du roman par la critique littéraire) se manifeste, semble-t-il, par degrés. Ainsi, la fiction biographique consacrée par J.-P. Amette à Stendhal livre de manière assez directe et académique, par la voix d'un narrateur/auteur, des commentaires sur le sens global de l'œuvre :

⁸⁸ A. Eissen évoque une « commune appartenance » que le projet de l'auteur « suppose et rend opératoire » (il est question de l'œuvre d'A. Tabucchi), « *Rêves de rêves...* », art. cité, p. 142.

⁸⁹ C. Dupont, *L'Imagination biographique et critique. Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*, op. cit., p. 18.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

⁹² *Ibid.*, p. 112.

Il y a chez lui [Stendhal] une vaillance dans la disponibilité, une folie de curiosité, un engouement pour suivre tous les courants de la vie qui le feraient prendre pour une girouette ; et pourtant, les courants qui emportent ses personnages dans les romans, toutes ces Chasteller, La Mole, Rênal ou Conti flottent toutes vers le même soleil ; tant d'habits brodés par la sensibilité vacancière d'un homme, toutes vers le même point de fuite, hors du monde ?⁹³

J.-P. Amette associe alors, dans différents ex-cursus, quelques jugements critiques ainsi que ses hypothèses sur la genèse de l'œuvre stendhalienne : « On se demande s'il n'est pas devenu un immense psychologue rien que pour l'emporter, dans un salon, sur ses rivaux, deviner les mouvements de cette énigme absolue : le cœur d'une femme. »⁹⁴ Si l'auteur livre quelques fragments d'analyse assez précise des romans de Stendhal (*La Chartreuse de Parme*⁹⁵, par exemple), ce procédé est remplacé par des notations critiques beaucoup moins explicites dans les fictions biographiques consacrées à Brecht et Voltaire (qui sont postérieures) modifiant ainsi le degré d'hybridation entre la critique et la fiction.⁹⁶

Les considérations stendhaliennes sont parfois élargies au monde littéraire dans son ensemble :

Il [Stendhal] reste appuyé au mur, à regarder ses souliers. Il n'y a personne à qui confier ce genre de chagrin. Lui, en tout cas, n'a personne à qui le confier. Personne ? Vraiment ? Personne, si ce n'est sa mémoire, cette forme d'oubli qui permet parfois aux écrivains de réinventer ce qu'ils ont vécu sans le reconnaître.⁹⁷

On peut identifier un effet-miroir, et se demander dans quelle mesure J.-P. Amette s'intègre au groupe d'« écrivains » qu'il évoque à propos de Stendhal. Question récurrente puisque l'auteur, nous le verrons, s'inclut et s'exclut tour à tour de ce cercle d'Icares qui le fascine, et sur lequel il tient également un discours critique.

b. Séquences critiques ?

⁹³ J.-P. Amette, *Stendhal...*, op. cit., p. 21

⁹⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁵ « La tragédie humaine ne compte plus ; les meurtres, dans *La Chartreuse*, ne sont pas si sérieux que ça ; on s'attend toujours à ce que les victimes se relèvent pour embrasser leurs assassins. Tout est devenu comédie. Tout est théâtre et décors, opéra, dans *La Chartreuse* : les verrous sont plus gros, les jeunes filles plus diaphanes, les rebondissements plus incroyables, et les évasions imprégnées d'un lyrisme qui nous élève loin de la terre. », *ibid.*, p. 43.

⁹⁶ On peut se figurer un continuum qui irait de la biographie historique (que J.-P. Amette ne pratique pas) à la fiction théâtrale (*Appassionata*, qui met en scène un biographe), en passant par le roman biographoïde (*Ma vie, son œuvre*, par exemple) et la fiction biographique. Ainsi, l'ouvrage consacré à Stendhal nous semble plus proche de la biographie historique que ne le sont *La Maîtresse de Brecht* et *Province*.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 40.

L'auteur de fictions biographiques s'appuie, à l'instar du biographe historien, sur la tradition critique :

Transposition de la vie et de l'œuvre. Mais qui se hasarderait à dire : transposition de la critique ? Et pourtant le fait est là : une biographie d'écrivain s'édifie à l'aune des récits biographiques précédents, qu'il s'agit soit de réitérer pour s'inscrire dans une vulgate déjà constituée et faciliter ainsi l'entrée de l'écrivain dans le Panthéon des lettres françaises, soit de corriger afin d'actualiser et de renouveler ce discours qui en se ressassant entraîne un effet de mythification. En vue de composer son récit, le biographe doit se confronter à toute une tradition, parfois richement stratifiée, qu'il convient d'interroger et de critiquer : l'enjeu consiste moins à cerner le personnage historique qu'à s'inscrire au sein du discours dont il a déjà fait l'objet.⁹⁸

L'analyse révèle par ce biais une proximité entre le travail du romancier-biographe et celui du biographe-historien, les deux se livrant à une tâche de critique littéraire.⁹⁹ Ainsi, la réflexion critique dans *Un été chez Voltaire* s'exerce sur la mise en scène et la perception de *Mahomet*, en reprenant les jugements qui font de cette oeuvre une pièce ratée (« Il est dommage que Voltaire ait manqué sa tragédie de *Mahomet*, car elle reste à l'ordre du jour. »¹⁰⁰) : la pièce devient dans l'esprit de la comédienne Zanetta une « tragédie hagarde »¹⁰¹, manière pour J.-P. Amette de citer une certaine tradition critique. Mais d'autres réflexions sur l'œuvre, portées par les personnages d'*Un été chez Voltaire*, sont inspirées également de la *Correspondance* ; lorsque Zanetta décrit en ces termes son personnage : « Je suis Palmire, une prisonnière qui pleurniche tout le temps. »¹⁰², cela fait écho à ce passage d'une lettre du Voltaire historique : « Nous jouons aujourd'hui *Mahomet* ; une Palmire jeune, naïve, charmante, voix de sirène, cœur sensible, avec deux yeux qui fondent en larmes ; on n'y tient pas. »¹⁰³ Dans le même esprit, on peut lire sous la plume de Voltaire « *Nota bene* que j'arrache l'âme au quatrième acte »¹⁰⁴ et encore « toutes les petites filles doivent pleurer à chaudes larmes ». Le personnage de Fleckenstein souligne lui aussi le pathos de la dramaturgie voltairienne : « Voltaire veut du pathétique, des larmes qui soient de vraies larmes, des gros soupirs, mais votre ton est plus

⁹⁸ D. Fortin, « Les fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? », *art. cité*, 18.

⁹⁹ « ... saisir chaque approche biographique à la fois comme une pratique historiographique et une modalité de la critique littéraire. » D. Fortin développe par la suite quelques aspects particuliers, notamment « un cas particulier de transposition critique est ensuite repéré dans les « contre-discours » formulés à l'égard de la critique communément admise sur l'œuvre de l'écrivain biographié. » *Ibid.*

¹⁰⁰ R. Pomeau, *Voltaire*, Seuil, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 35. « Oublions ces pages, se dit-elle. » *Ibid.*, p. 35.

¹⁰² *Ibid.*, page 48

¹⁰³ Lettre 6260 à Nicolas-Claude Thieriot, *Correspondance*, t. VI (1760-1762), *op. cit.* p. 18.

¹⁰⁴ Même lettre, *Ibid.*, p. 18

léger. »¹⁰⁵ Cette analyse correspond effectivement aux visées formulées par Voltaire dans sa *Correspondance* (« Nous jouons donc *Mahomet* aujourd'hui. N'a-t-on pas fait cent critiques de *Mahomet* ? Cela empêche-t-il qu'elle [la pièce] ne doive faire un effet terrible, qu'elle ne doive déchirer le cœur ? »¹⁰⁶), ainsi qu'aux orientations esthétiques privilégiées par le dramaturge : « Le grand point est de toucher »¹⁰⁷ L'image favorite de Voltaire est celle de la « glace », qu'il faut à tout prix éviter : « Si Corneille avait suivi dans *Le Cid* le plan de l'Académie, *Le Cid* était à la glace. »¹⁰⁸ L'« extraordinaire émotivité » de son théâtre, explicite et revendiquée, permet précisément, dans le *Mahomet*, l'expression des « fantasmes et peurs fondamentales de Voltaire »¹⁰⁹.

Les préférences de Zanetta vont à l'évidence à une toute autre forme de théâtre que celui que pratique Voltaire : « Palmire est un rôle sans intérêt dans une pièce pleine de redites, de grands mots creux. J'ai la nostalgie de la commedia dell'arte, quand je jouais avec mon père. Ici, on est dans le genre noble. »¹¹⁰ J.-P. Amette approfondit encore cette dimension critique lorsqu'il met en évidence un paradoxe fondamental à ses yeux : le combat essentiel de Voltaire, porté par une pièce sans succès ; en témoigne une conversation entre ses deux comédiennes :

[Zanetta] reprit :

- C'est ennuyeux cette pièce, tu ne trouves pas ?
- Non, dit Gabriella. On persécute des peuples entiers chaque jour.
- On dirait du Corneille.
- Mais c'est du Voltaire grand teint.
- Il fait ça pour épater la petite-fille de Corneille.¹¹¹

Un peu plus loin, le même paradoxe ouvre sur la question de la réception, dans une forme de prolepse critique où Voltaire imagine prophétiquement un horizon possible et un sens ultérieur pour sa pièce :

Au cours du souper qui fut exquis, Voltaire expliqua à ses invités :

- Vous croyez que *Mahomet* résonne d'un passé révolu, mais la pièce présage des temps futurs, des temps nouveaux.

Pors-Even intervint :

¹⁰⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 114.

¹⁰⁶ Voltaire, Lettre 6256 à D'Argental, *Correspondance*, t. VI, op. cit. p. 15.

¹⁰⁷ Lettre 6252 à D'Argental, *Ibid.*, p. 11

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 11. Sur ces aspects, voir également les lettres à D'Argental du 4 octobre 1760 : « Sans refroidir », « mais moi en le disant j'arrache des larmes », *ibid.*, p. 11.

¹⁰⁹ M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, op. cit., p. 97.

¹¹⁰ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 137

¹¹¹ *Ibid.*, p. 51.

- Vous ne risquez pas d'outrager la religion et ses ministres avec une telle tragédie ?
 - Je n'outrage pas la religion que je professe et que je respecte. Et je ne comprends point ce qui peut ainsi allumer votre bile.
 - En critiquant la religion musulmane, vous critiquez la pitié, le zèle, la charité du même coup. Vous ferez bientôt triompher messieurs les athées. Vous, les Encyclopédistes, vous nous déclarez une guerre bien sournoise.
 - Il n'y a rien de plus chrétien que mon *Mahomet*. Même le pape en convient qui me remercie de l'avoir écrit.
 - Partout, les hérésies, les schismes, les recueils d'impiété, les blasphèmes de vos amis de l'*Encyclopédie*. Chaque tirade de votre *Mahomet* respire la révolte contre la religion et contre l'autorité. On expose sur le théâtre toutes les horreurs d'une morale qui a déjà culminé dans *Tartuffe*.
- Pors-Even ajouta :
- Tremblez qu'en combinant de telles tragédies, vos domestiques un jour ne vous plongent dans un cachot et vous n'en sortirez que pour être traîné place de Grève !
 - Voilà une bien terrible déclaration, mon petit abbé, et je ne m'attendais pas à ça de vous. Ce qui est dans la nature humaine devrait vous effrayer. La vérité humaine ne m'effraie pas. Et je vous signale que les bûchers, l'Inquisition sont toujours venus de vos amis jésuites. Mais arracher aux ecclésiastiques le droit de penser par soi-même est une tâche délicate ! ¹¹²

Le romancier retrouve ici des tâches d'historien ; il utilise une fois encore les notations de la *Correspondance*, et les (nombreuses) lettres dans lesquelles Voltaire ou ses correspondants font référence à *Tartuffe* à propos des représentations de *Mahomet*.¹¹³ S'adressant à Frédéric II en 1742, Voltaire écrit : « C'est Tartuffe le Grand ; les fanatiques en ont fait supprimer à Paris les représentations, comme les dévots étouffèrent l'autre *Tartuffe* dans sa naissance. »¹¹⁴ La lettre 1619, adressée à Cideville peu de temps après, reprend la même comparaison : « Si notre *Mahomet*, mon cher ami, eût été représenté devant lui [Frédéric II], il n'en eût pas été effarouché, comme l'ont été nos prétendus dévots. »¹¹⁵ Dans la même lettre : « Le *Tartuffe* essuya autrefois de plus violentes contradictions ; il fut enfin vengé des hypocrites. J'espère l'être des fanatiques : car enfin Mahomet est Tartuffe le Grand. »¹¹⁶ Le personnage fictionnel de Pors-Even ne se trompe pas sur la violence de l'attaque voltairienne portée par cette pièce,

¹¹² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 118-119.

¹¹³ La lettre 1617 de 1742 à Frédéric II, à propos du *Mahomet* « Je vais, pendant les deux ou trois jours que je suis condamné à rester dans mon lit, faire transcrire le *Mahomet* tel qu'il a été joué, tel qu'il a plu aux philosophes et tel qu'il a révolté les dévots ; c'est l'aventure du *Tartuffe*. Les hypocrites persécutèrent Molière, et les fanatiques se sont soulevés contre moi. », *Correspondance*, t. II, op. cit., p. 653.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 655.

¹¹⁵ Lettre 1619 à Cideville, *Correspondance*, t. II, op. cit., p. 656.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 657.

laquelle constitue véritablement « une impressionnante mise à nu du cynisme et du machiavélisme sur lesquels sont fondées les vérités prétendument sublimes des croyants. »¹¹⁷

Finalement, l'échec de *Mahomet* est interprété par Zanetta, interrogée par Voltaire, comme un problème de culture et d'éducation :

- « Dites-moi, pourquoi ma tragédie n'a-t-elle point intéressé autant de gens ?
- Il faut être en condition pour aimer les querelles de rois, de princes, de chérifs dans des pays si lointains.
 - Vous désapprouvez mes travaux ?
 - Les travaux champêtres préparent mal à apprécier *Cinna* ou à démêler ce qui distingue un beau vers d'un mauvais... Le parterre goûte mieux les histoires de cocus
 - Les histoires de cocus, dites-vous ?... Mais, Zanetta, le théâtre est la seule chose qui nous distingue des autres nations. [...]
 - Les gens préfèrent le genre comique.
 - Vraiment ?
 - Ils se sont endormis.
 - Tous ?
 - Presque. Et j'ai vu de légers sourires, vous savez... Un homme en turban qui hurle en vers et manie la hache...
 - Que vous dire ? Retournez à la barbarie.
 - Si vous voulez récolter beaucoup d'applaudissements dans les campagnes, je crois qu'il faudra faire l'éducation de vos paysans, de vos bûcherons, de vos cuisiniers et de vos modestes vachères. »¹¹⁸

Une idée semblable est exprimée dans *La Maîtresse de Brecht* par l'agent de la Stasi, à propos de l'incompréhension populaire du théâtre brechtien : Hans Trow souligne l'inadéquation de l'œuvre au public, mais également l'indifférence des spectateurs¹¹⁹. Ce semi-échec brechtien sera à interroger.

Dans un entretien avec L. Borderie déjà cité, J.-P. Amette confirme de même cet échec ponctuel de Voltaire : « Voltaire fait du faux Corneille, il est déconnecté des faits. Il ne sera jamais aussi bon que lorsqu'il critiquera les Jésuites dans *Candide*. »¹²⁰ Si l'on suppose un échange dialectique entre le romancier-biographe et son biographié, l'échec apparaît bien alors comme une notion interprétative fondamentale que nous devons interroger.

¹¹⁷ M. Hersant, *Voltaire: écriture et vérité*, op. cit., p. 90.

¹¹⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 158.

¹¹⁹ « Ce n'est pas avec ce genre de théâtre qu'on tiendrait bien longtemps les foules. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 108.

¹²⁰ J.-P. Amette répondant à L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, art. cité.

Si la fiction biographique consacrée à un écrivain s'ouvre assez naturellement aux effets de palimpsestes comme aux tentations de la critique littéraire, mettant en lumière à l'occasion quelques traits propres à un projet d'écriture, la question des déplacements génériques participe également de la problématique du genre.

3. Des déplacements génériques ?

"La fiction biographique repense en profondeur les trois composantes majeures de l'acte biographique"¹²¹ : la figure de l'auteur [...]; le procès d'appropriation dans la mesure où la « fiction biographique » se présente moins comme une reconstitution fidèle que comme une entreprise d'interprétation, qui explore toutes les ressources de la narration et de la description ; le biographe [...]."¹²²

Le processus d'appropriation passe, selon R. Dion et F. Fortier, par une dernière forme de transformation qui éclaire certains aspects de notre corpus : la transposition générique¹²³. Les auteurs renvoient, à titre d'exemple, à la fiction biographique consacrée à Hölderlin par J.-P. Amette dont la forme choisie, qualifiée de « singulière », (journal de voyage à la troisième personne) constitue déjà « une transposition, d'ordre générique cette fois »¹²⁴. Il en est de même, selon eux, pour les « microbiographies » de la collection « Une journée particulière », à laquelle appartient la fiction biographique *Stendhal, 3 juin 1819*¹²⁵. Dans notre corpus, c'est davantage l'insertion de références génériques extérieures qui paraît intéressante à analyser : ainsi, la présence du conte traditionnel allemand *Heinzchen* dans les premières pages de *La Maîtresse de Brecht*, référence inattendue (et qui pourrait passer pour incongrue) que nous avons mentionnée brièvement¹²⁶, constitue à la fois un effet intertextuel et une forme d'hybridation.

¹²¹ D. Fortin, *art. cité*, p. 5. D. Fortin cite ici R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain, op. cit.*, p. 167.

¹²² *Ibid.*, p. 170

¹²³ Sur la question spécifique de la généricité, voir J.-M. Adam, Ute Heidmann, « Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, 38^e année, n°153, 2004, page 65. Les auteurs s'attachent à montrer « à quel point le dialogisme intertextuel structure tout texte et en affecte la généricité. Le transfert même des mêmes motifs (pour ne pas dire de la *même* histoire) d'une langue dans une autre et d'un texte dans un autre engage l'interdiscours d'une formation sociale donnée, à une époque donnée. », *ibid.*, page 70.

¹²⁴ R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain, op. cit.*, p. 59.

¹²⁵ Voir sur cette question des microbiographies le même ouvrage de R. Dion et F. Fortier, *Ecrire l'écrivain, op. cit.*, p. 144-145.

¹²⁶ *Supra* p. 177 sq.

Pendant qu'on le remerciait d'être ici¹²⁷, Brecht s'assoupit légèrement ; il pensait à un conte allemand très ancien qu'il avait lu au lycée d'Augsbourg et qui lui était revenu en mémoire pendant son séjour en Californie. Une servante avait remarqué un esprit familier qui s'asseyait près d'elle au foyer, elle lui avait fait une petite place et s'entretenait avec lui pendant les longues nuits d'hiver. Un jour, la servante pria Heinzchen (elle nommait ainsi l'esprit) de se montrer sous sa véritable identité. Mais Heinzchen refusa. Enfin, après avoir insisté, il y consentit et dit à la servante de descendre à la cave où il se montrerait. La servante prit un flambeau, descendit dans le caveau et là, dans un tonneau ouvert, elle vit un enfant mort qui flottait au milieu de son sang. Or, de longues années auparavant, la servante avait mis secrètement un enfant au monde, l'avait égorgé, et l'avait caché dans un tonneau.

Hélène Weigel tapota l'épaule de Brecht pour le sortir de sa torpeur ou plutôt de sa méditation. Il se redressa, fit bonne contenance et pensa que Berlin était un tonneau de sang, que l'Allemagne, depuis son adolescence, en pleine guerre de 14, était aussi un tonneau de sang et qu'il était l'esprit de Heinzchen.

Du sang avait été versé dans les rues de Munich et l'Allemagne moderne avait rejoint les flots de sang qui coulaient dans les vieux contes germaniques. Il était revenu dans la cave et il voulait, avec sa modeste raison, désormais, sortir l'enfant, l'éduquer, laver à l'eau froide ce sang qui restait sur les dalles de la cave. Goethe avait ainsi fait avec son *Faust* ; Heine avec son *De l'Allemagne*, la tache était plus large que jamais ; la mère Allemagne était à demi asphyxiée.¹²⁸

Le conte allemand constitue une manière « oblique » de construire le message. J.-P. Amette se sert des données de ce récit pour inviter le lecteur, *via* les pensées de Brecht, à l'interpréter comme une parabole. L'enfant mort renvoie au passé allemand perdu, avec un dédoublement métaphorique caractéristique d'une Allemagne étouffée par ses propres crimes et son passé nazi : revisitant le patrimoine culturel germanique (souvent détourné par le discours nazi), le romancier l'utilise pour illustrer le désastre allemand de l'après-guerre.¹²⁹ Mais le plus intéressant est la transposition subie par le conte, qui devient une matière pour le roman, et se trouve finalement intégré à l'intérieur du roman en tant que rêverie de Brecht. On soulignera une fois encore la liberté de l'auteur de fictions biographiques, qui utilise une

¹²⁷ Brecht se trouve à l'hôtel Adlon : « Le personnel de l'hôtel Adlon regardait son arrivée par les fenêtres. Dans la grande chambre, Brecht ôta sa gabardine, sa veste. Il se doucha, choisit une chemise dans la valise. Quatre étages plus bas, la terre allemande », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.* p. 15.

¹²⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 15-16. On pense au poème de Brecht consacré à l'infanticide Marie Farrar, thématique convergente : « De l'infanticide Marie Farrar » (von der Kindesmörderin Marie Farrar), dans *Sermons domestiques, Poèmes 1*, *op. cit.*, p. 20-23.

¹²⁹ Sur les usages du mythe après l'épreuve historique de la Seconde Guerre, voir Myriam Watthee-Delmotte et Jérémy Lambert, « Henry Bauchau, écrivain mythographe : enjeux littéraires et *ethos* auctorial » dans M.-H. Boblet (dir.), *Chances du roman, charmes du mythe*, *op. cit.*, p. 55-66.

citation quasi littérale d'Heinrich Heine¹³⁰ en n'en livrant qu'une source imprécise dans le paragraphe suivant : « Goethe avait ainsi fait avec son *Faust* ; Heine avec son *De l'Allemagne*. »¹³¹

L'« enfant mort » devient, à partir de ce moment du récit, un élément symbolique récurrent :

Le petit groupe, Brecht aux côtés de Maria, se serra et se tint immobile pour la photo de famille. La brume dorée ciselaient les feuillages. Sentiment d'espace chaud. Moments de flottement en groupe. Vacances subites. Vitesse de rotation de la planète à demi morte, elle apporte les rivages dorés du passé, les espiègleries des générations disparues.¹³²

S'opposant à la beauté impériale de la nature (minéralisée par le verbe « ciselaient »), un vide humain, un cadavre qui est d'abord celui de la planète elle-même, et qui laisse place aux multiples corps morts des générations disparues, comme autant d'Heinzchen autrefois « espiègles ».

Heinzchen réapparaît inopinément à la page 50, lorsque Brecht visite avec Maria la villa du Weissensee qu'on lui propose d'occuper : « Il y avait des assiettes anciennes qui représentaient des asperges en relief dans la faïence. Il y avait aussi des fourchettes et des petites cuillères dans les tiroirs d'une table de cuisine et, curieusement, des plumes de poule, comme si un enfant, jadis, les avait collectionnées. » Dans ce dernier énoncé, l'adverbe « jadis », associé à « un enfant » indéterminé, fonctionne comme un marqueur pouvant renvoyer au genre du conte (dont on retrouve la présence dans quelques autres pages du roman¹³³). L'enfant mort est une représentation (« phénomène » au sens étymologique) de l'Allemagne : cette mise en image de l'Allemagne perdue¹³⁴ peut être associée, dans une autre

¹³⁰ Heinrich Heine, « De l'Allemagne », dans *Œuvres complètes de Henri Heine* ; Paris : Michel-Lévy frères, 1855. Consultable sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68419n>.

L'extrait correspondant est placé en annexe 5, p. 456 sq.

« Un jour la servante pria Heinzchen (elle nommait ainsi l'esprit) de se laisser voir dans sa véritable forme. Mais Heinzchen refusa de le faire. Enfin, après de longues instances, il y consentit, et dit à la servante de descendre dans la cave où il se montrerait. La servante prit un flambeau, descendit dans le caveau, et là, dans un tonneau ouvert, elle vit un enfant mort qui flottait au milieu de son sang. Or, de longues années auparavant, la servante avait mis secrètement un enfant au monde, l'avait égorgé, et l'avait caché dans un tonneau. »

¹³¹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 16.

¹³² *Ibid.*, p. 37.

¹³³ Par exemple : « les contes de Grimm » à la page 47.

¹³⁴ G. Berg et W. Jeske, *Brecht...*, op. cit., p. 158 : « L'Allemagne est l'un des sujets poétiques auxquels Brecht revient sans cesse. » On pense à l'extrait du *Journal de travail*, que nous avons cité *supra* : « 27.10.48 berlin, eau-forte de churchill d'après une idée d'hitler.

berlin, le tas de décombres près de postdam.

au-dessus des rues en ruines totalement muettes, vrombissent dans les nuits les avions de transport du pont aérien.

juxtaposition générique, à l'œuvre brechtienne d'*Antigone*, mettant en scène ce corps sans sépulture, devenu pour Brecht le « fils allemand ». Conte, théâtre et poésie viennent ainsi s'intégrer à la fiction biographique, elle-même genre hybride. La relation entre le biographié Brecht et son biographe Amette se trouve en outre médiée par la présence d'un écrivain-tiers (ici Heinriche Heine), qui contribue à enrichir la portée symbolique du texte.

La diversité générique est une caractéristique de l'écriture voltairienne : l'épigraphe d'*Un été chez Voltaire* est un extrait du *Traité sur la tolérance* qui donne le ton du roman, mais induit aussi un décalage générique, puisque la diégèse sera consacrée à la part dramaturgique de l'œuvre de Voltaire et non aux essais philosophiques. Lors d'un entretien avec J.-P. Amette, une question du journaliste L. Borderie porte précisément sur son choix de « deux dramaturges »¹³⁵ dans ses dernières fictions biographiques. La réponse de l'auteur est éclairante : « Je considère que le théâtre est l'art noble. [...] Brecht et Voltaire se servaient du théâtre comme d'une tribune idéologique qui leur permettait d'exprimer leurs idées. » Pour autant, la même diversité générique apparaît dans *La Maîtresse de Brecht*, dont l'épigraphe est constituée d'un extrait des *Sermons domestiques*, et où les citations sont essentiellement extraites des œuvres poétiques de Brecht, (comme Amette le signale à la fin de son roman), alors que la trame diégétique reste consacrée essentiellement aux questions théâtrales. Ainsi, si Voltaire et Brecht sont mis en scène en tant que dramaturges dans les fictions biographiques, le genre poétique y sera bien présent, grâce aux citations de la poésie brechtienne et, peut-être, par l'influence qu'exerce cette dernière sur le style et l'imaginaire d'Amette¹³⁶.

En conclusion sur ce point, nous évoquerons l'image du pentaèdre¹³⁷ proposée par D. Viart et reprise par R. Dion et F. Fortier, qui nous semble particulièrement pertinente pour illustrer cette question des hybridations génériques dans la fiction biographique consacrée à des écrivains :

l'éclairage est si faible que le ciel étoilé est de nouveau visible depuis la rue. »

Le thème de la nation perdue apparaît également dans *Un été chez Voltaire* : comme pendant à l'Allemagne perdue de Brecht, une société française menacée par l'Infâme : « - Ma pauvre patrie, marmonna-t-il, qui était si florissante il y a quelques années et qui est à présent un objet de pitié. Enfin, je vais me distraire en dictant une tragédie, bonne ou mauvaise... », p. 159-161. Une phrase surprenante prononcée par la voyante Gisèle au sujet du château de Ferney produit un effet similaire : « Et depuis ma libération, j'erre dans ce si beau château divin qui ressemble comme deux gouttes d'eau à un profond malheur. »

¹³⁵ « Vous êtes à la fois dramaturge et romancier et vos derniers romans mettent en scène deux dramaturges, Brecht et maintenant Voltaire. Ce n'est certainement pas un hasard. », L. Borderie « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, art. cité.

¹³⁶ Ce que nous montrerons dans la section consacrée à la « conversion de l'interprétant », *infra*, p. 380 sq.

¹³⁷ Figure géométrique à cinq faces, cinq sommets.

L'espace générique ainsi circonscrit tient – si l'on me permet la métaphore géométrique – du pentaèdre : un espace dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographie fourniraient les cinq sommets. Chacune des œuvres considérées occupe dans cet espace un point mouvant selon les formes d'écriture qu'elle privilégie à tel ou tel moment, de chapitre en chapitre ou de page en page.¹³⁸

Ces glissements et ces hybridations, qui apparaissent comme caractéristiques des fictions biographiques, nous renvoient à la notion d'obliquité précédemment introduite¹³⁹ : la saisie du biographié se fera de manière indirecte, et en intégrant des éléments hétérogènes, parmi lesquels une ouverture sur le genre poétique, mais aussi une réflexion critique sur les œuvres. Ces éléments sont, en outre, inséparables d'une autre production « en miroir », qui est celle de l'auteur : fictions, choix génériques et essais critiques se trouvent donc dédoublés par la relation biographe/biographié. Il s'agit alors de « traiter de la production d'un autre écrivain en dépassant le domaine de la critique traditionnelle, de manière à croiser le commentaire sur l'œuvre de l'Autre et des considérations sur sa propre production littéraire et critique en cours, déjà réalisée ou à faire, de manière à croiser aussi la fiction de l'Autre et ses propres ambitions de romancier, ses propres fictions. »¹⁴⁰

Le choix d'un écrivain comme objet de la fiction biographique met donc en lumière un effet spéculaire et une dimension relationnelle dont rendent compte les notions d' « affinité » et de « filiation ».

4. *La dimension relationnelle : affinité et filiation.*

La question de la relation dans le champ biographique a été amplement explorée par D. Madelénat¹⁴¹ ou plus récemment encore par M. Boyer-Weinmann¹⁴². Question complexe, puisqu'il ne s'agit pas, évidemment, d'une relation interindividuelle qui se donnerait à observer dans le réel de manière non-médiatisée : en fait, l'objet-écrit laisse transparaître les traces discursives d'une relation qui s'établit dans l'écrit et par l'écrit. Abandonner l'illusion référentielle¹⁴³ dans le traitement de cette question revient à considérer cette relation comme projetée et/ou reconstruite par le biographe. Cette projection va se décliner selon les modalités

¹³⁸ D. Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », *art. cité*, p. 331.

¹³⁹ Voir également D. Viart sur cette notion (cité *supra* p. 128).

¹⁴⁰ C. Dupont, *L'Imagination biographique et critique...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴¹ D. Madelénat, *La Biographie*, *op. cit.* p. 85 sq.

¹⁴² M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, *op. cit.*

¹⁴³ M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », [1978] dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 91-118.

suivantes, par lesquelles D. Madelénat tente de synthétiser les différentes « traces de la relation » :

- La bienveillance, la piété admirative. [...]
- La haine jalouse du viveur et du créateur manqués (se manifestent par une déposition, dans le double sens du terme : celle du procureur ou du témoin partial ; celle du révolutionnaire qui jette à bas un trône. [...])
- Troisième dominante virtuelle : l'expérience intime du biographe. Imitari-immutare : imiter, se transformer en autrui ou assimiler l'autre, se construire en construisant ; ces phénomènes de projection ou d'introjection finissent par se coder dans la trame biographique.¹⁴⁴

L'identification de ces trois dominantes renforce donc une conception de la relation biographique comme duelle, complexe et ambivalente. Elle a été associée à la thématique du double :

La biographie est en relation d'une certaine façon avec le double puisqu'une biographie réussie ne peut l'être que si l'on a choisi d'étudier un personnage, un auteur, un homme quel qu'il soit, proche de soi-même, un modèle ou un double.¹⁴⁵

Que l'on y souscrive ou non, cette affirmation présente l'intérêt de mettre en lumière la particularité de cet acte de discours, dans et par lequel un individu producteur du texte va choisir comme objet exclusif un autre individu : projet qui ne peut en aucune façon être considéré comme anodin, quant à la représentation de soi-même (le biographe) ou de l'autre (le biographié) qu'il induit ou suppose.

Cependant, le choix spécifique de la fiction biographique, « dispositif résolument fictif qui gomme la présence du biographe »¹⁴⁶, a pour conséquence selon C. Dupont, une deuxième médiatisation de la relation. Nous entrons dans une représentation plus distendue, en cela que le cadre générique narratif induit des phénomènes de transposition qui, s'ils renouvellent et enrichissent la relation biographique, génèrent simultanément une distance.

La notion d'« affinité »¹⁴⁷ est, selon F. Fortier, le fondement de cet acte d'exploration par lequel un écrivain va s'attacher à reconstruire l'image d'un autre auteur. « L'inscription, dans l'œuvre, d'une textualité exogène semble (paradoxalement) l'occasion d'un retour sur soi en

¹⁴⁴ D. Madelénat, *La Biographie, op. cit.*, p. 92.

¹⁴⁵ A. Clancier, « Vladimir Nabokov et les affres du biographe » dans *Le Biographique, op. cit.*, p. 132 sq.

¹⁴⁶ C. Dupont, *L'Imagination biographique et critique...*, *op. cit.*, p. 53

¹⁴⁷ F. Fortier, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation1. » *art. cité*, p. 54.

même temps, bien sûr, que d'une exploration-récréation du moi de l'Autre. »¹⁴⁸ Dans le cas de la biographie littéraire historique comme de la fiction biographique, l'effet-miroir¹⁴⁹ advient de la rencontre entre « deux ipséités qui sont aussi deux *alter ego* »¹⁵⁰.

Ce retour sur soi implique de s'inscrire dans une relation de filiation : « Élire de la sorte un sujet revient ainsi à choisir son héritage, à s'inscrire dans le sillage de l'autre, à revendiquer, ne serait-ce que de biais, une parcelle de parenté, fût-elle inventée. »¹⁵¹. Cette problématique a été, sous des formes diverses¹⁵², thématisée dans les projets d'écriture de J.-P. Amette, comme en témoigne cet extrait de *Passions secrètes*, où Conrad, censé être le biographe de Theodor Herzl, s'interroge sur les relations entre ce dernier et son fils, questionnement qui lui permet de mettre en lumière la relation biographique :

Quelle virulence, la filiation, la filialité... La, comment dit-on ?...
Ah, les Grecs avaient raison. Œdipe ! Œdipe ! quand tu nous tiens. (*Soupir. Il se lève et va chercher un volume d'un dictionnaire, lettre F.*) Fileur...
Fileter... Fileterie... Filial... qui émane d'un enfant à l'égard de ses parents... Ce qui émane d'un enfant ? Rien de bon... Filiale. Fondation d'une abbaye. Filialement. (*Il réfléchit et rallume un bout de cigare.*)
Filiation. La seule filiation... (*il regarde la fumée de son cigare*) c'est l'argent que je lui ai donné... parti en fumée... Les enfants sont comme les oiseaux de proie... Pas dressés à revenir...¹⁵³

Le mythe d'Icare que nous aborderons dans la partie interprétative de cette étude s'inscrit justement, par les figures du Père et du Fils, dans cette thématique personnelle forte qui offre une mise en images du projet biographique : « La biographie peut apparaître comme un récit de filiation, où l'un fait de l'autre un frère, un fils, un père, un modèle ou un rival. »¹⁵⁴ Dans les fictions biographiques consacrées à des écrivains, le romancier-biographe instaure par son choix même une relation de parenté symbolique, qui lui permettra de se définir, de se connaître et de construire sa propre image d'auteur. Ces récits de filiation procèdent à la

¹⁴⁸ C. Dupont, *L'Imagination biographique et critique...*, op. cit., p. 42.

¹⁴⁹ Sur ce point voir par exemple D. Madelénat « Biographie et roman... », art. cité, p. 247.

¹⁵⁰ C. Dupont cite ici Frédéric Regard, « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », dans Frédéric Regard (dir.), *La biographie littéraire en Angleterre (XVII^e-XX^e siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 141-159, p. 26, dans C. Dupont, *L'Imagination biographique et critique...*, op. cit., p. 32

¹⁵¹ F. Fortier, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation... », art. cité, p. 51.

¹⁵² « Nos pères étaient résistants, collabos, prisonniers de guerre, droguistes, vendeurs d'électroménager, marchands de vaches. Nous, nous sommes devenus des docteurs en philosophie, des psychiatres, des critiques littéraires, des lacaniens socialistes, des écrivains mégalomanes, des consultants, des notables pas très nets qui se font photographe dans les journaux de province pour une remise de chèque et une poignée de main de gens avec d'autres notables. [...] Nous nous étions tous gargarisés de grands mots, nous avons combattu des hordes fascistes fantômes. » J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 15.

¹⁵³ J.-P. Amette, *Passions secrètes, Crimes d'Avril*, op. cit., p. 70.

¹⁵⁴ F. Fortier, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation... », art. cité, p. 62.

« réévaluation d'un héritage »¹⁵⁵, à « une lecture de l'autre qui vise l'inscription de soi dans une lignée culturelle »¹⁵⁶. On peut y lire un renversement symbolique, où le fils spirituel a l'occasion, par son projet d'écriture, de devenir le créateur, le démiurge, donc le père. L'auteur de fictions biographiques paie aux artistes qu'il a aimés une « dette symbolique » ; en leur donnant par ses récits une existence nouvelle, il « s'augmente de ce dont il a hérité, et devient auteur. »¹⁵⁷

L'épître nous permet de rassembler quelques données sur cette relation (projetée, rêvée, construite par et dans la fiction) entre J.-P. Amette et ses biographiés, au premier rang desquels Voltaire et Brecht.

B. Brecht, Voltaire et J.-P. Amette.

Nous disposons en effet de quelques commentaires livrés par J.-P. Amette sur sa relation à B. Brecht, qu'il explore à grands traits dans un texte intitulé *Mon Brecht préféré* : on y apprend que sa découverte de Brecht date de la lecture de ses pièces « les plus comiques, et notamment *Puntila*, bien sûr, qui nous révèle qu'un homme sobre est pire qu'une bête ! »¹⁵⁸ Si les notations sur cette pièce, badines, paraissent anecdotiques et peu exploitables, le fait même de placer en tête de ce texte une mention du *Puntila* confirme l'idée que cette pièce concentre, aux yeux de J.-P. Amette, certaines facettes essentielles de l'écrivain. La découverte de B. Brecht se déploie ensuite à partir d'un repère temporel que nous avons déjà mentionné.¹⁵⁹ L'ensemble du texte est scandé par « j'aimais » et « j'adorais ». J.-P. Amette, loin de céder à l'idolâtrie des années 70 dénoncée par G. Scarpetta¹⁶⁰, construit néanmoins une figure de modèle ; son Brecht se découvre, moitié Voltaire, moitié personnage rabelaisien : « vrai Voltaire des temps les plus sombres de l'Allemagne. » Une forme de mimétisme est revendiquée : « J'emprunte parfois son cigare pour me donner du courage, et je lis son journal pour écrire ce que je vois, je sens, sans céder aux modes, ni tricher. »¹⁶¹ Fait significatif, le

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵⁷ A. Eissen, « *Rêves de rêves* : un dialogue à trois voix », *art. cité*, p. 149.

¹⁵⁸ *Site officiel de Jacques-Pierre Amette*, rubrique « Mon Brecht préféré », texte de J.-P. Amette.

¹⁵⁹ « D'autre part, j'étais stupéfait dans les années 70 de découvrir l'exubérant, l'énorme, le violent, le rigolard, l'insurgé, le veilleur moral. J'adorais ses cartouches littéraires tirées contre le Reich, ses fusées éclairantes sous forme de poèmes très courts [...], ses quolibets, son absolu courage devant la camelote nazie. Avec ses textes que le vent emportait sur toutes les côtes d'Allemagne, de France, de Russie [...] », *Site officiel de Jacques-Pierre Amette*, *site cité*.

¹⁶⁰ G. Scarpetta, *Brecht ou Le Soldat mort*, *op. cit.*

¹⁶¹ *Ibid.*, *site cité*. Dans d'autres entretiens, le jugement de J.-P. Amette sur Brecht se révélera cependant plus nuancé et plus critique.

site consacré à J.-P. Amette propose, en regard de la biographie et de la bibliographie de l'auteur, la biographie et la bibliographie de Brecht lui-même :

1976 voit la parution du *Journal de travail* de Bertolt Brecht. Amette, qui connaît déjà l'auteur de *Mère Courage* et de *L'opéra de quat'sous*, découvre alors ses poèmes. Après le dramaturge puis le poète, c'est à l'homme Brecht qu'il va s'intéresser : un être ambigu, insaisissable, mystérieux, talentueux sinon génial, parfois haïssable mais toujours fascinant. Brecht que l'on croise dans son roman *Province* et que l'on retrouve bien évidemment dans *La Maîtresse de Brecht*.¹⁶²

Dans le *Journal météorologique*, Brecht reparaît à l'occasion d'une description et ses paroles s'inscrivent, par la mémoire, dans le texte : « La mer, lourde, d'un suave mauve sombre chuinte dans les rochers puis s'apaise. Je suis pris entre l'eau, la terre, le ciel, écrasé comme un pou entre deux lames de verre, dirait Brecht. »¹⁶³ Au-delà de l'innutrition, le mimétisme stylistique marque la place particulière laissée dans l'esprit de J.-P. Amette.

Reste à s'interroger sur le sens que peut prendre la référence conjointe aux deux écrivains Voltaire et Brecht. Le site officiel établit en effet le parallèle suivant : « Ce roman [*Un été chez Voltaire*], le premier depuis l'obtention du Prix Goncourt à l'automne 2003, se construit, comme *La Maîtresse de Brecht*, autour d'une grande figure des Lettres et du théâtre. »¹⁶⁴ L'entretien avec le journaliste L. Borderie, que nous avons eu l'occasion de mentionner, permet à J.-P. Amette d'apporter un éclairage sur ce rapprochement : « Les destins de ces deux auteurs me passionnent. Brecht, jeune écrivain anarchiste des années vingt qui devient un homme désespéré et suspect de compromission politique. Et Voltaire, l'homme au triomphe absolu. »¹⁶⁵ Cet énoncé rapide et catégorique de J.-P. Amette (« l'homme au triomphe absolu ») semble de prime abord induire un contraste entre les lumières voltairiennes et les ombres de la période brechtienne qu'il a explorée. En réalité, la suite de l'entretien, consacré à Voltaire, va nuancer considérablement ce triomphe par l'insistance d'Amette sur l'échec de *Mahomet*. Il apparaît alors qu'au-delà de l'aura indiscutable des deux écrivains engagés, ce sont les aléas du destin (ascension glorieuse et chute toujours possible) qui fascinent (« passionnent », dit-il) le romancier.

De manière générale, Voltaire et Brecht apparaissent comme des modèles revendiqués :

¹⁶² J. F. Goudeau, Rubrique *Biographie*, « La littérature d'outre-Rhin » Site officiel « Jacques-Pierre Amette », cité.

¹⁶³ J.-P. Amette, *Journal Météorologique*, op. cit., p. 51.

¹⁶⁴ Site officiel « Jacques-Pierre Amette », site cité.

¹⁶⁵ J.-P. Amette, Entretien avec L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », art. cité.

ajoutez que j'ai toujours écrit avec un fonds de légère moquerie, quelque chose de narquois... sur le statut des écrivains qui, parfois, sont assez vantards, mais quand deux figures telles que Brecht et Voltaire se heurtent aux puissances régnantes du temps, l'un contre hitler et le gouvernement soviétique, l'autre contre un roi et un empereur... Ça vaut le coup de se pencher sur leur cas¹⁶⁶.

Le choix fait par J.-P. Amette est explicitement motivé par l'importance et la « valeur » de ce combat idéologique et politique, qui justifie de consacrer une fiction biographique à Voltaire. Un commentaire de J. Goudeau ajoute à cela l'actualité de la lutte contre le fanatisme : « Paradoxalement, en passant de Brecht à Voltaire, Jacques-Pierre Amette ne remonte pas dans le temps mais aborde un sujet très contemporain. En effet, un quart de millénaire avant notre époque marquée par la violence des fanatismes religieux, Voltaire s'attaquait déjà aux ennemis de la liberté de conscience. »¹⁶⁷ On relève dans ce commentaire une saisie temporelle assez paradoxale (et commune en fait à plusieurs journalistes) qui constitue l'actualité du XXI^e siècle en point de référence pour ensuite présenter Voltaire comme un précurseur : « [J.-P. Amette] nous propose une réflexion sur le fanatisme, cette tare du monde moderne dénoncée avant l'heure par l'auteur de *Candide* et *Mahomet* »¹⁶⁸. L. Borderie, à rebours, présente le fanatisme comme une tare spécifiquement contemporaine. Ce constat relève d'une actualisation des grandes œuvres littéraires (liée également aux questions de réception), qui peut soulever par ailleurs d'autres interrogations :

[...] on conviendra qu'il n'est pas très satisfaisant qu'un chef-d'œuvre du théâtre du XVIII^e siècle n'intéresse que comme variante mineure du scandale des caricatures du prophète, et on pourrait chercher, entre la muséification insipide et le contresens explosif, un « entre deux », qui ne soit pas un accommodement.¹⁶⁹

Et en effet, la date de publication (apparemment avancée¹⁷⁰) d'*Un été chez Voltaire* a été déterminée, selon son auteur, par l'actualité : dans l'entretien publié sur son site officiel

¹⁶⁶ J.-P. Amette, Courriel du 10 août 2016 (complété par la PJ « Voltaire »)

¹⁶⁷ Jérôme Goudeau, site officiel d'Amette.

¹⁶⁸ L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *art. cité*.

¹⁶⁹ M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷⁰ « Est-ce donc l'actualité – nationale et internationale – qui justifie la parution d'*Un été chez Voltaire* avant votre roman, pourtant antérieur ? Ou est-ce un choix personnel qui a motivé cette inversion de calendrier ? » J. Goudeau fait ici allusion à la publication différée du roman policier de J.-P. Amette, *Le Lac d'or*, au profit de la parution avancée d'*Un été chez Voltaire*. *Le Lac d'or* sera finalement publié chez Albin Michel en 2008, soit un an après la fiction biographique consacrée à Voltaire (J. Goudeau, site officiel d'Amette, site cité.)

(datée de 2006), J.-P. Amette fait directement référence aux attentats de Londres, tandis que l'interviewer J. Goudeau mentionne explicitement l'affaire des caricatures de Mahomet¹⁷¹ :

« L'actualité m'a frappé. On brûle des dessins, on brûle des effigies, on éparpille des gens dans le métro à l'heure de pointe... [...] Voltaire écrit : « Que voulez-vous ? Il ne nous est permis ni d'écrire, ni de parler, ni même de penser. Enfin, comme on ne peut nous condamner dans un autodafé pour nos pensées secrètes, on nous menace d'être brûlés éternellement par l'ordre de Dieu lui-même. » Oui, l'époque sent le fagot, le bûcher, les foules en délire... Finies, la grande rigolade et la tolérance ! ... Libertaires, athées, humanistes bourgeois, tolérants, impertinents, chassez-les ! ... Viande facile, traquez-les ! Étripez-les !... Ecrivains libres : bêtes traquées ! ...Il a vu, le Rushdie... »

Cette diatribe donne l'occasion à J.-P. Amette de citer Voltaire évoquant le destin de l'homme de lettres :

« Voltaire a dit : "Le plus grand malheur d'un homme de lettres n'est pas d'être l'objet de la jalousie de ses confrères, la victime de la cabale, le mépris des puissants du monde ; c'est d'être jugé par des sots. Les sots vont loin surtout quand le fanatisme se joint à l'ineptie, et à l'ineptie l'esprit de vengeance. (...) L'homme de lettres est sans secours ; il ressemble aux poissons volants : s'il s'élève un peu, les oiseaux le dévorent ; s'il plonge, les poissons le mangent". »¹⁷²

Le schème de l'ascension de l'Artiste (et de sa chute), mis en image par Voltaire, est manifestement inscrit dans l'esprit d'Amette. Cette représentation insistante de l'Écrivain que l'on trouve dans ses textes, associée à son expérience de critique littéraire, va irradier sur les fictions biographiques consacrées à Brecht et Voltaire (générant, peut-être, le schème icarien). Cet exercice de mémoire que l'on doit à un grand écrivain obsède Amette, qui est hanté, par ailleurs, par le devenir incertain des auteurs contemporains. Le romancier ne cessera de rappeler ce devoir de mémoire et l'importance des combats voltairiens : « Nous sommes le pays du grand Voltaire. L'oublier ?

¹⁷¹ « En 2006, une poignée de caricatures provoquent de vives tensions internationales », J. Goudeau, site officiel d'Amette, site cité.

¹⁷² Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, [1764], chronologie et préface de R. Pomeau, Paris, Flammarion, « GF », 1964, « Lettres, gens de lettres ou lettrés », p. 255. La citation est très proche du texte voltairien : « Le plus grand malheur de l'homme de lettres n'est peut-être pas d'être l'objet de la jalousie de ses confrères, la victime de la cabale, le mépris des puissants du monde, c'est d'être jugé par des sots. Les sots vont loin quelquefois, surtout quand le fanatisme se joint à l'ineptie, et à l'ineptie l'esprit de vengeance. [...] L'homme de lettres est sans secours ; il ressemble aux poissons volants : s'il s'élève un peu, les oiseaux le dévorent ; s'il plonge, les poissons le mangent. »

Et l'affaire Calas mérite d'être étudiée et relue dans les lycées tout autant que l'affaire Dreyfus... »¹⁷³

La justification (d'ordre argumentatif) que l'on trouve d'ordinaire dans le corps même des biographies historiques (*supra* p. 104) trouve sa place ici dans le discours épitextuel accompagnant la publication des fictions biographiques. Si ces énoncés nous permettent d'expliquer les choix de J.-P. Amette, ils sont également riches d'enseignements quant aux questions d'*ethos* : même si la stratégie discursive n'est pas consciente, ce commentaire constitue un acte performatif fort, par lequel l'auteur associe son nom à celui de Brecht et de Voltaire, conforté en ce sens par le titre de l'article de L. Borderie : « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire »...

C. Images d'écrivains

À la notion d'image s'associent différents questionnements, sur des objets d'étude divers : image de l'Écrivain, de l'Artiste (nous y reviendrons à propos d'Icare), image de l'auteur Amette lui-même, associée également à celle de ses biographiés (Brecht et Voltaire, et plus ponctuellement Stendhal et Hölderlin) :

Signe des temps, la représentation biographique est alors à repenser en termes de réappropriation émotive, d'empathie, de manipulation locale, libre et non prévisible de fragments : un double mouvement d'individuation et de transfert émotif, de dispersion de l'individuel et de mise en commun par le texte se joue dans les « fictions singulières » contemporaines.¹⁷⁴

Dans un premier temps, nous examinerons la manière dont les fictions biographiques de J.-P. Amette construisent une certaine image de Brecht et de Voltaire, au cœur d'une perspective plus large, qui est celle de la représentation de l'Écrivain.

Le lecteur sera soit confirmé, soit contrarié, dans son attente.¹⁷⁵ Nous pouvons supposer que les images respectives de Brecht et Voltaire oscillent entre respect du pacte de reconnaissance scellé par l'auteur (pacte spécifique à la fiction biographique) et décalage progressif (dans lequel nous nous proposons d'identifier une « signature » textuelle de J.-P. Amette). L'image du biographié constituera en outre pour l'auteur une contribution à la construction de sa propre image, ce qui est l'une des caractéristiques, nous l'avons dit, des fictions biographiques consacrées à des écrivains :

¹⁷³ « Entretien avec Jacques-Pierre Amette », site officiel de J.-P. Amette.

¹⁷⁴ A. Gefen, « Soi-même comme un autre... », *art. cité*, p. 75

¹⁷⁵ La notion d'« horizon d'attente », issue des études de réception, s'impose une fois encore à l'analyse.

A travers toute une série de récits biographiques émergent des questions telles que « comment je suis devenu écrivain ? », « quels sont mes modèles, mes motivations ? », toutes informations qui forgent la représentation que l'auteur a de lui-même, et donc des stratégies d'énonciation et de reconnaissance qu'il met en œuvre.¹⁷⁶

La fiction biographique joue un rôle heuristique par rapport à l'image du biographié. Son auteur devra se situer par rapport à la vulgate¹⁷⁷, la « pâte de la légende »¹⁷⁸ et la stratification des données historiques. Cette question nous impose une mise au point conceptuelle rapide sur la question de l' « image d'auteur », désormais constituée en objet d'étude spécifique pour de nombreux chercheurs.

1. Qu'est-ce que l'« image d'auteur » ?

L'acception de la notion d'image, complexe¹⁷⁹, requiert que nous nous attardions un peu sur elle. Dans un article particulièrement éclairant, R. Amossy dégage deux caractéristiques majeures :

Tout d'abord, elles [les images d'auteurs] passent nécessairement par la médiation d'un imaginaire d'époque et se modèlent sur ce que Diaz (2007) appelle des « scénarios auctoriaux ». En effet, les images que les commentateurs et les écrivains eux-mêmes proposent de l'auteur sont indissociables des représentations stéréotypées de l'écrivain à travers le prisme desquelles ils sont donnés, ou se donnent, à voir.¹⁸⁰

Cet aspect ressortit au discours social et à « l'interdiscursivité », et nous en avons eu un exemple en étudiant le rôle de l'anecdote dans la construction de l'image du philosophe au dix-huitième siècle¹⁸¹. Les modèles passés et les modèles présents influent sur la construction de cette représentation : « Elle suppose à la fois la mise en place de stéréotypes dont se nourrit

¹⁷⁶ P. Aron et F. Preyat, « Introduction », dans Contextes 3, la question biographique en littérature, *art. cité*, 18.

¹⁷⁷ « Chaque livre élabore son propre univers formel dans une sorte de déplacement entre les aires définies par les grands genres académiques et, d'autre part, entre dans une relation critique avec les modes de pensée et de représentation du sujet que l'histoire littéraire lui propose. Ces œuvres sont ainsi délibérément culturelles : l'imaginaire qu'elles mettent en branle n'est pas naïf, même si parfois l'on s'y abandonne volontiers. Et la saisie du sujet qui s'y dispose traverse **les figurations que l'histoire des représentations a pu en donner.** » D. Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », *art. cité*, p. 338.

¹⁷⁸ Expression de M. Boyer-Weinmann dans *La relation biographique...*, *op. cit.*, p. 398.

¹⁷⁹ Comparée à un kaléidoscope par R. Amossy : « De l'image qui lui est attribuée par les autres à l'*ethos* qu'il construit de sa personne, des textes qui entourent l'œuvre sans en participer à ceux qui, comme les préfaces, font partie intégrante de l'ouvrage, une multiplicité d'images souvent diverses et contradictoires circulent en proposant du même auteur un kaléidoscope mouvant. », R. Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *art. cité*, 10

¹⁸⁰ *Ibid.* 10. Voir sur ce point les travaux de José-Luis Diaz.

¹⁸¹ *Supra* p. 115.

une culture datée, et l'incessant travail de reprise, de modulation et de transformation que les textes singuliers leur font subir (Amossy 1991). »¹⁸² Au-delà de cet imaginaire social, l'image d'auteur est « indissociable d'une stratégie de positionnement dans le champ littéraire »¹⁸³. R. Amossy renvoie ici aux travaux de Jérôme Meizoz : « En d'autres termes, c'est lorsque l'image d'auteur est produite et assumée par l'écrivain dans une stratégie de positionnement plus ou moins délibérée (elle n'a pas besoin d'être consciente et calculée) qu'elle peut recevoir le nom de posture. »¹⁸⁴ La posture, relevant d'une « scénographie auctoriale d'ensemble »¹⁸⁵ a trait à une manière de se présenter (et, finalement, de se « représenter ») dans l'espace public.¹⁸⁶ En vue d'articuler ces différentes notions (posture, *ethos*, image), J. Meizoz a proposé une clarification notionnelle inspirée des travaux de Maingueneau :

Une partie du problème réside dans la confusion inhérente à la notion d'auteur et à ses usages courants. [...] trois instances s'y imbriquent comme dans un anneau de Moebius :

- La personne (l'être civil) ;
- L'écrivain (la fonction auteur dans le champ littéraire) ;
- L'inscripteur (l'énonciateur textuel).¹⁸⁷

J. Meizoz y ajoute une précision terminologique permettant de distinguer la notion de « posture » de celle d'« *ethos* », en montrant que l'*ethos* est une notion discursive : « l'*ethos* est inféré de l'intérieur d'un discours et ne peut inclure une conduite sociale »¹⁸⁸. La posture

¹⁸² R. Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], *art. cité*, 12. La question des stéréotypes trouve d'ailleurs un prolongement dans les analyses menées par les sociologues de la littérature : « La dimension hautement *doxique* de la biographie qui valorise les catégories professionnelles et sociales, qui érige les héros de l'histoire et conforte les *ethos* pose à l'histoire littéraire des questionnements qui ont trouvé dans la biographie sociale une voie de résolution, parmi d'autres. » P. Aron et F. Preyat, *art. cité*, p. 23.

¹⁸³ R. Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *art. cité*, 12.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 12.

¹⁸⁵ J. Meizoz, « Ce qu'on fait dire au silence : posture, *ethos*, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 / 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. Consulté le 13 juin 2014. URL : <http://aad.revues.org/667>. 4.

¹⁸⁶ « Ainsi, une posture n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur. Elle relève d'un processus interactif : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui, par l'écrivain, les divers médiateurs qui la donnent à lire (journalistes, critiques, biographes, etc.) et les publics. » J. Meizoz, *Ibid.*, 5. Ces considérations conceptuelles sont reprises et synthétisées dans un article important de R. Dhondt et B. Vanacker : « *Ethos* : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique ».

¹⁸⁷ *Ibid.*, 7. « En l'occurrence, étudier une posture, c'est aborder ensemble (et croiser ces données, avec la prudence requise) les conduites de l'écrivain, l'*ethos* de l'inscripteur et les actes de la personne. », *Ibid.*, 8.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 12. « Pour préciser au mieux l'extension des notions d'*ethos* et de posture, Maingueneau m'a suggéré ceci, qui reprend la terminologie de ses travaux : l'*ethos* désignerait l'image de l'inscripteur donnée dans un texte singulier et pouvant se limiter à celui-ci : l'*ethos* des *Châtiments* (1853) n'est pas celui de *L'art d'être grand-père* (1877). De son côté, la posture référerait à l'image de l'écrivain formée au cours d'une série d'œuvres signées de son nom. [...] En effet, la « posture » dit la manière dont un auteur se positionne singulièrement, vis-à-vis du champ littéraire, dans l'élaboration de son œuvre. » J. Meizoz, *op. cit.*, 14. La distinction qu'il fait rejoint d'ailleurs celle identifiée par R. Amossy.

est une notion englobante qui inclut à la fois l'*ethos* (issu d'une analyse interne) et une image « externe » (incluant les données biographiques et les actes de la personne) que le lecteur va construire de l'auteur.¹⁸⁹

Les biographes, comme les auteurs de fictions biographiques, sont confrontés, nous l'avons dit, à une co-construction » par le biographié de son image d'auteur ; c'est particulièrement évident dans le cas de Voltaire, mais repérable également dans les écrits brechtiens. La notion de « posture » définie par J. Meizoz prend ici tout son sens. Nous verrons que la question de l'image est aussi un fait d'époque, comme le montre l'inscription de Voltaire au sein de la société des Lumières. Cet ensemble concourt à la complexité des images de Voltaire et de Brecht, tant pour les biographies historiques que pour les fictions biographiques.

2. « Qu'un style juste ait ralenti leur chute... »¹⁹⁰ Difficultés des représentations.

D'entrée, l'image de Voltaire est présentée dans cette note placée par Amette en tête d'*Un été chez Voltaire* : « Je me suis efforcé de faire parler le philosophe de Ferney avec la vivacité de ton qu'il a employée avec ses correspondants, en le citant. »¹⁹¹ Le roman prend comme fondement la « vignette » du « philosophe de Ferney », emblématique des biographies traditionnelles d'écrivains ;¹⁹² par cet énoncé synthétique, le romancier convoque un certain nombre de représentations chez son lecteur (représentations sur lesquelles il va s'appuyer et qu'il va s'employer, pour une grande part, à confirmer). La formule acquiert un statut programmatique pour cette fiction qui représente Voltaire en sage de Ferney, officiellement retiré, en réalité au centre d'un réseau intellectuel et médiatique.¹⁹³ Cette posture prend en

¹⁸⁹ *Ibid.*, 22. Voir sur cette question les analyses de R. Amosy : « La posture est le fait de l'écrivain. Elle désigne les modalités selon lesquelles il assume, reproduit ou tente de modifier la façon dont les discours d'accompagnement le donnent à voir. Aussi n'est-elle pas l'indicateur d'une position mais bien plutôt le levier d'un positionnement. » R. Amosy, « La double nature de l'image d'auteur », *art. cité*, 13. « Ces considérations permettent d'ores et déjà d'indiquer le lien qui unit les images d'auteur produites par les autres avec celles que l'écrivain construit lui-même de sa propre personne. Non seulement elles se coulent dans les mêmes modèles culturels et obéissent aux mêmes scénarios auctoriaux, mais encore elles œuvrent toutes deux à la configuration d'un état de champ où les positions sont à la fois attribuées par les instances de légitimation et de consécration, et rejouées par les écrivains dans leurs prises de parole singulières. » *Ibid.*, 14.

¹⁹⁰ « Qu'un style juste ait ralenti leur chute, et la mienne peut-être en sera plus lente ; que ma main leur ait donné licence d'épouser dans l'air une forme combien fugace par ma seule tension suscitée... », Pierre Michon, *op. cit.*, p. 247

¹⁹¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, précision liminaire, *op. cit.*, 2007.

¹⁹² Voir *supra* les références aux analyses de B. Diaz, « Vie des grands auteurs du programme... », *art. cité*.

¹⁹³ L'expression est de N. Cronk « L'auteur patriarche : une construction en lettres », dans *Revue Voltaire n°11, Voltaire patriarche*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 48.

outre un sens particulier dans la société des Lumières¹⁹⁴ : le personnage de Voltaire se conforme à un modèle socialement repérable, celui du « philosophe du dix-huitième ». ¹⁹⁵ Le réseau auquel appartient Voltaire fournit un répertoire de postures ; on songe aux dernières pages d'*Un été chez Voltaire*, où les dessinateurs de l'Encyclopédie dressent la liste des philosophes et des anecdotes qui courent à leur propos :

Le graveur Pierre Patte, maigre et la tête basse, l'habit déboutonné, qui racontait comment Diderot avait soudoyé des graveurs de Réaumur pour qu'ils lui remissent des épreuves de planches sans qu'il y eût droit ; Soubeyran, en habit de velours, jouait avec un caniche ; Vitre de la Motte parlait de la délicatesse des petites scènes de genre qu'il avait glissées dans une partition de Rameau ; évidemment, Servigny vidait sans cesse son verre de vin et médisait contre Voltaire et son château de Ferney. ¹⁹⁶

Voltaire est ainsi intégré dans un système qui fait sens pour le lecteur : c'est une manière (tardive, et presque rétrospective, puisque cette scène prend place à la fin du roman) pour J.-P. Amette de réaffirmer le pacte fictionnel-biographique déjà évoqué ; le même procédé est repris dans le paragraphe qui suit : « Ces graveurs et dessinateurs formaient donc la meilleure compagnie du monde et se distraient d'anecdotes, d'histoires concernant les Encyclopédistes. » La forme même de l'énoncé (*via* l'expression « la meilleure compagnie du monde »¹⁹⁷, assez convenue et peu justifiée par le contexte diégétique immédiat) vaut comme indice de reconnaissance discursif. Surtout, Voltaire apparaît au sein d'un environnement intellectuel qui « parle » au lecteur : le groupe des Encyclopédistes.¹⁹⁸

Cependant, au-delà de cette vignette du « philosophe des Lumières », plusieurs études consacrées plus directement à la question des images de Voltaire font état de leur complexité irréductible :

¹⁹⁴ « Ces grands hommes d'un genre nouveau, dont le modèle est le philosophe, sont alors contraints de rendre des comptes à l'opinion et d'offrir à la dévotion de celle-ci une image publique qui satisfasse les circuits de plus en plus nombreux et la nouvelle curiosité de la République des Lettres. [...] Chacun cède à cette demande inédite en inventant les réponses les plus appropriées à la forme particulière de son talent et de son œuvre. », J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », *art. cité*, p. 125.

¹⁹⁵ Voir les analyses menées par J.-L. Diaz sur les « scénographies auctoriales », « l'histoire sociale, collective, des représentations, des postures et des scénographies auctoriales typiques, exemplaires, imitables par tout un groupe, toute une école, par toute une génération à un moment donné » dans R. Amossy et D. Maingueneau, « Autour des « scénographies auctoriales » : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3/ 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 06 juillet 2014. URL : <http://aad.revues.org/678.5>.

¹⁹⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, p. 168-169.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 169.

¹⁹⁸ « L'Encyclopédie » est d'ailleurs mentionnée dès la deuxième page du roman, mais au sujet du graveur Goussier : « Gabriella apprendra plus tard qu'il s'agit de Jean-François Goussier, le dessinateur-graveur. Il avait travaillé aux planches de l'Encyclopédie. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 16.

Comment celui qui a pratiqué l'usage du pseudonyme à outrance considère-t-il lui-même son identité d'écrivain ? L'édification de cette identité n'est pas solitaire et la correspondance, qui établit des liens avec d'autres sujets, des groupes, des institutions est le lieu privilégié de cette construction. Dans cette interaction, l'image que Voltaire se fait de lui-même (auto-perception), celle qu'il cherche à imposer à ses destinataires (représentation), le reflet qui lui est renvoyé par autrui (désignation) s'associent et se superposent. Ces trois images entrent en concurrence dans la constitution de la « stratégie identitaire » de Voltaire auteur.¹⁹⁹

Pour les chercheurs, l'enjeu est bien, au cœur de cette problématique, de questionner « les tenants et les aboutissants de la mythologie qu'ils [les biographes] fabriquent et/ou perpétuent, et à examiner les modalités et les enjeux de cette représentation... »²⁰⁰ On sait que les écrits de Voltaire concourent à l'édification de sa propre image,²⁰¹ ce qui participe d'ailleurs de certaines exigences auxquelles les philosophes du siècle peuvent difficilement se soustraire ; conformément à la notion de « posture » définie par J. Meizoz, il s'agit d'une construction sociale qui ne peut être comprise hors de l'interaction qu'elle implique avec le public de l'époque :

Ces grands hommes d'un genre nouveau, dont le modèle est le philosophe, sont alors contraints de rendre des comptes à l'opinion et d'offrir à la dévotion de celle-ci une image publique qui satisfasse les circuits de plus en plus nombreux et la nouvelle curiosité de la République des Lettres. [...] Chacun cède à cette demande inédite en inventant les réponses les plus appropriées à la forme particulière de son talent et de son œuvre.²⁰²

Les chercheurs s'accordent, quant à l'image de Voltaire, sur deux caractéristiques majeures : complexité et brouillage. La « mutabilité » de la personne même de Voltaire a été maintes fois commentée²⁰³ et cette complexité augmentée par les diverses stratégies « documentaires » et de communication : « Voltaire crée un recueil de ses propres lettres, pour donner une certaine image de sa vie, et aussi, surtout, pour créer un pamphlet polémique (qui répond à un autre

¹⁹⁹ G. Haroche-Bouzinac, « Voltaire et ses images dans la correspondance », dans M. Delon et C. Seth (dir.) *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Mervaud*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2000, p. 299-306, p. 299. Voir à ce propos M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, op. cit., deuxième partie « Fictions énonciatives » : « Dans le cas des lettres de Voltaire, inépuisable mine pour observer la construction d'une image de soi par un être humain, il s'agit d'une construction infiniment fluctuante, Voltaire proposant presque autant de représentations de lui-même qu'il a de destinataires, et les modifiant au fil des circonstances, des enjeux et des époques. », p. 187.

²⁰⁰ N. Cronk et O. Ferret, « Voltaire patriarche ? », art. cité, p. 12.

²⁰¹ « Et Voltaire a lui-même contribué à cette construction par l'image qu'il a progressivement formée de son personnage – ou plus exactement l'une des images qu'il a formées. », S. Menant, « Patriarcat et subconscient voltairien », art. cité, p. 181.

²⁰² J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », art. cité, p. 125.

²⁰³ « Il prit l'air donc l'air du temps. Il dit quelque part qu'il fut « anglais en Angleterre et allemand en Allemagne » ; il parle de sa « peau de caméléon ». Son goût délicat sait prendre, en effet, la nuance qui s'assortit à la couleur du jour », R. Pomeau, *Voltaire*, op. cit., p. 32.

pamphlet polémique composé de lettres truquées). »²⁰⁴ N. Cronk utilise la formule « les jeux du je » pour mettre en lumière cet objectif conscient et explicite de Voltaire : avancer masqué.

Nous avons commencé avec cet aveu de Voltaire : « Mon avis sera toujours qu'on écrase l'infâme et qu'elle ignore la main qui l'écrase ». Et nous nous sommes posé la question : comment Voltaire s'y prend-il pour cacher cette main qui écrase ? Le style du patriarche ne se définit pas simplement par son humour, ni par son ironie, mais plutôt par une certaine image de l'auteur, et de la relation qu'elle suppose, crée, invente, impose, auprès de son lectorat. L'auteur patriarche se définit par une voix, ou mieux par des voix, par une présence, par une façon de s'implanter dans le champ littéraire. Et très précisément, Voltaire aime jouer avec son identité.²⁰⁵

Ce soupçon du brouillage d'identité est exploité par Amette, à ce moment du récit où le comte de Fleckenstein arrivant à Ferney fait la connaissance de Voltaire : « Il rencontra Voltaire, et il le trouva volubile comme un homme qui avance masqué. »²⁰⁶ La correspondance elle-même participe de cette complexité, « ... car on découvre, à force de les examiner, que les lettres prétendues véritables sont des inventions tout autant que les autres. »²⁰⁷ M. Cattoor, qui s'est également intéressée à cette dimension « protéiforme », cite à l'appui plusieurs anecdotes allant dans le sens de cette construction par Voltaire de son image, laquelle s'accompagne de rectifications ou restructurations discursives.²⁰⁸ La projection d'une image (scénographie) constitue évidemment une arme pour le philosophe. Le *Commentaire historique sur les œuvres de l'auteur de la Henriade*, texte de 1776 dont l'attribution même a longtemps posé question²⁰⁹, « se présente donc comme un rare exemple d'autobiographie (dissimulée) destinée à construire, à maîtriser et à imposer au public, du vivant de l'auteur, certaines

²⁰⁴ N. Cronk, « L'auteur patriarche... », *art. cité*, p. 57.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁰⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁷ N. Cronk, « L'auteur patriarche... », *art. cité*, p. 59. Sur la complexité de cette mise en scène du « moi » dans la correspondance voltairienne, voir notamment l'article de Georges Benrekassa, « L'interlocuteur voltairien : le masque et la plume », dans *Le Siècle de Voltaire*, *op. cit.*, p. 89-97.

²⁰⁸ « Alors même qu'il est contraint à l'usage de béquilles, Voltaire est surpris par son médecin, conduisant lui-même en dépit du bon sens, un léger cabriolet que tire un cheval fougueux. Le jour même, Voltaire écrit à Tronchin : *Le spectacle d'un jeune pédant de soixante et dix ans conduisant un cabriolet ne se donne pas tous les jours. Mon cher Esculape, j'allais chez vous. J'avais quelque chose à vous dire. Je n'avais point de chevaux de carrosse et j'ai pris le parti d'aller vous voir en petit maître ; n'allez pas en tirer vos cruelles conséquences que je me porte bien, que je suis un corps de fer, etc. Ne me calomniez plus et aimez-moi.* Voltaire essaie, par le discours, de rectifier son image, mais il est déjà trop tard : le pinceau de Huber saisira l'occasion – bien trop belle – pour immortaliser cette anecdote dans son tableau intitulé *La Distraction du cabriolet*. On veut fixer Voltaire, donner à voir son image et lui veut rester maître de cette image. Cela est inévitablement créateur de dissension et distorsion biographiques. », M. Cattoor, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », *art. cité*, p. 131. M. Cattoor cite ici une lettre de Voltaire à Tronchin datée du 22 juin 1764.

²⁰⁹ Voir la mise au point de M. Hersant dans *Voltaire, écriture et vérité*, *op. cit.*, p. 245.

images de soi.»²¹⁰ L'autobiographie adopte une finalité essentiellement argumentative, l'auteur y fabriquant ses propres archives à l'attention de la postérité :

Il réinventait les usages possibles de la biographie à des fins de contrôle de l'image, à un moment de sa vie où les fragments biographiques s'étaient déjà largement accumulés, plutôt en sa défaveur, où la question du vrai et du faux venait le chercher en repassant de l'histoire générale à l'histoire particulière, la sienne, à un moment où s'ouvrait enfin l'époque des biographes.²¹¹

A. Magnan dresse un constat similaire à propos des fameuses lettres où Voltaire raconte à Madame Denis son voyage en Prusse :

Il n'est pas de correspondance peut-être qui n'offre au biographe des séductions trompeuses, avec les apparences du vécu le plus immédiat – alors que la vérité personnelle, dite pour l'autre, s'en trouve toujours altérée tant soit peu. Mais celle-ci est de l'espèce la plus dangereuse, parce que réécrite, et intentionnellement conçue [...] pour proposer à la postérité une 'vérité' reconstruite.²¹²

Ce brouillage (et contrôle) de l'image peut passer également par le nom : G. Berg et W. Jeske, ainsi que M. Esslin, ont pu démontrer à propos de la genèse du célèbre poème « Moi, Berthold Brecht, je suis des forêts noires »²¹³ que la nouvelle orthographe du prénom (Bertolt) était signifiante.²¹⁴ De même, comme le souligne A. Magnan qui inaugure son article synthétique par la formule « Dites-nous, célèbre Arouet », Voltaire est autre que Voltaire. Nous remarquons que cette problématique génétique n'est jamais abordée dans *Un été chez Voltaire*, et que *La Maîtresse de Brecht* introduit le « grand Bertolt », sans autre détour, dès l'*incipit* :²¹⁵ sans doute est-il nécessaire pour le romancier de sceller fermement le pacte biographique-fictionnel, sans induire d'entrée un vacillement possible de l'identité.

G. Scarpetta utilise quant à lui le mot « silhouettes » comme variante d'« images », afin de souligner la complexité de cette appréhension du biographié :

²¹⁰ C. Cave, « Introduction », dans *Vies de Voltaire*, *op. cit.*, p. 10. L'auteur évoque à ce propos « un redoutable jeu de pistes et de masques – ne serait-ce que par le double effacement du nom : par le recours au subterfuge d'une troisième personne de témoin-enquêteur-biographe qui remplace l'autorité du 'je', et par la périphrase qu'utilise le titre pour désigner Voltaire : 'l'auteur de *La Henriade*'. » *ibid.*, p. 11.

²¹¹ *Ibid.*, p. 11.

²¹² A. Magnan, *Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1986, p. IX.

²¹³ Écrit en 1922, le poème est devenu « Du pauvre B. B. » et placé à la fin des *Sermons domestiques* (G. Berg et W. Jeske, *B. Brecht*, *op. cit.*, page 34)

²¹⁴ « Abandonnant Eugen et Friedrich, trop imprégnés d'évocations patriotiques, il modifia Berthold, selon que l'envie lui en prenait, tantôt en l'abrégeant pour en faire Bert, tantôt durcissant la syllabe « hold », d'allure assez sentimentale (elle peut signifier « charmant ») pour l'écrire Bertolt. » M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.* page 21. G. Berg et W. Jeske soulignent que cette forme avec « t » « en aça plus d'un », *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 34.

²¹⁵ « Voir enfin le grand Bertolt, le dramaturge allemand le plus célèbre revenir sur le sol allemand après quinze années d'exil. », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 14.

Et il y a ainsi plusieurs silhouettes de Brecht qui se chevauchent, se superposent, se contredisent parfois, mais qui finissent toujours par se fondre dans l'image centrale, hégémonique – les contradictions n'étant, en bonne dialectique que la preuve que Brecht est encore bien vivant, puisqu'il contribue à alimenter les débats.²¹⁶

Cette difficulté à saisir le personnage est à mettre en relation, selon B. Dort, avec le refus de B. Brecht d'être « pétrifié » ou « statufié » :

Car si nous ne connaissons que partiellement l'œuvre, nous ignorons plus encore la vie de Brecht. Trop de thèses, d'anecdotes contradictoires circulent sur l'homme que fut Brecht pour que, en dehors de quelques faits essentiels échappant à la contestation, ce que nous savons de sa vie nous soit d'un grand secours. Impossible pour l'instant de traiter de « la vie et l'œuvre » de Brecht. [...] « Et pareille tâche est d'autant plus nécessaire que cette vie échappe à l'uniformité : jamais Brecht ne sculpta sa propre statue ; il préférait brouiller les traces.²¹⁷

Si B. Dort souligne le paradoxe de cette statufication effective, pourtant initialement refusée par l'écrivain²¹⁸, J. Fuegi démontre au contraire que Brecht, se mettant volontiers en scène, est l'auteur d'une posture.²¹⁹ Nous avons eu l'occasion d'évoquer, à propos du contenu diégétique, le pèlerinage inversé à la chancellerie du Reich²²⁰, qui amène le biographe à la conclusion suivante : « Avec un sens aigu du théâtre, Brecht mettait généralement en scène ses arrivées et ses départs. »²²¹ La métaphore théâtrale qui s'impose ici renvoie à la conception développée par J.-L. Diaz de la « scénographie auctoriale » :

²¹⁶ G. Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*, *op. cit.*, p. 31 « Il y a le Brecht classique, à l'usage des bourgeois, celui de la Comédie-Française et des programmes d'agrégation, celui que le *Figaro* encense comme un maître moderne après l'avoir, il y a vingt-cinq ans, traîné dans la boue comme un vilain révolutionnaire à la lourdeur par trop germanique. Il y a le Brecht grand public, celui du TNP, du festival d'Avignon et des Maisons de la Culture de banlieue ouvrière, qui aura bien mérité des élections municipales. Il y a le Brecht intellectuel, pour philosophes [...] Il y a le Brecht pour amateurs de cigares, et le Brecht pour pro-Chinois, à col mao et lunettes cerclées. Il y a le Brecht pour lacaniens... Il y a le Brecht socialiste... » *Ibid.*, p. 31-32.

²¹⁷ B. Dort, *Lecture de Brecht*, *op. cit.*, p. 8.

²¹⁸ « Une fois mort, admis à siéger au Panthéon imaginaire, Brecht n'en fut pas mieux compris. Au contraire : placé sur le même pied que Shakespeare ou Claudel, sinon Racine, Brecht s'est trouvé réduit à son « génie ». Il avait toujours refusé le statut de l'écrivain bourgeois qui travaille dans les passions humaines et œuvre pour l'éternité, hors du lieu et du temps : le voilà converti en Poète ; le voilà juché au ciel des valeurs universelles et parfaitement dégagé de toute responsabilité historique. », *ibid.*, p. 9.

²¹⁹ « L'arrivée de Brecht et de Weigel dans la zone soviétique, en plein blocus de Berlin-Ouest, était un coup de propagande. Une grande et brillante voiture de fabrication soviétique domine la photographie des rapatriés prise à la frontière. Tout le monde est bien habillé, mais sans excès. », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 614.

²²⁰ « À l'aube, alors que commençait à se profiler la silhouette des ruines autour de la porte de Brandebourg, Brecht se dirigea vers la chancellerie du Reich « pour aller fumer là-bas mon cigare », comme il dit. Ce geste stylisé, qui est d'un Brecht au meilleur de sa forme, est une « citation » de Churchill... », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 615. Nous l'avons vu, il n'y a pas l'équivalent de cette scène dans les deux fictions d'Amette.

²²¹ « Avec un sens aigu du théâtre, Brecht mettait généralement en scène ses arrivées et ses départs. » *Ibid.*, p. 832.

Car c'est bien d'abord sous l'angle des représentations que l'auteur s'offrait. Représentations selon toutes les déclinaisons possibles : images, figures, mythes, fantômes, imagos, clichés, types, *patterns*, etc. Mais comme ces images ne viennent pas seules, mais accompagnées de tout un décor et de personnages secondaires ; comme d'autre part elles ne sont pas immobiles, mais en mouvement, en action, le dispositif de la figuration théâtrale m'a semblé un plan décisif du déploiement de l'écrivain imaginaire. C'est pour cela que j'ai eu recours à la notion de scénographie auctoriale. Par ces scénographies datées et changeantes, collectives mais aussi personnalisées, faites siennes, l'écrivain se donne en représentation ; grâce à elles, il adopte aussi une posture, un rôle qui structure sa prestation littéraire tout entière.²²²

L'image de Brecht semble d'ailleurs s'inscrire dans un répertoire de postures contemporaines :

[Brecht] nous semblait, dans son refus simultané du dogmatisme et des compromis intellectuels, préfigurer spectaculairement ce que pourrait être un « intellectuel maoïste » occidental : la figure de « l'auteur comme producteur », telle que le désignait Walter Benjamin, correspondait on ne peut mieux à notre volonté de rompre avec la conception classique de l'intellectuel « créateur » et désincarné socialement.²²³

Ce vertige des images chez les biographes et les essayistes est palpable dans la préface de l'ouvrage de G. Berg et W. Jeske²²⁴, comme dans le chapitre introducteur de celui de G. Banu :

L'écartèlement est terrible pour ce Brecht ligoté à son double, tel un Dr Jeckyl et Mr Hyde de la scène moderne. Mais pire encore que dans le fantastique du dédoublement, il semble être encore dans la mécanique d'un mélodrame de Guignol où se côtoient le monstre et la vertu, le saint et le bourreau.²²⁵

²²² R. Amossy et D. Maingueneau, « Autour des « scénographies auctoriales » : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *art. cité*.

²²³ G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort*, *op. cit.*, p. 16. Scarpetta en livre un exemple extrême, où l'image de la « momification » rejoint la « pétrification » évoquée par Dort : « Encore n'ai-je pas parlé du Brecht tel qu'on le présente en Allemagne de l'Est, tant il me semble caricatural de l'image qu'a forgée la *doxa* : un Brecht momifié, figé à jamais, statue légendaire, orgueil de la patrie socialiste (et en même temps excellente image de marque à exporter à l'usage des intellectuels occidentaux parfois trop réticents) », *ibid.*, p. 32. Même champ un peu plus loin : « musée poussiéreux et glacé », « figure embaumée », *ibid.*, p. 32.

²²⁴ « Quel autre écrivain de ce siècle peut prétendre à une telle postérité et en même temps à une telle déformation ? [...] Comme si sa personne, son œuvre et la réception qui en a été faite et est faite aujourd'hui encore, cristallisaient des enjeux qui les dépassent nettement, comme si parler ou écrire sur Brecht, c'était parler ou écrire à côté, avec lui sur quelque chose d'autre, la société, la conception en vigueur du théâtre et de l'art en général. » Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 11.

²²⁵ G. Banu, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 6.

Autant de références hétéroclites qui permettent au critique de souligner *in fine* la multiplicité des postures.²²⁶ Quand J. Fuegi décrit minutieusement les différentes mises en scène brechtiennes, M. Esslin cite le poème *Du pauvre B. B.*²²⁷ et met lui aussi en évidence le brouillage pratiqué par l'écrivain lui-même :

Tout au long de sa vie, Brecht s'est plu à se représenter sous les traits de l'homme du XX^e siècle en proie à un perpétuel tourment – un enfant de la nature exilé dans les arides cités d'asphalte et de béton où vit la société de l'âge industriel. Cependant, le pays où il naquit et grandit était fort loin de ressembler à ces monstrueuses et gigantesques agglomérations.²²⁸

Cette question de l'image mouvante n'est pas explicitée dans les fictions biographiques, mais thématifiée par le paradigme de l'enquête dans *Province* et surtout dans *La Maîtresse de Brecht* : les interrogations multiples des enquêteurs Hans Trow et Theo Pilla²²⁹ sont le reflet narrativisé de cette question, tout comme l'enquête de Jean Peyrelade sur son père est une manière oblique de représenter le mystère brechtien. Le regard de Zanetta sera, quant à lui, porteur des interrogations²³⁰ sur les finalités (à ses yeux énigmatiques) du projet voltairien.

Le deuxième mode de traitement de l'image dans les fictions biographiques relève de la représentation visuelle : nous verrons, ici aussi, comment certains éléments des travaux biographiques ou de l'œuvre autobiographique sont utilisés dans la fiction.

3. « ... Mais que le destin à cet instant lui fournisse un visage... »²³¹

a. Voltaire.

²²⁶ « Après le Brecht des bilans, le Brecht qui sert aux embuscades ou aux grandes offensives, bref le Brecht utile, on peut en retrouver un autre, miniatural et attentif aux détails, précautionneux avec la langue, artisan de l'écriture, horrifié par les ensembles lourds et l'enchaînement des périodes à vaste respiration. » *ibid.*, p. 6-7.

²²⁷ *Moi, Bertolt Brecht, je viens de forêts noires*

Ma mère vint, quand j'habitais son corps,

Dans les cités : le froid des forêts noires

Sera en moi jusqu'au jour de ma mort. »

Brecht, *Du pauvre B. B.*, Cité notamment par M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 19.

²²⁸ M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 19.

²²⁹ « On finira bien par savoir qui il est ! [...] Nous aimerions savoir – et nous finirons bien par le savoir – qui il est. Est-il un vrai "camarade" ? Il a choisi les Etats-Unis... », J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 29.

²³⁰ « Expliquez-moi, je n'y comprends rien. On dit que Voltaire combat le fanatisme, la religion, et il construit une église. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 68.

²³¹ « Imaginons-le sur ce chemin sombre. Nul daguerréotype ne le perpétue, mais que le destin à cet instant lui fournisse un visage – ou le hasard : la nuit est propice aux faussaires. », Pierre Michon, *Vies minuscules*, édition poche Folio, Gallimard, 1984.

« Tous les effets créés par Voltaire lui-même autour de sa personne dans sa correspondance vont dans le sens d'une minimisation, d'une restriction. »²³² Si « chétif » est un adjectif-clef de cette représentation, R. Pomeau utilise également l'expression « vivacité décharnée »²³³ à propos du style et de l'apparence de Voltaire. La représentation visuelle constitue un défi impossible à relever selon le biographié lui-même, précisément à cause de sa fragilité physique : « Venons à l'article du portrait. Donnez-moi des dents et des joues et je me fais peindre par Van Loo. En attendant mon cher ange, envoyez au charnier St Innocent, mon effigie est là, trait pour trait ».²³⁴ Un peu plus loin, Voltaire affirme à D'Alembert qu'il est véritablement « non sculptable »²³⁵ Tous les biographes insistent sur cette vulnérabilité, et en livrent des interprétations diverses : « Tantôt prétexte, tantôt motif littéraire, la maladie est surtout, alors même qu'il s'en plaint, occasion de guérir, de répéter comme une malice et un défi son exercice de renaissance. Il ne saurait mieux prouver et se prouver combien il est vivant qu'en mourant de temps à autre. »²³⁶

Le motif de la maladie, qui participe d'une « esthétique du ressassement »²³⁷ correspond à une réalité biographique.²³⁸ On en trouve de nombreuses confirmations dans la *Correspondance* : « j'étais au lit assez malade »²³⁹ ; « je ne peux pas actuellement écrire de ma main : je deviens vieux et bien malade. »²⁴⁰ Cette correspondance devient au fil des

²³² G. Haroche-Bouzinac, « Voltaire et ses images dans la correspondance », *art. cité*, p. 299. R. Pomeau met en relation cette apparence frêle de Voltaire avec son style poétique : « Si le classicisme français possède une satirique, c'est Voltaire. Sa vraie voix de poète est cette voix de fausset où grince l'allégresse chétive de l'homme. Et, comme si le vers de dix pieds lui était trop ample encore, il arrive qu'il étrangle un peu plus son organe. » R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 53.

²³³ *Ibid.*, p. 54.

²³⁴ M. Cattoor, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », *art. cité*, p. 131. Un peu plus loin : « Monsieur Pigalle doit, dit-on venir modeler mon visage. Mais Madame, il faudrait que j'eusse un visage, on en devinerait à peine la place. » Voltaire à Suzanne Necker, 21 mai 1770 (D16355).

²³⁵ Voltaire à D'Alembert, 11 juin 1770 (D16400) : « Le vieux magot que Pigalle veut sculpter sous vos auspices a perdu toutes ses dents et perd ses yeux ; il n'est point du tout sculptable ; il est dans un état à faire pitié. », cité par M. Cattoor, *ibid.*, p. 132.

²³⁶ R. Pomeau, *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme, op. cit.*, p. 70.

²³⁷ Voir sur ce point M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité, op. cit.*, p. 493 sq.

²³⁸ « Il arrive que Voltaire joue la comédie de la maladie ; dans la liste de ses rôles, n'oublions pas le malade imaginaire. Mais il interprète ce rôle comme les autres, d'autant mieux qu'il était un vrai malade. Ses premières lettres, datées du collège, parlent déjà de maladie. Ceux qui le voyaient pour la première fois étaient effrayés par sa maigreur fébrile. » R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 75. Lire aussi la lettre du 23 juin 1760 à Palissot : « Je suis vieux », écrit-il, « et malade ; et je tiens la gaieté un remède plus sûr que les ordonnances de mon cher et estimable Tronchin. », Voltaire, *Correspondance*, t. V (1758-1760), édition Besterman adaptée par F. Deloffre, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1980, p. 962.

²³⁹ Voltaire, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 70.

²⁴⁰ Lettre 6322 du 12 novembre 1760 adressée à Collini, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 81.

années, démontre M. Hersant, le « journal d'une agonie »²⁴¹ : *in fine*, « l'objet par excellence du ressassement voltairien [est] la mort. »²⁴²

Dans les lettres écrites à Ferney et correspondant à la période biographique qui nous concerne, Voltaire se plaint régulièrement de son état de santé : « Les hivers me sont toujours un peu funestes, mon cher Collini. Vous connaissez ma faible santé. »²⁴³ Le bonheur qu'il éprouve en profitant de sa propriété (fait mentionné par la fiction biographique²⁴⁴) s'associe étrangement au thème d'une vieillesse fragilisée : « Pour moi, je passerai mon hiver dans mes campagnes. Il faut que je cultive mon petit territoire ; j'ai environ deux lieues de pays à gouverner. [...] Je n'ai jamais été aussi heureux que je le suis, quoique malade et vieux. »²⁴⁵ Dans la fiction, le thème de la fragilité physique est cependant assez peu repris, mis à part la mention des « jambes grêles » au tout début du roman, et l'allusion à une crise de rhumatismes vers la fin : « après une crise de rhumatismes, Voltaire reprit les répétitions de *Mahomet*. »²⁴⁶ Des notations plus explicites dans ce sens (« vieilles jointures », « vieux babouin »²⁴⁷) apparaissent en toute fin du roman, lors de la conversation entre J.-F. Goussier et les autres peintres et graveurs, lesquels insistent tous soudainement sur la vieillesse et l'affaiblissement de Voltaire, ce qui est justifié sans doute par la dominante « visuelle » de la scène : Goussier le dessinateur « croque » dans son récit quelques-uns des protagonistes²⁴⁸, puis présente à son auditoire ses dessins : « Alors commença le récit d'un été chez Voltaire. Puis il sortit d'une serviette les multiples dessins à la plume, à la sanguine, à la pierre noire qu'il avait réunis pendant son séjour. »²⁴⁹

Cette idée d'un Voltaire valétudinaire est à l'origine de l'image-cliché du « philosophe en robe de chambre »²⁵⁰, abondamment commentée par la critique voltairienne. Notre chapitre

²⁴¹ M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, op. cit., p. 477. Voir à ce propos les pages 483 sq., introduite par cette citation de Voltaire : « Ma vie n'aura été qu'une longue mort. »

²⁴² *Ibid.*, p. 483.

²⁴³ Lettre 6404 du 29 décembre 1960 à Collini *Correspondance* t. VI, op. cit., p.177. Voir aussi la lettre 642 au marquis Capacelli : « Il y a un mois que je suis très malade et que je n'écris à personne », *ibid.*, p. 221.

²⁴⁴ « J'espère, mes divins anges, que vous allez bien profiter. J'ai un assez joli jardin, vous jouirez d'un beau paysage et vous serez à l'abri de tout bruit et de toute importunité. » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 19.

²⁴⁵ Lettre 6404 du 29 décembre 1960 à Collini *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 178. Sur la vieillesse, voir par exemple la lettre 6450 du 18 janvier 1761 : « Mes cheveux ont blanchi, mes dents sont tombées, mais mon cœur est jeune », *ibid.*, p. 219.

²⁴⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 115.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 170.

²⁴⁸ « Elle est jolie, svelte, blanche, la taille fine, la gorge insolente, et quelque chose de si lascif dans ses gestes que ce vieux babouin de Voltaire l'a remarquée. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 169.

²⁴⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 171.

²⁵⁰ G. Barber, « Les philosophes en robe de chambre », dans *Le Siècle de Voltaire*, op. cit., p. 63.

consacré à la biographie historique a montré que ce vêtement est l'objet de divers questionnements, hypothèses et recherches d'indices.²⁵¹ Le choix du costume tient aux changements physiques dus à la maladie et qui affectent peu à peu Voltaire²⁵² : « ... dans la seconde moitié de sa vie il échangera sa robe de cour avant tout contre une robe de chambre. » La fameuse robe de chambre participe d'une forme de scénographie d'époque, pour reprendre la formule de J.-L. Diaz ; ce vêtement fait signe et fait sens, individuellement et collectivement :

De plus la fréquence avec laquelle Voltaire paraît devant ses visiteurs en robe de chambre n'est qu'une expression d'une conception de l'écrivain qu'il met à la mode et qu'il partage, en quelque mesure, avec d'autres de son temps. Le philosophe est, presque par définition, solitaire, retiré, vivant chez lui et écrivant pour d'autres capables de s'imaginer loin de la ville et la cour – même si, en fait, ils y sont et ils en font partie. »²⁵³

G. Barber et G. Laroche mettent en lumière la co-construction par Voltaire de cette posture et la signification qu'elle revêt : « En insistant dans sa correspondance sur sa robe de chambre Voltaire non seulement renseigne ses correspondants sur son état de santé mais il leur présente ainsi l'image même du "vieux malade des Alpes" »²⁵⁴ Cette image va persister²⁵⁵, et c'est celle que J.-P. Amette va utiliser pour la description du philosophe que découvrent à leur arrivée les deux comédiennes italiennes : « Avec son curieux bonnet froissé, ses bas en tire-bouchon sur ses jambes grêles, on ne sait si l'immense philosophe est habillé pour se coucher ou s'il sort d'une sieste. »²⁵⁶ Ce fameux bonnet évoqué par le romancier et tous les biographes

²⁵¹ Cf *supra* pages 57. G. Barber, « Les philosophes en robe de chambre », *art. cité*, p. 67.

²⁵² « L'apparence changera avec les années, le mignon changera sous les coups de la marâtre nature et le vieux malade des Alpes qui surgira cinquante ans plus tard pour recevoir les adulations de tout Paris à la Comédie-Française sera courbattu, penché sur sa canne et le symbole même d'une intelligence qui paraîtra avoir survécu au corps. », G. Barber, « Les philosophes en robe de chambre », *art. cité*, p. 63.

²⁵³ *Ibid.*, p. 63. Voir aussi les analyses de G. Barber qui suivent sur le « symbole » que représente la robe de chambre pour l'écrivain du dix-huitième siècle, et cette conclusion p. 70 : « La consécration de la robe de chambre comme tenue reconnue de l'écrivain pourrait donc, par ce symbole vestimentaire, marquer la majorité de l'idée même de l'écrivain professionnel. » On lit chez R. Pomeau : « Quant au vêtement, habituellement le patriarche ne « s'habille » pas. Il endosse l'habit à la française, à la mode ancienne, uniquement pour les personnages du plus haut rang. Pour le major Broom, il est resté en tenue d'intérieur : robe de chambre en satin bleu, avec des points dorés ; sur sa tête un bonnet, également de satin, orné d'un gland doré. Parfois sous le bonnet, il porte une perruque de modèle antique, à trois queues. C'est ainsi accoutré qu'il accueille d'ordinaire ses hôtes. Il leur donne par là une impression de cordiale familiarité. [...] On songera aussi qu'enveloppé de la sorte – robe de chambre, bonnet – il résiste mieux au froid qui, malgré les feux de cheminées, s'insinue dans les pièces du château. Le major a rendu visite à Voltaire le 16 mars 1765 : souvent en ces fins d'hiver, la campagne environnante est encore sous la neige. », R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, *op. cit.*, p. 352- 353.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

²⁵⁵ « L'image survivra à la Révolution et dans les années 1840, ou peu après, un jeune Anglais pouvait encore acheter à Paris ce qui lui était vendu comme étant une partie de la robe de chambre de Voltaire. » G. Barber, *art. cité*, p. 69.

²⁵⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 17.

apparaît maintes fois dans la *Correspondance*²⁵⁷ et participe de l'originalité du personnage dans la fiction ; la lutte idéologique et politique de Voltaire contraste plaisamment avec son apparence plutôt négligée : « L'officier [Fleckenstein] en blanc et le philosophe en bas de coton fripés traversèrent des trouées de soleil. »²⁵⁸

Nombre de voltairiens ont développé cette question de l'image physique de Voltaire à partir de l'iconographie.²⁵⁹ On sait que les « portraits de Voltaire » ne manquent pas : entre autres, le « portrait anonyme » de Voltaire auquel F. Deloffre a consacré un article²⁶⁰ ; il dépeint un Voltaire « maigre » et « le visage décharné »²⁶¹, ce qui, selon Deloffre, constitue un écho parfait aux vers de Piron décrivant Voltaire : « Serres de cancre, gosier, dos et ventre d'oiseau, / Le tout sur des jambes de faune »²⁶² Mais c'est le regard de Voltaire qui est le plus frappant, et apparaît tel dans la fiction biographique, ce que nous avons mentionné lors de l'étude de la focalisation : « C'est le regard de Voltaire qui me trouble. Il est insistant, aigu. »²⁶³

b. Brecht.

L'image qui s'impose au début de *La Maîtresse de Brecht* est celle du paysan, ou pour être exact, du propriétaire terrien : « Brecht, lui, ressemblait à un paysan enrichi qui a pendu sa casquette à une branche de pommier. »²⁶⁴ La promenade de Maria et Brecht qui suit immédiatement la rencontre confirme cette première impression : « Brecht marchait pesamment, le trottoir lui appartenait. C'était un paysan qui revient à sa ferme. [...] Le soleil projetait l'ombre de Brecht sur les briques d'un long immeuble crasseux. La silhouette de Brecht était lourde. »²⁶⁵ L'attachement à la propriété détermine paradoxalement le personnage, et se trouve associé à la lourdeur corporelle... Le personnage de Théo Pilla qui reconnaît le dramaturge sur une vieille photographie, le décrit de manière analogue : « Un

²⁵⁷ « On rajuste mon bonnet... », *Correspondance* t. VI, *op. cit.*, page 3, lettre 6248 à la comtesse d'Argental.

²⁵⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 86.

²⁵⁹ N. Cronk et O. Ferret, « Voltaire patriarche ? », dans *Revue Voltaire n°11, Voltaire patriarche*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, pages 13 sq.

²⁶⁰ F. Deloffre « Piron auteur du « portrait de Voltaire » ? » dans Ch. Mervaud et S. Menant (dir.), *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, *op. cit.*, p. 349-441

²⁶¹ Extraits du « portrait anonyme » cités par F. Deloffre, *ibid.*, p. 358.

²⁶² Piron, *Œuvres choisies*, Paris, 1910, p. 563. Cité par F. Deloffre, *ibid.*, p. 358.

²⁶³ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, 140. Voir *supra*, p. 231.

²⁶⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 35. Un peu plus loin : « La lumière latérale d'une fenêtre baignait le haut du visage de Brecht. Il parlait avec un accent bavarois, assez rocailleux et lent. », *ibid.*, p. 36.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

paysan comme on en trouve dans les *Contes* de Grimm. Il vous échange une oie borgne contre une vache, en vous faisant croire qu'il s'agit d'une bonne affaire pour vous. »²⁶⁶

Cette image, qui évoque le propriétaire Puntila, correspond aux propositions de la tradition biographique :

Du côté paternel comme du côté maternel, ses ancêtres étaient des paysans badois, finauds et positifs. Ses amis ont souvent attribué son attitude prudente, rusée et oblique, à l'égard des questions intellectuelles aussi bien qu'en affaires, au fait qu'il descendait d'une longue lignée de paysans madrés et soupçonneux, pleins d'une méfiance invétérée à l'encontre des citadins délurés, et de scepticisme pour tout ce qui semble déclamatoire et pompeux. L'horreur qu'éprouvait Brecht pour le sentiment et la rhétorique, son goût particulier pour l'ironie et la parodie, sa confiance si souvent proclamée dans la sagesse de la lâcheté, étaient peut-être un legs des paysans dont le sang coulait dans ses veines.²⁶⁷

L'analyse est partagée par M. Esslin : « L'attitude fondamentale de Brecht avait toujours comporté des éléments schweikiens, hérités de cette race paysanne de la Forêt-Noire, à laquelle appartenaient ses ancêtres. »²⁶⁸ Ce parallèle entre Brecht et son personnage de Schweik, largement exploité par le biographe, rejoint les propositions de J.-L. Diaz concernant le rôle des personnages créés par le biographié dans la constitution d'une scénographie auctoriale : « C'est pour une part en construisant un personnage qui les représente à l'intérieur même de leur œuvre que les écrivains romantiques définissent leur scénographie auctoriale. Cela leur permet d'ouvrir à la *persona* de l'auteur le continent chatoyant de la fiction. »²⁶⁹ Les biographes ont également consacré de longs développements au personnage de Baal²⁷⁰ en tant que double possible de Brecht, mais pas plus que la référence à Schweik Amette n'exploite la référence à Baal : le seul modèle « littéraire » brechtien qu'il

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁷ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 22-23.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 65. « Son comportement futur, qui devait si souvent dérouter et indisposer l'opinion publique, devint intelligible à la lumière de la philosophie schweikienne fondée sur l'idée qu'il est souvent sage d'acheter la paix et la tranquillité en faisant montre de docilité, voire d'une servilité joyeuse et ironique envers les autorités, si stupides soient-elles, qu'il s'agisse de la Commission des activités anti-américaines aux Etats-Unis, ou des bureaucrates communistes en Allemagne de l'Est. », *ibid.*, p. 65. On sait que Brecht s'est saisi du personnage créé par Jaroslav Hašek pour en faire le héros d'une pièce intitulée *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale* (1943) : voir à ce propos G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht..., op. cit.*, p. 152.

²⁶⁹ R. Amossy et D. Maingueneau, « Autour des « scénographies actoriales » : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *art. cité*, p. 36

²⁷⁰ « Dans cette pièce, *Baal*, il conte aussi l'histoire d'un poète, d'un individu antisocial, qui séduit les femmes, les abandonne et finalement, assassine son meilleur ami dans une crise de jalousie homosexuelle (détail rappelant l'agression à laquelle se livra Verlaine contre Rimbaud). La pièce est précédée d'une ballade orgiaque dans le style de la *Légende du Soldat Mort*. *Baal* est une effusion poétique délirante et pleine d'extravagance, dans la tradition du *Woyzeck* de Büchner, fragmentaire et décousue, mais emportée par un torrent d'images vigoureuses qui portent indiscutablement la marque du génie. », M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 29.

semble se donner pour décrire l'homme est le personnage de Puntila, sans doute parce que celui-ci renvoie à ses yeux à l'une des œuvres les plus représentatives du dramaturge. On ne saurait nier d'autre part que le choix, en filigrane, de Puntila comme avatar de Brecht rend le biographié plus proche et plus humain que ne le feraient des références à Baal.

Cette dominante « paysanne » insistante au début du roman de J.-P. Amette s'associe assez paradoxalement, *via* les effets de mémoire et les analepses de la fiction, aux vêtements que portait le jeune Brecht durant ses années berlinoises (la casquette, la veste de cuir...) et qui ont contribué (avec le cigare) à fixer son image publique :

Au cours des huit années de cette période berlinoise, Brecht continua à jouer son personnage d'enfant terrible de la littérature. A l'apogée de sa renommée et de sa postérité, on le voyait toujours arborer un accoutrement hautement original : un gilet à manches de toile, une cravate de cuir, une veste de mécanicien ou de conducteur de camion, également en cuir, et une casquette crasseuse. Il était toujours aussi mal rasé. Mais certains observateurs malveillants prétendaient que sous ce costume prolétarien il portait de superbes chemises de soie. Ses cheveux ramenés en frange sur le front, et ses lunettes cerclées d'acier comme en portaient les petits fonctionnaires ou les maîtres d'école de village, étaient les traits les plus saillants de sa physiologie.²⁷¹

Cette image est reprise dans *La Maîtresse de Brecht*, à travers le point de vue interne des camarades du parti, dont Johannes Becher :

Becher, lui, se souvenait du jeune Brecht, maigre, pas content, le chapeau sur la tête, un cigare noir à la bouche. Les pieds sur une chaise, en train de lire ou plutôt de froisser les journaux berlinois, satisfait d'avoir réussi à gagner très vite beaucoup d'argent avec *L'Opéra de quat'sous*.²⁷²

Ce « déguisement prolétarien »²⁷³ fait signe, lui aussi : « [...] en l'espace de quelques années, Brecht a fait son chemin à Berlin. Il se donne des allures du prolétaire qui est contraint de

²⁷¹ M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 90-91.

²⁷² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 17. « Johannes Becher, devenu haut responsable culturel de la zone, pensait au manteau de cuir impeccable du jeune Brecht. Il se demandait si, maintenant, la peau de Brecht était devenue assez épaisse pour affronter les « camarades » experts en opinions marxistes, les « spécialistes » qui dirigeaient la redoutable Union des écrivains. », *ibid.*, p. 18.

²⁷³ « Parmi les figures marquantes des années folles, il attire l'attention, celle d'Elias Canetti notamment. Ce jeune étudiant de vingt-trois ans le décrit ainsi dans son autobiographie *Le Flambeau dans l'oreille* : « La seule personne qui me frappât parmi tous ces gens, ce fut Brecht, par son **déguisement prolétarien**. Il était très maigre, il avait un visage famélique auquel sa casquette donnait un air penché ; ses mots étaient de bois, hachés ; sous son regard, on se sentait comme un objet de valeur qui n'en a pas et lui, le prêteur sur gages, évaluait chacun de ses yeux noirs perçants. Il parlait peu et l'on n'apprenait rien du résultat de l'expertise. On avait du mal à croire qu'il n'eût que trente ans, il semblait non pas avoir vieilli prématurément, mais avoir toujours été vieux. », Elias Canetti, *Ecrits autobiographiques*, traductions de Michel-François Demet, Armel Guerne,

vendre sa force de travail sur le marché et pour lequel rien n'est plus important que d'en tirer le maximum d'argent. »²⁷⁴ Ce qui est désigné par le biographe M. Esslin comme un « accoutrement » dont il souligne le caractère hétéroclite est érigé en signe d'identité.²⁷⁵ Le cigare est présent dans les deux fictions : dans *La Maîtresse* (« ... pendant un instant, le maître parut, pâle, avec sa casquette vissée sur la tête et son cigare qui fumait. »²⁷⁶) comme dans *Province*, où il est associé à la promenade rituelle du maître :

Manteau de cuir noir et veste de pêcheur danois. Le cigare et la radio. Le pollen tournoie autour d'eux, immobilise leurs ombres. Ils sont jeunes. [...] Le petit garçon tend la main pour avoir un peu d'argent, mais ni mon père ni Brecht ne font attention, ils ont rebroussé chemin vers l'autre extrémité de la ville.²⁷⁷

L'extrait de *Province* réunit ainsi de manière significative quelques paramètres de la construction du personnage d'Écrivain identifiés par J.-B. Puech²⁷⁸ : le costume du biographié, les accessoires, le compagnon de promenade sont des éléments traditionnels de la biographie d'écrivain. L'effet du vieillissement est cependant palpable dans *La Maîtresse de Brecht*, puisque la lourdeur associée initialement par J.-P. Amette à l'image du propriétaire terrien s'accroît : « La silhouette de Brecht était lourde. Il ôta ses lunettes pour les nettoyer avec son mouchoir. Maria prit lunettes et mouchoir. Elle essuya et découvrit la fatigue, les yeux un peu rouges, les cernes qui dénotaient peut-être une maladie cardiaque ou tout simplement l'approche de la vieillesse. »²⁷⁹ L'image de Brecht dans ce roman est celle d'un homme malade, dont la « faiblesse physique » (problèmes cardiaques notamment) nécessite des traitements constants.²⁸⁰

Le personnage de Brecht décrit dans la fiction est marqué par une progressive pétrification : « Tout le monde avait l'air impressionné par ce Brecht au visage rond, avec ses

Bernard Kreiss et Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1998, p. 586, cité par G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 47.

²⁷⁴ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 47

²⁷⁵ « Il [Brecht] ne faisait que de rares apparitions, toujours vêtu d'une veste de cuir flottante qui lui donnait l'air à la fois d'un conducteur de camion et d'un séminariste jésuite. », M. Esslin cite C. Zuckmayer, „Drei Jahre“ dans *Theaterstadt Berlin, Ein Almanach*, éd. Herbert Jhering, Berlin, 1948, p. 87-89, dans M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 48.

²⁷⁶ J.-P. Amette *La Maîtresse de Brecht.*, p. 109.

²⁷⁷ J.-P. Amette, *Province, op. cit.*, p. 29.

²⁷⁸ Le « décor », les « accessoires », les « costumes », les « gestes » (identifiés par J.-B. Puech dans ses analyses sur « l'auteur comme personnage. » J.-B. Puech, *L'auteur comme œuvre, op. cit.*, Introduction, p. 10 sq.

²⁷⁹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht.*, *op. cit.*, p. 39

²⁸⁰ « His [Brechts] physical weakness is referred to when it is noted that Maria has to organize his taking of medicines for heart problems. », S. Parkes, « Literary Portrayals of the GDR by Non-GDR Citizens », *art. cité*, p. 64.

cheveux peignés sur le front à la manière d'un empereur romain.»²⁸¹ Et cette comparaison avec un buste romain amène logiquement, à la fin du roman, l'image du masque :

Hans, lui, scrute le visage de Brecht, les bajoues, la petite lippe de la lèvre inférieure. Il ressemble à tous ces petits vieux un peu courbés et somnolents qui restent assis sur un banc, au bout du village, le regard vide. Hans ne peut s'empêcher de fixer ce visage lourd, empâté, les cheveux clairsemés dont les mèches courtes, en revenant sur les tempes, suggèrent on ne sait quel empereur romain usé par les plaisirs. Il pense : Un masque.

Ce portrait de Brecht vieillissant, porté par le point de vue de Hans Trow, est une manière de transposer et fictionnaliser un élément de nature historique : le masque funéraire de Brecht dont on trouve la reproduction dans la plupart des ouvrages biographiques,²⁸² et qui, sans doute, est resté dans l'esprit de J.-P. Amette.

4. L'entourage du « grand homme »

a. Le patriarcat de Voltaire

À l'époque de Ferney, la posture de patriarche est constitutive de l'image que Voltaire a le dessein de projeter :

Que Voltaire soit lui-même à l'origine de la construction d'une posture de patriarche, c'est ce qu'indiquent en particulier les textes qui transmettent un discours érigeant le *je* en patriarche des lettres et de la philosophie, c'est-à-dire conférant au *je* une position dominante parmi les « gens de lettres » et parmi les « philosophes », ces termes étant à entendre dans leurs acceptions contemporaines.²⁸³

Ferney a un rôle central et stratégique, venant à l'appui d'un projet bien réfléchi : « La netteté de sa silhouette et son auréole sans ombre tient sans doute à la royauté symbolique de Ferney, au centre de laquelle le philosophe s'est placé. »²⁸⁴ Le concept de patriarcat, souvent commenté par les biographes, renvoie à la notion de propriété (qui marque la période de

²⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

²⁸² Reproduction de W. Hecht avec cette légende « Totenmaske Brechts, am 15. 8 von Gerhard Thieme und Fritz Cremer abgenommen », *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1253. Nombreux commentaires de J. Fuegi sur le processus de fabrication du masque mortuaire par Gerhart Thieme (page 747), et sur les exemplaires confisqués ou repris de ce masque : « A l'insu de Weigel, une copie intacte du masque restera en possession de Ruth Berlau. », J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, p. 751.

²⁸³ N. Cronk et O. Ferret, « Voltaire patriarche ? », *art. cité*, p. 16.

²⁸⁴ J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », *art. cité*, p. 125.

Ferney²⁸⁵), mais aussi au *leadership* voltairien : « En se proclamant « patriarche », Voltaire prétendait être la figure suprême, à la fois le centre et l'origine, comme le suggère Grimm en déclarant D'Alembert "le chef visible de l'illustre Eglise dont Voltaire fut le fondateur et le soutien" »²⁸⁶. Les connotations multiples du mot ont été explorées par les études voltairiennes :

La notion de « patriarche » se situe à la croisée de plusieurs concepts. Elle implique au premier chef la notion de « patrie », ou de l'union d'un peuple et d'un territoire sur lesquels le patriarche exerce sa souveraineté. Aussi Voltaire n'a-t-il revendiqué ce titre qu'en se métamorphosant en « seigneur de village » à Ferney au début des années 1760.²⁸⁷

L'effet-vignette que nous évoquions précédemment est renforcé par l'iconographie « dont le plus illustre artisan est Jean Huber. »²⁸⁸ La multiplicité des images illustre, selon N. Cronk et O. Ferret, un aspect essentiel de cette posture, « toujours en représentation, dans la vie comme dans ses textes. Loin de se réduire à une posture unifiée, l'image du patriarche est en continuelle recomposition. »²⁸⁹ La force de cette notion tient au fait qu'elle est à la fois un symbole et une donnée concrète :²⁹⁰ Voltaire se veut patriarche au sens propre comme au sens figuré ; ce constat de N. Cronk attire notre attention sur un point commun entre Brecht et Voltaire, qui est l'ancrage dans une réalité sociale on ne peut plus concrète.²⁹¹ Ainsi, le patriarcat voltairien s'organise de manière très pragmatique : « Voltaire développe ses activités à deux niveaux : sur le grand théâtre, parisien et européen ; dans le cercle étroit de

²⁸⁵ « Le siège du patriarcat de Voltaire se trouve, on le sait à Ferney. Et le biographe récent qui regarde les années passées aux Délices comme faisant partie du règne du patriarche est certainement dans l'erreur. C'est en décembre 1758 que Voltaire se désigne ainsi pour la première fois : « je deviens patriarche » (D7970). Le contexte fait voir qu'il évoque alors par ce mot la figure d'un grand propriétaire foncier soucieux de faire valoir son patrimoine agricole. Mais rapidement, Voltaire commence aussi à se décrire comme patriarche pour suggérer une image de chef de secte. » N. Cronk, « L'auteur patriarche : une construction en lettres », *art. cité* p. 47.

²⁸⁶ C. Paillard, « Voltaire et le marquis de Florian. Le rôle du cercle familial dans l'édification du statut patriarcal de Voltaire », *Revue Voltaire n°11, Voltaire patriarche*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011., p. 135-136.

²⁸⁷ C. Paillard, « Voltaire et le marquis de Florian... » *art. cité*, p. 135.

²⁸⁸ N. Cronk et O. Ferret, *art. cité*, p. 13.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁹⁰ Voir à ce propos les développements de N. Cronk et de C. Paillard.

²⁹¹ « Le patriarcat prêche un message largement diffusé, qui se comprend facilement – en apparence, du moins -, et qui se résume même en un slogan politique : écrasez l'Infâme. Tout cela est bien connu. Ce qui l'est peut-être moins est le fonctionnement, la mise en action de ce slogan. « Le médium est le message » : on ne saisit pleinement le message du patriarche qu'à la condition de comprendre comment ce message s'est imposé, comment fonctionne en somme le système médiatique de Ferney. », N. Cronk, « L'auteur patriarche.. » *art. cité*, p. 48

son domaine, avec des prolongements vers Genève et vers le pays de Gex. »²⁹² Intellectuel, poète et chantre d'une vie agreste, Voltaire fait volontiers référence à Virgile.

[...] le poète chante la vie rurale en homme qui sait de quoi il parle. Car Voltaire ne s'est pas contenté de regarder les travaux de la ferme depuis son salon ou son cabinet. Il se rend dans ses étables, examine ses bêtes. « J'aime mes bœufs », déclare-t-il, « je les caresse, ils me font des mines ». ²⁹³

La correspondance rend compte à cet égard de ses activités multiples : « Voilà ma lettre finie, je vais voir mes greniers et mes granges, je vous présente mon tendre respect, et je vous aime plus encore que mon blé et mon vin. J'ai fait pourtant d'assez bon vin, et beaucoup ; je parie, Madame, que vous ne vous en souciez guère ; voilà comme l'on est à Paris. »²⁹⁴ L'écriture côtoie les travaux manuels et logistiques,²⁹⁵ et les projets de construction : « En achetant Ferney, Voltaire avait acquis d'abord un château. Un château à reconstruire. Les travaux s'achèvent au début de l'automne 1759, du moins pour le gros œuvre. »²⁹⁶ Pour Voltaire bâtisseur, l'un des principaux chantiers évoqués dans la *Correspondance* est la construction d'une église.²⁹⁷ Et conformément à la tradition historique, la construction de l'église et du théâtre est constituée en thème d'arrière-plan dans la fiction biographique : au comte Fleckenstein lui demandant quel rôle il joue auprès de Voltaire, l'abbé de Pors-Even répond : « Je le conseille pour la construction de son église. Au fond, il a davantage de tourments religieux qu'on ne pense. »²⁹⁸ Le théâtre prend, de même, une place d'importance dans les biographies historiques : « Entre l'église et le château, s'interposait un édifice, lieu pour lui d'une véritable dévotion : un théâtre. »²⁹⁹ On trouve quelques allusions à cette

²⁹² R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, op. cit., p. 18.

²⁹³ *Ibid.* p. 37. R. Pomeau cite la lettre 6542 (D9683) du 19 mars 1761 à d'Argental, *Correspondance* p. 310-311.

²⁹⁴ *Correspondance*, t. VI, op. cit., lettre 6290 du 27 octobre 1760 à Madame Du Deffand, p. 48. Lire également dans une lettre à Damilaville du 19 novembre 1760 : « Je crois que, de tous les poètes, je suis le plus utile à la France. J'ai défriché une lieue de pays, je fais vivre deux cents personnes qui mouraient de faim. », *ibid.*, p. 96.

²⁹⁵ « ... mais il a fallu jouer le vieillard sur notre petit théâtre, avec notre petite troupe, et je l'ai fait d'après nature. Je suis enchaîné d'ailleurs au char de Cérès comme à celui d'Apollon ; je suis maçon, laboureur, vigneron, jardinier. Figurez-vous que je n'ai pas un moment à moi, et je ne croirais pas vivre si je vivais autrement ; ce n'est qu'en s'occupant qu'on existe. », *Correspondance*, t. VI, op. cit., lettre 6323 du 12 novembre 1760 au Comte de Tressan, p. 82.

²⁹⁶ R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, op. cit., p. 54. Voir la description de Ferney qui suit, notamment la description du jardin p. 56.

²⁹⁷ Par exemple : lettre 6692 du 7 juillet 1761 au marquis d'Albertas : « Non seulement, Monsieur, je fais bâtir une église sans être sûr qu'on y dise la messe, mais je fais un théâtre à Ferney sans espérer qu'on y joue la comédie. », *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 462.

²⁹⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 47

²⁹⁹ R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, op. cit., p. 63. Quelques détails sont donnés ensuite : « Voltaire en 1761, en même temps qu'il construisait son église, aménagea le bâtiment en salle de spectacle. [...] Celui de Ferney peut contenir jusqu'à trois cents spectateurs. La scène est vaste. Elle se prête aux évolutions de nombreux figurants. » R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, op. cit., p. 64-65. « Le théâtre est terminé au début d'octobre, tandis que le comte de Lauraguais est à Ferney. Voltaire juge l'édifice « très beau » et fort « commode ». L'hôte

édification dans la fiction biographique ; ainsi, les indications sur *Mahomet* données par Voltaire aux comédiennes italiennes sont précédées de ces quelques lignes : « Sous les grands tilleuls, Voltaire suivait les travaux des charpentiers en train de clouer les portants du théâtre de verdure. Il fit asseoir les deux comédiennes sur un banc. »³⁰⁰ Le lieu et la construction du bâtiment sont associés au projet de Voltaire et à son combat, explicités à l'attention des comédiennes dans les pages qui suivent.³⁰¹ La propriété matérielle, soulignée par le titre de la fiction biographique *Un été chez Voltaire*, est essentielle, car garante des activités intellectuelles de l'écrivain : « Ainsi installé dans sa seigneurie, entre ses prés, ses vignes et ses bois, l'indépendance de la fortune et de l'esprit garantie, Voltaire, patriarche des lettres et des philosophes, dialogue de pair à compagnon avec tout ce qui compte en Europe. »³⁰²

b. « Le génie de l'amitié... »³⁰³

Bertolt Brecht est représenté, lui aussi, au centre d'un petit cercle sur lequel il rayonne ; un portrait tracé par le personnage de Maria Eich dans la fiction biographique en livre une image caractéristique ; on y retrouve Brecht entouré de jeunes disciples avec lesquels il collabore en bonne intelligence :

Parfois il est pris d'accès de gaieté. C'est ce Brecht-là que j'aime ! ... Il aime s'entourer d'élèves très jeunes et, quand une proposition lui plaît, il la transmet et la fait sienne. Il est ouvert, détendu, il ne force rien...³⁰⁴

Portrait qui correspond au travail collectif conçu et mis en oeuvre par le dramaturge, que décrivent les biographies historiques :

Selon lui, il était excellent pour son travail que de nombreuses personnes y prissent part. Aussi réunissait-il autour de lui des jeunes gens qui lui servaient de collaborateurs. Ils faisaient des recherches, discutaient ses plans

rapporte quel « effet prodigieux » produisent maintenant à Paris *Sémiramis* et *Mahomet*. Ici on va commencer par donner *L'Écossaise* [...] Quelques mois plus tard, pour d'augustes visiteurs, le duc de Richelieu et le duc de Villars, le théâtre de Ferney redonne cette *Olympie* avec le plus sage *Droit du seigneur*. Voltaire est ici à la fois auteur, directeur, metteur en scène et acteur. Pendant des années, il se livre à la joie d'interpréter avec fougue et passion les personnages qu'il a créés. Mais en même temps il joue, au naturel et d'inspiration, un rôle où s'achève de s'affirmer sa personnalité : Monsieur de Voltaire. », *ibid.*, p. 65.

³⁰⁰ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 22.

³⁰¹ « Pourquoi reprendre *Mahomet* ? Non par vanité, ni pour oublier que quelques personnes du parterre ont sifflé la pièce le 9 août 1742. Mais parce que la tragédie a été mal comprise, certains n'ont vu qu'un côté de la pièce, ce qui est la manière la plus ordinaire de se tromper. Regardez autour de vous : à quelques kilomètres d'ici, à Genève, ce Rousseau écume de rage contre nous... » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 22.

³⁰² R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, *op. cit.*, p. 71.

³⁰³ « Ce don de réunir un cercle autour de lui prouve que Brecht avait le génie de l'amitié. », M. Esslin, *B. Brecht*, *op. cit.*, p. 42.

³⁰⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 117 (compte-rendu de Maria à Hans Trow).

avec lui, suggéraient des changements et des améliorations. Quand l'ouvrage paraissait en librairie, ils étaient cités comme co-auteurs.³⁰⁵

Le réseau brechtien se crée et s'organise autour d'un projet esthétique (inséparable d'une idéologie) qui fait de l'écrivain un phare :

Et Brecht désirait exercer de l'influence autour de lui. Selon Bernhard Reich, à cette époque, « il croyait nécessaire de créer un réseau de disciples et de fidèles qui couvrirait l'Allemagne entière, de gens qui travailleraient à l'élaboration d'un nouvel art théâtral à partir de positions-clés qu'ils occuperaient dans les théâtres, les maisons d'édition et les journaux. Il se voyait déjà sous les traits du chef de ce clan. ».³⁰⁶

Outre le rayonnement sur un réseau professionnel sciemment construit et entretenu, un autre aspect relationnel des deux écrivains, bien connu et repris par les fictions biographiques de J.-P. Amette, est l'effet-Pygmalion :

5. L'écrivain-Pygmalion : Voltaire, Brecht, Icare.

Le rôle fondamental joué par les collaboratrices de B. Brecht dans la construction de son oeuvre³⁰⁷ ainsi que les relations de l'écrivain avec ses comédiennes sont amplement décrites par les biographies historiques. Certaines de ses proches collaboratrices sont co-auteurs des œuvres dramatiques, ainsi que l'expliquent G. Berg et W. Jeske à propos de M. Steffin³⁰⁸ ou

³⁰⁵ Bernhard Reich : « Erinnerungen an dem jungen Brecht », *Sinn und Form*, second numéro spécial sur Brecht, 1957, pp. 434-435, cité par M. Esslin, *B. Brecht, op. cit.*, p. 93.

³⁰⁶ B. Reich : « Erinnerungen an dem jungen Brecht », *art. cité*, p. 434, cité par M. Esslin, *B. Brecht, op. cit.*, p. 47.

³⁰⁷ « Au Danemark, Brecht ajouta deux nouveaux noms à la liste de ses fidèles amies : l'une d'elles, Margarete Steffin, est citée comme co-auteur de *Grand'Peur et Misère du Troisième Reich*, de la *Bonne Ame du Sé-Tchouan*, du *Procès de Lucullus* et d'Arturo Ui. [...] L'actrice danoise Ruth Berlau ne se borna pas à collaborer avec Brecht quand il écrivit *les Jours de la Commune*, *le Cercle de Craie caucasien*, *la Bonne âme de Sé-Tchouan*, etc., elle prit aussi les photographies qui lui permirent d'établir la documentation complète des productions de Brecht, base des "livres de modèles". », M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 109-110. Un peu plus loin, M. Esslin évoque le rôle joué par Hella Wuolijoki : « C'est pourquoi, au cours de l'année 1940, accompagné de sa famille – et de plusieurs assistants et collaborateurs – il passa en Finlande, où, pour une quelconque raison, il était plus facile d'obtenir un visa américain. Il y fut l'hôte de l'écrivain Hella Wuolijoki dont les contes populaires lui inspirèrent sa pièce *Herr Puntila und sein Knecht Matti (Maître Puntila et son valet Matti)*, ce qui devait par la suite lui voir une nouvelle accusation de plagiat. », *ibid.*, p. 110.

³⁰⁸ « Parmi ces comédiens, Margarete Steffin (née le 23 août 1908), à laquelle est confié le petit rôle de la domestique. Employée de bureau, la jeune femme de vingt-trois ans a perdu son emploi de comptable aux éditions berlinoises *Globus* à cause de ses « intérêts politiques de tendance communiste » et donne désormais libre cours à son goût pour la littérature et à ses ambitions de comédienne. Elle devient la deuxième des indispensables « collaboratrices » de Brecht, qui bientôt l'appelle simplement « Grete ». Atteinte de tuberculose, il lui faut souvent consulter et suivre de nombreuses cures, dès l'époque de leur rencontre. », G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 50

de Ruth Berlau.³⁰⁹ Les relations de B. Brecht avec cet entourage féminin, notamment dans la période du retour, font l'objet de la part du biographe J. Fuegi de notations acerbes³¹⁰ et de scènes pathétiques :

Souvent Reichel et Berlau comparaient leurs souffrances. Comment n'auraient-elles pas vu le manège incessant des compagnes d'un soir, des starlettes et des partenaires sexuelles toujours plus nombreuses qui se pressaient autour d'un metteur en scène qui ne s'intéressait, au fond, qu'à celles qu'il pouvait mettre dans son lit.³¹¹

La Maîtresse de Brecht s'emploie à souligner les caractéristiques majeures de cette relation entre le dramaturge et son entourage, à savoir l'instrumentalisation des destins et le caractère interchangeable, voire indistinct, des rôles féminins :

[Brecht] se sentit un somptueux fakir et se dit qu'il était agréable que les comédiennes autour de vingt-cinq-trente ans soient très nombreuses et qu'on puisse les confondre et les baiser, toutes.³¹²

Le rôle attribué par Brecht à la comédienne constitue l'un des vecteurs de cette indifférenciation : « Pendant trois jours, Brecht présenta Maria à tous ceux qu'il rencontrait : Voilà Antigone ! Elle s'appelle Maria Eich... »³¹³ Pour reprendre une expression de *La Maîtresse de Brecht* indéniablement inspirée des schémas actantiels du *Puntila*, les figures féminines s'apparentent davantage, pour le dramaturge, à des « chœurs de femmes »,³¹⁴ dont l'identité propre est aisément effacée. Maria perçoit clairement ce statut dégradé qui lui est dévolu :

Elle n'était plus qu'une potiche érotique posée sur une étagère au-dessus de la table de chevet du grand maître. Elle était le jouet d'un maquereau. Elle se répétait « maquereau ! », « maquereau ! », « maquereau intellectuel ! mais maquereau quand même ! », tout en sachant que la situation ne se résumait

³⁰⁹ « C'est à « Torelore » qu'il fait début août la connaissance d'une jeune femme de vingt-sept ans, Ruth Berlau, qui devient la troisième de ses « collaboratrices ». Actrice au Théâtre Royal de Copenhague, Ruth Berlau a joué Anna de *Tambours dans la nuit* quelques années auparavant ; elle passe pour une enfant terrible, et les histoires que l'on raconte sur ses voyages à bicyclette jusqu'à Paris et Moscou lui ont valu le surnom de "Ruth la rouge" », G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 54-55.

³¹⁰ « Weigel devait encore se procurer des passeports et des visas pour tous les acteurs et les maîtresses que Brecht comptait emmener à l'étranger mais aussi, sur l'insistance de ce dernier, pour les techniciens et les costumiers. » J. Fuegi, *Brecht et Cie, op. cit.*, p. 692.

³¹¹ J. Fuegi, *op. cit.*, p. 694. Voir aussi le récit de la tentative de suicide de K. Reichel aux pages 697 et suivantes.

³¹² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 49-50. Ceci n'est pas sans évoquer le sort fait aux femmes de Kurgela dans le *Puntila*.

³¹³ *Ibid.*, p. 38.

³¹⁴ « Réveillé et la bouche pâteuse, il [Brecht] se souvint d'autres chœurs de femmes. Il avait dix-huit ans et les paysannes de son village du Mecklembourg le regardaient gravir une colline enneigée pour aller solennellement jeter un saxophone. », *Ibid.*, p. 156.

pas à une simple insulte. Les mots, même triviaux, ne la protégeaient pas de l'immense déception qui la creusait jour après jour.³¹⁵

De manière moins tragique, le Voltaire fictionnel est également soupçonné d'entretenir une relation ambiguë avec ses comédiennes, comme en témoignent ces réflexions de Zanetta à l'adresse de Gabriella : « Dans le rôle de Zopire, Voltaire va te serrer de près. [...] Le vieux philosophe vient faire frissonner sa vieillesse en serrant de près de belles Italiennes. »³¹⁶, et les révélations faites par le dessinateur J.-F. Goussier à la fin du roman :

Mais ce fut Goussier qui intéressa l'assemblée en parlant de la dernière conquête de Voltaire, l'été précédent. Il raconta que le vieux Voltaire avait réussi à faire venir la délicieuse Zanetta Obozzi, comédienne italienne, elle-même fille du grand mime napolitain Carlo Obozzi qui avait souvent joué dans les farces, les comédies de Goldoni et qui avait créé quelques superbes personnages de Marivaux.

- Elle est jolie, svelte, blanche, la taille fine, la gorge insolente, et quelque chose de si lascif dans ses gestes que ce vieux babouin de Voltaire l'a remarquée.³¹⁷

Rien dans le récit n'a validé ces allégations, et un « auditeur » de Goussier en souligne indirectement la dimension caricaturale : « Il a fait craquer ses vieilles jointures sur la jeune fille ? »³¹⁸ De cette donnée de la tradition biographique,³¹⁹ J.-P. Amette fait une rumeur sujette à caution, et non un trait fiable du portrait biographique-fictionnel. De même, si certains textes de Piron suggèrent, selon F. Deloffre, un comportement ambigu de Voltaire dramaturge,³²⁰ le romancier n'a pas retenu cet aspect autrement que sous la forme de rumeur malveillante.³²¹ En revanche, il semble cautionner, par le comportement de son Voltaire

³¹⁵ *Ibid.*, p. 125.

³¹⁶ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 48-49.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 169.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

³¹⁹ Voir par exemple les remarques faites par G. Laudin à l'occasion de son analyse de la satire en prose de Heinrich Leopold Wagner, *Voltaire am Abend seiner Apotheose* (1778) : « Toutefois Wagner n'a visiblement pas cherché à faire de Voltaire un vieillard libidineux, comme auraient pu le lui suggérer, dans une lecture malveillante, les *Mémoires secrets* qui mentionnent les visites de Voltaire à ses anciennes maîtresses, ainsi que ses rencontres avec les comédiennes avec lesquelles il eut des contacts en mars 1778 pour la distribution des rôles d'Irène : madame Molé, madame Sainval (ou Saint-Val), ou encore la sulfureuse Sophie Arnould. », G. Laudin, « De Sélis aux *Mémoires secrets*. L'intertextualité satirique dans la farce de H. L. Wagner, *Voltaire au soir de son apothéose* », dans Michel Delon et Catriona Seth (dir.) *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Mervaud*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2000, p. 162.

³²⁰ Le plus fréquent est de dépeindre l'empressement envers de jeunes comédiennes, telle la « demoiselle Manon » qui apparaît dans le texte *La Malebosse*, écrit par Piron sous couvert d'anonymat. Analysant ce texte, F. Deloffre montre comment le personnage de « Similor » (figurant Voltaire), fait jouer à la jeune fille le rôle d'une courtisane amoureuse, qui doit « vaincre son indifférence pendant qu'il se pavane. », F. Deloffre, « Piron auteur du « portrait de Voltaire » ? », *art. cit.*, p. 359.

³²¹ Ainsi, dans une notation discrète à la page 50 du roman : « Dans la scène 8 de l'acte III, Voltaire appuya un peu fort ses bras sur les épaules de Gabriella. »

fictionnel, le jugement de R. Pomeau qui fait de l'écrivain un « metteur en scène impitoyable » :

Pendant les répétitions, il se montre très exigeant et souvent désagréable avec ses acteurs et actrices improvisés. Une de ses interprètes s'est plainte à Casanova : "Il nous grondait sans cesse." [...] Bref, ce metteur en scène impitoyable "fait peur" à ses interprètes novices.³²² Pendant des représentations mêmes, sauf les jours de gala, il ne se prive pas d'intervenir, s'il juge défectueuse la marche d'une scène. En bonnet de nuit et robe de chambre, il traverse le plateau et vient réprimander les personnages. Quand on songe à ses critiques si sévères sur le jeu de comédiens chevronnés, on devine dans quel état pouvaient le mettre les gaucheries et les balbutiements de ses amateurs.³²³

J.-C. Bonnet évoquant la visite de Casanova rapporte sur ce point une « rumeur dévaluante » : « Selon lui, Voltaire est détesté à Lausanne à cause de son "humeur caustique" et de jeunes actrices bénévoles se plaignent qu'il les "grondait" et était "insolent, brutal, insupportable" »³²⁴. Cette attitude est transposée dans la scène du roman où Zanetta est victime de l'ire voltairienne :

Voltaire éclata :

- Non, mademoiselle Obozzi ! Vous prenez pour du naturel cette misérable façon de réciter des vers comme on lit la gazette...
- Mais..., balbutia Zanetta.
- Non, mademoiselle ! Je vous exhorte à dire un peu mieux ces vers, car, si vous ne le savez pas, la prose n'est jamais digne des vers. [...] Misérable façon de ridiculiser mes vers ! Misérable ! ...³²⁵

Sous ce même angle, la relation entre Sarah et Icare, personnages du roman biographoïde *Ma vie, son œuvre*, préfigure la relation entre Brecht et Maria Eich dépeinte dans la *Maîtresse de Brecht*. Ainsi, la déclaration du dramaturge : « Je vous trouverai un rôle dans *Puntilla !* Promesse de Brecht ! »³²⁶ fait écho à une scène de *Ma vie, son œuvre*, où l'on apprend que Sarah est embauchée pour jouer Électre :³²⁷

« Elle [Sarah] est engagée, maman, pour jouer dans *Electre*...

³²² Casanova, *Mémoires*, iv. 410. Il s'agit des représentations de Lausanne, mais la situation n'était sans doute pas meilleure à Ferney. Cité par Pomeau, *Voltaire en son temps*, op. cit., p. 357.

³²³ R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, op. cit., p. 357

³²⁴ J.-C. Bonnet citant les *Mémoires* de Casanova, dans « La visite à Ferney », art. cité, p. 130. « Parmi les plus célèbres fiascos, la visite de Casanova est particulièrement intéressante. Cet épisode important des *Mémoires* laisse l'impression d'un compte jamais vraiment apuré. », J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », art. cité, p. 130.

³²⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 74.

³²⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 84.

³²⁷ Le parallélisme avec la scène de présentation de Maria dans *La Maîtresse de Brecht* (que nous avons mentionnée *supra*) est de ce point de vue transparent : « Je vous présente ma prochaine Antigone ! dit Brecht. Maria Eich ! », *ibid.*, p. 38. À la page 126 de *Ma vie, son œuvre*, « Sarah répétait *Coriolan*. »

- Qui ?
- Electre. »

D'autres scènes de *Ma vie, son œuvre* évoquent les adaptations de Brecht, son travail de metteur en scène et, surtout, les relations particulières qu'il a pu entretenir avec ses comédiennes ; ainsi, l'ambiguïté qui accompagne l'engagement professionnel de Sarah annonce la trame de *La Maîtresse de Brecht* : « Mais il y avait entre un metteur en scène et sa comédienne une admiration mutuelle brûlante, impalpable, qui collait au doigt comme la poussière des ailes de papillon. »³²⁸ Le talent d'écriture que possède Icare est décrit comme un trompe-l'œil servant sa vanité, et destiné avant tout à subjuguier les femmes en général, et Sarah en particulier : « Rien ne la troublait plus que de voir des pattes de mouches échanger peu à peu leurs minuscules vibrations en une histoire funèbre et romantique. »³²⁹

Cet ascendant de l'Artiste sur son entourage féminin, décrit avec distance dans les fictions biographiques, et avec beaucoup de dérision dans le roman biographoïde, n'est pas sans lien, nous le verrons, avec le soupçon porté sur le monde artistique. Pour autant, ces aspects sombres de la personnalité des biographiés s'associent dans les textes, sans que jamais cette ambivalence ne se réduise, à la dimension exceptionnelle et remarquable de leur destin d'écrivains engagés.

6. Engagement et exil.

Le choix par Amette de Brecht et de Voltaire est très largement déterminé par leurs combats, comme nous l'avons montré en commentant ses propos. L'engagement sera donc une composante forte de l'image de son Voltaire fictionnel, conformément à ce qu'on peut observer dans les biographies historiques³³⁰ :

Après l'affaire Calas, la tolérance devient l'un de ces principes que seuls contestent les esprits bizarres ou fanatiques. De là, date l'immense popularité de Voltaire. Les ovations de la foule parisienne, le 30 mars 1778, s'adressaient principalement au « défenseur de Calas ». Il est, ce jour-là, ce que sera, un siècle plus tard, le vieil Hugo, le symbole des espérances de tout un peuple. [...] Dans la République française des lettres, Voltaire fondait un

³²⁸ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 63.

³²⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

³³⁰ « Le procès Calas était terminé. Il eût pu, le temps passant, sombrer dans l'oubli, sans que l'injustice soit jamais réparée, sans que soit mise en cause une législation inique. Mais le 22 mars 1762, Voltaire est informé. Par lui – par lui seul – le procès Calas deviendra l'affaire Calas, une de ces affaires qui marquent la conscience des hommes. » R. Pomeau, (dir.) et coll., *Ecraser l'Infâme : 1759-1770, Voltaire en son temps*, op. cit., p. 143.

principat du grand écrivain « éclairé » : charge assumée, après mes patriarches Voltaire et Hugo, par Zola, Anatole France, Romain Rolland... Voltaire, conjointement avec son ennemi Jean-Jacques, a habitué les Français à attendre du génie littéraire autre chose que des divertissements : une direction de conscience.³³¹

Le théâtre est l'un des vecteurs utilisés par Voltaire pour combattre l' « Infâme », et le roman de J.-P. Amette convoque explicitement la référence au *Tartuffe* : « Chaque tirade de votre *Mahomet* respire la révolte contre la religion et contre l'autorité. On expose sur le théâtre toutes les horreurs d'une morale qui a déjà culminé dans *Tartuffe*. »³³² La suite des propos que tient l'opposant idéologique, incarné par l'abbé de Pors-Even, montre que les conséquences du combat voltairien peuvent être tragiques : « Tremblez qu'en combinant de telles tragédies, vos domestiques un jour ne vous plongent dans un cachot et vous n'en sortirez que pour être traîné place de Grève ! »³³³ Certes, l'été 1761 à Ferney ne correspond précisément à aucune grande « affaire », puisque Voltaire est informé un peu plus tard de la condamnation du pasteur Rochette et de l'exécution de Jean Calas³³⁴, et que le combat pour le chevalier de La Barre est bien postérieur³³⁵ ; il n'en demeure pas moins que le lieu choisi par le romancier pour son récit est emblématique des luttes voltairiennes :

Ferney, autrefois « maison forte » avec créneaux et machicoulis, a conservé d'une certaine manière sa vocation belliqueuse. « J'ai vu », écrit le châtelain, « qu'il n'y avait rien à gagner à être modéré, et que c'est une duperie. Il faut faire la guerre et mourir noblement *sur un tas de bigots immolés à mes pieds*. »³³⁶ Lorsque Monsieur de Voltaire prononce cette déclaration, il se trouve engagé dans « la guerre » contre l'Infâme. Quant à « mourir », noblement ou non, il n'en est pas question.³³⁷

L'efficacité politique de Voltaire est présentée comme plus contestable, autant par ses biographes que par Amette, même si le grand homme fait preuve d'un activisme forcené :

³³¹ R. Pomeau, *Voltaire*, « Points », *op. cit.*, p. 31.

³³² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 119. De même : « Vous semez le doute sur toutes les religions, et comme Molière dans son *Tartuffe*, votre entreprise de confusion avance si bien qu'on n'arrive plus à démêler le faux du vrai croyant. », *ibid.*, p. 122.

³³³ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 119.

³³⁴ A. Magnan date en effet d'octobre 1761 l'intervention de Voltaire en faveur du pasteur Rochette, « condamné à mort par le parlement de Toulouse pour exercice du culte interdit ». Et c'est fin mars 1762 que Voltaire apprend l'exécution du huguenot Calas condamné pour le meurtre de son fils (« Voltaire », *art. cité*, p. 2658).

³³⁵ Sur l'affaire La Barre en 1766 : « L'affreux supplice du chevalier révèle que les « fanatiques » demeurent nombreux et puissants. Ecraser l'Infâme ? « Il est plus aisé de le dire que de le faire », avoue-t-il à Damilaville. Le combat continue, mais il sera long. » R. Pomeau, (dir.) et coll., *Ecraser l'Infâme*, *op. cit.*, p. 259

³³⁶ Lettre 6585 du 20 avril 1761, à d'Alembert, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 349. On remarquera l'alexandrin final.

³³⁷ R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps*, *Ecraser l'Infâme*, *op. cit.*, p. 79.

Voltaire fait de l'histoire en pensant au présent. Tendue vers l'action, il cherche dans le passé des leçons, mieux : des armes. Voltaire est né politique. Organiser, monter des intrigues, orienter les forces, tourner les esprits dans un certain sens, voilà ce qu'il ne cesse jamais de faire, en écrivant ou autrement. [...] Il sait un peu, lui, ce qu'est le gouvernement des hommes. Il a hanté les coulisses du pouvoir, tant qu'il a vécu à Paris. On l'a chargé de missions auprès de Frédéric II. Il s'est mêlé des troubles de Genève. Il a proposé au ministre de la Guerre français et à Catherine II les plans d'une armée blindée. Il a dépensé ses dernières forces dans les affaires du petit pays de Gex. Ferney était son royaume et Gex sa zone d'influence.³³⁸

Les différentes facettes de son rôle politique sont ainsi énumérées par le biographe R. Pomeau : « Trublion de sous-préfecture, mais aussi diplomate, agent secret, éminence grise des principales puissances de l'Europe, il a été tout cela tour à tour ou à la fois. »³³⁹ Ce rôle fait l'objet d'une transposition dans la fiction biographique, essentiellement à propos de l'entremise diplomatique de Fleckenstein auprès de Voltaire pour le roi de Prusse : « Frédéric II, répondit Pors-Even, est en mauvaise posture entre les Russes, les Autrichiens et les Anglais qui lui prennent ses ports. Alors, il a pensé que son ami Voltaire pourrait l'aider à intervenir auprès de la cour de Versailles. »³⁴⁰ Ce statut d'intercesseur attribué à Voltaire est attesté par les sources historiques :

Après tant de défaites, Voltaire n'a qu'une idée en tête : la paix ! Choiseul de son côté, après une si décevante année, pense à une paix de compromis. C'est alors que de nouveau, comme dans les tractations de 1757 qui précédèrent Rossbach, Voltaire peut jouer un rôle utile d'intermédiaire. Il est en relation épistolaire avec le redoutable « Luc », avec l'électeur palatin, avec le duc de Wurtemberg, avec la maison de Gotha.³⁴¹

Cependant, citées par le même biographe, les réserves exprimées par Frédéric génèrent quelques doutes quant à l'efficacité diplomatique de Voltaire³⁴² ; dans la fiction, Voltaire prête d'ailleurs à Choiseul les mêmes soupçons à son endroit : « Choiseul craint que je bavarde auprès des cours, lui qui n'aime pas les longues pauses et les grands silences. Il a repris les négociations avec l'Angleterre et l'Autriche, sans moi... »³⁴³ On remarque à cette occasion que les personnages jouant un rôle essentiel dans ces entremises diplomatiques (tels

³³⁸ R. Pomeau, Voltaire, « Points », *op. cit.*, p. 64.

³³⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁴⁰ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 55-56.

³⁴¹ R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, *op. cit.*, p. 15.

³⁴² « Il est un prodigieux réalisateur ? Oui, et un prodigieux brouillon : "Il se pavane, disait Frédéric II, et se croit fait pour la représentation ; ce vieux fou ne sait pas et ne s'aperçoit pas que jamais homme fut moins fait que lui pour négocier." », R. Pomeau, *Voltaire*, *op. cit.*, p. 64. La source des propos tenus par Frédéric II n'est pas précisée.

³⁴³ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 159.

que Choiseul ou Madame de Pompadour³⁴⁴) sont cités fréquemment dans le roman³⁴⁵ : sur ce point également, la fiction correspond aux données établies par les biographes :

Le troisième cercle [des correspondants] est parisien et versaillais. Au gouvernement, il y a Choiseul que Voltaire traite comme son allié majeur : c'est à lui et à ses proches qu'aboutissent les requêtes, quels qu'en soient l'objet et l'importance. On ne néglige pourtant pas Mme de Pompadour et les entours de la marquise.³⁴⁶

Le récit d'Amette n'accordera *in fine* à son Voltaire aucun succès diplomatique, aucune action véritablement efficace sur les conflits politiques et militaires qui se jouent en arrière-plan. Malgré tout, la comédienne Zanetta finit par reconnaître à l'action voltairienne un effet pragmatique sur le monde :

Sa disposition naturelle était de considérer le théâtre comme un simple divertissement. Depuis son enfance, on riait sur des tréteaux, et puis les vues du philosophe l'avaient touchée. [...] Voltaire avait semé le doute dans sa foi, il voulait aussi se rendre maître des bêtes féroces, se délivrer des tyrannies qui viennent naturellement aux hommes et il était persuadé que le théâtre était susceptible de changer la nature humaine. Quelle étrange idée.³⁴⁷

Un peu plus tard, la narration revient sur cette évolution de Zanetta, peu à peu gagnée par l'authenticité du combat voltairien : « Elle se dit qu'elle n'avait jamais envisagé son métier comme utile pour l'avenir du genre humain, mais les plaidoyers de Voltaire lui dévoilaient quelque chose. »³⁴⁸ L'influence de Voltaire, développée dans les biographies historiques³⁴⁹, est illustrée dans la fiction par le fait que la comédienne prend progressivement conscience des enjeux. Cette influence est également reconnue dans la dernière partie du roman par Fleckenstein, de plus en plus désabusé face à l'attitude de son souverain Frédéric

³⁴⁴ « Depuis une semaine, les négociations pour la paix étaient au point mort. Voltaire attendait une lettre de Choiseul qui lui-même attendait un mot de Mme de Pompadour qui guettait l'instant propice pour en parler à Louis XV qui lui-même attendait un courrier de l'empereur d'Autriche. Pendant ce temps, les soldats prussiens et français tombaient comme des mouches dans un verre de bière. » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 64.

³⁴⁵ « Dans le cabinet de Choiseul on flaire une fourberie dans les propositions de Frédéric II transmises par le comte de Fleckenstein. » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit. p. 91.

³⁴⁶ R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 72

³⁴⁷ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p.153.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 154.

³⁴⁹ « Mais il reste que Voltaire a marqué profondément « l'esprit des hommes ». Il n'est jamais facile de mesurer l'efficacité d'une propagande : c'est qu'il est impossible d'isoler les idées des autres forces qui agissent sur l'homme. Et comment, dans l'ensemble du mouvement philosophique, évaluer la part personnelle de Voltaire ? On peut dire cependant ceci : la parole renforce irrésistiblement les tendances auparavant inexprimées. [...] Voltaire a exprimé ce que beaucoup sentaient confusément ? Oui, et c'est là sa responsabilité. Il a imposé des idées parce qu'il les a dites, dites de façon que l'on soit obligé d'entendre. Par la netteté de son élocution, par le mordant de son langage, il atteignait un public plus large que Montesquieu ou Diderot. » R. Pomeau, *Voltaire*, op. cit., p. 86.

II,³⁵⁰ et qui finit lui aussi par citer Voltaire : « L'histoire devient bien vilaine en Saxe. La nature de l'homme, comme dit Voltaire, sera toujours de s'égorger sans savoir pourquoi. »³⁵¹ L'efficacité sans commune mesure de la parole voltairienne permet aux idées de s'inscrire durablement dans les esprits, ce qui apparaît de manière évidente à travers l'évolution idéologique des personnages principaux de cette fiction.

Le combat de Voltaire contre l'Infâme, qui tient une place essentielle dans toutes les biographies, est essentiellement fictionnalisé par plusieurs conversations assez vives qui opposent l'écrivain à l'abbé de Pors-Even, représentant du dogme :

« Comme l'*Encyclopédie*, votre tragédie mérite un procès. Vous et votre public vous êtes des sociniens, des ariens, des semi-pélagiens, des manichéens.

- Vous m'enchantez, Pors-Even ! Exterminons donc les philosophes ! Passons-les à la broche ! »³⁵²

Le personnage de l'abbé semble mis en scène exclusivement pour porter la parole, non du fanatisme, mais des préjugés communs de l'époque.³⁵³ Il n'a aucune épaisseur diégétique, et la justification de son existence fictionnelle est de donner la réplique à Voltaire sur le thème de la religion, ainsi que de répondre aux interrogations des personnages-témoins à ce sujet. Une réplique du comte de Fleckenstein souligne au demeurant cette transparence actantielle de l'abbé : « Et vous ? Quel rôle jouez-vous auprès de Voltaire ? - Je le conseille pour la construction de son église. Au fond, il a davantage de tourments religieux qu'on ne pense. »³⁵⁴ Au mépris de la vraisemblance, l'abbé oscille, selon les scènes et les conversations, entre bienveillance bonhomme et véhémence inopinée.³⁵⁵ Ces fluctuations confirment que sa

³⁵⁰ « Les événements de la guerre changent tous les jours, mais la misère des peuples, elle ne change point. La diplomatie de Choiseul et de Louis XV varie, et celle de mon roi aussi. Ma mission est inutile. » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 137.

³⁵¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 137. La phrase suivante prononcée par Fleckenstein, « Je crains que les Russes ne s'emparent de Berlin », est probablement lourde de sens historique.

³⁵² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 120-121. L'énumération est un emprunt aux *Dialogues chrétiens* de Voltaire [1760] (dans *Mélanges*, t. IV, *Œuvres de Voltaire*, Paris, édition Beuchot, 1833, p. 161), dans lequel un prêtre accuse un Encyclopédiste : « [...] je vous déclare que l'ouvrage est abominable d'un bout à l'autre ; qu'il fallait non seulement le supprimer, mais encore le brûler ; qu'il fallait faire le procès à tous ceux qui y ont travaillé, à ceux qui l'ont imprimé, à ceux qui l'ont acheté et que vous êtes tous des athées, des déistes, des sociniens, des ariens, des semi-pélagiens, des manichéens, etc., etc. »

³⁵³ « Vous semez le doute sur toutes les religions, et comme Molière dans son *Tartuffe*, votre entreprise de confusion avance si bien qu'on n'arrive plus à démêler le faux du vrai croyant. Vous ne travaillez pas doucement à la sape de nos croyances, mais vos vers et vos tragédies renversent et brûlent toute croyance pour nous mener grand train jusqu'à la barbarie la plus totale ! Bonsoir ! », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 122-123.

³⁵⁴ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 47.

³⁵⁵ « Vous construisez une église pour plaire à vos paysans et rassurer le pays, mais votre tâche et votre ambition sont claires, dans vos écrits vous poussez l'indignité jusqu'à comparer le siècle idolâtre d'Auguste au siècle chrétien de Louis XIV [...] Je sais que votre cœur balance, au fond, entre Dieu et Mammon. », *ibid.*, p. 120-121.

présence a pour fonction essentielle d'étayer le volet historique du pacte biographique-fictionnel : *via* les diatribes contre Rousseau ou les altercations avec l'abbé, le Voltaire fictionnel rejoint la posture biographique de pourfendeur de l'Infâme, ainsi qu'en témoigne la première épigraphe du roman, extraite du *Traité sur la Tolérance*.

De même, la figure de Brecht construite par la fiction biographique sera, jusqu'à un certain point, conforme au Brecht engagé de la plupart des biographies.³⁵⁶ La problématique de la littérature et de l'engagement politique³⁵⁷ est au cœur des études brechtiennes, et s'appuie très largement sur les écrits autobiographiques :

Il est en effet important pour Brecht d'envoyer des manuscrits ou des copies avant même l'impression, et ce d'autant plus dans le cas présent, puisque le troisième volume de ses *Œuvres réunies*, qui était presque prêt et comprenait *Galilée*, est confisqué et détruit après l'entrée de l'armée allemande en Tchécoslovaquie. Le commentaire de Brecht est lapidaire : « le reich s'agrandit. le peintre en bâtiment³⁵⁸ trône au *hradcàny* » (JT 35). C'est sur ces mots que se termine le *Journal* de la période danoise.³⁵⁹

Si certains critiques et biographes mettent leur lecteur en garde contre une idéalisation de l'écrivain engagé³⁶⁰, et ce paradoxe qui consisterait de faire de B. Brecht un héros,³⁶¹ rares sont ceux qui, tel J. Fuegi, vont jusqu'à minimiser l'engagement de Brecht contre le régime nazi.³⁶² Dans la fiction biographique *La Maîtresse de Brecht*, un parallèle entre le combat

³⁵⁶ Se référer par exemple à l'introduction de l'ouvrage de M. Esslin, ou encore aux pages consacrées par D. Frey à la question de la poésie et de l'engagement chez Brecht (D. Frey, *Brecht un poète politique*, *op. cit.*, p. 15-18.)

³⁵⁷ « Brecht redouble d'attention à l'égard de questions essentiellement littéraires. Non pas qu'il veuille fuir la réalité de son temps en se réfugiant dans l'écriture, loin de là. Physiquement menacé par le régime nazi, il ne cesse de créer, affirmant à l'intention des générations futures la présence du mot face à celle de la mort. Telle est la perspective du célèbre « A ceux qui viendront après » (« An die Nachgeborenen ») » *ibid.*, p. 15

³⁵⁸ « Le peintre en bâtiment » (der Anstreicher) : Brecht désigne Hitler ainsi, par référence à ses prétentions d'artiste-peintre. », G. Berg, W. Jeske, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, n. d. t., p. 63.

³⁵⁹ G. Berg, W. Jeske, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 63. Le *hradcàny* (au pluriel en tchèque) correspond aux quartiers autour du château de Prague.

³⁶⁰ « Brecht nous semblait l'exemple même d'un artiste révolutionnaire qui n'avait jamais sacrifié aux mythes culturels « bourgeois » : l'alliance d'une position politique ferme et d'une dimension proprement sémiologique à l'œuvre dans sa dramaturgie, cette « politique du signe » que Barthes nous avait appris à lire chez lui, étaient pour nous l'image même de la position intellectuelle que nous visions. » G. Scarpetta, *op. cit.*, p. 16

³⁶¹ « Car si j'ai appris quelque chose de Brecht lui-même, c'est bien qu'il n'y a pas de héros, que tout culte du héros est suspect en ce qu'il refoule – et il n'y a aucune raison en fin de compte pour que le culte de Brecht échappe à cette loi. » *Ibid.*, p. 33.

³⁶² « S'il rédigea nombre d'essais sur les nazis, sauf quelques exceptions, ceux-ci ne seraient publiés que des décennies plus tard. En décembre 1933, il réagit toutefois positivement à une requête de l'« Union des écrivains prolétariens révolutionnaires » lui demandant d'écrire une lettre ouverte à propos de l'arrestation de l'acteur Hans Otto. [...] Il [Brecht] parlait sans équivoque de la barbarie du régime nazi et traitait de « bouchers » ses dirigeants. Mais cette lettre ouverte reste une exception. La seule autre contribution publique de Brecht à la lutte contre les nazis fut pour lors les poèmes destinés au volume du Komintern qu'il finirait par publier avec Hanns

mortifère d'Hitler et la lutte résistante de Brecht fait accéder ce dernier au statut de personnage historique phare, écrivain engagé avec l'efficacité et la persévérance d'un Voltaire :

Hitler proclamait, postillonnait, mettait son peuple au pas de l'oie, toujours plus vite, Brecht faisait crépiter sa machine à écrire. Poèmes-mitraillettes. Enfin, le grand combat était arrivé. La grande, l'inouïe, l'inédite manière de faire couiner la langue allemande pour arrêter les cortèges, les défilés bottés, les banderoles et les mots d'ordre des nazis criés dans le silence des stades.³⁶³

A la page suivante, le roman d'Amette célèbre encore cette énergie vitale de l'écrivain qui prétend par la force du verbe (autre trait voltairien) combattre les armes :

Hitler, qu'il appelait « le peintre en bâtiment », et sa bande d'hurluberlus ne seraient-ils pas balayés par la joie terrestre, communicative, la poudre, l'éclat de ses poèmes ? [...] La peste brune serait chassée par le vent de son inspiration. C'était tout simple, implacable, évident.³⁶⁴

Dans *Province*, le romancier met déjà en évidence cet affrontement entre la haine nazie et l'énergie créatrice de l'écrivain ; surtout, il montre comment la posture brechtienne, avec ce qu'elle implique d'artifice (le cigare, le cuir noir...), peut gagner du sens aux yeux du lecteur et des différents témoins lorsqu'elle est au service d'une juste cause :

[...] Tous les chemins me ramènent à lui. Il est là sur un morceau de route, entre Berlin et Svobostrand, au Danemark. Il marche dans un bruit de branches cassées, Bertolt Brecht à ses côtés. Encore jeune, encore maigre, Brecht est entouré, dans son exil, de secrétaires et de maîtresses, de traductrices et d'inspiratrices. Margaret Steffin, Ruth Berlau, Helene Weigel. Il est sévère dans son exil, parmi les bois noirs et les bouleaux blancs, parmi les rochers noirs et la mer grise.

Hitler hurle à la radio.

Lui, le jeune révolté, le jeune exilé Brecht, court chaque soir vers un nouveau lit pour demander à voix basse, encore un peu de texte, encore un petit morceau d'inspiration, encore un monologue de femme qui nourrira son théâtre.

Eisler en 1934. Parmi ceux-ci, bon nombre dénoncent clairement Hitler ou font l'éloge du parti communiste. » J. Fuegi, *Brecht et Cie*, op. cit., p. 382-383.

³⁶³ *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 57.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 58. Remarque à propos de cette « peste brune » : voir le témoignage de Bronnen repris par G. Berg et W. Jeske : « Arnolt Bronnen, venu à Munich en juin 1923, se souvient : « A Munich, la situation était de jour en jour plus insupportable. Tous les amis de Brecht envisageaient de déménager. A l'antisémitisme s'ajoutait la fièvre séparatiste. C'est à cette époque que Brecht trouva le mot « Mahagonny » (qui évoque Mahagonny, en allemand : « acajou »). Il lui était venu à l'esprit à la vue de ces masses de petits-bourgeois en chemise brune. » A. Bronnen, *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, tome 13, Francfort-sur-le-Main, 1975, p. 289. Cité par G. Berg, W. Jeske, *Bertolt Brecht*, op. cit., p. 37.

Manteau de cuir noir et veste de pêcheur danois. Le cigare et la radio.³⁶⁵

À la page suivante, un énoncé attribué à Brecht laisse cependant s'insinuer un doute quant à l'efficacité du combat mené : « Plus loin, Brecht dit : - On me demande des nouvelles de nos Etats allemands. On croit que je peux lapider avec la prose celui qui nous a tous lapidés, Hitler... »³⁶⁶ À travers ces paroles déléguées au Brecht de la fiction deviennent perceptibles les incertitudes de J.-P. Amette.

« En somme, il s'agit moins de découvrir le véritable visage de l'homme derrière la voile de son œuvre littéraire que de faire advenir une figure de l'écrivain au sein d'une fiction assumée ».³⁶⁷ : les Voltaire et Brecht fictionnels sont deux écrivains engagés, également pris au piège de l'engagement, pour reprendre la formule de M. Esslin. Le courriel d'Amette cité précédemment insiste sur le fait qu'ils sont pris entre plusieurs feux (« les puissances régnautes du temps »³⁶⁸), les contraignant à des positions de repli. Ces thèmes de la fuite et de l'exil politique apparaissent dans les poèmes de Brecht :

Brecht donna une version allemande de plusieurs des poèmes chinois traduits par Waley et certains des meilleurs morceaux qu'il écrivit par la suite en sont nettement inspirés. L'un de ceux-ci est le récit d'un rêve et montre Brecht rendant visite, au pays des morts, aux poètes autrefois exilés. Brecht se voit en compagnie de Po-Tchui, et de Tou-Fou, autour de qui se pressent Villon, Dante, Heine, Voltaire, Shakespeare (exilé à Stratford par James I !), Euripide et Ovide.³⁶⁹

Outre le poème intitulé « Légende de la genèse du Tao-Te-King écrit par Lao-Tseu sur le chemin de l'exil »³⁷⁰, le texte « Visite chez les poètes en exil »³⁷¹ met en scène Voltaire lui-même : « Et Voltaire intervint : / « Veille aux sous, sinon ils te feront mourir de faim ! ». De même, le poème intitulé « L'émigration des poètes » inscrit Brecht dans une longue tradition d'artistes exilés :

Homère n'avait pas de foyer
Et Dante dut abandonner le sien.
Li-Po et Tu-Fu connurent l'errance au travers des guerres civiles
Qui engloutirent trente millions d'hommes.
Euripide se vit menacé de procès

³⁶⁵ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, pages 28-29.

³⁶⁶ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 30.

³⁶⁷ D. Fortin, « Les fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? », *art. cité*.

³⁶⁸ J.-P. Amette, Courriel du 10 août 2016 (complété par la pièce jointe « Voltaire »), annexe 4f.

³⁶⁹ M. Esslin, *Bertolt Brecht*, *op. cit.*, p. 172-173.

³⁷⁰ B. Brecht, *Poèmes 4*, 1934-1941, *op. cit.*, p. 48.

³⁷¹ *Ibid.*, page 52.

Et on cloua la bouche à Shakespeare mourant.
 Les muses n'étaient pas seules à hanter François Villon
 La police aussi était à ses trousses.
 On bannit Lucrèce
 Nommé « le bien-aimé »,
 Heine aussi s'exila et comme eux Brecht s'enfuit
 Sous le toit de chaume danois.³⁷²

Citant ce poème brechtien, Jean-Pierre Morel explore dans son introduction à l'ouvrage collectif *Dans le dehors du monde* les différentes dimensions de l'exil (du pouvoir paradoxal de l'exilé à l'épreuve existentielle auquel ce dernier est confronté).³⁷³ On comprend à travers cette étude que Brecht conçoit son exil forcé comme une conséquence du triomphe fasciste, lui-même représenté comme une conséquence extrême mais inéluctable du développement d'un système capitaliste : le processus est donc représenté dans sa logique économique³⁷⁴; conception complexe et fondamentalement marxiste dont la fiction biographique de J.-P. Amette ne prétend pas rendre compte.

Par ailleurs, la période berlinoise d'après-guerre choisie par le romancier n'est pas représentative de la période d'exil, qui y apparaît cependant, nous l'avons constaté, sous forme d'analepse : l'écrivain mis en scène dans *La Maîtresse de Brecht* n'est plus l'opposant politique banni de la terre allemande, sinon dans la mémoire individuelle et collective. N. Cronk fait remarquer de même qu'à l'époque de Ferney, choisie pour *Un été chez Voltaire*, Voltaire est déjà revenu en terre française³⁷⁵ (même si d'autres biographes emploient fréquemment l'expression « l'exilé de Ferney »³⁷⁶). Dans les fictions d'Amette, Brecht et Voltaire parviennent donc à un moment de leur existence où ils visent surtout à construire un « lieu » spécifique, où il leur sera possible de se réfugier pour écrire. « Je cherche, Monsieur, à me consoler des malheurs publics dans les douceurs de la retraite, et dans les travaux de la

³⁷² B. Brecht, *Poèmes 5* (section « Poèmes ne figurant pas dans des recueils »), *Poèmes 5, 1934-1941 : Poèmes ne figurant pas dans des recueils. Chansons et poèmes extraits des pièces* [*Gedichte 5*, Suhrkamp Verlag, 1964], Paris, L'Arche, 1967, p. 17.

³⁷³ Voir les analyses menées par J.-P. Morel dans « Penser l'exil, écrire l'exil », Introduction à l'ouvrage collectif de J.-P. Morel, Wolfgang Asholt, Georges-Arthur Goldschmidt (dir.), *Dans le dehors du monde, Exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle*, Actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2006, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

³⁷⁴ « En tout cas, sa perception politique de l'ennemi – par rapport à son pays d'origine – se composait du fascisme lié au capitalisme... », Albrecht Betz, « L'exil dans sa durée et sa mémoire : Brecht et Benjamin à Svenborg. », dans *Dans le dehors du monde, op. cit.*, p. 194.

³⁷⁵ « Aux Délices, où Voltaire s'était établi en 1755, Voltaire se trouvait « à l'étranger », dans une république protestante. [...] Dès que Voltaire devient le propriétaire de Ferney, tout change. Il réside maintenant sur le sol français, il est maître de son domaine, il est même seigneur du village et se réjouit des droits féodaux que lui confère une telle position. », N. Cronk et O. Ferret, « Voltaire patriarche ? », *art. cité*, p. 12.

³⁷⁶ « L'exilé de Ferney » est une expression employée par José-Michel Moureaux, « Voltaire apôtre, de la parodie au mimétisme », dans *Voltaire patriarche, op. cit.*, p. 23 et p. 40.

campagne »³⁷⁷ : ce passage de la correspondance n'a pas été transposé directement dans la fiction, mais il correspond à une idée maintes fois reprises par Amette, et illustrée par cette variation sur le thème du jardin voltairien : « Voyez-vous, j'ai trouvé le secret pour être libre, indépendant, sur mes terres au milieu de mes salades. »³⁷⁸ L'article d'A. Magnan (source historique importante, on l'a dit, pour le romancier) souligne le positionnement complexe de Voltaire : « s'étant retrouvé sur la frontière "le cul entre deux rois", l'ex-historiographe de Louis XV, l'ex-maître en belles-lettres de Frédéric II se gratifie enfin d'un destin en allant se fixer aux portes de la "parvulissime République" »³⁷⁹.

Le retrait affiché est le prix à payer pour la liberté d'action : « Il existe donc un rapport essentiel entre la condition que s'est faite Voltaire et l'activité militante. Il s'en flatte et s'en réjouit, sa situation favorise sa mission de propagandiste des Lumières. »³⁸⁰ Ces données historiques sont reprises par J.-P. Amette dans l'entretien avec L. Borderie : « La situation politique est dramatique pour la liberté d'expression, mais à Ferney, Voltaire est en territoire libre. » L'épigraphie d'*Un été chez Voltaire*, extraite du chapitre IV (« Si la tolérance est dangereuse, et chez quels peuples elle est permise ») du *Traité sur la Tolérance*, annonce d'ailleurs cet axe directeur pour le roman : « Le temps, la raison qui fait tant de progrès, les bons livres, la douceur de la société, n'ont-ils point pénétré chez ceux qui conduisent l'esprit de ces peuples ? »³⁸¹ Le contraste entre la possibilité d'un bonheur serein et les errances des gouvernants sera le fil rouge du roman ; « Un été » représente la lumière, et la propriété de Voltaire un îlot de sérénité, cependant menacé par la folie des hommes :

Voltaire s'arrêta devant un immense chêne au feuillage magnifique.

- Regardez cet arbre, ses branches peuvent servir, un soir, à nous pendre. Simplement parce que nous aimons le théâtre, les plaisirs et cette charité universelle que Cicéron recommande, cette charité dont la théologie s'est approprié le nom.³⁸²

³⁷⁷ Lettre 6339 à Monsieur d'Hermences, *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 104. Dans la biographie de René Pomeau on peut lire : « Ainsi installé dans sa seigneurie, entre ses prés, ses vignes et ses bois, l'indépendance de la fortune et de l'esprit garantie, Voltaire, patriarche des lettres et des philosophes, dialogue de pair à compagnon avec tout ce qui compte en Europe. », R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 71. Voir encore dans la correspondance : « Mais je hais Paris. Je ne peux travailler que dans la retraite. », *Correspondance*, t. VI, op. cit. p. 41 (lettre 6284 à la comtesse d'Argental).

³⁷⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., page 87. A mettre en relation avec la proposition suivante de René Pomeau : « Il ne s'agit nullement cependant d'une liberté passive : être libre signifie pour lui penser librement, donc écrire et publier à sa guise. » R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 68.

³⁷⁹ A. Magnan, article « Voltaire », op. cit., p. 2648.

³⁸⁰ R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 68

³⁸¹ Voltaire, *Traité sur la Tolérance. A l'occasion de la mort de Jean Calas (1763)*, édité par Jacques Van den Heuvel [1975], Paris, Gallimard, « Folio », 2016, p. 29.

³⁸² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 24.

Le choix narratif particulier que fait J.-P. Amette consiste à mettre en scène deux écrivains engagés qui élisent, à un certain moment de leur existence, un lieu préservé pour écrire.³⁸³ En cela, le moment *Mahomet* figure la menace persistante qui pèse paradoxalement sur cette période privilégiée : « Légèreté, champagne, alcôves, tolérance religieuse et dynamisme des idées... Quel moment exquis ! Quand les Diderot et Voltaire écrivaient sur l'Inquisition, la tyrannie, et étaient emprisonnés pour l'insolence de leur travail encyclopédique et contre les dévôts... »³⁸⁴

Par ailleurs, le romancier tend à gommer de nombreux aspects de l'exil et de l'écriture de Brecht sur l'exil : si J.-P. Amette maintient le thème de la lutte politique, nous avons vu qu'il effaçait très largement l'analyse marxiste qui en constitue un soubassement incontournable. Ce constat rejoint nos analyses antérieures relatives au traitement du *Journal de travail*³⁸⁵ : la réécriture dans les deux fictions biographiques tend à gommer les éléments idéologiques de la pensée brechtienne au profit d'une dilution dans la contemplation du monde. La fictionnalisation efface partiellement certaines problématiques, et, plus précisément, les « péripéties spectaculaires » qui ont accompagné l'histoire de la réception de Brecht au siècle dernier, et jusqu'à aujourd'hui.³⁸⁶

7. Écrivains d'héritage

Nous n'aborderons cette vaste question que sous un angle précis : l'image de B. Brecht et de Voltaire rayonne au-delà d'eux-mêmes dans les fictions biographiques, parce qu'ils s'inscrivent dans une longue tradition d'écrivains, et que cet aspect intertextuel est systématiquement thématiqué par l'auteur J.-P. Amette : « Elle-même [Maria] n'y comprenait parfois plus rien, trouvant assommantes certaines dissertations de Brecht sur le théâtre grec, comme ce jour où il avait longuement fait la distinction entre la haine d'Achille contre Hector et la haine d'un travailleur contre ce patron. »³⁸⁷ De cette manière expéditive et distanciée, la fiction biographique aborde la relation complexe de Brecht aux classiques grecs, souvent

³⁸³ Voir en annexe 4c la pièce jointe « Icare III » de J.-P. Amette : « on se retire un peu du monde... »

³⁸⁴ Site officiel de J.-P. Amette, rubrique « Entretiens », propos recueillis par Jérôme Goudeau.

³⁸⁵ *Supra* « De la référence à la réécriture », p. 248.

³⁸⁶ J.-P. Morel rappelle à cet égard les « interrogations anxieuses sur la capacité de cette œuvre à résister aux tremblements de terre ou aux "éboulements de l'histoire la plus récente" (Heiner Müller) », J.-P. Morel (dir.), *Brecht entre théâtre et théorie*, « Introduction », *op. cit.*, page 135.

³⁸⁷ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 80-81. Voir M. Esslin sur les relations de Brecht avec le théâtre grec.

commentée par les études brechtiennes.³⁸⁸ Ainsi la notion d'héritage a-t-elle été questionnée en ces termes polémiques par G. Scarpetta. :

J'aborderai plus loin l'étude de la critique brechtienne face à cette question, curieusement placée sous le signe de l' « héritage », et me contenterai ici de prendre appui sur l'adaptation et l'interprétation des classiques inscrites dans son théâtre même – car c'est sans doute là que se marque dans son relief le plus accusé, dans ses manifestations les plus concrètes, cette dimension mutilante de la Loi à laquelle Brecht se rallie.³⁸⁹

C'est pourtant bien cette notion d'héritage que J.-P. Amette souligne explicitement lorsqu'il choisit comme épisode diégétique privilégié la mise en scène d'*Antigone* : le dramaturge Brecht s'y inscrit dans une double tradition, celle de Sophocle et celle d'Hölderlin (pour la traduction). Lorsqu'il reprend la pièce, Brecht associe cette tradition à une démarche de réécriture : le cadre réactualisé d'*Antigone* met en scène deux sœurs et un SS³⁹⁰, prologue qui inscrit explicitement la pièce dans le contexte du nazisme. De même, les propos tenus par Antigone à Créon, dont la dimension idéologique est indéniable³⁹¹, constituent bien un processus de réécriture, reprenant un texte original pour en construire une autre signification. Ainsi, il semble que la démarche de réécriture mise en œuvre par Brecht ne soit pas sans relation avec le choix par J.-P. Amette du genre fiction biographique (qui associe reprise d'une tradition et transformation générique).

La référence aux dieux antiques dans *Un été chez Voltaire*³⁹² inscrit Voltaire dans un héritage qui le rapproche de Brecht, mais aussi du personnage d'Icare, l'écrivain mis en scène dans *Ma vie, son œuvre*.³⁹³ La lecture favorite du Brecht fictionnel est Horace, cité à maintes

³⁸⁸ « Car il semble bien que ce « traitement » brechtien des classiques corresponde surtout à une vaste réduction, que la coupe effectuée implique moins un regard neuf qu'une vaste mutilation, et que le point de vue de Brecht ne soit guère que celui de la conception politique du monde. », G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort, op. cit.*, p. 58.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁹⁰ « Prologue », dans *Théâtre complet*, volume 7, Paris, L'Arche, 2013, p. 9.

³⁹¹ « CREON : Il n'y a donc pas de guerre ? ANTIGONE : Si, la tienne. », *Ibid.*, p. 25.

³⁹² « Il [Voltaire] fut heureux comme si les dieux antiques lui posaient une couronne de laurier sur la tête... », *Un été chez Voltaire, op. cit.*, page 142

³⁹³ « Et puis, sa manière de s'étendre dans un transat et de faire une conférence sur le théâtre grec et le thème des mouches. [...] L'écrivain grandissime, sérénissime... ses insupportables conférences sur Euripide, sur le désastre d'Euripide... Son éloquence qui ne supportait aucune interruption... », J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre, op. cit.*, p. 14 On remarque que les références aux tragédies antiques apparaissent invariablement en mention dégradée dans *Ma vie, son œuvre* : constat manifeste lorsque le narrateur annonce à ses parents que Sarah vient d'obtenir le rôle d'Electre, suscitant une réaction plaisante :

« Elle est engagée, maman, pour jouer dans *Electre*...

- Qui ?

- Electre. », J.-P. Amette, *Ma vie son œuvre, op. cit.*, p. 48.

reprises :³⁹⁴ Cette prédilection est hautement symbolique pour J.-P. Amette, qui oppose volontiers la sagesse antique aux tentations idéologiques qu'il condamne : « La pièce décrit ces fanatiques-là qui sont de toutes les religions... Voltaire préférait le délicieux poète latin Horace – que Brecht aimait aussi beaucoup – ou Marc-Aurèle et Epictète. Je trouve ça bien et très sain. »³⁹⁵

Les fictions biographiques mentionnent également l'influence sur Brecht du théâtre chinois (« Ton maquillage de scène devrait être plus léger, plus chinois. Moins d'expression dans ton visage. Je t'expliquerai. »)³⁹⁶ et, surtout, de Shakespeare : « Brecht parle sans doute de Shakespeare et d'Aristote. »³⁹⁷ Cette référence est confirmée par les biographies : G. Scarpetta consacre son analyse aux « réductions » opérées par Brecht sur quelques grandes pièces, telles que *Roméo et Juliette*, *Hamlet*. Selon lui, il s'agit surtout pour Brecht de « marxiser »³⁹⁸ l'œuvre de Shakespeare, aux dépens de la profondeur fantasmatique des pièces en question : « Faire entrer Shakespeare de force dans un schéma réducteur et à couper sans vergogne tout ce qui ne cadre pas avec le parti pris d'interprétation. »³⁹⁹ Les termes utilisés par l'auteur (« gommé », « dénaturer »⁴⁰⁰, « aplatissement démonstratif de sa vision marxiste ») sont autant de variations sur le thème de la réduction, Brecht se montrant, d'après G. Scarpetta, « sourd » aux dimensions universelles de l'œuvre shakespearienne. Outre ces références classiques, les biographies historiques sur Brecht font état de ses préférences pour Villon, Verlaine et Rimbaud⁴⁰¹, ce que J.-P. Amette passe sous silence.⁴⁰² Mais la thématique

³⁹⁴ « Brecht prolonge ses siestes en lisant un volume d'Horace mais il le trouve trop bienveillant envers des poètes faibles, exactement comme lui-même. » *La Maîtresse de Brecht*, op. cit. p 134. Voir à ce propos la citation de Brecht rapportée par Feuchtwanger : « Quand Horace exprime l'idée la plus ordinaire ou l'émotion la plus banale, c'est magnifique. Il travaillait dans le marbre. Nous autres, nous travaillons dans la boue. » L. Feuchtwanger, « Bertolt Brecht », *Sinn und Form*, second numéro spécial sur Brecht, 1957, p. 106. Cité par M. Esslin, *Bertolt Brecht*, op. cit., p. 239.

³⁹⁵ Site officiel de Jacques-Pierre Amette.

³⁹⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 37. Voir le rêve étrange de Brecht sur la Chine aux pages 82-83 du même ouvrage. De fait, on trouve dans les *Journaux* de Brecht de nombreuses références à la culture chinoise.

³⁹⁷ *Province*, op. cit., p. 226. Ou encore dans *La Maîtresse de Brecht* : « Ils parlèrent du Faust, de Goethe, de Coriolan et se mirent à travailler sur Shakespeare. », p. 150. Les références shakespeariennes apparentent au personnage de Brecht le personnage fictionnel d'Icare dans *Ma vie son œuvre*, lequel « citait à tout bout de champ Shakespeare avec lequel il s'identifiait d'une manière obsessionnelle », *Ma vie, son œuvre*, op. cit. p. 80

³⁹⁸ G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort*, op. cit., p. 59

³⁹⁹ G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort*, op. cit., p. 61

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 61

⁴⁰¹ « Les auteurs classiques découverts à l'école servent de caution littéraire et sont bientôt relayés par des modernes comme Emile Verhaeren et des « non-conformistes » comme Villon, Verlaine et Rimbaud. Ces existences en marge sont aux yeux de Brecht des incarnations historiques de l'idée qu'il se fait lui-même de la vie d'un poète. L'immoralité scandaleuse de leur vie (excès de boisson, crimes, homosexualité) et de leur poésie exerce sur le jeune homme un attrait bien plus fort que la tradition littéraire classique et ses héros. », G. Berg et W. Jeske, op. cit., p. 95. Voir également M. Esslin quant à l'influence de Villon et Rimbaud : « Les seuls morceaux ayant un caractère vraiment personnel qu'on puisse trouver dans son premier volume de poèmes,

de la filiation, associée à la notion d'héritage culturel,⁴⁰³ est présentée comme essentielle dans l'univers brechtien par le romancier, même si ce dernier gomme la portée marxiste des réinterprétations mise en lumière par les biographies historiques.

Le Voltaire fictionnel se situe lui aussi dans une longue lignée d'écrivains : « Voltaire, au premier rang, tournant le dos à la salle, bercé par la pompe et la beauté de ses vers, absorbé par les notes qu'il prenait pour quelques menues variantes, ne sentit pas le délicat de la situation. Il était plongé parmi les rois, les fanatiques, lui, le digne successeur de Racine et de Corneille. »⁴⁰⁴ L'extrait reprend ce qui a été établi par la critique voltairienne, à savoir une relation complexe aux classiques du dix-septième siècle.⁴⁰⁵ Selon R. Pomeau, Voltaire désespère de pouvoir un jour égaler Racine :

Voltaire avait mal choisi en se proposant Racine pour modèle. Un sentiment de sa propre impuissance se mêle à l'admiration qu'il lui porte : « pauvres écoliers du siècle de Louis XIV », dit-il de lui-même et de ses confrères. Il envie Racine cependant, et ne désespère pas de l'égaliser un jour.⁴⁰⁶

Son admiration porte essentiellement sur Corneille, ce qui est martelé dans la fiction biographique :

Vous savez que la France qui a été longtemps barbare a commencé à se civiliser, surtout au siècle dernier, qui domine le nôtre. J'ai donc imaginé de faire une magnifique édition des tragédies de Pierre Corneille. Je finirai ma carrière en élevant un monument à mon maître et en procurant un établissement à sa petite-fille.⁴⁰⁷ [...] Mon malheureux château et mon église me ruinent, et Dieu seul me saura gré de cette église car l'évêque ne m'en

Hauspostille (Bréviaire domestique) sont relégués dans un appendice et intitulés « Du pauvre B.B. » (écho du « pauvre François Villon ») et même là, l'autoportrait lyrique de l'auteur est tracé sur le ton un peu déclamatoire d'un acteur de music-hall présentant une scène de genre, l'émotion personnelle étant ainsi masquée sous les dehors d'une sorte de représentation théâtrale. » M. Esslin, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 169.

⁴⁰² Le célèbre poème « du pauvre B.B. » repris par toutes les biographies, prend évidemment comme intertexte le « pauvre François Villon », M. Esslin, *ibid.* p. 169

⁴⁰³ N. Cronk, O. Ferret, « Voltaire patriarche ? », *art. cité*, p. 12. N. Cronk renvoie également aux études de S. Menant : « Patriarcat et subconscient voltairien », *art. cité*, p. 181-191, dont il présente ainsi la problématique : « Seigneur du village, investi d'une autorité légale, mais aussi morale, la figuration de Voltaire en patriarche soulève d'emblée la question du rapport à la paternité, partant à la filiation, plus généralement à la transmission d'un héritage dont on peut se réclamer. Il convient ainsi de s'interroger sur le problème de la paternité et d'abord, dans l'archéologie du sujet, du rapport que Voltaire entretient avec la figure paternelle et de ses incidences éventuelles sur la posture patriarcale qu'il adopte d'une manière de plus en plus consciente lorsqu'il atteint la soixantaine », *ibid.*, p. 12.

⁴⁰⁴ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire, op. cit.*, p. 146.

⁴⁰⁵ « C'est avec Racine que la tragédie française atteindra son point de perfection. Il [Voltaire] reproche en somme à Corneille de n'être pas Racine : ce qu'il expose longuement dans une lettre à d'Olivet. Et quand il arrive aux tragédies de la fin, *Attila, Théodore, Pertharite, Agésilas, Suréna*, il est « accablé ». « Ah ! le pauvre homme ! » soupire-t-il, « qu'il me fait trouver Racine divin ! », R. Pomeau, *Voltaire en son temps, op. cit.*, p. 112.

⁴⁰⁶ R. Pomeau, *Voltaire, op. cit.*, p. 51.

⁴⁰⁷ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire, op. cit.*, p. 17-18

sait aucun... J'espère que la nation sera plus contente de l'édition de Corneille. C'est le seul moyen de laisser à sa descendance une fortune digne d'elle. Toute l'Académie concourt à cette entreprise.⁴⁰⁸

L'inscription dans un héritage est explicite : il s'agit ici du Grand siècle (« qui domine le nôtre »). De fait, l'édition de Corneille occupe toute la *Correspondance* de l'été 1760 (période choisie par l'auteur comme cadre de sa fiction). On lit dans une lettre de Voltaire à Ivan Schouvalov datée du 30 juin 1761 : « Ce Corneille est parmi nous, dans la littérature, ce que Pierre-le-Grand est chez vous en tout genre ; c'est un créateur, c'est un homme qui a débrouillé le chaos, et ce n'est qu'à de tels génies qu'appartient la gloire, les autres n'ont que de la réputation. »⁴⁰⁹ Parmi tant d'autres, les lettres 6695 et 6700 évoquent très largement le génie insurpassable de Corneille.⁴¹⁰ Cet hommage est transposé dans la fiction biographique par l'énoncé qui clôt la scène du dîner : « Ensuite, il [Voltaire] ennuya la table avec son éloge de Pierre Corneille, répété chaque jour. »⁴¹¹ Cette touche d'ironie n'est pas absente des biographies historiques : R. Pomeau utilise l'adjectif « encorneillé »⁴¹² pour décrire les liens tissés avec la famille Corneille, « car en même temps qu'il recueillait, instruisait, mariait Marie Françoise, il [Voltaire] entreprenait d'éditer et de commenter son arrière-grand-oncle. »⁴¹³

L'œuvre shakespearienne constitue un terrain commun à B. Brecht et à Voltaire, mais la relation de celui-ci au dramaturge anglais est plus complexe :

Ses jugements littéraires [de Voltaire] sont, à cet égard, instructifs. Il a été empoigné par Milton, qu'il a lu en anglais, et par Shakespeare, dont il vit jouer les principaux drames à Londres. En 1726, il est l'un des rares Français capables d'apprécier *Hamlet* et *Macbeth*. [...] Il arrive que Voltaire s'aventure bien loin de Virgile, Racine et Quinault, ses grands hommes de tous les jours. Il goûte le charme étrange d'Ezéchiel, qu'il a longuement

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰⁹ Voltaire, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, lettre 6683, p. 454.

⁴¹⁰ « J'ai déjà ébauché *Médée*, *le Cid*, *Cinna*. J'ai commenté entièrement *les Horaces*. Je m'instruis en relisant ces chefs-d'œuvre, mais je m'instruis trop tard. », lettre 6700, *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 469. Voir également la lettre 6695 « C'est avec un plaisir extrême que je commente Corneille. Je ne donnerai de notes que sur les pièces qui restent de lui au théâtre, et j'ose croire que ces notes ne seront pas inutiles. En vérité, cet homme-là me fera faire encore une tragédie. Il me semble que je commence à connaître l'art, en étudiant mon maître à fond. », *Correspondance*, t. VI, *op. cit.*, p. 465.

⁴¹¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 53.

⁴¹² R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, *op. cit.*, p. 110. Le mot est de Voltaire, et apparaît dans une lettre du 26 novembre 1760 aux d'Argental. On retrouve cette lettre à la page 106 de la *Correspondance*, t. VI, *op. cit.* (lettre 6340). La note 7 indique à ce propos : « Nouveau néologisme digne d'être relevé. » (*Ibid.*, p. 1201).

⁴¹³ R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, *op. cit.*, p. 110.

brocardé. Il faut ne pas connaître Voltaire pour s'étonner de cette apparente inconséquence.⁴¹⁴

Si la correspondance évoque parfois Shakespeare et le théâtre anglais en termes négatifs (« N'est-il pas triste que le même pays qui a produit Neuton ait produit ces monstres et qu'il les admire ? »⁴¹⁵), Voltaire l'inscrit cependant, comme Brecht, dans son univers littéraire; on constate que les références foisonnantes et diverses qui nourrissent à l'époque de Ferney la correspondance voltairienne (qui cite Shakespeare, Virgile, Racine et Corneille, mais aussi Calderon, Lope de Vega, Dante et Goldoni...) sont fictionnalisées et condensées de manière très partielle par les multiples allusions à Corneille.

Dans *Ma vie son œuvre*, cette notion d'héritage se mue ironiquement en vacillement identitaire : nous y avons croisé les nombreux avatars littéraires d'Icare (parmi lesquels Chateaubriand et Flaubert⁴¹⁶) et le style même de cet écrivain fictionnel n'est défini que par comparaison; à cet égard, la question de l'usage de la virgule, qui occupe les premières pages du chapitre 17, est significative. S'apercevant « que la virgule jouait un rôle vaseux dans son texte », Icare est amené, à l'instar de Voltaire, à traquer la virgule dans ses manuscrits :

Une nuit, Icare descendit dans la cave où il avait entreposé les œuvres complètes de Voltaire et vérifia : le grand Voltaire lui-même se méfiait des virgules. Il savait d'instinct que la prose française devenait une épouvantable pitrerie si on accumulait les virgules.⁴¹⁷

Par son discours, par de vagues ressemblances physiques, voire même par quelques fantaisies critiques, Icare est associé, de façon constante et hétéroclite à des référents littéraires multiples : « Icare me parlait de Lazare, d'Eschyle, du poète Milton à qui on le comparait. »⁴¹⁸ De même, la prolifération incohérente des références intertextuelles dans ce récit parodique remplace la co-textualité respectueuse des fictions biographiques : « Sonia faisait la lecture à sa tante : les Évangiles, *Sans famille*, *La Vie de Jésus*, *l'Agonie de saint*

⁴¹⁴ R. Pomeau, *Voltaire*, op. cit., p. 47. « Dans une zone plus proche, il a commencé son *Commentaire de Corneille* sous le coup de son enthousiasme pour le génie abrupt de son auteur. Mais, dans ce cas et dans tous les autres, le réflexe de défense a joué. Voltaire, chaque fois, s'est repris. Il ne veut pas se livrer au sentiment poétique brut. Shakespeare, Milton, Ezéchiél, Corneille sont des génies incultes, des barbares, des « sauvages ivres », *Ibid.*, p. 47

⁴¹⁵ Lettre 6360 du 9 décembre 1760 à la Marquise du Deffand, *Correspondance*, t. VI, op. cit., p. 128.

⁴¹⁶ « Il s'était pris, donc, pour Flaubert. », J.-P. Amette, *Ma vie son œuvre*, op. cit., p. 83.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

Sébastien par le père Jean du Tillac... »⁴¹⁹ Amette interroge ainsi le degré et la manière dont on peut, en tant qu'auteur du XX^e ou XXI^e siècle, s'inscrire dans une filiation.

L'inscription dans un héritage littéraire trouve donc des représentations variées selon qu'elle prend place dans les fictions biographiques ou dans le roman biographoïde. La notion d'héritage se trouve à la fois confirmée, explorée, mais également problématisée par le biais parodique de *Ma vie son œuvre*. Ces diverses modalités d'écriture semblent vérifier la proposition d'A. Gefen, selon laquelle les biofictions seraient devenues « l'expression littéraire privilégiée d'une culture tourmentée par les pulsions contradictoires de la pensée de la différence et du devoir de mémoire. »⁴²⁰

8. « C'est une très jolie image de l'auteur... »⁴²¹ Représentations d'artistes dans l'œuvre d'Amette.

a. Posture d'Icare

Icare, figure centrale de *Ma vie, son œuvre* qui présente, nous l'avons dit, quelques similitudes avec Brecht, est surtout un représentant parodique du monde littéraire contemporain. Ce personnage, qui nous permet de compléter notre analyse de l'image de l'Écrivain chez J.-P. Amette, livre des éléments essentiels sur sa conception des fictions biographiques, et constitue en lui-même une clef interprétative intertextuelle.

Assez étrangement, Icare est défini par sa parole, plus que par son écriture. Ce trait surprenant est mis en lumière par l'*incipit* du roman, où le souvenir laissé au narrateur se réduit à d'interminables « conférences » et aux longs discours tenus par le personnage.⁴²² Icare, par sa grandiloquence et son emphase, est le vecteur d'une parole inauthentique : le dialogue de comédie entre le narrateur et la commerçante Toinette, au moment où celle-ci doute obstinément de la mort naturelle d'Icare, est à cet égard significatif :

« - Il [Icare] s'est tranché la gorge ?

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 30. Sonia est l'une des amies du narrateur.

⁴²⁰ A. Gefen, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans B. Blanckeman, A. Mura-Brunel et M. Dambre, *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 305.

⁴²¹ « c'est une très jolie image de l'auteur qui se croit, dans son ascendance dans les nuages, au dessus des autres... en fait, il finit par tomber. », J.-P. Amette, PJ intitulée « Icare III » accompagnant le courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c.

⁴²² « Sa manière de s'étendre dans un transat et de faire une conférence sur le théâtre grec et le thème des mouches » ; « ses insupportables conférences sur Euripide, sur la traduction d'Euripide, sur le désastre d'Euripide... », J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 14.

- Non, pourquoi ?
- Il parlait tout le temps de se trancher la gorge.
- Oh, vous savez, madame Toinou, les écrivains sont toujours prêts à se trancher la gorge pour un oui, pour un non... Ça leur fait du bien de dire les choses comme ça... Les écrivains aiment les grands mots, rien ne les trouble plus que de voir leurs pattes de mouches s'échanger en messages hystériques et mystérieux !
- Il ne s'est pas tranché la gorge ?
- Mais non.
- Mais il parlait tout le temps de se trancher la gorge...
- Oui, dis-je, il disait qu'il le ferait mais il ne le faisait pas. »⁴²³

Outre l'inconséquence et le narcissisme caractéristiques du personnage, ce dialogue souligne avec insistance le décalage entre les mots de l'écrivain (vidés de substance) et les faits. D'autres éléments participent d'une posture-cliché de l'Écrivain : si Icare est volontiers tenté par le « peignoir effiloché »⁴²⁴ pour les périodes d'écriture, l'identification à son « Immense Aîné » Chateaubriand requiert une mise en scène particulière, Icare revêtant pour l'occasion une véritable « peau » d'écrivain : « À la nuit tombante, après avoir dégusté une douzaine de plates de Cancale, il sortait, loden sur les épaules, gants de cuir, une canne ferrée, son bob kaki ruisselant de pluie. »⁴²⁵ Sa gestuelle est également très étudiée : « Il marchait façon noble comme on marche à la guerre, à grandes enjambées. »⁴²⁶ Ces éléments constitutifs du « personnage » sont des pistes privilégiées par J.-B. Puech, dans ses travaux critiques ainsi que dans les pseudo-biographies de l'écrivain imaginaire Benjamin Jordane. L'édification du personnage passe par la description de la toilette : Jordane, qui porte d'abord de « vieux pantalons de velours », se convertit ensuite au « costume un peu froissé de lin gris perle » (ce que le narrateur appelle « son côté Gatsby »⁴²⁷). Cette question du « costume d'Écrivain » est donc traitée de manière très similaire, on le voit, par J.-P. Amette et J.-B. Puech. Ce dernier l'explicite à travers le commentaire du narrateur intégré au récit :

⁴²³ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre, op. cit.*, p. 33-34.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 74. Les personnages du récit semblent tous peu à peu contaminés par cette invasion du costume : le narrateur au premier chef, de par sa profession d'amuseur : « L'Escroc du lac, le Joueur de flûte mange les rats... Comme j'étais enrhumé ce jour-là, j'avais mis en scène mes éternuements déguisé en Félix le chat dégustant une boîte de pâté pleine de poivre. », *ibid.*, p. 28. Sonia semble vouée elle aussi à des avatars multiples : « Sonia était l'image parfaite de l'orpheline humiliée qui cache une princesse. [...] Quand elle pénétra dans la brasserie Le Marly à dix heures du soir, elle était la fille sublime, beauté convulsive en manteau noir avec des gants de laine rouge et une drôle de barrette dans les cheveux. Pourquoi semblait-elle sortir d'un conte de Perrault, composé improbable du Petit Chaperon rouge et de Peau d'âne ? », *ibid.*, p. 29-30. On peut conduire la même démonstration à propos du personnage de Toinette, au diminutif significativement connoté : « Le Temps avait transformé la délicieuse Mme Nicolas Antoine (qu'on appelait Toinette ou Toinou) en une matrone fardée, fanée, romaine. », *ibid.*, p. 32.

⁴²⁷ J.-B. Puech, *Jordane revisité, op. cit.*, p. 20.

Je lui proposai, tant il [Jordane] frissonnait de froid, mon foulard de soie et le shetland que j'avais pris dans ma voiture. Il accepta le foulard, non sans me complimenter exagérément pour sa qualité. J'étais devenu le dévoué costumier de notre metteur en scène.⁴²⁸

De même, les « décors » se multiplient et peuplent la trajectoire d'Icare : si le Grand-Bé est le lieu de prédilection de ce nouveau Chateaubriand, son appartement parisien, devenu « chapelle ardente, empire de la mort », est à l'origine « un merveilleux appartement blanc et vide »⁴²⁹, scène contemporaine idéale pour l'activité d'écrivain à succès. Lorsque le narrateur se rend dans la résidence secondaire d'Icare, dans le Sud, il décrit un « beau village du Moyen Age qui servit de décor à *Nosferatu* »⁴³⁰. En mention dans la phrase, le « décor » se trouve inscrit dans le lieu même. Ça et là, la description emprunte aux *topoi* littéraires, et sans doute également à la vie et aux préférences de Brecht : « Parfois il [Icare] disparaissait la journée entière. L'artiste solitaire a besoin d'eau calme, d'étangs, de vergers, de chemins au bord d'un lac. Les environs de Saint-Vigor d'Azide offraient tout cela. »⁴³¹ Icare s'offre même à cette occasion le luxe d'un compagnon de solitude, devenu pour l'occasion un accessoire indispensable : « Parfois, je cheminai en sa compagnie. Je lui parlais d'un projet grandiose : la vie d'Hitler en marionnettes, pour mobiliser les enfants contre les dangers du fascisme. »⁴³² La promenade littéraire ritualisée associe les paramètres du costume, du compagnon-auxiliaire et du rôle adopté, comme le montre la description suivante, à cet égard exemplaire, du narrateur et d'Icare : « Je m'aperçus au cours de ces promenades de fin d'après-midi que nous étions habillés de longs manteaux noirs comme des redingotes et que, mal rasés, nous ressemblions, lui à Musset et moi, plus gros, plus joufflu, à Stendhal. »⁴³³

Si Icare et le narrateur constituent, à leur manière, un couple,⁴³⁴ le second est perçu par son entourage comme un figure dégradée (et donc parodique) de l'artiste : le narrateur est en

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 24

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 76-77.

⁴³² *Ibid.*, p. 77.

⁴³³ *Ibid.*, p. 77. Dans la vie du biographié, les accessoires se définissent selon J.-B. Puech comme « des objets de prédilection, en général emblématiques » : à plusieurs reprises, les objets fétiches d'Icare sont mentionnés par le narrateur-biographe de *Ma vie, son œuvre*. Les accessoires des costumes renforcent, comme nous l'avons remarqué, le lieu de la promenade littéraire. Mais le plus souvent, ce sont les accessoires de l'activité d'écriture qui sont décrits : crayon et machine à écrire le plus souvent (« Il pensa [...] à sa machine à écrire, sous sa housse, qui attendait le chef d'œuvre. », *ibid.*, p. 81.) Une variante est constituée par le crayon et la ficelle : « la ficelle avec laquelle il s'entourait le doigt quand il réfléchissait... » *Ibid.*, p. 40.

⁴³⁴ Cette thématique, maintes fois explorée à propos du *Puntilla* de Brecht peut être ici mise en relation avec l'une des dimensions génériques de la biographie identifiées par D. Madelénat : « L'échec ouvre une crise intérieure : le biographe se découvre le double de son sujet. », D. Madelénat, « Biographie et roman... », *art. cité*, p. 246.

effet décrit à la page 54 du roman comme un « faux artiste en haillons ». Cette identité dégradée pose en retour la question de savoir s'il existe bien un « vrai » artiste dans la diégèse. Si l'on admet aisément, en effet, que le narrateur usurpe le statut d'artiste, il est légitime de formuler le même doute à propos de son double Icare.⁴³⁵ Dans la pièce de théâtre *Appassionata*, la relation entre Stadenhoffer (pianiste de renommée mondiale) et son disciple révolté Thomas préfigure la relation entre Icare et le narrateur de *Ma vie, son œuvre*. Dans ce texte un peu plus ancien, le couple en présence est un couple d'artistes, dont l'un exerce un ascendant indiscuté sur le second⁴³⁶. Là encore, la relation est un jeu de pouvoir et de domination, dans lequel Thomas tente, en vain, de conquérir un pouvoir symbolique sur son ancien mentor. Dans *Ma vie, son œuvre*, la concurrence esthétique entre l'Artiste et son double tourne clairement à l'avantage du premier : « C'était l'époque où il voulait en finir avec « la fange de l'être humain ». Moi, je rédigeais un *Chœur de Rainettes chantant sous la pluie*, avec reprise en bis, pour les moins de quatre ans. »⁴³⁷ Comparaison d'autant plus douloureuse pour le témoin qu'elle est fréquemment prise en charge par des regards extérieurs à la relation duelle, et, en particulier, ceux des personnages féminins : « Elle [Sarah] me rappela avec une certaine insistance le caractère « artistique » et « prophétique » du travail d'Icare, comparé au mien, qui n'était qu'un bredouillage culturel « pour faire rire le premier même venu. »⁴³⁸

Ces jeux de miroirs incessants dans les textes d'Amette amènent à interroger en leur centre le personnage de l'Écrivain : dans le récent et autobiographique *Journal météorologique*, l'auteur met en scène à ses côtés un ami, qui n'est jamais autrement nommé que « l'Écrivain » : « Mon ami l'Écrivain achète une botte d'asperges pour la décrire. »⁴³⁹ L'existence même de ce personnage montre qu'Amette ne souhaite pas se présenter, ou « se représenter » lui-même pleinement en tant qu'écrivain. De nombreuses notations de ce *Journal météorologique* reprennent, dans ces représentations du monde littéraire, celles, satiriques, de *Ma vie son œuvre* : « Il [l'Écrivain] aime Chateaubriand, Ariane et moi préférons Stendhal ; mais nous rapproche cette réflexion sur la surface de calme de la marée

⁴³⁵ Ce type de relation duelle est récurrente dans l'œuvre de J.-P. Amette : *Le Tableau de Poussin* (pièce parue quatre ans après *Ma vie, son œuvre*) met en scène le conservateur Chalbin et le maître d'hôtel Joseph. Les deux hommes, liés par un rapport indéniablement hiérarchique, entretiennent malgré tout une relation de proximité et d'interdépendance, rappelant le *Puntilla*.

⁴³⁶ Une femme, Liza, apparaît comme un enjeu de conquête, placé entre les deux hommes. Dans cette pièce, comme le relevait G. Heeg à propos du *Puntilla* de Brecht, la relation homme / femme passe au second plan, au profit de la rivalité masculine.

⁴³⁷ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 69.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁴³⁹ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 25.

qui monte ou se retire. »⁴⁴⁰ De la préférence pour Chateaubriand (qui est aussi celle d'Icare) aux envolées lyriques, la ressemblance est évidente : « Mon ami qui écrit se prend, au déjeuner, pour Chateaubriand et devient lyrique pour décrire la prise de la Bastille. »⁴⁴¹

Dans le même *Journal*, J.-P. Amette utilise son expérience de critique littéraire pour rendre compte des multiples déceptions de ses amis écrivains, définis, nous le verrons, comme autant d'Icares : « Un autre ami a écrit une œuvre lyrique somptueuse mais elle fut si peu lue qu'il a cessé d'écrire. Il s'est acheté une superbe maison isolée dans une forêt. Il collectionne des clous ramassés sur la plage. »⁴⁴² On observe encore, dans ce jeu de doubles, l'auteur Amette se définissant comme « l'Autre » de l'écrivain. Ces constats nous renvoient aux propos de G. May sur l'effet-miroir inévitable dans la conception des biographies d'écrivain : « Il est [...] sans doute inévitable pour un écrivain, une fois qu'il est entré dans l'intimité d'un autre écrivain [...] de concentrer à un moment donné son attention sur le secret auquel il doit d'être devenu, comme lui-même aussi, écrivain. »⁴⁴³

b. Implications problématiques du personnage d'Icare.

Le personnage d'Icare présent dans *Ma vie, son œuvre*, ainsi redoublé par son ami-témoin, a sans conteste une valeur symbolique forte dans l'univers romanesque de J.-P. Amette, puisqu'il constitue une représentation iconique de l'Écrivain, ainsi qu'en témoigne d'ailleurs le choix du titre. La reprise en mention de la formule fameuse « Sa vie, son œuvre », ainsi que tous les personnages d'artistes diversement mis en scène par l'auteur, montrent que l'image et le destin de l'Écrivain sont au centre de sa production littéraire. Si son Icare fictionnel est caricatural, il nous guide cependant vers la figure mythologique qui lui donne son nom, en tant que représentation de l'Artiste. Nous pensons que l'hypothèse selon laquelle la figure d'Icare est un élément important de l'intertexte des fictions biographiques que nous étudions peut nous aider à rendre compte des spécificités de celles-ci.

L'image de soi (J.-P. Amette en tant qu'écrivain) et l'image de l'autre (l'écrivain Brecht, l'écrivain Voltaire) sont des composantes essentielles de ces fictions. La figure d'Icare s'est imposée comme figure de médiation, et il nous appartient d'examiner la portée

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 10. Ceci est repris à la page 71 : « Je me souviens de la conversation animée d'hier soir avec l'Écrivain. Il aime toujours Chateaubriand, je préfère toujours Stendhal. »

⁴⁴¹ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, *op. cit.*, page 40

⁴⁴² *Ibid.*, p. 67.

⁴⁴³ G. May, « "Sa vie, son œuvre", réflexions sur la biographie littéraire », *Diogène* n° 139, Paris, Gallimard, 1987, p. 49.

de cet axe interprétatif. « Le biographe entreprend une reconstitution qui corrobore son interprétation particulière du réel »⁴⁴⁴ : cette proposition de R. Amossy laisse entrevoir que la reconstruction fictionnelle-biographique peut révéler un certain mode d’appréhension du réel, qui serait ici propre à notre auteur J.-P. Amette.

Pour rendre compte de cette élaboration romanesque qui intègre un processus complexe d’intertextualité, nous avons choisi comme cadre théorique les travaux de M. Riffaterre : l’analyse générique des fictions biographiques de J.-P. Amette a en effet permis d’entrevoir des spécificités, voire des éléments dissonants⁴⁴⁵, dont certaines notions riffaterriennes nous paraissent susceptibles de rendre compte. Ce cadre nous permettra de dépasser nos premiers constats génériques pour accéder à une dimension interprétative élargie.

⁴⁴⁴ F. Fortier, « La biographie d’écrivain comme revendication de filiation... », art. cité. p. 53. F. Fortier cite ici l’article de R. Amossy « Images de soi, images de l’autre dans l’interaction (auto)biographique... », art. cité, p. 162.

⁴⁴⁵ *Supra*, étude des structures des fictions biographiques, en particulier analyse de la diégèse, p. 165 sq.

Quatrième partie : « Tous ceux qui tombent... »¹

A. Le mythe d'Icare comme interprétant

1. Situation » de Riffaterre : les sémiotiques de l'effet.²

Ce premier point sera consacré à un rappel de la situation de Michael Riffaterre et de ses choix conceptuels dans le champ stylistique. Georges Molinié, dressant un état des lieux de la recherche en stylistique, trace quelques repères relatifs à l'« analyse structurale »³, parmi lesquels il accorde une place conséquente aux travaux de Riffaterre :

Le plus ancien, et le plus grand structuraliste, tout le monde le sait, est Aristote. Nous autres qui vivons à la fin du XX^e siècle, nous en connaissons d'autres, plus récents, dont nous avons été profondément marqués : Jakobson, Hjelmslev, Tesnière. Et en stylistique spécialement, bien sûr, Michel Riffaterre, surtout pour l'importance du mouvement dont il a amplifié le déclenchement. Mais on n'est plus aux périodes d'enthousiasme, de naïveté, voire de combats assez puérils. Reste un style de démarche : en gros, nous pensons, quel que soit l'objet, quel que soit l'angle de visée, que la lisibilité d'un texte se construit sur une combinaison de réseaux suivant des systèmes de relations, à l'intérieur d'un tout dont le statut est justement et uniquement le jeu de ces relations. Le progrès de l'analyse structurale est l'approfondissement des systèmes de relations et des combinaisons de réseaux, constituant de nouveaux niveaux de saisie textuelle.⁴

L'analyse des structures est en effet au fondement de la théorie riffaterrienne. Le didacticien Jean-Louis Dufays, dans un ouvrage collectif consacré aux problématiques de la

¹ J.-P. Amette, « On pourrait appeler souvent ces écrivains « tous ceux qui tombent ». PJ intitulée « Icare I » accompagnant le courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c.

² Ce concept renvoie à la distinction établie par Iser entre « théories de l'effet » et « théories de la réception » : « Une théorie de l'effet doit dès lors s'interroger sur la façon dont un problème jusque-là non formulé peut être traité et compris. En revanche, une théorie de la réception traite toujours du lecteur historiquement déterminé, et dont la réception traduit une expérience de la littérature. Une théorie de l'effet est ancrée dans le texte, une théorie de la réception dans les jugements historiques du lecteur. », Wolfgang Iser, « Avant-propos à l'édition allemande », dans W. Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 14-15.

³ Le chapitre de l'ouvrage de G. Molinié consacré à cet état des lieux de la recherche en stylistique est divisé en 14 sections : 1. Sémiotique 2 Narratologie 3 Descriptif 4 Système actantiel 5 Enonciation 6 Pragmatique 7 Rhétorique 8 Analyse du discours 9 Approche quantitative 10 Stylistique historique 11 Analyse structurale 12 Compensation structurale et contre-marquage 13 Stylistique sérielle 14 Intertextualité (dans *Éléments de stylistique française*, Paris, P.U.F., 1996.)

⁴ Remarque méthodologique faite par G. Molinié sur ce point : « Il importe, en tout cas, d'avoir pleine conscience des deux grandes questions de la stylistique structurale (d'aucuns diraient des deux apories) : l'identification et la représentativité des faits. », *Ibid.*, p. 189. Ces deux concepts permettent à G. Molinié de catégoriser les difficultés rencontrées par le chercheur stylisticien.

lecture littéraire, replace cette thèse au cœur d'un ensemble qu'il nomme « théories internes » (et que suivant la terminologie de Wolfgang Iser, nous pouvons également apparenter aux esthétiques « de l'effet »⁵). Ces théories internes consacrent leurs analyses à « l'effet de lecture produit par le texte, aux structures immanentes qui contraignent l'activité du lecteur » ; dans ce cadre, on reste « en quelque sorte sous le contrôle de l'autorité textuelle »⁶

L'un des traits fondamentaux des théories dites internes est « l'intégration compositionnelle des éléments et des matériaux du texte. Rien, dans un texte littéraire, n'est insignifiant ; tout fait sens, participe d'une composition d'ensemble dont il faut rechercher le principe »⁷. Les analyses de M. Riffaterre illustrent cette option épistémologique : tout texte est, selon lui, « le résultat de la transformation d'une matrice, transformation d'une phrase littérale minimale en périphrase plus étendue, non littérale et complexe [...] La matrice et le texte sont des variantes d'une même structure. »⁸

Le fondement de ces analyses réside dans l'identification des structures textuelles, ce qui amène J.-L. Dufays à catégoriser cette orientation comme relevant des « sémiotiques de l'effet ». Le linguiste Alain Hardy adopte le même angle d'analyse, en s'appuyant sur l'un des textes les plus explicites de Riffaterre : « La tâche de la stylistique est d'étudier le langage du point de vue du décodeur... La stylistique sera une linguistique des effets de l'énoncé. »⁹ Ceux-ci, pour reprendre le mot de Riffaterre, sont « inescapable »¹⁰, en ce qu'ils s'imposent à l'attention du lecteur et guident de façon nécessaire le décodage du texte. Le texte est donc programmé pour exercer un certain effet et guider le décodage du récepteur.¹¹

⁵ Même emprunt à la terminologie d'Iser. Lire ainsi à la page 12 : « De ce que l'esthétique de l'effet comprend le texte comme un processus, la pratique de l'interprétation qui en découle vaut essentiellement pour la formation du sens en tant qu'événement. », W. Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, op. cit.

⁶ J.-L. Dufays, « La lecture littéraire, des « pratiques du terrain » aux modèles théoriques », *Lidil*, 33 / 2006, [En ligne], mis en ligne le 05 décembre 2007. URL : <http://lidil.revues.org/index60.html>. Consulté le 14 janvier 2013, 31.

⁷ J.-L. Dufays, L. Gemenne et D. Ledur, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Bruxelles, De Boeck, 2005, p. 76.

⁸ M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans *Littérature et réalité*, Paris, Points Seuil, 1982, p. 91-118, p. 100. Le texte d'origine a été publié originellement en anglais dans *Columbia Review*, 57, 2 (hiver 1978).

⁹ M. Riffaterre, 1962, 316, cité par Alain Hardy, « Théorie et méthode stylistique de M. Riffaterre » dans *Langue française* n°3, 1969, p. 90-96, p. 93.

¹⁰ M. Riffaterre « Criteria for style analysis », *Word*, 15, 1959, p. 154-174, p. 157, cité par Alain Hardy, *ibid.*, p. 91.

¹¹ Voir aussi à ce propos Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer : « M. Riffaterre défend une séparation du même type, puisque ce qui d'après lui distingue une œuvre (un monument) d'un texte normal (un document), c'est le fait que l'œuvre est capable d'imposer sa structure au lecteur (Riffaterre, 1979). », O. Ducrot et J.-M. Schaeffer (dir.), [1995], *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, « Points essais », 1999, p. 103.

Cela dit, les analyses de Riffaterre ne font pas abstraction de la présence agissante du lecteur en tant que récepteur dans l'élaboration du sens. C'est pour rendre compte de cette présence que Riffaterre élabore la figure de l'« architecteur », conçu comme « outil d'analyse »¹². Concrètement, il va s'agir de croiser les réactions de plusieurs « informateurs » devant le texte-cible afin de déterminer les éléments textuels qui « arrêtent » la lecture et se signalent par là comme signifiants.¹³ Comme l'a montré W. Iser¹⁴, l'architecteur constitue un concept heuristique qui permet d'identifier le fait stylistique. A. Hardy décrit ainsi la procédure mise en place par M. Riffaterre : « Partant du principe que l'énoncé est balisé par l'auteur de façon à imposer un décodage au lecteur, Riffaterre en conclut que c'est le lecteur qui doit nous servir à repérer les points où le texte est surcodé, où il y a des effets stylistiques. »¹⁵ Si la littérarité repose sur un « surcodage », le stylisticien va s'appuyer sur la conscience du lecteur pour le repérage du fait textuel signifiant, en gardant pour acquis que ce dernier est programmé par le texte.

Ce qui compte est qu'un *fait stylistique* ne peut être discerné que par un sujet conscient. Seul le lecteur peut donc formuler le contraste intratextuel. L'architecteur de Riffaterre apparaît ici comme un concept-test en vue de la perception du *fait stylistique*. Ce qui est intéressant, c'est que le discours centré sur le référent ne peut constituer le *fait stylistique* et qu'il faut faire intervenir le lecteur.¹⁶

Introduisons ici une nuance par rapport à cette figure d'« architecteur » : si elle manifeste, comme le montre A. Hardy, la prise en compte par Riffaterre de l'instance de réception, c'est néanmoins l'objet-texte qui, dans le cadre de ses analyses, réaffirme sa structure : on reste bel et bien dans une stylistique « des effets ». O. Ducrot et J.-M. Schaeffer démontrent en se référant à un texte de 1979 (*La production du texte*) que les analyses de Riffaterre, tout en admettant le postulat de base selon lequel « la signification de l'œuvre n'est pas la signification auctoriale, mais celle construite par le lecteur », continuent à accorder un privilège « quasi exclusif [...] au niveau formel de la lecture. »¹⁷

¹² *Ibid.*, p. 327.

¹³ Description de la constitution de l'« architecteur », M. Riffaterre, *Essais de linguistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 326.

¹⁴ W. Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 64-65

¹⁵ A. Hardy, *art. cité*, p. 93.

¹⁶ W. Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁷ O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Dictionnaire encyclopédique*, *op. cit.*, p. 99. Raphaël Baroni, dans plusieurs études récentes consacrées à la lecture littéraire dans le cadre des théories de la réception, revient également sur cette distorsion entre le lecteur empirique et toute figure heuristique de « lecteur modèle » (l'« architecteur » chez Riffaterre) et choisit malgré cette aporie inhérente aux théories de l'effet de préserver cette instance de lecture hypothétique (dans R. Baroni, « La coopération littéraire : le pacte de lecture des œuvres configurées par

a. Une grille d'analyse.

Cette définition de la textualité proposée par Riffaterre prend appui sur la perception du phénomène d' « agrammaticalité », qui contribue, selon l'auteur, à éloigner le texte littéraire de toute illusion référentielle ou mimétique :

Riffaterre définit ce qu'il appelle « texte » comme un discours structuré de telle sorte que le lecteur doit s'apercevoir qu'il ne fonctionne pas de façon satisfaisante comme discours « mimétique » (comme représentation (littéraire) de la réalité), à cause d'un certain nombre de déviations – d' « agrammaticalités », dans sa terminologie – qui sont autant de transgressions des codes constitutifs du savoir supposé d'un lecteur cultivé sur le monde, la langue et la littérature, et donc qu'il « signifie » autre chose que ce qu'il « dit ».¹⁸

Cette « autre chose », Riffaterre l'appelle « signifiante », concept qui se distingue donc de la notion commune de « sens ». En effet, les « agrammaticalités » sont des événements linguistiques qui rendent impossible une lecture purement mimétique :

La découverte de la signifiante – qui est donc, pour reprendre la définition de Riffaterre, une « relation continue à une seule structure » et constitue la composante « sémiotique » du texte – ne peut s'effectuer qu'en seconde lecture, une fois les agrammaticalités identifiées comme symptômes du refoulement de l'énoncé (ou du mot) matriciel : la « dérivation » textuelle en effet n'est pas directe, mais emprunte le détour que lui impose la *mimésis*.¹⁹

Signifiante et hypogramme.

La construction de cette signifiante est, d'une certaine façon, imposée au lecteur dans le cadre de la lecture littéraire, considérée comme une praxis de transformation. Cette « direction » imposée au lecteur le guide vers un « texte absent de la linéarité » : un hypogramme.²⁰ Riffaterre évoque à cet égard un processus qu'il appelle « dérivation hypogrammatique » :

Un mot ou groupe de mots est poétisé quand il renvoie à (et pour un groupe de mots se modèle sur) un énoncé verbal préexistant. L'**hypogramme** est un système de signes comprenant au moins déjà un énoncé prédicatif, et il peut être aussi étendu qu'un texte. L'hypogramme peut exister à titre potentiel

une intrigue », *Fabula : l'atelier de théorie littéraire*, 2004. *Fabula : l'atelier de théorie littéraire* www.fabula.org/atelier.php, 2004, p. 7.)

¹⁸ F. Bauer, « On a eu tort de le prendre pour un pont. Signifiante et ambiguïté dans une phrase d'un court récit de Kafka. », *Actes du XXVIII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, Rouen, 15-16-17 octobre 1998, p. 83.

¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

²⁰ M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983. p. 18.

dans la langue ou peut avoir été déjà actualisé dans un texte antérieur. Pour qu'il y ait poéticité dans un texte, le signe renvoyant à un hypogramme doit également être un variant de la matrice de ce texte. Dans le cas contraire, le signe poétique fonctionnera seulement comme lexème ou syntagme stylistiquement marqué.²¹

Le concept d'hypogramme est donc au centre de la théorie de l'intertextualité proposée par M. Riffaterre et participe de sa conception de la littéarité.

Le triangle sémiotique : hypogramme / texte / interprétant :

Cette analyse doit en effet être complétée par l'exploration d'une modélisation triangulaire, développée par M. Riffaterre dans « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », article paru en 1979 dans un numéro de la *Revue d'esthétique* intitulé *Rhétoriques, sémiotiques*.²² La reprise du concept d'hypogramme, tel que nous l'avons défini plus haut, impose celui-ci comme fondement d'une réflexion sur l'intertextualité, « [...] une dialectique mémorielle entre le texte qu'on déchiffre et ces autres textes qu'on se rappelle. »²³ L'exemple choisi par M. Riffaterre dans cet article est un épisode des *Chants de Maldoror* (chant II), mettant en scène le drame du caïnisme.²⁴ Riffaterre montre que ce texte de Lautréamont a pour « intertexte évident » un tableau de Prud'hon, *La Justice et la Vengeance divines poursuivant le Crime*, et il profite de cette observation pour insister sur la différence entre sa propre conception de l'intertextualité et celle de R. Barthes.²⁵ Il convient selon Riffaterre de ne pas réduire l'intertextualité à des rapprochements accidentels, se faisant « au hasard de l'expérience individuelle, le texte n'étant alors qu'un prétexte ».²⁶ Au contraire, il importe de considérer l'intertextualité, à l'instar de tout autre processus en rapport avec la littéarité, comme relevant d'un codage : processus restrictif donc, et qui tend à « bloquer les fantaisies du lecteur ». Ces considérations débouchent sur une conclusion méthodologique que Riffaterre formule en ces termes :

Tout rapprochement intertextuel sera régi, imposé, non par des coïncidences lexicales, mais par **une identité structurale, le texte et son intertexte étant des variantes de la même structure**. Il est donc nécessaire et suffisant, pour

²¹ *Ibid.*, p. 39 (nous soulignons).

²² *Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique*, n°1-2, 1979.

²³ *Ibid.*, p. 128.

²⁴ *Les Chants de Maldoror* (1869), Chant II, édition Pierre-Olivier Walzer (Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1970), p. 125-126, cités par M. Riffaterre, *Rhétoriques...*, art. cité, p. 129. Texte en annexe 6.

²⁵ Selon laquelle, d'après Riffaterre, « il y a intertexte, indépendamment de toute chronologie et à plus forte raison de toute filiation, chaque fois que le lecteur déchiffre un autre texte dans le filigrane de celui qu'il a sous les yeux. », *ibid.*, p. 131-132.

²⁶ *Ibid.*, p. 132.

qu'un intertexte soit perçu, que les textes qu'il engage actualisent un invariant, et que cette actualisation s'impose au lecteur grâce aux **constantes** formelles et sémantiques qui se manifestent en dépit des variations stylistiques, des différences de genres, etc. entre les textes. Les constantes qui m'ont fait rapprocher Prud'hon et Lautréamont peuvent se résumer en une phrase matricielle : *le remords poursuit le coupable sans relâche*.²⁷

Au-delà du repérage de cette phrase matricielle, qui fonde le rapport intertextuel entre le poème de Lautréamont et le tableau de Prud'hon, il s'agit d'identifier le modèle intermédiaire qui, en s'interposant entre le texte (*Maldoror*) et l'hypogramme (Prud'hon), va fonctionner comme « interprétant ». Cette interposition d'une troisième référence permet de comprendre la transposition délirante du tableau de Prud'hon qu'offre le poème de Lautréamont. Riffaterre y identifie des « agrammaticalités » qui vont le guider vers ce tiers-texte : quelques traits déconcertants du poème²⁸ alertent en effet sur l'existence d'un texte médiateur, qui est, selon Riffaterre, le poème de Victor Hugo « Ce que dit la bouche d'ombre »²⁹. Ce poème extrait des *Contemplations* offre à Lautréamont le décor d'une nuit sinistre, peuplée de criminels dont les âmes réincarnées sont tourmentées par la conscience de leurs fautes, ainsi qu'un ensemble d'images (la bouche, les cailloux) qui, soumises à un processus de « conversion », vont donner les évocations incongrues qu'on trouve dans le texte d'arrivée.

L'interprétant est donc un tiers texte que l'auteur aura utilisé comme équivalent partiel du système de signes qu'il construit pour redire, pour récrire l'hypogramme. Ainsi se construit la modélisation triangulaire, qui suppose d'interposer un interprétant entre le texte et l'hypogramme. Selon Riffaterre, si le lecteur se contente de lire directement le texte en fonction de son intertexte, il ne perçoit qu'une allusion, une citation, une source, et c'est à cela que s'est trop souvent arrêtée la critique académique.

C'est cette conversion de l'interprétant qui signale la parodie :

La seule lecture complète passe par le triangle sémiotique : elle seule fonde le statut de la parodie. Celle-ci ne joue pas directement, de l'interprétant au texte, mais indirectement, de l'intertexte au texte en fonction de

²⁷ *Ibid.*, p. 132 (nous soulignons).

²⁸ Le poème de Lautréamont évoque, entre autres, « des poulpes ailés » et « d'immenses spermatozoïdes ténébreux ». L'image la plus surprenante est celle du « vagin d'ombre », élément qui va orienter la recherche de Riffaterre vers le poème de V. Hugo.

²⁹ V. Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre » [1855], *Les Contemplations*, édition Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1973. Texte en annexe 6.

l'interprétant. La conversion de l'interprétant est l'indice de parodie, est non la parodie elle-même.³⁰

La portée de cette conversion est variable : « Il importe maintenant de clarifier le concept de conversion. Dans *Maldoror* II, 15, c'est une inversion négativant les marques. Mais il n'en est pas toujours ainsi : conversion n'égal pas inversion. »³¹ Dans le cas du poème de Lautréamont, il s'agit selon Riffaterre d'une conversion humoristique, « la relecture délirante d'un texte canonique »³² ; mais cette conversion peut revêtir d'autres aspects (celui d'une « parodie destructrice », par exemple). Riffaterre souligne à cet égard l'importance des agrammaticalités, des anomalies du discours. Nulle part leur fonction n'est si essentielle que dans la production intertextuelle puisqu'elles contraignent le lecteur à connecter texte, intertexte et interprétant.³³ De ces analyses, nous retiendrons la nécessité de repérer de la façon la plus précise les modifications par rapport au modèle de départ (l'hypogramme), lesquelles vont être conditionnées par l'interposition de l'interprétant. Il s'agira également d'identifier avec rigueur les indices de conversion de cet interprétant.

Pour résumer, voici les trois propositions que nous prendrons comme fondement de la théorie riffaterrienne, telles qu'elles ont été formulées par F. Bauer à partir de l'article de la *Revue d'esthétique* précédemment cité et un chapitre de *Sémiotique de la poésie*.³⁴

1. Soit un texte qu'on peut rapprocher d'un autre, qui lui est contemporain ou antérieur. On dira que le second est l'intertexte du premier si l'on peut montrer qu'il existe entre eux une identité structurale, établir qu'ils sont des variantes d'une même structure – celle par exemple qui organise les thèmes ou les motifs présents dans ces deux textes, ou celle qui définit le genre auquel ils appartiennent. La reconnaissance intuitive de cet invariant structurel serait précisément ce qui a suggéré leur rapprochement.

2. Comment expliquer alors la dissemblance entre le texte et son intertexte ? Par l'insertion entre eux d'un modèle intermédiaire qui fonctionne comme ce que Riffaterre, empruntant le terme à Peirce, appelle un interprétant, c'est-à-dire un tiers texte dont certaines composantes structurelles sont équivalentes à celles du système issu de la réécriture de l'intertexte, et qui est donc utilisé comme équivalent partiel de ce nouveau système. Cette équivalence pourra

³⁰ *Ibid.*, p. 138.

³¹ *Ibid.*, p. 139.

³² *Ibid.*, p. 138.

³³ *Ibid.*, p. 144.

³⁴ « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant » (*Rhétoriques, sémiotiques*, *Revue d'esthétique*, 1979/1-2, Paris, UGE, « 10/18 », p. 128-150) et *Sémiotique de la poésie* (trad. J.-J. Thomas), Paris, Seuil, 1983, chap. IV (« Interprétants textuels »), p. 141-146.

prendre la forme d'emprunts lexicaux, voire de citations, d'allusions, qui actualisent la présence de l'interprétant.

3. C'est précisément cette insertion qui est cause des équivalences aberrantes que le lecteur perçoit entre le texte et son intertexte et qu'il relève comme autant d'indices d'« originalité » voire de facteurs d'obscurité lorsqu'elles brouillent trop considérablement la lecture que le texte permet de l'intertexte. Ces équivalences aberrantes (i.e. tout ce que le lecteur éprouve comme non conforme à ce qu'il sait de l'intertexte, et que Riffaterre appelle aussi des « agrammaticalités ») proviennent de ce que les règles déterminant le fonctionnement de l'interprétant subissent une modification qui les transforme en règles générant systématiquement les « agrammaticalités » en question. Cette modification est une conversion, soit, dans la terminologie de Riffaterre, une opération qui transforme les constituants structuraux d'un texte en les modifiant tous par un même facteur.

Ainsi donc que l'établit ce modèle, la lecture d'un texte à la lumière de son « intertexte » est fonction de l'« interprétant » : il faut passer par celui-ci si l'on veut saisir comment texte et intertexte sont reliés entre eux, et non aller directement de l'un à l'autre. »³⁵

b. Hypothèses.

L'instance textuelle qui constitue l'« hypogramme », et qui est au fondement de la triangulation intertextuelle, est à déterminer par le chercheur. Nous avons choisi ici de définir l'hypogramme comme un modèle générique, celui de la fiction biographique. Il s'agit en effet, pour établir l'existence d'une relation d'intertextualité entre un texte et son éventuel hypogramme, de repérer une identité structurale entre eux, par exemple « celle qui définit le genre auquel ils appartiennent »³⁶. Notre hypothèse de départ fait donc du genre « fiction biographique » la matrice hypogrammatique des romans de notre corpus. Nous en avons défini les structures, en mettant en œuvre une démarche contrastive permettant de la distinguer de la biographie historique (modèle générique parent), dans la première partie de cette étude. Nous avons constaté que les textes du corpus relèvent bien de ce modèle, mais qu'ils présentent quelques anomalies par rapport à lui (« équivalences aberrantes »³⁷ que le lecteur ne peut manquer d'identifier) : les échappées contemplatives que nous avons

³⁵ F. Bauer, « Molière, Dancourt : L'école des Marivaux. Contribution au dénouement d'une intrigue intertextuelle. », dans F. Bauer, G. Ducrey (dir.), *Le théâtre incarné : études en hommage à Monique Dubar*, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, p. 127-142 ; p. 131-132.

³⁶ *Ibid.*, p. 131-132.

³⁷ « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *op. cit.*, p. 134.

soulignées participent de l'originalité du texte de J.-P. Amette, ainsi que les nombreuses digressions consacrées au « monde naturel », vouées à infléchir considérablement le sens des textes. Le thème de l'échec (ou du semi-échec) dont la prégnance s'est peu à peu affirmée au fil de nos analyses des fictions consacrées à Voltaire et à Brecht, sera également intégrée à cette grille interprétative.

Ainsi, les « agrammaticalités » que nous pouvons intuitivement relever ne sauraient faire signe qu'en fonction d'un modèle interprétatif. Nous essaierons de mettre en lumière ces agrammaticalités et nous montrerons qu'elles relèvent de la conversion d'un interprétant que nous supposons être le mythe d'Icare.

En résumé, nous nous inscrivons donc dans une schématisation triangulaire : le croisement entre un modèle générique (hypogramme) et un tiers-texte, l'interprétant, qui est en quelque sorte l'opérateur d'une relecture de l'hypogramme. L'originalité du texte d'arrivée, les écarts qu'il présente par rapport à son hypogramme sont imputables, selon cette théorie que nous nous proposons d'appliquer, au fait que cet interprétant est lui-même soumis à une modification (ou « conversion ») résultant de l'application à tous les éléments qui le constituent d'un même principe de transformation. Cet interprétant « converti » pourrait être fourni par un intertexte récurrent dans le corpus étudié : le mythe d'Icare, en tant que mythe de l'Écrivain, va, en effet, être l'objet d'une conversion dans le texte de J.-P. Amette.

Revenons à la citation de D. Fortin que nous avons déjà utilisée à propos du « fragment métonymique » que constitue l'épisode diégétique choisi par le romancier, et qui alerte sur la place prise par le mythe, en tant que (possible) élément structurant des fictions biographiques :

En somme, la « fiction biographique » ne cherche pas à restituer à travers une narration historique la chronologie des événements d'une vie : loin d'adopter la continuité linéaire qui cautionne le principe de causalité et l'illusion rétrospective de cohérence, elle livre la biographie d'un « moi » dispersé et volatile, où s'entremêlent les antiques mythologies et les mythes personnels.³⁸

Les analyses conduites sur le roman *Ma vie, son œuvre*, nous ont amenée à accorder à Icare une place essentielle dans l'interprétation de l'œuvre de J.-P. Amette, en tant que figure récurrente dans l'ensemble de ses textes (fictions biographiques ou romans biographoïdes). C'est cet aspect que nous allons nous attacher à illustrer.

³⁸ D. Fortin, « Les fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? », *art. cité*.

2. Structures du mythe d'Icare

a. Présentation

Une remarque de méthode s'impose à ce stade de la recherche : nous ne pourrions explorer dans ce cadre la complexité foisonnante et évolutive du mythe,³⁹ et nous limiterons l'analyse aux traits thématiques et structurels qui nous semblent signifiants au regard de notre problématique. Michèle Dancourt synthétise dans les premières lignes de son étude *Dédale et Icare, métamorphoses d'un mythe*, quelques constantes que l'on peut qualifier d'anthropologiques, et qui confèrent à cette figure mythologique une résonance particulière dans la culture occidentale : l'univers onirique de tout être humain est chargé, écrit-elle, d'« envols, de chutes et d'errances labyrinthiques »⁴⁰. La figure d'Icare s'impose en ce sens comme un concentré de questionnements existentiels, dont l'archétype dépasse d'ailleurs largement les frontières grecques : « L'ancienneté des représentations de labyrinthes [...] se conjugue avec le foisonnement des figures d'hommes volants dans toutes les cultures. »⁴¹ Soulignons d'emblée, à la suite de M. Dancourt, une constante interprétative depuis Ovide et Virgile, qui constitue le mythe d'Icare en mythe de l'Artiste, fait essentiel pour notre recherche ; un autre élément d'importance qui apparaît ici est le motif du labyrinthe (associé au Minotaure), autre facteur permettant, nous le verrons, un rapprochement entre les textes de J.-P. Amette et le mythe icarien. On trouvera en annexe quelques éléments invariants proposés par divers ouvrages de référence.⁴² Voici les éléments essentiels de la trame diégétique tels que les rappelle M. Dancourt :

Le roi de Crète Minos, issu des amours de Zeus-Taureau et d'Europe et élevé par Astérios, père putatif et nourricier, accueille l'artisan [Dédale] et le prend à son service. Dédale continue de sculpter. [...] Un jour, il accepte de satisfaire la passion amoureuse de la reine Pasiphaé pour un taureau extraordinaire suscité par Poséidon. [...] Dédale construit une vache de bois

³⁹ Complexité pointée par l'ouvrage de M. Dancourt, qui constitue dans ce champ notre référence essentielle : « Avant d'occuper ces positions antithétiques, Dédale et Icare ont connu, dans la culture européenne, une longue histoire mouvante dans un jeu complexe de substitution, d'alternance et d'occultation. L'appartenance de cette fable à un mythe plus étendu qui fait appel à d'autres figures captivantes comme Minos, Pasiphaé, Ariane, Thésée a dû favoriser la dissémination des signes. Il s'agit en effet d'une "histoire toute tissée de nœuds" ; Dürrenmatt aurait pu dire à propos du mythe crétois ce qu'il écrit du cycle thébain : "[...] il n'y a pas d'histoire secondaire. Tout a un sens. On ne peut pas bouger une ficelle à un endroit sans remuer le tout." C'est que, selon la définition de Marcel Mauss : "Un mythe est une maille dans une toile d'araignée et non un article de dictionnaire." », M. Dancourt, *Dédale et Icare : métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS, 2002, p. 3.

⁴⁰ M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, *op. cit.*, p. 1.

⁴¹ *Ibid.*, p. 1.

⁴² Annexe 7, p. 461 sq.

recouverte de cuir et montée sur roulettes qu'il pousse lui-même dans le pré de Gortyne. Il favorise ainsi la naissance d'un enfant hybride, Astérion, le Minotaure, fétiche de la puissance royale de Crète, à qui sont sacrifiés chaque année (ou tous les neuf ans) de jeunes Athéniens [...] Le roi Minos demande à son artisan de concevoir un lieu qui abrite et dissimule le monstre ; Dédale construit le labyrinthe.

Arrive parmi les jeunes otages athéniens Thésée, fils putatif du roi d'Athènes, Egée ; son vrai père est Poséidon, il le prouve en allant chercher un anneau au fond de la mer pour Minos. A ce titre, il est le demi-frère d'Astérion-Minotaure qu'il veut tuer pour abattre la thalassocratie crétoise. Ariane, qui est amoureuse de lui, demande à Dédale d'inventer un stratagème pour que Thésée puisse sortir du labyrinthe une fois le meurtre accompli. [...] Après la mort du Minotaure et la fuite de Thésée avec Ariane, Minos, qui a tout appris, veut tirer vengeance de son artisan – que la reine Pasiphaé cache. Selon certaines versions, il enferme Dédale et Icare dans le labyrinthe ; selon d'autres, il se contente de contrôler les côtes de Crète grâce à son robot Talos (fabriqué soit par Héphaïstos, soit par Dédale lui-même), pour interdire aux prisonniers toute possibilité de fuite.

Acculé, Dédale ose emprunter la voie des airs avec son fils. Malgré les conseils paternels de prudence et de mesure, Icare, exalté, s'approche trop du soleil qui fait fondre la cire des ailes. Dédale aperçoit quelques plumes sur la mer. Il retrouve le corps de son fils et l'enterre sur l'île qui s'appellera Icaria, cependant que la mer devient Icarienne (ou bien c'est Héraclès qui procède à l'enterrement, ce pour quoi Dédale lui dédie, à Pise, une statue).⁴³

Les séquences narratives qui font suite à la chute d'Icare sont sujettes à de multiples variations selon les auteurs : « D'après la version la plus connue, Dédale poursuit son vol jusqu'à Cumès où il voue ses ailes à Apollon dans le grand temple qu'il lui édifie. Sur les portes de ce temple, il sculpte les épisodes de son aventure crétoise, mais ses mains retombent, impuissantes, quand il veut représenter la chute de son fils. »⁴⁴ M. Dancourt synthétise de la manière suivante l'évolution majeure du mythe, en soulignant l'importance prise par la séquence envol/chute, dont l'emblème est l'aile de cire :

Dans cette suite de séquences, c'est l'épisode crétois qui est entré dans le grand répertoire des lieux communs. Puisque l'histoire était si bien connue, l'allusion suffisait, le mythe perdait sa substance narrative. Nombre de Dédales et Icares surgissent, furtifs et labiles, au détour d'une œuvre : « l'aile de cire » supplée même au nom mythique.⁴⁵

Des tendances interprétatives diverses apparaissent cependant : la représentation figurative met tour à tour en lumière certains motifs ou significations. Parfois, Dédale est la

⁴³ M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5

⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

figure centrale, et elle contribue à faire du mythe icarien un mythe de l'artiste : « Dans une représentation au troisième degré, les vers de Virgile évoquaient Dédale en train de sculpter sur les portes du temple d'Apollon à Cumès les contours de son œuvre majeure, le labyrinthe. Ne s'agissait-il pas du **mythe de l'Artiste** ? »⁴⁶ Alors même que ce choix interprétatif s'affirme, notamment à travers les vers de Virgile, les représentations se focalisent progressivement sur Icare, son ascension et sa chute. Le personnage est célébré, voire, selon les termes de M. Dancourt, « momifié », « le fils usurpant même l'identité d'artiste de son père. »⁴⁷ Il devient alors la figure centrale du mythe, marquée par l'ambivalence :

Icare oscillant entre la condamnation de la curiosité intellectuelle et la célébration de son élan, déchiré entre l'image de fils anéanti par la désobéissance et l'aura de l'individu émancipé, écartelé enfin entre deux identités incompatibles, le pionnier triomphant de l'aviation et l'artiste fasciné par son échec.⁴⁸

Cette oscillation entre un triomphe indiscutable et la chute inéluctable nous paraît éclairante pour notre corpus, et nous y reviendrons amplement dans ce chapitre. Malgré cette focalisation croissante sur la figure d'Icare, la figure du Père garde une place importante au cœur du récit mythique⁴⁹ :

Privilégiée par les textes antiques, la figure de Dédale est multiple, mouvante, ouverte : cet Ulysse artiste, extrêmement astucieux (*polumétis*), après qu'il a quitté Athènes sous le coup d'une décision judiciaire, est promis à l'errance (la Crète de Minos, Cumès, la Sicile de Cocalos) et sa destinée reste ouverte à tous les possibles ; aucun récit de mort ne vient la clôturer. Au fil de cette trajectoire mouvementée, Dédale s'affirme comme l'homme de la *technè* et de la *métis*, déployées à travers de multiples activités. [...] ⁵⁰

Indéniablement, c'est cette compétence d'artisan au sens plein qui marque le destin de Dédale et toutes les interprétations du mythe : « Une constellation de figures, toutes liées à l'intelligence créatrice, enrichit de sens le destin de Dédale. »⁵¹ La figure de Dédale est riche également de ses origines, souvent méconnues. Comme le montre M. Dancourt, il fait partie

⁴⁶ M. Dancourt, *Dédale et Icare*, *op. cit.*, p. 5 (nous soulignons).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 5 (nous soulignons).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 5-6.

⁴⁹ Selon Jacques Poirier, un nouveau renversement s'opère chez les contemporains, qui confèrent à Dédale une place centrale : « Or, si l'on a souvent mentionné la fascination des modernes pour les structures labyrinthiques, de Durrell (*The Dark Labyrinth*, 1947) à Borges, de Roger Caillois à Italo Calvino en passant par Henri Michaux, on a moins perçu le déplacement qui s'opère dans ces œuvres où Dédale, plus que Thésée ou le Minotaure, devient la figure centrale », J. Poirier « Dans les labyrinthes du récit : romans minotaurens et romans dédaléens », dans M.-H. Boblet, (dir.), *Chances du roman, Charms du mythe...*, *op. cit.* p. 131.

⁵⁰ M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, *op. cit.*, p. 10.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

de la famille régnante d'Athènes et se trouve être le cousin de Thésée (qui, lui, accèdera au pouvoir). Cependant, Dédale appartient à cette branche de la famille vouée à la création et à l'artisanat, sous l'égide des dieux artisans Athéna et Héphaïstos... Cette proximité ambiguë entre l'Artiste et le pouvoir politique constitue un autre élément important pour notre analyse.

Le recours au mythe dans les récits contemporains suppose que les romanciers puisent dans un héritage collectif, un patrimoine culturel commun pour enrichir leur propre création : l'emprunt aux structures du mythe d'Icare par J.-P. Amette laisse paraître une interaction entre « l'inconscient collectif et l'inconscient auctorial »⁵². Car les liens entre les fictions biographiques de J.-P. Amette et le mythe d'Icare/Dédale sont multiples et nous allons tenter de les mettre en évidence : réflexion vertigineuse sur l'univers artistique, incarnation (double) de la figure de l'Artiste dans le Père et le Fils ; mise en scène de l'Artiste, de ses relations avec le pouvoir, de ses doutes et de ses échecs.

b. Quelques éléments guidant vers le mythe d'Icare

Nous avons mentionné à maintes reprises le prénom de l'écrivain mis en scène dans *Ma vie, son œuvre*, qui constitue évidemment un indice décisif nous menant vers cette clef interprétative. D'autres éléments, telle une référence au Minotaure dans une pièce de théâtre de J.-P. Amette⁵³, sont convergents. Parfois même, l'univers du mythe gréco-romain se déploie très explicitement en tant qu'univers de référence, comme c'est le cas dans la fiction biographique *Province* :

Malgré les temps incertains, l'herbe se fait plus légère et le pas des dieux se marque d'une cadence plus insistante [...]
Bientôt le plein été, mythologie radieuse... et colorée pour une vaste fresque peinte par des jeunes gens.
La cruauté, un instant, cède le pas à la mythologie...
Mais le triomphe bacchique du plein été reprend ses droits tout aussi vite que la neige a fondu. [...]
La pays des nymphes, enfin, s'étale et roule sous les voûtes feuillues. Instant de la Résurrection. De Garonne en bocages, les bocages ne font plus qu'un seul été, qu'une seule contrée, qu'un seul pays des hommes. Et le fleuve Garonne tremble dans ses îles.⁵⁴

⁵² M.-H. Boblet, "Avant-Propos", dans M.-H. Boblet, (dir.), *Chances du roman, Charms du mythe...* », *op. cit.* p. 7.

⁵³ Voir *infra* le paragraphe consacré à cette figure du Minotaure.

⁵⁴ J.-P. Amette, *Province*, p. 237-238.

Le cadre mythologique ainsi construit, les têtes de chapitres du roman vont confirmer notre clef interprétative : « Père » ; « Fils » ; « Marlebäk » ; « La tête du taureau » ; « Écran blanc » ; « Jessica » ; « Le vent âpre et gris, la mer enflammée » ; « Les héros fugitifs ». Ces titres associent l'univers brechtien (signalé ici par le lieu emblématique « Marlebäk ») et les références à l'Icare mythologique (« Père », « Fils », « La tête du taureau », « [...] la mer enflammée »), ce qui nous conforte évidemment dans notre intuition initiale, mais montre également à quel point l'imbrication des différentes références intertextuelles sera complexe à saisir.

Parfois, les allusions apparaissent sur un mode parodique : c'est le cas, amplement, dans *Ma vie, son œuvre*,⁵⁵ mais aussi, plus ponctuellement, dans *Province* : « Un incident banal le priva de l'usage de sa main droite pendant quelques semaines : il [Léo] s'était brûlé deux doigts en allumant un chauffe-eau. »⁵⁶ Le plus souvent, ce sont des images surprenantes et plus subtiles (dans *Un été chez Voltaire* par exemple) que nous tenterons d'éclairer. Les premiers axes d'analyse seront cependant d'ordre structurel, puisqu'il s'agira des scénarios d'ascension et de chute.

c. Scénario ascensionnel, scénario catastrophique.

Nous allons nous attacher à montrer que le mouvement d'ascension et de chute, l'un des schèmes constitutifs du mythe d'Icare, est repérable dans les fictions biographiques de notre corpus. Rappelons préalablement que le scénario ascensionnel relève de ce que G. Durand a nommé « le régime diurne de l'image ». Selon lui, « le schème de l'élévation et les symboles verticalisants sont par excellence des « métaphores axiomatiques » ; elles sont celles qui plus que toutes autres "engagent", dit Bachelard, le psychisme tout entier. "Toute valorisation n'est-elle pas verticalisation ?" »⁵⁷ G. Durand fait observer que les concepts d'élévation morale, spirituelle, les élans métaphysiques sont généralement liés à des images dynamiques d'ascension,⁵⁸ et que les schèmes axiomatiques de la verticalité, mis en lumière par la

⁵⁵ Nous en aurons un exemple *infra* p. 365 avec la mort des parents du narrateur, étrangement « brûlés ».

⁵⁶ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.* p. 241.

⁵⁷ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, p. 364, cité par G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, [1969], Paris, Dunod, 1992, p. 138.

⁵⁸ G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 139

psychologie génétique, tendent à valoriser positivement « toutes les représentations de la verticalité, de l'ascension à l'élévation »⁵⁹.

Les ailes d'Icare revêtent dans ce contexte une importance particulière : « L'outil ascensionnel par excellence, c'est bien l'aile... »⁶⁰, qui s'inscrit comme moyen de la « rêverie volante » analysée par G. Durand à la suite de Bachelard. Dans ce cadre, l'aile est non organique ; elle n'est pas considérée comme le propre de l'oiseau, mais bien plutôt comme le moyen technique donné à la volonté d'ascension.

Nous verrons également que les images ascensionnelles sont inséparables des figures de pouvoir social, et partant, de la figure du Père.⁶¹ Le couple père/fils que forment Dédale et Icare renvoie potentiellement à une problématique de la paternité perceptible dans tous les textes de J.-P. Amette, et en particulier dans le roman *Province*, dont le ressort diégétique fondamental, on le rappelle, est l'enquête du « fils » Jean Peyrelade sur son père Louis et sur Bertolt Brecht.

Pour conclure provisoirement sur ce point, notons que ces schèmes ascensionnels portent en eux-mêmes un ressort dialectique : « L'arrière-pensée qui les guide est arrière-pensée polémique qui les affronte à leurs contraires. L'ascension est imaginée *contre* la chute et la lumière contre les ténèbres. »⁶² Le scénario catastrophique est donc contenu en germe dans le scénario ascensionnel. Précisément, le scénario catastrophique trouve son illustration archétypale dans le mythe d'Icare, comme l'explique encore G. Durand :

De nombreux mythes et légendes mettent l'accent sur l'aspect catastrophique de la chute, du vertige, de la pesanteur ou de l'écrasement. C'est Icare qui tombe, anéanti par le soleil qu'il a trop voulu approcher et se voit précipité dans la mer, mythe que retrouvent spontanément les cauchemars de vol interrompu et de chute dans « l'eau gluante ».⁶³

Cet autre versant de l'ascension est fréquemment associé à la chute morale, au péché et à la punition. Il est donc, assez logiquement, une conséquence naturelle de l'hybris.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 139-140. Ceci explique, affirme encore G. Durand « la grande fréquence mythologique et rituelle des pratiques ascensionnelles. »

⁶⁰ *Ibid.*, p. 147 et 149.

⁶¹ « Elévation et puissance sont en effet synonymes », G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 151.

⁶² G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 179 : le complexe d'Atlas.

⁶³ Note de G. Durand : cf. P. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, Paris, 1962, p. 64 sq. et M. Bonaparte, *Psychanalyse et anthropologie*, PUF, Paris, 1952, p. 99. Cités par G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 124.

F. Rosset a démontré dans un article précédemment cité que le « cursus ascensionnel » était l'un des schèmes typiques de la biographie. Nous avons rappelé dans nos analyses consacrées aux structures biographiques⁶⁴ la complémentarité logique, narrative et séquentielle entre le parcours ascensionnel et la chute :

Ajoutons seulement ceci, à propos de parcours ascensionnel, que le modèle contraire de la dégringolade progressive, de l'homme qui sombre petit à petit dans le mal, dans la démence, dans la misère, n'est évidemment que l'orientation symétriquement inversée de la même structure.⁶⁵

La présence structurante de ces deux schèmes verticaux est à mettre en relation avec les observations d'Y. Baudelle sur la mobilisation par tout auteur de fiction biographique de scripts, scénarios déjà connus et qui constitueront des éléments structurants de son propre récit⁶⁶ : on fait ici l'hypothèse que le script d'Icare informe tous les textes de J.-P. Amette qui ont trait à l'Artiste et, de manière générale, à l'univers de la création. Il s'agit là, au demeurant, d'un usage assez traditionnel, voire banal, du mythe icarien. Nous allons donc intégrer à notre problématique ce scénario double (ascension et chute), bien présent dans les fictions biographiques de notre corpus.

d. Icare dans les textes de J.-P. Amette

L'ascension et l'hybris – l'élan créateur.

Selon M. Dancourt, le mythe de Dédale et Icare est tout entier empreint des tensions entre la volonté de maîtrise rationnelle et le désir incontrôlable de franchir les limites : « la tension entre l'interdit et l'excès, le limité, et l'hubris, l'illimité, conflit dont Nietzsche faisait le ressort de la création artistique. »⁶⁷ Mais, plus spécifiquement, c'est Icare, en tant que figure du « fils », qui se voit marqué par cette tension d'orgueil fatale :

Tous les commentateurs attribuent l'hubris d'Icare à son extrême jeunesse :
« [...] l'enfant, avec l'imprudente témérité de son âge, s'éleva plus haut vers le ciel et abandonna son père » - « en raison de l'inconscience de son âge il

⁶⁴ Voir *supra* p. 94.

⁶⁵ F. Rosset, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », *art. cité*, p. 13.

⁶⁶ Sur le rôle des « scripts » dans l'écriture des fictions biographiques : « l'auteur retrouve nécessairement des schémas narratifs connus, scripts ou canevas, qui charpentent son récit. », Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *art. cité*, p. 98.

⁶⁷ M. Dancourt citant à la page 16 de son ouvrage *Dédale et Icare, op. cit.*, les travaux de H. Damisch : *Ruptures, cultures*, Paris, Ed. de Minuit, 1976, chap. IV, « Dédaliques ».

poussa trop haut son vol ». Dans son livre *Sur l'astronomie* (II) Lucien a décrit cet élan comme une tentation métaphysique d'intellectuel, une folie d'absolu : Icare est fasciné par les théories astronomiques de Dédale (comme le personnage de Gide dans *Thésée*). D'ailleurs, dans une perspective psychanalytique (imprégnée de moralisme), Paul Diel a stigmatisé en Dédale une « configuration de l'intellect pervers » et chez Icare la tentation d'atteindre le sublime (le soleil) par le seul moyen de l'intelligence, interprétation absurde qui repose sur des prémisses fausses : l'œuvre folle de prétendues « ailes de cires »⁶⁸. Ovide, lui, fait de la démesure d'Icare une *eu/phorie*, une jouissance.⁶⁹

Dans le roman *Province*, l'ascension est préparée par un cadre proprement icarien, puisque le titre du chapitre correspondant est « Le vent âpre et gris, la mer enflammée ».⁷⁰ Le personnage principal, Jean devient Icare ; précisons que cette transformation est fantasmatique, et ne présente aucun caractère concret dans la diégèse : c'est une rêverie de l'imaginaire qui se déploie dans ces lignes.

Il suffit de regarder : le plein ciel vide d'une journée maussade, les oiseaux battent des ailes si régulièrement. Ils montent, montent, dans le papier froid de l'ozone, dans la lumière pâle d'une autre vapeur encore plus impalpable. Dans un air si pur que chacun de nous se sent mordu de froid si paisiblement.

[...]

Plus de souvenirs, plus de conscience analytique, plus de limite à son corps, plus d'ordres et plus de médisances mais la lenteur d'un début d'été qui commence là, au creux d'un jour terne, une ascension magique, une dissolution du sujet, une existence en extase.

Je deviens invisible.

Un sentiment de désolation et d'aridité, de désert de ciel envahit mon âme pleine de joie. Je vole au-dessus du stade municipal, des lotissements. La chaleur de mes mains et de mes pieds. Les flocons volettent autour de moi et je monte, moi aussi, oiseau, plumage bariolé, genoux tremblants dans l'altitude. Je ne peux plus m'asseoir. [...] Je continue à monter, laissant derrière moi mes pauvres pieds en chaussettes, perdant un mocassin qui tournoie au-dessus de la ville. Je croise les oiseaux du sud. Que m'importe.⁷¹

On identifie dans ce texte de J.-P. Amette la dominante symbolique décrite par G. Durand : en effet, « l'oiseau » qui apparaît dans les scénarios ascensionnels n'est jamais considéré dans

⁶⁸ P. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, 1966. Erreur commentée par Jacques Lacarrière, *L'Envol d'Icare*, Paris, Seghers, 1993, p. 84-89. Cité par M. Dancourt, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁹ M. Dancourt, *Dédale et Icare*, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁰ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 181

⁷¹ *Ibid.*, p. 191.

son animalité concrète et référentielle ; il n'est jamais, explique G. Durand, qu'un « simple accessoire de l'aile »⁷²

Le point du plaisir extrême. Au milieu du vent, des nuages, tu te balades en plein ciel avec ta sacoche noire et tes brouillons de vagues pièces de théâtre. Des oiseaux passent. Des hérons, des milliers de palombes et des étourneaux dans un bourdonnement d'oiseaux noirs sur un cercueil ouvert. Ils s'amoncellent. Tu es obligé de nager dans le duvet, la plume, les piailleries, le téléphone sonne en plein ciel et tu écoutes, dans le récepteur, la grande sonnerie grelottante de l'humanité ne répond pas. Tu es hanté par ceux qui viendront après toi. Tu ouvres ta sacoche, tu prends un carnet à spirales d'un rouge grenat rugueux et tu couvres les petites feuilles de frêles signes tremblés sur lesquels quelques becs d'oiseau viennent picorer. Becs d'oiseaux impatients. La science de ceux qui viendront après toi. Tu montes plus haut, tu échappes aux oiseaux. Ici, c'est le règne minéral à l'état pur ; les hauts vents, les fumées de la gloriole évanouie. Une simple conscience d'être. Porté par les hauts courants de l'altitude et de l'amnésie.⁷³

Le nouvel Icare, se faisant homme-volant, échappe simultanément à la foule des oiseaux réels⁷⁴. Les dernières phrases de la citation, qui nous guident vers une poésie des éléments, signalent également la vaste portée de ces symboles ascensionnels, qui, pour reprendre la formule de G. Bachelard précédemment citée, « engagent le psychisme tout entier. »⁷⁵ : « pureté » de l'air, « altitude », minéralité.⁷⁶ Le scénario ascensionnel est encore associé à de multiples symboles dits « spectaculaires » (lumière, or, couleurs bleue et blanche...), ainsi qu'aux attributs du pouvoir social et politique :

La fréquentation des hauts lieux, le processus de gigantisation ou de divinisation qui inspire toute altitude et toute ascension rendent compte de ce que Bachelard nomme judicieusement une attitude de « contemplation monarchique » liée à l'archétype lumino-visuel d'une part, de l'autre à l'archétype psycho-sociologique de la souveraine domination.⁷⁷

⁷² G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 144

⁷³ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 192.

⁷⁴ « C'est pour cette raison que l'emplacement anatomique des ailes n'est mythologiquement jamais adéquat à l'ornithologie. », G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 145.

⁷⁵ Note de G. Durand : Bachelard, *L'Air et les songes*, p. 18.

⁷⁶ Le minéral est associé à l'air pur, sans qu'il faille y lire aucun paradoxe d'un point de vue anthropologique. Voir G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 194.

⁷⁷ G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 153.

Cette question du pouvoir (pouvoir du roi auquel s'oppose l'artiste Dédale, ou encore pouvoir du père disputé par le fils) est centrale dans le mythe comme dans la fiction⁷⁸.

L'élan créateur : *L'Adieu à la raison, La Maîtresse de Brecht et Un été chez Voltaire.*

Le personnage le plus représentatif de l'envol icarien est sans doute Hölderlin, qui apparaît dans une fiction biographique bien antérieure à notre corpus. Dès les pages liminaires, le roman met en lumière « l'enthousiasme » qui a nourri l'œuvre du poète allemand, cette inspiration proprement divine, ainsi que le suggère l'étymologie du mot : c'est elle qui, peu à peu, va séparer le jeune poète de ses attaches : « Les hommes qui cherchent le grand ciel nu, les sommets, la neige, veulent échapper à leur mère, dit-il. »⁷⁹ Le mouvement d'écriture est comparable à l'élan icarien, soutenu ici par des « plumes d'or » :

Vouloir rafistoler et bricoler en pauvres mots le mouvement du monde. C'était si doucement ridicule et vaniteux que Hölderlin n'osait plus approcher la main de ses plumes d'or. Le désir d'écrire devenait ridicule à la manière de fiançailles forcées avec la gloire.⁸⁰

Quelques pages plus loin, l'énoncé « Hölderlin n'est plus au-dessus des humains. »⁸¹ prélude à la chute du poète dans la folie.

De même, l'ascension suggérée à la fin de *Province* rend compte d'un mystère quasi religieux, une résolution dans l'évidence de l'éther :

Avant quoi ? Quel événement ainsi, dans quelle chambre noire les choses se sont-elles passées ?
Quelle journée éclatante, quel bleu du ciel a été de trop pour que tout éclate et se rompe et reste ainsi dans la roue libre du décalage du temps ? D'un temps qui te traverse du dedans comme si tu étais un vieux hangar.⁸²

Le ciel bleu est la tentation qui va déclencher l'envol et l'irrésistible ascension : « La puissance du ciel au-dessus d'eux, immense et sans limite. »⁸³ Si ce phénomène, décrit sous un angle physique et spatial, n'apparaît pas dans *La Maîtresse de Brecht et Un été chez Voltaire*, on peut cependant l'associer métaphoriquement à la gloire incontestée des deux

⁷⁸ *Infra*, p. 373 sq.

⁷⁹ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 16-17

⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹ *Ibid.*, p. 63. « On lui demande d'ôter sa redingote, Hölderlin n'est plus le chantre sacré de la Germanie, le séminariste solitaire que ses amis respectent », *ibid.*, p. 62. Ainsi le poète est-il dépouillé symboliquement de son costume d'Icare.

⁸² J.-P. Amette, *Province.*, p. 235

⁸³ *Ibid.*, p. 237.

« grands hommes ». Les biographies historiques font état de la conscience qu'ont Brecht et Voltaire de l'importance de leur œuvre,⁸⁴ ce qui conduit R. Pomeau à convoquer à ce propos une autre figure mythologique : « Pour accomplir un dessein aussi prométhéen, il [Voltaire] compte essentiellement, nous le verrons, sur la propagande par l'imprimé. "J'écris pour agir", affirme-t-il. »⁸⁵ L'orgueil, légitime, de l'écrivain Voltaire s'autorise d'une immense popularité.⁸⁶ L'année 1761, qui fait l'objet de notre fiction biographique, pourrait d'ailleurs correspondre d'un point de vue factuel à une nouvelle étape dans ce parcours glorieux, puisque l'influence du philosophe sera bientôt mise en lumière par plusieurs engagements décisifs :

Voltaire ne s'y était pas intéressé. Les choses vont changer lorsqu'en 1761 se produisent les trois affaires Rochette, Calas, Sirven. L'homme de Ferney va prendre en mains alors, avec éclat, les deux dernières. Il va les traduire devant l'opinion de l'Europe. Ce qui, nous le verrons, modifiera l'état des esprits. Et lui-même va acquérir une nouvelle stature, celle d'un champion de la justice et de l'humanité.⁸⁷

Voltaire et Brecht, mis en scène dans les romans biographiques de J.-P. Amette, suscitent, malgré les critiques et les zones d'ombre, une admiration non démentie. Nous avons eu l'occasion de montrer que le personnage de Zanetta était peu à peu gagné par l'authenticité du combat voltairien : « Elle se dit qu'elle n'avait jamais envisagé son métier comme utile pour l'avenir du genre humain, mais les plaidoyers de Voltaire lui dévoilaient quelque chose. »⁸⁸ Même les personnages les plus critiques de la fiction, tel le comte de Fleckenstein, reconnaissent à l'artiste son immense talent, et évoquent son « génie ». Le Voltaire fictionnel,

⁸⁴ Citons par exemple G. Laudin, « De Sélis aux *Mémoires secrets*. L'intertextualité satirique dans la farce de H. L. Wagner, *Voltaire au soir de son apothéose* », art. cité, p. 159-172 : « Wagner développe une satire de caractère réduite à deux traits principaux et jouant sur l'effet de contraste comique entre la vanité de Voltaire, cet amour de soi qui fait sourire ("der eigenliebige Alte") et sa sénilité qui apparaît comme une sorte d'équivalent satirique du thème de « l'écrivain de cent ans » que Herder dénonçait en 1774. », p. 162 ou encore, p. 169 : « Le *Deutscher Merkur* publie en juin 1778 une notice ironique pour annoncer que "Voltaire aurait, dit-on, enfin quitté le théâtre de la vanité où il a joué son rôle jusqu'au rappel", mais souligne que ses talents et mérites sont indéniables et seront reconnus dans les siècles à venir. »

⁸⁵ R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 2.

⁸⁶ « Après l'affaire Calas, la tolérance devient l'un de ces principes que seuls contestent les esprits bizarres ou fanatiques. De là, date l'immense popularité de Voltaire. Les ovations de la foule parisienne, le 30 mars 1778, s'adressaient principalement au « défenseur de Calas ». Il est, ce jour-là, ce que sera, un siècle plus tard, le vieil Hugo, le symbole des espérances de tout un peuple. [...] Dans la République française des lettres, Voltaire fondait un principat du grand écrivain « éclairé » : charge assumée, après les patriarches Voltaire et Hugo, par Zola, Anatole France, Romain Rolland... Voltaire, conjointement avec son ennemi Jean-Jacques, a habitué les Français à attendre du génie littéraire autre chose que des divertissements : une direction de conscience. », R. Pomeau, *Voltaire*, op. cit., p. 31.

⁸⁷ R. Pomeau (dir.), *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, p. 132. Cependant, comme nous l'avons déjà montré, l'engagement de Voltaire dans ces trois affaires est postérieur à l'été 1761 de notre roman, qui *de facto* ne les évoque pas.

⁸⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 154.

s'il apparaît convaincu de son importance, et non dépourvu de vanité, montre avant tout une conscience aiguë de son rôle social :

Voltaire était ébahi de bonheur à écouter ainsi chanter ses vers. Il fut heureux comme si les dieux antiques lui posaient une couronne de laurier sur la tête et se sentit un génie bienfaisant qui rendait service au genre humain. L'image du philosophe et son reflet d'auteur tragique s'étaient unis pour sortir les nations de la barbarie et installer l'usage de la raison dans un monde qui deviendrait enfin harmonieux.⁸⁹

L'ironie appuyée de la narration n'ôte rien à une gloire méritée, qui associe l'artiste à une divinité supérieure. Cette image proposée par J.-P. Amette n'est pas sans rappeler la satire en prose de Heinrich Leopold Wagner, *Voltaire am Abend seiner Apotheose* (1778), ainsi décrite par G. Laudin:

Dans ce texte, qualifié de farce et qui se présente comme une courte pièce en un acte, Voltaire s'entretient successivement avec deux personnages inattendus : sa nourrice et « l'esprit du dix-neuvième siècle ». Entre les deux dialogues, Wagner a intercalé un long récit qui retrace la journée du 30 mars 1778, date à laquelle Voltaire fut triomphalement célébré à l'Académie française, puis à la Comédie-Française où on lui posa une couronne de laurier sur la tête.⁹⁰

La description de l'épisode de la Comédie-Française, présente dans les indications scéniques liminaires⁹¹ coïncide rigoureusement avec celle fournie par les *Mémoires secrets* du 28 mars 1778, comme le démontre G. Laudin. Et cette fameuse couronne de laurier citée de nouveau dans la fiction biographique de J.-P. Amette matérialise la gloire non démentie du biographié.

Le grand homme.

⁸⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 142.

⁹⁰ G. Laudin, « De Sélis aux *Mémoires secrets*. L'intertextualité satirique dans la farce de H. L. Wagner, *Voltaire au soir de son apothéose* », dans M. Delon et C. Seth (dir.), *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Mervaud*, *op. cit.*, p. 159.

⁹¹ «Er zeigte sich in Paris in einem roten mit Hermelin gefütterten Kleid, trug eine grosse à la Louis XIV frisierte kohlschwarze Allongeperücke, die sein ohnehin dürres Gesicht dermassen bedeckte, dass man nichts als seine wie zween Karfunkelstein glänzenden Augen gewahr wurde; in der einen Hand hielt er eine rote viereckigte in Gestalt einer Krone aufgestutzte Mütze, in der anderen ein Rohr mit einem krumm gebognen Knopf», Wagner, *op. cit.* p. 1520. Description des *Mémoires secrets* du 28 mars 1778 : "Il avait un habit rouge doublé d'hermine, une grande perruque à la Louis XIV, noire, sans poudre, et dans laquelle sa figure amaigrie était tellement enterrée qu'on ne découvrait que ses deux yeux, brillans comme des escarboucles. Sa tête étoit surmontée d'un bonnet quarré rouge, en forme de couronne, qui ne semblaient que posé. Il avait à la main une petite canne à bec-de-corbin. » Wagner a combiné ce passage avec la description d'une gravure, où Voltaire « a le chapeau sous le bras, et une couronne de laurier sur son énorme perruque.»⁹¹ » G. Laudin, « De Sélis aux *Mémoires secrets*. L'intertextualité satirique dans la farce de H. L. Wagner, *Voltaire au soir de son apothéose* », *art. cité*, p. 160.

« Il n'y a rien de mal à vivre auprès d'un grand homme, dit Théo en rallumant un cigarillo. »⁹² Les descriptions du labeur de B. Brecht dans *La Maîtresse de Brecht* sont soutenues par la reconnaissance du projet d'écriture. Malgré les ambiguïtés de l'homme, dont l'éthique personnelle apparaît fort discutable, la narration rappelle l'engagement indiscutable de l'écrivain contre le régime hitlérien :

Il suffisait de voir les ateliers où s'assemblaient les ailes de Stukas pour savoir que la guerre serait longue, à la mesure du courage littéraire de Brecht qui, chaque matin, près d'un poêle qui ronfle, noircissait du papier. Face à cette guerre, l'esprit énergique de Brecht, ses expressions drôles, sa faim sexuelle, sa manière de faire grincer les matelas entre deux baignades, sa veste de cuir noir, sa chemise grise, ses randonnées en voiture parmi les vastes herbages le long de la mer, tout faisait de lui un héros.⁹³

Dans *L'Adieu à la raison*, les quelques grands personnages de la culture allemande mis en scène autour d'Hölderlin sont conscients du rôle intellectuel qu'ils vont jouer : « Rêvé. Avec Schelling et Hegel, ils ont rêvé pendant une nuit, en juin 1793, dans une chambre du Stift, sous la toiture. Ils ont rêvé avec un globe terrestre : la pensée devenue orgueil avec Hegel, ironie avec Schelling, contemplation avec Hölderlin. »⁹⁴ L'auteur ne manque alors jamais de signaler la tentation narcissique qui accompagne ou suit ces ambitions légitimes : « Schelling, lui, est bien pressé de donner ses publications pour la foire aux livres de Leipzig. Même Hegel, si admiratif devant l'énergie intellectuelle, vit lui aussi dans la hâte de publier. »⁹⁵

Hybris ?

La vanité, reflet de l'hybris icarienne, apparaît plus nettement dans le roman parodique *Ma vie, son œuvre* :

- Nous jouâmes jusqu'à 5 heures du matin. Icare dit :
- Tu diras qu'on jouait jusqu'à 5 heures du matin...
Il amortit la balle qui vint mourir le long du filet et dégouлина de mon côté. Il avait marqué le point :
 - Tu diras que j'étais un bon écrivain, tu le diras...
 - Oui, Icare...

⁹² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 31 (parole de Théo Pilla à Maria Eich).

⁹³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 56.

⁹⁴ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, p. 71

⁹⁵ *Ibid.*, p. 106.

- Tu diras que j'étais meilleur que Le Clézio, meilleur qu'Echenoz, meilleur que... que...
- Meilleur que Modiano...
- Non, je n'ai jamais été meilleur que Modiano. On écrira sur ma tombe : « Il était moins bon que Modiano », exactement comme on écrit sur la tombe de Tchekhov : « Il était moins bon que Tolstoï »...⁹⁶

La conscience aiguë et inquiète qu'a l'auteur Icare du jugement de la postérité affleure ici. Apparaît également l'établissement d'une hiérarchie fantaisiste entre quelques écrivains contemporains, qui souligne sa vanité et participe de la tonalité ironique, voire farcesque, du roman. L'image d'Icare semble par certains égards correspondre à la description (dans *Appassionata*) du pianiste Stadenhoffer, qui, selon une didascalie, relève du « genre frileux narcissique »⁹⁷ et se livre, lui aussi, à des jugements aussi vaniteux que péremptoires : « Alors, il [Stadenhoffer] dit que Glenn Gould ça le fait chier et tout le monde répète après lui que Glenn Gould ça fait chier... C'est ça ? »⁹⁸ Cet artiste est désigné ironiquement par l'un des personnages comme « le génie du piano »⁹⁹. Précisément, l'une des expressions favorites du narrateur de *Ma vie, son œuvre* est l'emploi en mention de l'appellation « le Grand Homme »¹⁰⁰. On notera qu'elle fait écho à quelques formules des fictions biographiques : dans *La Maîtresse de Brecht*, les premières lignes annoncent ainsi l'écrivain : « Voir enfin le grand Bertolt, le dramaturge allemand le font plus célèbre revenir sur le sol allemand après quinze années d'exil. »¹⁰¹ On trouve surtout, et de manière fréquente, l'expression « le maître » employée par plusieurs personnages de l'entourage de Brecht, non sans ironie. Cette dénomination tend, en général, à souligner l'emprise exercée par le dramaturge sur les femmes qui l'entourent¹⁰².

Dans les fictions biographiques, l'orgueil du personnage principal a pour vecteur un discours monologique et répétitif, que ce soit dans *La Maîtresse de Brecht* (« Il multipliait des remarques ironiques, parlait haut et fort, tournait en ridicule les discussions psychologiques que les comédiens exigeaient, citait à tout bout de champ Shakespeare avec lequel il

⁹⁶ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 117-118.

⁹⁷ J.-P. Amette, *Appassionata*, op. cit., p. 36.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 18

⁹⁹ *Ibid.*, p. 22

¹⁰⁰ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 25 « reprendre les brouillons du Grand Homme ».

¹⁰¹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 14.

¹⁰² *Ibid.*, p. 99; on peut lire également, à la page 57 : « Ruth Berlau marchait avec ses talons aiguilles dans le bureau du maître, tandis que, dehors, Helen Weigel débarrassait les assiettes. ». À la page 81 : « Ensuite, Maria faisait fondre des comprimés dans un verre d'eau. Problèmes cardiaques du maître. » À la page 35 : « Vêtue d'un long manteau noir avec un col en astrakan, elle [Maria] se dirigea vers la table du maître. »

s'identifiait d'une manière obsessionnelle. »¹⁰³) ou dans *Ma vie, son œuvre*, où le personnage d'Icare adopte un comportement similaire : dissertations infinies de l'écrivain sur ses sources, les finalités idéologiques de son œuvre et ses éventuelles adaptations. Le narrateur souligne dans le portrait d'Icare « sa manière de s'étendre dans un transat et de faire une conférence sur le théâtre grec et le thème des mouches. »¹⁰⁴ En retour, les réactions des témoins privilégiés, et au premier chef le narrateur, sont toutes d'indifférence ou d'exaspération : « ses insupportables conférences sur Euripide, sur la traduction d'Euripide, sur le désastre d'Euripide... »¹⁰⁵ La forme des discours tenus, complaisants et souvent vains, est similaire chez tous les écrivains mis en scène par J.-P. Amette : « Mais Brecht affublait, déduisait, bavardait, émettait des opinions, disait tout et son contraire sous prétexte de dialectique. »¹⁰⁶ À cette logorrhée narcissique, l'entourage oppose invariablement des réactions d'ennui et de lassitude peu ou mal dissimulées :

[Maria] n'y comprenait parfois plus rien, trouvant assommantes certaines dissertations de Brecht sur le théâtre grec, comme ce jour où il avait longuement fait la distinction entre la haine d'Achille contre Hector et la haine d'un travailleur contre son patron.¹⁰⁷

Un peu plus loin encore, le discours brechtien est marqué par la suffisance et l'autosatisfaction :

Souvent, le soir, il [Brecht] s'emballait. Il éclatait de rire, accablait ses invités et sa famille de propos grinçants. Il perçait du regard son auditoire, la voix blanche, lisait des appels, des discours ouvriers, un interminable texte sur les nécessités de la propagande, vociférait pour écrabouiller la sainte messe nazie.¹⁰⁸

Cette propension à ennuyer son entourage par des discours interminables et répétitifs semble caractéristique de l'Écrivain aux yeux de J.-P. Amette, puisqu'on la retrouve à l'identique dans *Un été chez Voltaire* : « Ensuite, il [Voltaire] ennuya la table avec son éloge de Pierre Corneille, répété chaque jour. »¹⁰⁹ La verve de Voltaire est un fait bien établi dans

¹⁰³ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁴ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, p. 14.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 14. Voir encore : « Il est dit quelque part dans Euripide que les pauvres humains sont soumis au feu des dieux. Il ajoute qu'il faut vite jouir de la vie avant que quelqu'un ne vienne recueillir vos ossements. »¹⁰⁵ Même chose d'ailleurs dans *Province* : « Brecht parle sans doute de Shakespeare et d'Aristote. », J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 226.

¹⁰⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, p. 53. Voir aussi le passage où le dessinateur Goussier s'endort d'ennui à table.

les textes biographiques qui soulignent, malgré sa faiblesse physique, une capacité étonnante à mener et soutenir les conversations :

Contre la tradition d'un vieux Voltaire aigri et grincheux, le fidèle Wagnière insiste sur la gaieté et la verve intarissables de son maître. Effectivement, celui qui fait le mort ou se trouve véritablement prostré dans un fauteuil de souffrance, qui se compare à un spectre de Macbeth et crie à tue-tête « qui veut voir un fantôme ? », sait se réveiller dans de sidérantes résurrections.¹¹⁰

L'écrivain dans sa gloire, même légitime, est donc menacé par la vanité et par l'hybris, ce qui renvoie de manière systématique à un destin icarien. Dans *l'Adieu à la raison*, le discours intérieur d'Hölderlin rend bien compte de ces écueils qui menacent l'artiste, de la gloriole vaine à l'ambition élevée, également porteurs du risque de se brûler les ailes :

Tous les écrivailleurs, pense Hölderlin, verbiage, verbiage, milliers de plumes grattant le papier, milliers de tables et petits théologiens qui veulent consolider leur temple gothique avec leurs petites paperolles. [...] Lui, Hölderlin, il a en tête depuis longtemps l'idéal d'une éducation du peuple. Oui, rien que cela. L'éducation du peuple !¹¹¹

Le doute

Nous avons vu que le mythe d'Icare s'impose un peu partout dans l'œuvre de J.-P. Amette, mais sa portée va manifestement être différente selon les « lieux textuels » : *Ma vie, son œuvre* va faire d'Icare un anti-héros destiné à être « brûlé » par une fausse gloire médiatique, tandis que Voltaire et Brecht, bien que menacés par un destin icarien, vont de manière exceptionnelle contourner le risque d'échec pourtant présent.

On examinera ici l'hypothèse selon laquelle le « doute » sur le monde artistique exprimé dans l'œuvre de J.-P. Amette participe d'une structure catastrophique : ainsi, dans *Un été chez Voltaire* comme dans *La Maîtresse de Brecht*, la dégradation du monde artistique affecte de manière évidente l'univers des comédiens. L'image récurrente de la marionnette en est une manifestation ; la première mention des personnages féminins au tout début de la fiction consacrée à Voltaire introduit ce motif par une métaphore : « Zanetta Obozzi arrivait de

¹¹⁰ J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », *art. cité*, p. 129. Voir aussi, sur l'art de la conversation : « L'irrépressible emballement facétieux du philosophe fait aussitôt de la conversation une arène vive. » *ibid.*, p. 129.

¹¹¹ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*, p. 106

Naples où elle avait enterré son père. Gabriella Capacelli venait de la troupe des Italiens à Paris. La double image des jeunes femmes attendant près du perron avait frappé les servantes : figures délicates, ravissantes marionnettes, deux porcelaines. »¹¹² L'image est filée un peu plus loin, associée à la notion de répétition dans un passage que nous commenterons un peu plus loin : « Répétition des jours, des nuits, des visages comme ceux de mille marionnettes tournant sur elles-mêmes, semblables dans mille couloirs et mille cabinets. »¹¹³ Cette représentation du monde de l'art comme théâtre de marionnette est prise en charge, dans *Un été chez Voltaire* et *La Maîtresse de Brecht*, par les personnages-témoins que sont Zanetta et Hans Trow).¹¹⁴ La défiance exprimée par ce dernier se double d'une accusation grave :

« - Il ne faut pas avoir peur, ajouta-t-il. Les artistes ont eu une très lourde responsabilité dans l'installation des nazis. Ils ont eu peur devant les braillards SA de la rue, ils ont capitulé et sont restés dans leurs loges à se maquiller. Une génération de marionnettes. Maria, vous ne serez pas une marionnette !... »¹¹⁵

Impuissance face au réel et inanité sont ainsi incarnées par la marionnette. Le personnage de Théo Pilla, lorsqu'il rend compte de son expérience du théâtre allemand, opère de même une réduction sévère de l'univers dramatique :

Quand j'étais môme, [...] mon père m'a emmené voir *Wallenstein* de Schiller. [...] *Wallenstein*, déjà, c'était des cantinières, des histoires d'adjudants, des camps, des empereurs, des soldats, des tambours et des flûtes, des bouffes, des pendus, de la tambouille et des pendus, le théâtre allemand, ce n'est que ça ? Des tables, des soldats, des putes, des cantinières ? Déjà Schiller... que ça le théâtre ? Des orphelins, des pendus. Un pichet d'étain, des recruteurs qui chatouillent des fesses de putes ? C'est ça le théâtre allemand pendant des siècles... merde alors...

- Non, dit Hans, ce n'est pas ça...¹¹⁶

Le questionnement sur la nature et la déontologie de l'univers artistique dans *La Maîtresse de Brecht* est quasi permanent, et l'on voit, si l'on en juge par la réaction de Hans, que la réponse ne sera jamais dépourvue d'ambiguïté. La dramaturgie brechtienne, à laquelle Théo ne comprend rien et Maria peu de choses, sera dépeinte sous un angle mortifère :

¹¹² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 15.

¹¹³ Ibid., p. 107. Analyse *infra* p. 374.

¹¹⁴ Nous l'avons observé *supra* à propos de la « mise en œuvre de l'enquête dans les fictions biographiques », deuxième partie, p. 134 sq.

¹¹⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 33.

¹¹⁶ Ibid., p. 67.

- « - Tu te rends compte, dit Théo, tu te rends compte ? Depuis Schiller jusqu'à Brecht, on n'a pas bougé ? On est dans le même camp militaire... la même guerre de Trente ans ? Avec les mêmes sergents recruteurs, les mêmes putes...
- Eh oui, sourit Hans en s'asseyant sur un banc.
Hans sortit les billets de théâtre et les émietta sur la neige.
 - Des pichets d'étain et des claques sur les fesses des cantinières... le théâtre, c'est l'art du désordre qui regarde l'art de l'ordre... Tu ne trouves pas, Hans ?
 - Non, je ne trouve pas.
Théo Pilla ôta son cache-col, ouvrit son col, tapota la neige sur son manteau et poursuivit :
 - S'habiller, se déshabiller, mentir, se maquiller, se démaquiller, mentir. Se déshabiller, se démaquiller, bavarder, réciter, déclamer, se redémaquiller, répéter toujours la même phrase idiote... C'est quelque chose. Venir saluer comme des marionnettes macabres¹¹⁷ qui cherchent à effrayer les gens du premier rang avec cette lumière d'en dessous... tu trouves ça comment ? C'est une vie, ça ? Les comédiens, ils effraient les gens...
 - Ils les font rire aussi, dit Hans.
 - Ouais ? Effrayer les gens ? Les faire rire ? Saluer, faire rire, effrayer, tu trouves que c'est une vie... tout est truqué, ils doivent s'emmêler entre faire rire, mentir, leur prose, la poésie, ce qu'ils pensent, ce qu'ils disent. Leur vie privée, elle est où ? Ils doivent tout mélanger, non ?...
 - Brecht ne mélange rien, crois-moi... »

Répétition absurde, mensonge, morbidité : l'univers théâtral est dépeint en quelques traits caricaturaux inspirés de références à Schiller, et sans doute par les représentations berlinoises de *Mère Courage*. Cette critique interne s'impose d'autant plus aisément dans le roman que c'est le point de vue de Maria qui est adopté le plus fréquemment (« Maria qui, il y a quelques mois encore, considérait le Berliner Ensemble comme une bande de joyeux drilles assez naïfs pour croire éduquer le peuple... »¹¹⁸) Or, si Maria éprouve une réelle fascination pour Brecht, elle ne parvient pas à comprendre son projet artistique, tout au moins pendant la première partie du récit. Le même phénomène est observable avec la Zanetta d'*Un été chez Voltaire*, et la même évolution d'ailleurs. Dans cet ouvrage, la désillusion est associée au « décor », symbole de facticité et d'inanité. On peut lire dans l'avant-dernier chapitre :

Elle approcha des planches, c'était nu, à moitié détruit, déjà décloué. **Une toile peinte** claquait dans les bourrasques. Elle saisit un des bancs mis en tas et le retourna pour s'asseoir. Tout ce théâtre grandiloquent était foutaises. Pourquoi Voltaire s'était-il trompé ? Sa gloire ? Ses lauriers ? L'imitation des anciens ? Le temps avait changé, les planètes tournaient en grinçant. Elle

¹¹⁷ Nous soulignons.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 125.

entendit **la toile du décor** claquer. Quelques montants enrobés de faux lierre commençaient à s'incliner. Une immense flaque d'eau séchait au milieu de la scène. Elle s'avoua alors qu'elle préférerait désormais l'harmonie des roseaux, leur vide, leur froissement doux dans le vent, lui-même si étrangement fluide, aux bavardages des comédiens grimés. L'abandon de l'étang, ainsi qu'une scène vide livrée aux pluies, devenaient son vrai refuge. Est-ce que je change ? Oui, je vieillis.¹¹⁹

Dénonçant la vanité de cet univers artistique, écœurée, semble-t-il, par le néant du jeu social, Zanetta affirme parallèlement et en conséquence la supériorité du monde naturel. La « toile peinte » qui attire ici l'attention du personnage est présente aussi dans *La Maîtresse de Brecht*¹²⁰ et *Province* : ces éléments de décor constituent des signes dégradés de l'univers théâtral, éléments concrets qui demeurent lorsque l'esprit et le sens du théâtre ont disparu.

Le doute apparaîtrait également dans *L'adieu à la raison*, qui interroge explicitement la création artistique à travers la figure d'Hölderlin :

Lui revient alors à l'esprit la question de Schelling, posée un soir alors que tous les deux glissaient en barque sous les saules du Neckar. Qui peut s'ensevelir dans la poussière de l'Antiquité avec un tel bonheur, sinon toi, mon pauvre Hölderlin ? Et pourquoi ? La marche de notre temps nous entraîne de plus en plus loin et toi ? Que vas-tu fouiller ? Tu vis en Argos ? [...] Tous les écrivains, pense Hölderlin, verbiage, verbiage, milliers de plumes grattant le papier, milliers de tables et petits théologiens qui veulent consolider leur temple gothique avec leurs petites paperolles.¹²¹

Les petits papiers, dont nous avons dit plus haut qu'ils représentaient la vanité de la création, se transforment ici en plumes icariennes. L'un des extraits de *Province* consacré à Brecht explore d'une manière analogue la finitude humaine, le caractère vain et parfois dérisoire de la quête artistique, et surtout la permanence transcendante de la Nature :

Le sable gris. Le chemin qui mène vers le sable gris de la plage est à l'image même du malaise qui saisit Brecht. Le reflet du reflet. La conscience n'a plus rien d'adéquat. Il n'y a plus qu'une concupiscence.

Immense ombre de guerre et de chaos qui brûle jusqu'au plafond des maisons, jusqu'aux nuages. On se repose dehors dans une chaise longue. Au cours des conversations si délicieusement apaisées, les bavardages ne sont plus que des reflets de reflets. Le théâtre a besoin, parfois, d'une triste tuerie

¹¹⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 167 (nous soulignons).

¹²⁰ Par exemple à la page 35 de *La Maîtresse de Brecht* : « Pour l'instant, il [Brecht] lui montrait plusieurs photographies de la mise en scène d'Antigone à Coire, en Suisse. Paravents recouverts de toile rouge, accessoires et masques accrochés à un râtelier, impression de vide et lumière plate. » ; et dans *Province*, à la page 40 : « [...] il roulait tout le monde ton papa. Avec ses grandes idées communistes et ses toiles peintes de Shakespeare. »

¹²¹ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 105-106.

sans morale, comme la fin de *Hamlet*. Le plus juste devoir de l'homme de théâtre : une triste tuerie ? Sans morale ? C'est donc cela le théâtre ? Ecrire dans un jardin de villa une triste tuerie ?

Mais elle est là...

L'étincelle et les traînées argentées sur la mer.

Le vaste éparpillement, les ombres qui épaississent et s'amincissent vers l'horizon, les traînées argentées.¹²²

Ces textes contribuent donc à thématiser, dans l'œuvre de J.-P. Amette, une opposition entre l'univers de la création et « le monde naturel » (nous y reviendrons à propos de la conversion de l'interprétant).

De cette manière radicale et surprenante, les évocations partagées entre Théo (le spectateur) et Zanetta et Maria (les comédiennes) mettent en lumière l'extrême vanité de l'art des comédiens. C'est dans ce sens également que, par le point de vue de Maria, *La Maîtresse de Brecht* ouvre la voie d'une critique interne de l'œuvre du dramaturge :

- Je sens que je vais échouer, dit-elle. Je rêvais de jouer Antigone sous la direction de Brecht. Je rêvais de Grèce où tout se consume au soleil. Je voulais des dieux, une mer qui bouge, étincelle, éblouit et je me retrouve dans une maison de morts. Parmi des gens qui divisent le monde en salopards petits-bourgeois et classe ouvrière radieuse.¹²³

La présence des dieux, la combustion solaire et la mer rendent lisible la référence au mythe grec. Ce contraste entre le théâtre de la société humaine et l'univers naturel devient souvent très explicite :

Des prairies, une vasière, une incroyable clarté qui rôde dans le pays brumeux. Elle [Maria] resta bêtement, un autre soir, à un embranchement. Il y avait des rails qui se perdaient dans le mâchefer, un passage à niveau rouillé, de l'herbe sur les quais à l'abandon. Elle se sentit incroyablement attirée par cet endroit. Le théâtre, le vrai théâtre de l'Univers, était là.¹²⁴

L'opposition, inlassablement mise en texte par le romancier, entre l'évidence sereine du monde naturel et l'absurdité agitée de la société humaine, est rendue plus aiguë par la présence des biographiés-écrivains engagés, immergés dans des problématiques sociales et politiques.

De manière complémentaire, il faut souligner que le monde de l'art décrit par J.-P. Amette n'échappe pas au conditionnement socio-économique souvent mis en scène par

¹²² J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 157.

¹²³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 117.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 105.

l'auteur : la pièce *Le tableau de Poussin* dévoile de manière désillusionnée les enjeux très matériels du monde culturel et artistique¹²⁵. Là peut se lire la convergence avec une inspiration brechtienne. Dans cette pièce de J.-P. Amette, le sel de la satire est versé généreusement, sinon à quintaux : « Je pensais à vous, quand vous aviez dit devant le maire que les électeurs préféreraient un radio-réveil lumineux à la con plutôt que ce tableau de Poussin... »¹²⁶ L'écrivain lui-même y est l'objet d'une tirade décapante, attribuée il est vrai à un personnage-repoussoir, l'infatué « journaliste-écrivain » :

Les vrais écrivains ne dévoilent jamais leur profession, jamais !!! Ils sont enroués, timides, ils restent au vestiaire, ne rient jamais, ont échoué à leurs examens de Science-po, alors veulent devenir les éducateurs du peuple, ils vident les bouteilles, sont vêtus de veste noire, de chemise blanche, de cravate noire, ils ont envie de tuer tout le monde. Ils ne parlent jamais. Ils n'ont que des répliques.¹²⁷

Mais la dégradation est plus perceptible encore dans *Ma vie, son œuvre*, où, délaissant le contexte, l'entourage, l'environnement, elle atteint la substance de l'œuvre elle-même et les convictions de l'artiste. La réduction de cet univers à un ensemble de gestus sociologiquement déterminés, est manifeste. Le monde littéraire apparaît en sa caricature, significativement dédoublé par le théâtre de marionnettes du narrateur. Le travail de la mise en scène dévolu au créateur se réduit alors à « brosser et lustrer des marionnettes poilues qui représentaient Tom Chaton et Dingo ».¹²⁸ Le roman tend par là à aplatir et niveller, confondre et mêler l'animation récréative et la création dramaturgique.

Du côté d'Icare lui-même, le monde de l'art se résume emblématiquement dans les premières pages à l'univers de la FNAC et à la présence d'une attachée de presse. Plus tard, l'imbrication des ficelles commerciales et de la production littéraire, le marketing appliqué à la littérature, seront des motifs récurrents du roman. Le personnage de l'éditeur est à cet égard fort savoureux, et donne lieu à plusieurs passages empreints du sel brechtien promis par

¹²⁵ Les propos de l'adjoint au maire sur l'acquisition du tableau de Poussin sont à cet égard éloquentes : « *Il soulève le drap qui couvre le tableau de Poussin. Hmm. C'est ça ?... Vingt-sept pour cent du budget culturel de cinq années pour ça ? ... Dix-huit interventions au conseil municipal depuis trois ans... pour ça... Chalbin exagère... Il n'y a aucune volupté là-dedans et la DRAC... déloyale comme toujours avec nous parce qu'on est de droite... et aucun droit de reproduction... tout pour la RMN... »*, J.-P. Amette, *Le Tableau de Poussin*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 16. Un peu plus loin, propos similaires du conservateur Chalbin à propos de l'acquisition du tableau : « J'ai durement négocié avec les Russes. Il a fallu sortir deux Pissaro... et plusieurs esquisses de Degas. J'ai tout fait jouer. Le ministre de la Culture, les impressionnistes prêtés il y a dix ans... Il a fallu négocier dur... Mais je l'ai... Il est à nous... », *ibid.*, p. 18.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁸ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, *op. cit.*, p.30 ; cf. « Tom chaton, Babar et les Trois petits cochons » à la page 49, « Félix le Chat et le numéro du Chat éternueur » à la page 28.

l'épigraphe. Se succèdent donc, dans cette description « à la hache » d'un certain milieu parisien que J.-P. Amette connaît bien, la remise des prix littéraires, les déjeuners chez l'éditeur, le pensum télévisuel, les articles dithyrambiques ou assassins d'une critique versatile.

Si l'enjeu spécifique que constitue la création artistique n'est pas complètement confisqué par la satire, il devient à son tour objet de doute et de soupçon. À la page 84 de *Ma vie, son oeuvre*, une phrase-clé, dont on soulignera la tournure restrictive : « L'écrivain n'était plus qu'un bouffon, une vaseuse catégorie sociale, un individu malade de l'ego, un doux mouton égaré. », idée reprise un peu plus tard dans le même texte : « Tout était ironique, invraisemblable, déplacé devant sa honte intérieure. Le sentiment d'infamie le brûla... »¹²⁹ Quant à la négation restrictive, elle va affecter l'objet même de la création : « Un livre n'est jamais qu'un tombeau provisoire d'une joie intime »¹³⁰. Enfin, à la page 140 (qui constitue l'épilogue), cette restriction touche l'ensemble du discours de l'artiste : « Icare comprit que ce qu'il disait n'était que du bruit. »

Une lecture attentive montre que cette déception est généralisée et touche l'ensemble des personnages du texte : Icare lui-même renonce progressivement à la littérature au profit d'un essai philosophique (*Tout est grâce*) qui lui paraît répondre à ses nouvelles aspirations : « Il [Icare] me répondit à peine : la littérature est dépassée, bla-bla, bla-bla culturel, amour du prochain... [...] Oui, mais ce n'est pas de la littérature... plutôt de la philosophie... »¹³¹ Les personnages semblent voués à un questionnement permanent et tourmenté sur l'authenticité des aspirations créatives et de l'univers littéraire dans lequel ils évoluent. C'est la signification de l'œuvre elle-même (et de l'Art en général) qui semble affectée par la dimension farcesque ici. Chez Brecht, la farce est le moyen de l'Art ; chez Amette, l'Art devient farcesque dans ses finalités. À l'inverse de la distanciation brechtienne, qui réaffirme le rôle de l'art, le processus à l'œuvre dans le roman d'Amette est voué à la désillusion du monde de l'art lui-même. Inlassablement donc, les personnages principaux de ses récits font le constat d'une « défaite » symbolique du monde artistique :

Étendue, nuages... Quelque chose d'une divine douceur emplissait Maria.
Les forces marines semblaient engloutir les silhouettes dans les brillances du large. Maria se demandait pourquoi vouloir expliquer des choses incompréhensibles par des choses compréhensibles. Elle restait sur un banc

¹²⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹³¹ *Ibid.*, p. 134.

pour admirer les longues vagues du soir qui venaient des pays scandinaves et blanchissaient la côte avec tant de régularité.¹³²

Impuissance de la création humaine qui court après l'essence du monde sans jamais réussir à l'appréhender... L'harmonie naturelle semble s'imposer, elle, face au chaos idéologique :

Sa vie s'anéantissait dans le mouvement éternel des vagues. [...] Elle [Maria] nageait dans l'harmonie. Elle glissait dans l'eau. Le ciel formait **un trou bizarre**, puis d'innombrables petits cumulo-nimbus montaient et s'évaporaient ; des milliers d'étincelles fondaient, le bruit de la marée montante changeait ; elle oubliait Brecht et sa bande, leur cabane idéologique s'écroulerait...¹³³

Une scène confiée au point de vue de Brecht, très comparable, nous amènera à questionner de nouveau cette image :

Le ronronnement d'un petit avion emplit un instant une partie du ciel puis décrut pendant une éternité. **Trou de silence**, le jardin, les chaises longues, la table de fer du jardin évoluaient dans un liquide d'une étrange et fausse immobilité. Le passage si lent des nuages assombrit un instant le perron. Brecht pensa que la terre était donc morte ou qu'elle s'était éloignée de lui car dans **ce trou de silence**, dans les herbes qui brillaient sur la pelouse, il n'y avait plus que le pollen de sa propre fin, le pollen merveilleux et scintillant de sa disparition.

Ce « trou de silence » associé aux « herbes qui brillaient » apparaît comme une réminiscence possible du « Dormeur du Val », lorsqu'on le rapproche d'un extrait d'*Un été chez Voltaire* où Zanetta, observant le costume d'officier de Fleckenstein, l'associe aux désastres de la guerre et aux massacres : « Et ici, lente journée de soleil, de cerises, de montagnes, de forêts, un été entier qui attend, **et le théâtre, une espèce de vide, de trou dans le cœur.** »¹³⁴ Le lien établi entre ce « trou dans le cœur » et la présence de l'officier paraît confirmer la réminiscence rimbalienne. Par ce vide réitéré, la Nature fait signe en tant qu'absence (absence de sens humain). Elle est, dans les ouvrages de J.-P. Amette, resplendissante par son opacité. Il n'est pas interdit par ailleurs de lire dans la silhouette du « soldat mort » (le « Dormeur du Val » ou le Soldat brechtien) un avatar de la figure de l'Artiste, dont on souligne le combat vain et la fatale destinée.

¹³² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 96.

¹³³ *Ibid.*, p. 104.

¹³⁴ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 36 (nous soulignons).

Thématisation de l'échec : l'écrivain engagé et son destin potentiellement catastrophique.

La chute d'Icare est au centre des préoccupations de J.-P. Amette : représentant le destin programmé de l'écrivain, elle est (G. Durand l'a démontré d'un point de vue anthropologique¹³⁵) une conséquence inévitable de l'hybris. Cependant, le parcours est rendu complexe par le choix de Voltaire et surtout de Brecht, choix qui va faire prendre à l'écriture une orientation un peu différente de ce qu'on pourrait attendre d'une stricte observance des données du mythe. En effet, les représentations de Brecht et Voltaire, figures phares incontestées dont Amette a résolu de montrer les ombres, vont conserver jusqu'à la fin des récits une ambiguïté irréductible.

La figure d'Icare est elle-même, au demeurant, originellement marquée par l'ambivalence : la célébration d'un élan et d'une ascension, et simultanément la condamnation d'un échec prévisible. M. Dancourt souligne d'ailleurs la même problématique à propos de la figure du père : « Erechthéide auréolé de gloire mais aussi éternel exilé, Dédale oscille sans cesse entre puissance et faiblesse. »¹³⁶. Les différentes étapes de son funeste parcours le montrent bien :

Aussi bien la relation qu'il noue avec les éléments cosmiques est empreinte de la même ambivalence : il maîtrise le feu grâce à sa technè mais le soleil tue Icare. Il apprivoise les eaux brûlantes de Sélionte mais les déchaîne contre Minos et la mer est le tombeau d'Icare. L'air est la voie du salut mais Icare ne sait s'y maintenir.¹³⁷

Dans *Province*, le destin du père et du fils sont liés par cette prévision menaçante : « Tu finiras comme a fini ton père. À Berlin après-guerre. [...] Mon pauvre Jean, tu finiras comme a fini ton père. Disparu, envolé, le passereau. »¹³⁸ Le motif de l'oiseau, dont nous avons montré qu'il était associé au schéma ascensionnel dans *Province*, est donc repris pour illustrer la disparition conjointe du père et du fils. Le renversement est toujours possible, la chute toujours en germe dans le triomphe. *Un été chez Voltaire* déroule l'histoire d'un échec de Voltaire, sur fond, cependant, d'une célébrité non démentie. Il y a dans la *Correspondance* de

¹³⁵ « Ce thème de la chute apparaît comme le signe de la punition et se voit multiplié dans une même culture, c'est ce que nous venons de constater pour la tradition grecque, c'est ce que l'on peut également montrer dans la tradition juive. [...] S'introduit dans le contexte physique de la chute une moralisation et même une psychopathologie de la chute : dans certaines apocalypses apocryphes la chute est confondue avec la « possession » par le mal. », G. Durand, *Structures anthropologiques...*, op. cit., p. 125

¹³⁶ M. Dancourt, *Dédale et Icare*, op. cit., p. 27

¹³⁷ *Ibid.*, p. 27

¹³⁸ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 39.

Voltaire des phrases qui disent ce sentiment d'un échec relatif de l'œuvre dramatique : « Je mourrai sans avoir fait une pièce selon mon goût. »¹³⁹ L'un des signes dans la transposition fictionnelle est l'insuccès de la représentation privée de *Mahomet*, moment-clef de la diégèse :

Si Voltaire avait un instant scruté la salle, il aurait découvert que des rangs entiers de domestiques, dans leurs habits galonnés, restaient les bras ballants, écrasés de somnolence, réduits à suivre péniblement cette cascade d'imprécations où l'on prenait toujours Dieu à témoin. [...] Ce fut comme si un fluide agité passait d'un banc à l'autre. Certains domestiques essayaient de traduire les vers comme s'il s'agissait d'une langue étrangère prononcée par des fous.

Goussier chuchota à l'abbé de Pors-Even :

- Je ne retrouve pas ce charme que m'avait valu la lecture de cette pièce. Et vous ?
- Je suis comme Benoît XIV, c'est une pièce importante mais d'un amusement médiocre.¹⁴⁰

Ce constat d'échec est relayé par l'aveu de la voyante Gisèle (« Oui, j'avais prévu un succès, et la pièce est un four. »¹⁴¹) ainsi que par l'aveuglement de Voltaire¹⁴², ironiquement décrit par Zanetta :

Voltaire, au premier rang, tournant le dos à la salle, bercé par la pompe et la beauté de ses vers, absorbé par les notes qu'il prenait pour quelques menues variantes, ne sentit pas le délicat de la situation. Il était plongé parmi les rois, les fanatiques, lui, le digne successeur de Racine et de Corneille.¹⁴³

Ce décalage progressif entre la création dramaturgique de Voltaire et l'« esprit du temps », l'évolution du théâtre et du goût français¹⁴⁴, est attesté par les biographies : on citera à titre d'exemple cette analyse de R. Pomeau :

Tancredè poursuivait une carrière brillante. La pièce en sa nouveauté avait eu treize représentations consécutives, avec de bonnes recettes. Elle restera au répertoire jusqu'en 1855. Elle sera traduite par Goethe (1820), et par Rossini (1853), qui en tirera un opéra. Mais elle marquera aussi la fin de la tragédie voltairienne. Voltaire persistera à écrire de nouvelles pièces : elles

¹³⁹ Lettre 6256 à D'Argental, *Correspondance*, t. VI (1760-1762), *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁰ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴² Lettre 1585 du 19 janvier 1742 à d'Argental, sur la réécriture de *Mahomet* : cette lettre de Voltaire montre *a contrario* qu'il est conscient des obstacles à la réception de cette pièce : « Je ne me mêle que de reprendre de temps en temps mon *Mahomet* en sous-œuvre ; j'y ai fait ce que j'ai pu ; je le crois plus intéressant que lorsqu'il fit pleurer les Lillois. J'avoue que la pièce est très difficile à jouer ; mais cette difficulté même peut causer son succès ; car cela suppose que tout y est dans un goût nouveau, et cette nouveauté suppléera du moins à ma faiblesse. », *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 613.

¹⁴³ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁴ « A la cuisine, on répétait : « Donnez-nous des quiproquos, des coups de bâton, des cocus, de la cuisine italienne, des violonistes. » *ibid.*, p. 147.

échoueront, parfois pitoyablement, ou même ne seront pas jouées. S'il continue, pendant trois-quarts de siècle encore, à dominer la scène française, il le doit à ses succès antérieurs. Après *Tancredède*, on constatera qu'il a perdu le contact avec l'évolution théâtrale de son temps.¹⁴⁵

De manière générale, le bilan que dressent les spécialistes de l'œuvre théâtrale de Voltaire est toutefois beaucoup plus complexe que ne le laisse à penser la fiction biographique de J.-P. Amette¹⁴⁶. G. Laudin, traçant un tableau de la réception de l'œuvre de Voltaire au XVIII^e siècle¹⁴⁷, évoque le jugement mitigé que H. L. Wagner porte sur la pièce *Mahomet* dans son ouvrage *Voltaire au soir de son apothéose*¹⁴⁸ :

Ce sont donc les textes relevant des deux genres dans lesquels Voltaire pensait exceller, le théâtre et l'historiographie, qui sont ici particulièrement critiqués. La seule de ses œuvres qui lui fasse honneur, en même temps qu'elle déshonore du reste son siècle en témoignant de sa barbarie, est le *Traité sur la tolérance* écrit dans le contexte de l'affaire Calas, qui sera sans doute aussi, avec *Mahomet*, la seule de Voltaire à mériter encore de figurer dans l'édition de 1900 du *Dictionnaire raisonné*.¹⁴⁹

Ambiguïté, donc, des jugements portés par la postérité sur le *Mahomet* : considérée parfois comme une œuvre ratée, en particulier dans les réceptions contemporaines, elle reste néanmoins caractéristique de l'esprit voltairien : « Il est dommage que Voltaire ait manqué sa tragédie de *Mahomet*, car elle reste à l'ordre du jour. »¹⁵⁰ Le personnage de Zanetta, nous l'avons vu, a la charge de livrer une interprétation de l'échec théâtral de Voltaire, envisagé du point de vue de sa réception par un certain public.¹⁵¹ C'est dans sa relation à ce public que le

¹⁴⁵ R. Pomeau, (dir.), *Voltaire en son temps, Ecraser l'Infâme*, op. cit., p. 102.

¹⁴⁶ Voir les considérations de R. Pomeau sur la fortune théâtrale de Voltaire : « [...] La désaffection pour ses ouvrages récents n'atteignait nullement le reste de son théâtre. Il est réputé le maître de la scène, l'égal de Corneille et de Racine. C'est ainsi qu'à la cour on donne *Tancredède*, le 20 juin, *Sémiramis*, le 14 juillet. Avec ces deux pièces, ses autres grands succès, *Zaïre*, *Alzire*, *Mérope*, *Rome sauvée* et même *Mahomet*, ainsi que quelques comédies tel *L'Enfant prodigue*, constituent, et même constituèrent longtemps, la base du répertoire théâtral. C'est donc au grand dramaturge, en même temps qu'au champion de la « philosophie », avocat des causes humanitaires, apôtre de la tolérance, qu'au printemps de 1770 le monde des Lumières conçoit l'idée de rendre un hommage éclatant. », R. Pomeau, *Voltaire en son temps...*, op. cit., p. 424-425.

¹⁴⁷ G. Laudin, « De Sélis aux *Mémoires secrets*. L'intertextualité satirique dans la farce de H. L. Wagner, *Voltaire au soir de son apothéose* », dans M. Delon et C. Seth (dir.), *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Mervaud*, op. cit., p. 166.

¹⁴⁸ G. Laudin cite *Voltaire am Abend seiner Apotheose*, de Heinrich Leopold Wagner, d'après l'anthologie de Heinz Nicolai, *Sturm und Drang. Dichtungen und theorische Texte in zwei Bänden* (Darmstadt 1971), ii.1520-33.

¹⁴⁹ G. Laudin, « De Sélis aux *Mémoires secrets*. L'intertextualité satirique dans la farce de H. L. Wagner, *Voltaire au soir de son apothéose* », art. cité, p. 166.

¹⁵⁰ R. Pomeau, *Voltaire*, op. cit., p. 88.

¹⁵¹ Voir *supra* p. 259 : « Dites-moi, pourquoi ma tragédie n'a-t-elle point intéressé autant de gens ?

- Il faut être en condition pour aimer les querelles de rois, de princes, de chérifs dans des pays si lointains.
- Vous désapprouvez mes travaux ?

Voltaire fictionnel devient un Icare. Une réflexion de J.-P. Amette qui a trait cette fois aux écrivains contemporains pourrait confirmer notre intuition : « Icare est exactement l'image et le symbole de l'auteur, parfois flatté médiatiquement sur les plateaux de télé ou dans les radios, ou analysé dans les journaux, mais **qui n'atteint pas le public**, et tombe. »¹⁵² Cette défection du public est le seul signe de l'échec possible, pour Voltaire comme pour Brecht : dans *La Maîtresse de Brecht*, Hans Trow exprime le même scepticisme en imaginant la réception de *Mère Courage* par le public populaire :

Il contempla d'un air songeur le cliché de Hélène Weigel assise sur le chariot de Mère Courage, avec son fichu de paysanne sur la tête. Ce n'est pas avec ce genre de théâtre qu'on tiendrait bien longtemps les foules.¹⁵³

Commentaire à rapprocher des réflexions de Théo Pilla, persuadé que les « théâtres » devaient « emmerder la classe ouvrière » (expression placée entre guillemets dans la narration, en tant que discours rapporté).¹⁵⁴ Dans la fiction biographique, la mise en scène d'*Antigone* est le pendant brechtien de l'échec du *Mahomet* de Voltaire : « L'échec relatif des représentations d'*Antigone* ternit l'image de Maria Eich. »¹⁵⁵ « L'échec [...] des représentations d'*Antigone*... » : il suffit de remplacer *Antigone* par *Mahomet* pour obtenir un résumé de la diégèse d'*Un été chez Voltaire*. Les pages qui suivent ce constat montrent un Brecht gagné par le découragement :

Il fallait de plus en plus de paperasses pour se déplacer dans Berlin, et il [Brecht] commentait les faits avec une ironie terrible que Maria Eich notait vite sur un carnet dès qu'il tournait le dos. Relation au monde, attitude, jeu, succès, dîners, questions, avenir : tout devenait sombre.¹⁵⁶

Cette impression crépusculaire de fin de règne est confirmée par la dernière partie du roman : « A midi, à table, tout le monde parla des représentations à Berlin qui n'avaient pas obtenu de très bons échos dans la presse. Il y eut un silence. Des guêpes bourdonnaient autour du comptoir. »¹⁵⁷ Ces constats coïncident avec la répudiation de Maria par Brecht.¹⁵⁸ Ce thème

- Les travaux champêtres préparent mal à apprécier Cinna ou à démêler ce qui distingue un beau vers d'un mauvais... Le parterre goûte mieux les histoires de cocus. », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 157. Énoncés que nous avons cités préalablement à propos de la réception des œuvres.

¹⁵² J.-P. Amette, PJ intitulée « Icare I » accompagnant le courriel du 19 juillet 2016 (nous soulignons).

¹⁵³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 108.

¹⁵⁴ « Théo Pilla, lui, crachait sur "tout ce nid de théâtres, tous ces jolis oiseaux de théâtres, avec leur goût pour un art révolutionnaire" qui devaient "emmerder la classe ouvrière" en jouant Faust ou Iphigénie en Tauride, pour reprendre ses expressions. » *Ibid.*, p. 43.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 123. Pour ce qui concerne la question des représentations effectivement données par Brecht sur cette période, nous renvoyons à la partie « diégèse » de ce travail (p. 164 sq.)

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 124

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁵⁸ Voir la page 209 de *La Maîtresse de Brecht*.

de l'échec brechtien, lorsqu'il est développé par les biographes, l'est plutôt sous l'angle idéologique et politique :

Mais si l'on peut prétendre que Brecht fit bien de prendre cette décision [s'installer à Berlin-Est], il n'en est pas moins vrai que, dans un certain sens, pareil choix ne pouvait manquer d'aboutir à un échec et de poser pour celui qui le faisait de multiples et tragiques dilemmes. Il y avait de la part de Brecht quelque héroïsme à opter pour cette décision, alors qu'il était infiniment trop intelligent pour n'en pas mesurer les conséquences.¹⁵⁹

Le roman de J.-P. Amette aborde également cette autre forme de l'échec de Brecht commentée par M. Esslin, à savoir le renoncement idéologique et l'adhésion à l'embrigadement communiste : « Elle [Maria] se posait tant de questions, elle se sentait seule, démunie contre Weigel et contre Brecht, lui qui n'utilisait plus son talent railleur que pour écarter ceux qui avaient envie de lui demander pourquoi il sacrifiait ce talent à une fausse vertu officielle. »¹⁶⁰ Ce jugement se teinte quelques pages plus loin d'une tonalité ironique :

Comment ce pur théâtre [théâtre fasciste] avait-il si bien séduit les foules ?
Quelle intelligence dialectique fallait-il opposer pour combattre la théâtralité fasciste, wagnérienne ?
Brecht avait pensé à ça toute sa vie et aujourd'hui il était assis dans une tribune officielle et il regardait des jeunes filles modèles défiler en jupe bleue et chemisier blanc.¹⁶¹

L'appréciation formulée par Maria vise au demeurant l'ensemble du monde artistique : « Tous ces gens qui voulaient avoir une attitude exemplaire et qui sacrifiaient leur sensibilité, leur art, leur délicatesse aux impitoyables intérêts politiques du moment. Elle n'en pouvait plus. »¹⁶² Le sentiment d'échec perceptible dans le roman est sans doute l'expression d'une distance prise par rapport à un monde partiellement corrompu. Il est indissociable du vieillissement de Brecht, dont les signes apparaissent de plus en plus clairement et qui trouve une expression symbolique dans l'épigramme de la dernière partie (intitulée « Berlin-Ouest, 1952 ») :

Dans le petit matin
Les sapins sont de cuivre.
Je les voyais ainsi,
Voilà un demi-siècle
Et deux jeunes guerres mondiales

¹⁵⁹ M. Esslin, *Brecht...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁰ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 234.

¹⁶² *Ibid.*, p. 215

Avec de jeunes yeux.¹⁶³

Cette conjugaison de deux mémoires – l'évocation du monde naturel à l'arrière-plan de celle du drame historique – est, ainsi que nous le verrons quand nous aborderons la question de la conversion de l'interprétant, au principe même de la composition des fictions biographiques de J.-P. Amette.¹⁶⁴

Irréductible ambiguïté : de l'écrivain Brecht à l'écrivain Icare.

Dans quelle mesure Brecht et Voltaire réalisent-ils le destin icarien ? Quelle différence avec le personnage d'Icare dans *Ma vie, son œuvre* ? A la fin de *La Maîtresse de Brecht*, au moment où elle formule des jugements définitifs sur l'aveuglement du monde artistique au totalitarisme soviétique, Maria ne cache cependant pas son admiration pour Brecht :

- Brecht est un vrai génie.
Elle s'exalta. Ses joues rosirent. Elle parla de ses chansons, de ses poèmes, du peintre en bâtiment.
- Quel peintre en bâtiment ?
- Brecht appelait Hitler le peintre en bâtiment, dès 1930.
- Pourquoi ? Il était peintre en bâtiment ?¹⁶⁵

Il en va tout autrement pour l'écrivain Icare dans *Ma vie, son œuvre*, dont il ne reste rien à la fin du roman. L'œuvre d'Icare, constituée de trois textes qui ponctuent son parcours (*Chasse*, le succès initial, *Donjon*, le manuscrit mal accueilli et *Tout est grâce*, « pauvre copie d'élève de troisième » selon le narrateur), n'est que très peu commentée pour elle-même : le contenu narratif de *Chasse* n'est jamais évoqué, et les pseudo-citations critiques qui abondent se signalent par leur outrance cacophonique : « Tout l'anéantissement de notre époque est enfermé dans ce volume... Le gouffre contemporain est physiquement dans ce livre... Tous les parias... tous les mutilés... tous les blessés de la vie sont vengés par ce livre dostoïevskien ! »¹⁶⁶ ; un peu plus loin : « [...] la désespérance a trouvé son historien, son chroniqueur, son Marcel Proust. Philistins, tremblez ! »¹⁶⁷ *Chasse* n'est finalement défini que

¹⁶³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 217. Ce texte se trouve dans le volume 7 des éditions de L'Arche : *Poèmes 7*, « Elégies de Buckow », op. cit., p. 19.

¹⁶⁴ *Infra* page 380 sq.

¹⁶⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 226. Sur l'appellation « peintre en bâtiment », voir *supra* page 302.

¹⁶⁶ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 59.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 60. A la fin du récit, le même chœur hétéroclite, signalé par l'italique dans le texte, est cité par le narrateur-biographe : « *Un corps à corps avec le lecteur... Ecrivains de la mémoire et de l'enfer... D'une intégrité incandescente... Un livre superbe où la sincérité fait loupe sur la vérité d'un homme.* » *Ibid.*, p. 136.

par sa fonction dans la parcours emblématique d'Icare : c'est le « chef d'œuvre »¹⁶⁸, c'est « son premier roman, qui le rendit célèbre »¹⁶⁹. *Donjon*, évoqué surtout par les critiques acerbes de l'éditeur, représente *a contrario* le manuscrit né dans la souffrance, malmené et mal-aimé.¹⁷⁰ Quant à l'essai *Tout est grâce*, il est désigné comme le « dernier opuscule »¹⁷¹ d'Icare dans l'incipit du roman. Le lecteur n'y accède en fait que par la réception du narrateur-biographe, évoquée à la page 135 :

- Ça s'appelle *Tout est grâce*...
- *Tout est grâce ?* Encore ? Tu écrivais déjà ça...
- Oui. *Tout est grâce*.
- C'est un essai philosophique maintenant ?
- Oui...
- Il toussota et reprit en mangeant une biscotte.
- J'ai tâtonné un peu... mais maintenant ça va bien.
- Il lut.
- Ça te plaît ?
- Je fis semblant d'être épaté.
- Ça te plaît ?
- Superbe ! Superbe, Icare !
- C'était comme si je tenais une pauvre copie d'élève de troisième.¹⁷²

Le « dernier opuscule » se signale donc par une conception laborieuse, une indétermination générique et un accueil négatif qui scelle définitivement la chute.¹⁷³ La structuration interne de *Ma vie, son œuvre* est à cet égard signifiante : l'ouvrage est scindé en deux parties, auxquelles J.-P. Amette n'a pas donné de titre. Une lecture attentive révèle qu'elles correspondent à l'ascension et à la chute d'Icare. Cette chute est, en fait, préparée par les derniers chapitres de la première partie : au chapitre 12, le « pénible jeu de mots » d'un critique littéraire sur le titre « Chasse » est le premier signe. Au chapitre 13, la tentation miroitante du Goncourt empêche Icare d'écrire. Au chapitre 14, l'inscription injurieuse découverte dans les marges de son roman génère « une étonnante décoloration des promesses qui semblaient à portée de sa génération. »¹⁷⁴ Au chapitre 15, les feuillets du manuscrit *Donjon* s'envolent : « Elles montaient et se diluaient dans l'encre noire de la haute altitude

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁰ La métaphore de l'enfantement est convoquée à cette occasion, dans une image discutable : « Dehors, avec son manuscrit glissé dans une enveloppe de papier kraft sous le bras, comme une femme qui aurait emporté son enfant mal formé loin de la clinique, Icare marcha dans la rue Bonaparte. », *ibid.*, p. 91.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.12.

¹⁷² *Ibid.*, p. 135

¹⁷³ Une relecture attentive révèle la présence d'une quatrième œuvre d'Icare, qui n'est évoquée qu'une fois, au début du roman, et uniquement par son titre, lui aussi significatif : « *Drame* », *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 83.

pour rejoindre le cimetière des cosmonautes morts. »¹⁷⁵ Au chapitre 16 enfin, qui clôt cette première partie, le manuscrit est refusé par l'éditeur, précipitant le déclin d'Icare.

La structure catastrophique que nous venons de décrire apparaît en abyme dans la pièce *Appassionata*, dont l'un des personnages principaux, Thomas, s'est lancé dans un projet d'écriture : la biographie de l'auteur dramatique William Congreve. Le résumé qu'il fait de la courbe dessinée par l'existence de ce dernier est significatif :

« Auteur dramatique.
Perfection rarement égalée.
Indécence du dialogue.
Polémique, dédain, jalousie et mort.
Enterré en grande pompe à Westminster.
Comme moi.
Dalle contre dalle. La sienne et la sienne. »¹⁷⁶

À la suite de cette notice synthétique, ce commentaire laconique de son amie Liza : « Il est bien tombé dans l'oubli. »¹⁷⁷ « Tombé » est bien le mot qui convient pour parler du destin de cet autre Icare.

Une piste d'interprétation nous est également offerte par l'épigraphe du *Tableau de Poussin* (cette autre pièce de J.-P. Amette consacrée au monde artistique), extraite de la *Correspondance* de Stendhal : « Le génie poétique est mort, mais le génie du soupçon est venu au monde. »¹⁷⁸ Le récit *Ma vie, son œuvre* incarnerait-il la dimension du soupçon ? Plusieurs éléments, parmi lesquels les engagements d'Icare et du narrateur-biographe, semblent valider cette hypothèse : ainsi, l'œuvre et l'action du narrateur sont ostensiblement dégradées, tout en faisant implicitement mais clairement référence à Brecht : « Je lui parlais d'un projet grandiose : la vie de Hitler en marionnettes, pour mobiliser les enfants contre les dangers du fascisme. »¹⁷⁹ Icare lui aussi se présente comme un artiste engagé : « C'est lui, Icare, celui qui appelait aux armes, celui qui sonnait le tocsin »¹⁸⁰ Il est remarquable alors que son combat soit évoqué en quelque sorte dans l'absolu, sans aucun objet, le texte dénonçant par là comme une pose. Icare serait-il l'incarnation fictionnelle d'un « Brecht sans cause » ?

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷⁶ J.-P. Amette, *Appassionata*, *op. cit.*, p. 27

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷⁸ J.-P. Amette, *Le Tableau de Poussin*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁹ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

Le fait est qu'il ne garde du combat brechtien que la posture et le geste, au risque permanent de l'absurde - comme tout écrivain peut-être, aux yeux d'Amette :

Qu'était-il arrivé à Icare ? Ecrire, écrire jusqu'à en baver au milieu de la nuit, jusqu'à dormir les bras sur sa machine...

Il aurait suffi qu'il prenne son imper et qu'il vienne ici s'asseoir et regarde le tas de bois posé près du portail de l'ancien hospice. Il aurait vu une souche d'arbre, des fagots, le pourrissoir de la terre. Il lui aurait suffi de pencher la tête pour voir des moucherons danser sous les tilleuls.

Qu'est-ce qui lui avait pris de taper comme un sourd sur sa machine, de baver, d'aller à l'extrême limite ? Il voulait apporter des preuves de quoi ? Vérifier une assertion de quoi ?¹⁸¹

L'engagement absolu d'Icare dans l'écriture fait ainsi l'objet de descriptions ambivalentes : s'agit-il d'une ironie de la narration destinée à dénoncer implicitement le point de vue du narrateur, jugé imperméable à l'élan créatif et au sacerdoce littéraire ? C'est une lecture possible¹⁸². S'agit-il davantage d'une démonstration caricaturale, illustrant de manière farcesque (et « à la hache », pour reprendre le prologue brechtien de *Puntila*) la vanité inhérente à l'acte de création artistique ? Possible encore. La narration fait en effet apparaître en contrepoint permanent l'évidence et la simplicité d'un monde naturel dont le spectacle s'offrirait sans médiation à l'écrivain, hélas frappé de cécité : « Mais qu'est-ce qu'il lui a pris d'écrire comme ça ? ... Il suffit de s'asseoir devant un tas de bois. »¹⁸³

Dans *Jeunesse dans une ville normande*, récit autobiographique, Amette exprime son étonnement face à l'engagement total de certains écrivains dans la création :

Je pensais à Thomas Mann, à Ingeborg Bachmann, à ces écrivains qui avaient passé leur vie à faire des ronds dans l'eau. Simplement, à l'écart, dans un bureau, ils avaient noirci du papier avec une persévérance si démesurée qu'on pouvait, au jugé, au hasard, les croire fous.¹⁸⁴

À cette observation, où se devine en tout état de cause une certaine fascination, fait écho un jugement péremptoire exprimé par le père de J.-P. Amette dans le même ouvrage : « S'ils devaient comme moi planter des chevilles dans la salle de bains, « ils » auraient moins le temps de penser à leurs conneries. Il fait signe : petit vélo dans la tête. »¹⁸⁵ Empathie et

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸² À preuve peut-être, une assertion du type : « Il raturait, raturait, jusqu'à ce qu'il atteigne son ennuyeuse perfection. », *ibid.*, p. 42.

¹⁸³ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁴ J.-P. Amette, *Jeunesse dans une ville normande*, *op. cit.*, p. 112

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

défiance, admiration et rejet : les textes de J.-P. Amette consacrés à des figures d'écrivain oscillent en permanence entre ces pôles contraires.

Dans *L'Adieu à la raison*, la chute d'Hölderlin est liée à son absorption totale dans sa création : « Qui peut s'ensevelir dans la poussière de l'Antiquité avec un tel bonheur, sinon toi, mon pauvre Hölderlin ? Et pourquoi ? La marche de notre temps nous entraîne de plus en plus loin et toi ? Que vas-tu fouiller ? Tu vis en Argos ? »¹⁸⁶ Si l'emploi du verbe « s'ensevelir » traduit la perte et l'engloutissement, la chute d'Hölderlin reste beaucoup plus ambiguë, nimbée d'une surprenante douceur ouvrant sur un ailleurs :

Pour échapper aux regards sans aménité de ses contemporains, Hölderlin prend des sentiers au milieu des vignes. Il attend des vents attiédés vers le soir, mais c'est presque aussitôt la nuit, les points de lumière vers l'estuaire et un froid de cristal qui l'installe avec les étoiles, dans la solitude.¹⁸⁷

Concluons en formulant l'hypothèse que le risque de l'échec et de la chute plane inéluctablement, dans l'œuvre de J.-P. Amette, sur le destin de l'Écrivain, quelles que soient sa notoriété, son influence et sa gloire. C'est la seule clef qui permette d'éclairer cet énoncé de Zanetta que nous avons déjà cité : « Pourquoi Voltaire s'était-il trompé ? » D'une certaine manière, l'échec partiel de l'écrivain peut être considéré comme programmé par le choix d'une référence – évidente pour *Ma vie, son œuvre*, plus cryptée sans doute pour les fictions consacrées à Voltaire et à Brecht – au mythe d'Icare. Ajoutons qu'entre le destin pleinement icarien du personnage de *Ma vie, son œuvre*, et celui du Voltaire et du Brecht fictionnels, de notables différences apparaissent, dont il nous faudra rendre compte.

Le feu et la cendre

Outre le scénario « catastrophique », d'autres éléments, d'ordre thématique, permettent une mise en relation des fictions biographiques de notre corpus avec le mythe d'Icare : dans quelle mesure le feu, en tant qu'élément constitutif de la thématique icarienne, peut-il être considéré ici comme un élément structurel pertinent ? Et constitue-t-il un élément suffisant ?

Le feu dans *Un été chez Voltaire* est avant toute chose le feu de l'autodafé, symbole de l'Infâme, image fondamentale du combat voltairien :

¹⁸⁶ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*, page 106.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 136

Regardez autour de vous : à quelques kilomètres d'ici, à Genève, ce Rousseau écume de rage contre nous, il est prêt à brûler les comédiens, les auteurs, les comédies, le public¹⁸⁸. L'Europe se déchire, partout le premier dogme est celui de la haine... ! Quel dogme théologique n'a pas fait répandre le sang ? [...] ¹⁸⁹

La menace qui pèse sur les œuvres de Voltaire (et qui se réalisera quelques années plus tard, en 1766) apparaît très clairement dans ce passage de la fiction : « Il y a quelques sots à Paris qui sont toujours prêts à charbonner mes ouvrages¹⁹⁰, et à les jeter à la Seine »¹⁹¹. Un peu plus loin, c'est le feu de l'Inquisition qu'évoque le Voltaire fictionnel : « Jésus n'institua ni cardinaux, ni pape, ni dominicains, ni curés, ni inquisiteurs. Il ne fit brûler personne et il recommanda l'amour de Dieu et du prochain. »¹⁹² De fait, le feu destructeur du livre apparaît souvent dans la *Correspondance* :

Plût à Dieu que tous les princes eussent pu penser comme mon héros [Frédéric] ; il n'y aurait eu ni guerre de religion, ni bûchers allumés pour y brûler de pauvres diables qui prétendaient que Dieu est dans un morceau de pain d'une manière différente que celle qu'entend saint Thomas.¹⁹³

La suite de cette lettre, qui évoque des discussions casuistiques pacifiques, développe la même thématique.¹⁹⁴ L'évocation du combat contre le fanatisme appelle conjointement, dans la fiction biographique, l'image du feu et le thème de la navigation périlleuse :

Un jour, pas de tabac, un autre jour, pas de comédiennes, pas de carpes farcies, pas de vin. Ils se querellent et cette chaîne de superstitions s'étend de siècle en siècle jusqu'au pied de notre lit et **cela sent le brûlé** dans les rues des villes.

Voltaire s'échauffait :

Cela se passe toujours à l'heure où les brumes montent dans les prairies, le moment le plus exquis où le jour balance avec la nuit, ils disent tous ça : « Nous sommes la véritable Eglise ! Un jour, pas de théâtre, un jour pas d'*Encyclopédie*, pas de philosophes, pas de décolletés... Toutes les sectes

¹⁸⁸ « Contre les rabat-joie et contre le réquisitoire de Rousseau, Voltaire maintient que le théâtre possède et une valeur sociale, "rien n'anime plus la société", et une valeur pédagogique, "rien ne donne plus de grâce au corps et à l'esprit, ne forme plus le goût", ainsi s'exprime-t-il dans la préface d'une de ses pièces pour amateurs, Charlot. Aussi consacre-t-il une part notable de son temps si précieux à préparer les représentations de Ferney. », R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, op. cit., p. 356. Voir aussi la page 314 du même ouvrage sur Rousseau.

¹⁸⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 22

¹⁹⁰ Le *Dictionnaire philosophique* brûlé en même temps que le chevalier de La Barre : « Est-ce par ordre supérieur que son *Dictionnaire philosophique* a été condamné à être brûlé en même temps que La Barre ? » R. Pomeau, *Voltaire en son temps*, op. cit., p. 302.

¹⁹¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 33

¹⁹² *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 125

¹⁹³ Voltaire, *Correspondance (1739-1748)*, t. II, op. cit., p. 677 : lettre 1637 à Frédéric II, roi de Prusse ; à Bruxelles, vers le 5 novembre 1742.

¹⁹⁴ « On a écrit contre lui de beaux volumes, mais il n'y a eu dans cette dispute ni hommes brûlés ni villes détruites. », *Ibid.*, p. 678

s'échauffent avec d'autant plus de fureur que l'objet de leurs emportements est moins raisonnable ! Les fureurs sauvages nous environnent. Partout, des races acharnées dans la haine. Misérables passagers ! **Le vaisseau fait eau de toutes parts** et au lieu de porter secours, nous rendons la navigation affreuse !¹⁹⁵

L'image de la barque et du voyage maritime dans lequel tout individu est engagé est récurrente dans les écrits de Voltaire. Dans la fiction biographique, le discours est prolongé par un élargissement de la diatribe à l'ensemble des dogmes religieux, idée que l'on trouve fréquemment dans la *Correspondance* :¹⁹⁶

« Et quel dogme théologique n'a pas fait répandre du sang ? Nous serons tous engloutis si nous n'y prenons garde. »

Le dessinateur Goussier, lui, s'était englouti dans le sommeil, sur la table, au milieu des flûtes à champagne.

Les premiers rayons de lune se répandirent sur ce corps qui ronflait.¹⁹⁷

Le passage est intéressant à plus d'un titre : le feu qui fait périr les impies et brûle leurs ouvrages est ici associé au voyage maritime qui rend l'existence de tous périlleuse (l'image de l'engloutissement¹⁹⁸). Face à l'emphase voltairienne, la reprise du verbe « engloutir » (« le dessinateur Goussier, lui, s'était englouti dans le sommeil... ») impose une distance ironique. Le dernier énoncé affirme la supériorité de la beauté naturelle (symbole « spectaculaire » des rayons de lune), à la fois sur le discours engagé de l'Artiste et sur la faiblesse trop humaine de l'homme qui dort.

Pour notre étude, il convient de déterminer s'il est pertinent de mettre en relation le feu de l'autodafé et le feu solaire. Ce dernier élément n'apparaît que par notations plus rares et plus énigmatiques dans *Un été chez Voltaire* ; nous allons en examiner trois occurrences : tout d'abord, une rêverie de Zanetta, lors d'une promenade dans le jardin, suscite dans la mémoire du personnage des évocations potentiellement interprétables comme des allusions (volontaires

¹⁹⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 23-24 (nous soulignons).

¹⁹⁶ « Si les partisans de Luther, de Zuingle, de Calvin et du pape en avaient usé de même, il n'y aurait eu que du plaisir à vivre avec ces gens-là. » Voltaire, *Correspondance*, (1739-1748), t. II, op. cit., Lettre 1637 au roi de Prusse (vers le 5 novembre 1742), p. 678.

¹⁹⁷ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, p. 24-25

¹⁹⁸ Rappelons à ce propos la « Lettre à M. le chevalier de R. » qui associe le feu destructeur et l'inéluctable « naufrage » du voyage humain : « ... si vous songez que le républicain Jean Calvin, ce digne théologien, après avoir écrit qu'il ne fallait persécuter personne, pas même ceux qui niaient la Trinité, fit brûler tout vif, et avec des fagots verts, un Espagnol qui s'exprimait sur la Trinité autrement que lui ; en vérité, monsieur, vous en concluez qu'il n'y a pas plus de vertu dans les républiques que dans les monarchies. *Ubi cumque calculum ponas, ibi naufragium invenies*. Comptez que le monde est un grand naufrage, et que la devise des hommes est : *Sauve qui peut !* », Voltaire, *Correspondance* (1758-1760), t. V, op. cit., Lettre 6224 du 20 septembre 1760, p. 1117 sq.

ou non) au mythe d'Icare : « Zanetta pensa à sa Méditerranée... le port de Naples, les voiles brûlées de soleil... »¹⁹⁹ L'*incipit* du chapitre suivant est construit de manière similaire et reprend un élément concordant : « Zanetta sortit sur le balcon. Il y avait une odeur de brûlé. Le parc était vide, le bassin scintillait. »²⁰⁰ Si la métonymie des « voiles » atteintes par la chaleur du soleil méditerranéen est compréhensible, l'odeur de brûlé reste en revanche complètement inexplicée dans la diégèse, et cette absence de congruence contribue à attirer l'attention du lecteur. De même on lira, alors que sa rêverie ramène de nouveau Zanetta à Naples : « Navires brûlés, chapelles pleines d'ombre, fraîcheur des dalles, grésillement des cierges, cela l'amusait de traîner les pieds. »²⁰¹ Il semble donc que l'élément-clef du récit icarien – la destruction par le feu - ne soit pas réservé à la seule mention de la censure et de la condamnation, mais puisse être mis également en relation avec le mythe de l'artiste. Il est plaisant de noter que le thème apparaît, entre autres occurrences, dans un dialogue où l'officier prussien Fleckenstein (secrètement amoureux de Zanetta) évoque sa production littéraire :

- C'est beau la Prusse ?
- L'hiver, c'est tout blanc avec des ombres. [...] Je compte les nuages qui passent pendant les revues. Et le soir, je jette au feu mes mauvais poèmes.²⁰²

Comment la présence du feu icarien se manifestera-t-elle dans *La Maîtresse de Brecht* ? Les premières mentions du feu sont associées au combat et à la destruction des livres, comme dans *Un été chez Voltaire*. Elles ne sont pas en relation directe avec le feu mythologique, bien que la menace de se voir symboliquement brûlé pèse sur l'Écrivain. La description d'un autodafé organisé par les nazis (« Il y avait aussi, dans un angle de la salle, Arnold Zweig et Johannes Becher qui avaient eu l'honneur de voir leur prose jetée dans le brasier par des SA rubiconds, poèmes se consumant sur une place pavée cernée de chemises brunes... »²⁰³) correspond aux événements relatés par les biographies,²⁰⁴ et évoqués avec force dans certains poèmes de Brecht :

¹⁹⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 34.

²⁰⁰ *Ibid.* p. 43

²⁰¹ *Ibid.*, p. 43

²⁰² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 135

²⁰³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 83.

²⁰⁴ « Le 30 janvier 1933, le maréchal von Hindenburg, président du Reich, nomme Hitler chancelier du Reich ; ses partisans fêtent son triomphe avec défilés et cortèges aux flambeaux. Le feu est appelé à devenir une composante permanente de la politique national-socialiste : le 2 février a lieu à Berlin l'incendie du Reichstag ; le 10 mai, des piles de livres sont brûlées dans de nombreuses villes du Reich. Encore à l'hôpital le jour de l'incendie du Reichstag après avoir été opéré d'une hernie, Brecht sait, comme bien d'autres, qu'il est temps de

On brûle les livres
Quand le régime donna l'ordre de brûler sur la place publique
Les livres pleins d'une science nocive et que partout
L'on contraignit des bœufs à traîner aux bûchers des charrettes de livres...²⁰⁵

L'image de l'autodafé, liée à l'engagement de l'artiste, constitue un point commun essentiel entre ces deux figures que sont Brecht et Voltaire. Mais on trouve également dans les fictions biographiques plusieurs autres allusions au feu sans relation directe avec l'autodafé historique : « Le soir même, au lieu de rejoindre Brecht au Club de la Mouette, Maria marcha le long de la Spree. Péniches, ligne de lumière des autres quartiers, folie de vivre sans vraies étreintes. Sentiments brûlés. »²⁰⁶ Dans *Province*, le feu icarien apparaît à travers un « jeu d'enfant » qui fait du papier brûlé un symbole syncrétique. Le passage suivant reprend la trame du mythe en l'entrelaçant au destin du personnage principal, Jean Peyrelade :

Regarde cet été, ce dernier été de jeu, enfants, à Marmande, avant la guerre ; allume alors ton briquet et tourne en boule un journal, et torsade une page, et mets le feu à la porte du placard. Les flammes bleues lentes et puis circulaires et pétillantes et la légère fumée brune qui opacifie les visages, les premiers visages d'enfants, la naissance du monde autant dire. C'est comme si tu fouillais dans le lierre et que tu trouves la première sculpture humaine, cette stupeur, d'une enfance massacrée, maudite, pluie de terre. Cette enfance qui ne prendra plus jamais naissance. Brûle et tords le papier, Jean ! [...] Les visages s'effacent sous les flammes, se tordent et roussissent dans le lent sommeil de l'incendie et du temps.
Cours, Jean, cours avant d'être rattrapé par les flammes !²⁰⁷

L'embrasement icarien menace ici la personne même du « fils », représenté par Jean-Icare. Si le fils est symboliquement confronté aux flammes, c'est le corps de son père Louis qui sera brûlé de manière posthume : « C'est ainsi que brûle le cercueil de mon père, les quelques planches qui restaient en terre après une douzaine d'années. »²⁰⁸ La raison évoquée dans la diégèse est la destruction du bâtiment où le père se trouvait inhumé, ce qui paraît assez peu convaincant pour que l'on préfère y lire un motif icarien.

Hölderlin, comme l'Icare de *Ma vie, son œuvre* avant lui, ou comme l'écrivain amateur Fleckenstein dans *Un été chez Voltaire*, voit ses pages, ses feuillets, disparaître et devenir cendres :

quitter l'Allemagne. Des amis l'aident à emballer ses manuscrits et à les sortir de son domicile. », G. Berg et W. Jeske, *B. Brecht, op. cit.*, p. 51.

²⁰⁵ B. Brecht, « Satires allemandes », dans *Poèmes, tome IV*, L'Arche, *op. cit.*, p. 95.

²⁰⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, page 127.

²⁰⁷ J.-P. Amette, *Province, op. cit.*, p. 221-222.

²⁰⁸ J.-P. Amette, *Province, op. cit.*, p. 15. C'est à Tegelstrasse, nord-ouest de Berlin, que cet acte a lieu.

Le silence entre les paroles. Un jour, il [Hölderlin] abandonnera tout le monde : Neuffer, Suzette, sa sœur, sa mère, Karl, Louise. Et ses poèmes, saintes promesses de papier qui s'éteignent subitement comme des automnes passés. On cherche la chaleur, la lumière, les jours dorés et il ne règne que la littérature. Le voleur de papier finira dans l'eau pourrie d'un fleuve, dans la pauvreté d'un trou plein d'excréments.

Ce jour-là, Hölderlin se sentira régner. Des champs inondés avec des talus d'herbe verte, la campagne et le vent à l'infini, les plaques de lumière pauvre, sa vie enfin.²⁰⁹

C'est dans le petit roman parodique *Ma vie, son œuvre* que l'on voit déclinés conjointement, de manière distanciée cette fois, les thèmes de l'art, de la combustion et de la cendre. Ainsi, envisagé à la lumière du « feu icarien », l'épilogue du roman acquiert une résonance particulière, sur le mode de l'humour noir : alors qu'Icare enregistre une émission de radio pour FR3 Caen, il apprend le décès de ses parents, suite à un accident de barbecue sur un voilier :

« D'après la gendarmerie d'Arcachon, ils faisaient un barbecue... des sardines. Sur leur voilier... Voilà.

- Ils sont...
- Morts... Tout simplement noyés... brûlés... enfin... »²¹⁰

Même si l'incohérence assumée ôte à l'événement diégétique toute vraisemblance et contribue à la décomposition narrative de l'épisode, nul doute que la mort typiquement icarienne de ces personnages « brûlés » et « noyés » est destinée à rester dans la mémoire du lecteur. Le moment où l'écrivain Icare, dénichant par hasard dans une brocante un exemplaire de son roman *Chasse*, retrouve avec plaisir la perfection du style et se délecte de sa propre création, nous offre un deuxième exemple ; une annotation d'un lecteur anonyme et mécontent²¹¹ qu'il découvre dans la marge de l'ouvrage anéantit ce moment d'autosatisfaction :

Ce *On s'en branle* révélait l'étendue du désastre. La religion de l'art était désormais engloutie dans le fatras culturel et le tohu-bohu médiatique. L'écrivain n'était plus qu'un bouffon, une vaseuse catégorie sociale, un individu malade de l'ego, un doux mouton égaré. Il [Icare] avait beau citer Faulkner et Pascal dans les conversations, il se sentait un peu reluisant

²⁰⁹ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., page 68. Voir également à la page 20 : « Hölderlin pense : un jour on perd la grâce, il ne reste que la honte et le chagrin ; on connaît alors **les étendues de cendres** d'un pays qu'on découvre, la pelade, un pays sec et aride... » (nous soulignons).

²¹⁰ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 121.

²¹¹ « Il [Icare] inclina le livre pour déchiffrer une phrase bizarre écrite à l'encre violette, dans la marge intérieure de la page 128. Et là, il sursauta. Quelqu'un avait écrit... **ON S'EN BRANLE !** », *Ibid.* p. 82.

escroc toléré par de joyeux barbares qui devaient ironiser après son départ sur ses activités lunaires et la maigreur de son compte en banque. Il vit sa génération calcinée sur un bûcher.²¹²

La métaphore icarienne de l'immolation s'associe à la « maladie » du doute qui atteint le monde de l'art dans son ensemble. Définitivement, l'art est associé à la cendre. L'une des premières phrases, d'ailleurs énigmatique, de *Ma vie, son œuvre* appelle cette image sans l'explicitier davantage : « Fuis ton corps dans le noir feu du désir »²¹³ : énoncé présenté comme une citation d'Icare, retrouvée par le narrateur au hasard d'une lecture. Cette image de la cendre est perceptible dans le nom de l'écrivain, mais aussi dans quelques épisodes mettant en scène l'embrassement de l'écriture, au sens propre :

C'est ici [dans la cheminée] qu'Icare jetait de pleines brassées de pages raturées. Il raturait, raturait, jusqu'à ce qu'il atteigne son ennuyeuse perfection. Les rafales du vent d'autan faisaient vaciller nos ombres, flamber le papier. Brassées de pages raturées et torturées par les flammes... La fumée refoulait dans la pièce. Les pages devenaient bleues et les flammes éclairaient le plafond.²¹⁴

Le motif de l'incendie provoqué, destiné à l'embrassement des feuillets, devient à partir de ce moment du récit récurrent. Tour à tour, de manière presque ritualisée, Icare et le narrateur se chargent de sauver des flammes quelques pages d'écriture :

Je me souvenais d'Icare montant des brocs d'eau, haletant, pour éteindre, sortir les feuillets brûlants enchevêtrés devenus à moitié charbon et, frénétiquement, essayer de déchiffrer ces papyrus carbonisés. Il décollait les feuilles avec un couteau. [...] Il ne fallait surtout pas que la brise remue et éparpille le feuilleté de cendres. On fermait les fenêtres. Il me suppliait pour que je ne respire pas trop fort. Je regardais ces pauvres détritiques qui rougeoyaient, crépitants, somnambuliques. Je tenais là le témoignage de sa névrose... son intense spiritualité.²¹⁵

La page suivante montre le narrateur arrachant à l'embrassement des « paperoles cramées », des « feuillets roussis »²¹⁶. Dans ce « feuilleté de cendres », on peut lire une métaphore de l'acte de création : la production, l'énergie, l'embrassement, la torture peut-être, auxquels est livré l'esprit de l'artiste. Clairement, l'acte d'écriture est présenté par le narrateur

²¹² *Ibid.*, p. 84.

²¹³ *Ibid.*, p. 24.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 42.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

comme une auto-mutilation d'Icare, ce qui suscite chez lui une admiration authentique, tout au moins dans les premières pages : « Ici, avait eu lieu la flambée de son esprit, l'embrasement de sa passion. L'écriture, sa ruine... »²¹⁷ Un deuxième acte fait directement écho au premier embrasement : l'envol des feuillets est alors lié à une simple rafale de vent, mais la prégnance de la thématique renvoie immédiatement le phénomène à l'incandescence et à la cendre :

Icare traversait le noir fixe des paysages ensoleillés. [...] Une vingtaine de feuillets de *Donjon*, aspirés par les turbulences de l'air chaud, quittèrent la voiture, montèrent dans le ciel incandescent et voltigèrent un long moment. [...] [Icare] regarda ces minuscules plis d'ombre qui dansaient dans un ciel dégagé... Il fut médusé par ces feuilles volantes qui virevoltaient en altitude. Une vingtaine de pages du manuscrit montaient, tourbillonnaient, s'éparpillaient et gagnaient la stratosphère. Longtemps, Icare resta debout, près de la voiture, voyant disparaître ces feuilles... Elles montaient et se diluaient dans l'encre noire de la haute altitude pour rejoindre le cimetière des cosmonautes morts.²¹⁸

La confrontation que nous avons entreprise des différents textes d'Amette confirme l'association du feu et de la création : dans *Passions secrètes, crimes d'avril*, le personnage de Conrad a décidé d'écrire une biographie de Theodor Herzl. En proie au doute, il jette progressivement à la corbeille des pages d'écriture et déclare : « J'ai momentanément abandonné la biographie de Theodor Herzl pour raconter une partie de ma vie. Enfin, tu connaîtras ma vie. Et, dans le feu de l'action, j'ai jeté ma meilleure page. »²¹⁹ L'embrasement associé à la création fait naître chez certains des personnages une hantise : la crainte que l'art ne soit l'incarnation – et pas seulement la représentation - du temps consumé de l'existence ; c'est le point de vue exprimé par Fleckenstein dans *Un été chez Voltaire* : « Ici, le soleil, les robes, les ébats libertins, les papotages, l'agitation du château, le théâtre de verdure, les nuits épuisantes, et même le génie de Voltaire, tout lui semblait extravagance, étincelle, temps brûlé pour rien, draperies et apparences, sans substance. »²²⁰ La création devient alors très paradoxalement le lieu de la Vanité, de l'existence vouée à la combustion, d'un possible retour au néant : « La littérature part en fumée, pensé-je. En voilà un de la boutique qui s'en va. Mais toute la boutique s'en va. »²²¹

²¹⁷ *Ibid.*, p. 68.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 87.

²¹⁹ J.-P. Amette, *Passions secrètes, crimes d'avril*, op. cit., p. 73.

²²⁰ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit. p. 148.

²²¹ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 12.

Ainsi, lorsque la figure alchimique s'impose dans *La Maîtresse de Brecht* (« Il trouvait un peu triste que cette petite comédienne affublée d'un si joli corps s'embrase encore pour son alchimiste de Brecht... »²²²), il n'est pas certain que le grand œuvre se réalise. Si l'ambivalence de la formule « Ma vie, son œuvre » affleure alors, la transmutation n'est jamais assurée : la cendre est le seul produit. Elle réapparaît d'ailleurs dans la fiction consacrée à Hölderlin : « Vêtu de noir, Hölderlin, tu peux désormais offrir toutes les fleurs que tu veux à des femmes. Elles sont jetées sur les cendres d'un amour terrestre. »²²³ Dans *Ma vie, son œuvre*, opuscule voué à une caricature libératrice de l'univers artistique, c'est le sel qui ronge définitivement l'élan créateur.²²⁴

Cette symbolique forte investit donc le mouvement d'embrassement comme métaphore de la création. La cendre a une signification plus ambiguë : produit d'une purification par le feu²²⁵, ou produit de la combustion d'une vie perdue ? Et qu'en est-il d'Icare si, voué à la chute et à la cendre, il est privé de l'or de la création ?

Icare et la figure du père.

Le cheminement paraît à la fois transparent et complexe : Icare est associé par sa fin tragique au processus de combustion ; nous l'avons vu, la création est représentée également par les flammes et la cendre dans l'œuvre de J.-P. Amette. Cette symbolique forte que nous avons dépeinte de manière succincte prédestine Icare à représenter la figure de l'Artiste. Pour autant, c'est en vérité son Père, Dédale, qui incarne le Créateur dans le mythe.

La référence mythologique n'est pas, en effet, liée exclusivement à la recherche d'un Idéal, qu'il soit ou non artistique. Plus que cela, plus même que le symbole de l'élan créateur, cette représentation renvoie chez J.-P. Amette à la recherche du Père : Icare va être défini avant tout comme celui qui suit Dédale²²⁶. La relation entre le mythe d'Icare et la figure du Minotaure est, par ailleurs, exploitée par l'auteur de manière croisée dans plusieurs de ses ouvrages. Dans le mythe, Dédale apparaît lui-même comme une figure du créateur – « Il est le

²²² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 227.

²²³ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 111.

²²⁴ Voir l'épigraphe de *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 7. Voir également nos analyses sur « Les procédures citationnelles » ayant trait au chapitre 11 de *La Maîtresse de Brecht*, supra p. 238 et suivantes.

²²⁵ « On voit donc comment ces techniques symboliques de purification par le glaive, le feu, l'eau ou l'air subissent obligatoirement une métaphysique du pur. » G. Durand, *Structures...*, op. cit., p. 201.

²²⁶ « L'Icare d'Ovide est coupable de démesure : *deseruit patrem, deseruit ducem* « il a abandonné père et guide », mais aussi pris dans un système d'échange où Dédale père n'a de sens que par rapport à un fils. » M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, op. cit., p. 10

type même de l'artiste universel, tour à tour architecte, sculpteur, inventeur de moyens mécaniques »²²⁷ -, qui ira de la plus grande gloire (reconnaissance de Minos) à l'impuissance : il est dépeint par Virgile comme incapable de rendre compte par l'art de la mort tragique de son fils²²⁸.

Rappelons que, dans la diégèse de *Province*, le personnage central Jean Peyrelade (qui incarnerait Icare si l'on suit cette piste) est en quête des traces mémorielles laissées par son père, décorateur et ami de Brecht. Le père de Jean serait donc une figure de Dédale (l'architecte et le décorateur), et simultanément le compagnon-confident (double ?) de Brecht.

Un pays d'eau plate, d'eau blême et rôdeuse, de maisons basses. La couleur muraille terrible du soir, comme un vide en soi reflété, salubre. Absence ? Tout cela a-t-il existé ? [...] Les courants t'emportent, tu dérives, tu pars. Est-ce toi ? Est-ce absence plus terrible ? Tu voudrais oublier cette tentation, laisser ce parcours des choses et des êtres à l'écart de ta vie, comme on laisse un manteau sur un lit. Tu restes pourtant immobile, les courants marins t'entraînent au loin, **ton père qui te manque tant** te demande : qu'est-ce qui t'a fait cela ?
Pourquoi restes-tu là ?²²⁹

Dans *Province*, l'embrasement des feuilles est lié à ce manque, et à l'absence de secours paternel. La description de l'incendie que nous avons citée *supra* à propos de la figure d'Icare met en lumière une relation problématique entre le père et le fils :

Les flammes bleues lentes et puis circulaires et pétillantes et la légère fumée brune qui opacifie les visages, les premiers visages d'enfants, la naissance du monde autant dire. C'est comme si tu fouillais dans le lierre et que tu trouves la première sculpture humaine, cette stupeur, d'une enfance massacrée, maudite, pluie de terre. Cette enfance qui ne prendra plus jamais naissance.²³⁰

Icare représente l'enfance sacrifiée, parce qu'inéluctablement perdue dans le passage du temps²³¹ ; le père, Dédale, se montre incapable de sauver son enfant, qui devient « pluie de

²²⁷ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1951, p. 118.

²²⁸ « D'après Virgile, Dédale fit sa première descente en Italie, à Cumae, colonie de Chalcis, ville d'Eubée. Là, il consacra ses deux ailes à Apollon, et lui éleva un temple magnifique sur la porte duquel il grava ou sculpta toute l'histoire de Minos et de sa famille. Deux fois il tenta d'y représenter aussi la chute d'Icare, deux fois ses mains défaillirent, au souvenir de sa douleur. », P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Garnier, Paris, 1960, p. 307-308 : annexe 7.

²²⁹ J.-P. Amette, *Province*, p. 48-49 (nous soulignons).

²³⁰ J.-P. Amette, *Province, op. cit.*, p. 221-222.

²³¹ « Léo et Jean avaient voulu que la vie fût désormais sans mémoire. Un vieux massacre oublié. Une forme d'oubli.

terre ». Cette thématique de la relation père/fils est très présente dans l'œuvre de J.-P. Amette, et il serait inutile de rendre compte exhaustivement des notations convergeant vers cette piste. Nous nous bornerons à en donner ici quelques exemples significatifs, constitués notamment d'échos structurels. Ainsi, l'*incipit* de son texte autobiographique *Jeunesse dans une ville normande* rend compte de l'enterrement de son grand-père, et fait de ce point de vue écho à l'*incipit* de *Ma vie, son œuvre* : l'inhumation d'Icare ; difficile d'y lire une coïncidence, dans la mesure où le récit autobiographique d'Amette se poursuit par la visite dans la maison du père, exactement parallèle à la visite effectuée par le narrateur dans la maison d'Icare.

Dans *Jeunesse...*, l'enterrement du grand-père scelle très curieusement la disparition du Père, et l'entrée dans un univers exclusivement féminin. Ceci est hautement paradoxal, car rien ne le justifie sur les plans diégétique et logique. Même si le père de J.-P. Amette est factuellement présent et vivant, il est représenté par le récit dans un entre-deux, contaminé, semble-t-il, par le décès de son propre père : « [Le prêtre] gardait la main de mon père dans la sienne. Clac. La main de mon père reste serrée éternellement, jaunissante et rêche, durcie, devenue marbre dans la pénombre et la durée propre à cette sacristie. »²³²

Cette présence/ absence du père est manifeste dans *Province*. Ainsi, l'énoncé « mon père [...] mon père » de l'*incipit* de *Jeunesse...*, que nous venons de citer, semble avoir inspiré le prologue de *Province*, dans lequel la reprise se fait anaphore :

Jean enfonce ses sandalettes dans le sable et dit :

- Mon père a perdu la drôle de guerre comme tous les hommes de sa génération.

Il sort de son porte-cartes une minuscule photo d'identité jaune et dentelée.

- Mon père. Il a connu le dramaturge Bertolt Brecht. Mon père... il était décorateur... toiles peintes... pour un petit théâtre de Bordeaux... un bâtiment néoclassique... dans une impasse proche de la Garonne.²³³

L'hypothèse selon laquelle la recherche du Père est un enjeu fondamental des récits de J.-P. Amette se trouve validée par *Passions secrètes, crimes d'avril*, et par la relation biographique qu'entretient le personnage de Conrad avec « son » écrivain Theodor Herzl.

Une aventure se dévorait elle-même et n'en finissait pas de se disperser dans l'éther. », J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 242.

²³² J.-P. Amette, *Jeunesse...*, *op. cit.*, p. 12.

²³³ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 12.

Conrad est amené en effet à commenter une donnée biographique qui l'obsède : la relation entre Herzl et son fils, et, en particulier, la trahison du fils²³⁴ :

« Poignardé le père... Quelle virulence, la filiation, la filialité... La, comment dit-on ?... »

Ah, les Grecs avaient raison. Œdipe ! Œdipe ! quand tu nous tiens. (*Soupir. Il se lève et va chercher un volume d'un dictionnaire, lettre F.*) Fileur... Fileter... Fileterie... Filial... qui émane d'un enfant, à l'égard de ses parents... Ce qui émane d'un enfant ? Rien de bon... Filiale. Fondation d'une abbaye. Filialement. (*Il réfléchit et rallume un bout de cigare.*) Filiation. La seule filiation... (*il regarde la fumée de son cigare*) c'est l'argent que je lui ai donné... parti en fumée... Les enfants sont comme des oiseaux de proie... Pas dressés à revenir... »²³⁵

Les mots manquent à Conrad pour évoquer cette relation. Si le désordre lexical reflète cette difficulté, les circonlocutions attestent la nécessité d'exprimer, de quelque manière, ce questionnement vital. C'est le mythe d'Œdipe qui est convoqué ici pour exprimer la problématique de la filiation, et devient le pendant de la figure icarienne. Ici encore, l'effet-miroir propre à la biographie s'exerce pleinement : des relations entre Herzl et son fils, Conrad est renvoyé au rapport que lui-même entretient avec son fils Tom.

L'obsession de la filiation n'épargne aucun des personnages de J.-P. Amette, et le roman *Province* confirme l'idée que le thème est indéfectiblement associé à la problématique biographique :

Tu [Jean] voudrais une famille. Une famille de fous, de damnés, de malheurs, de vieilles femmes, de n'importe quoi. Une famille. Rien. La mine de ton crayon s'arrête, indécise sur le papier quadrillé du carnet. Insaisissable correspondance : tu pourrais retrouver ton père, jeune, marchant tranquillement à côté de Brecht. On dit qu'il l'a connu.

Fais un effort. Assieds-toi sur la digue, ferme le col de ton manteau. Ton père parle doucement à Brecht, qui l'écoute. Il lui parle de Bazas, de ses décors de théâtre dans les coulisses d'un cinéma de Bordeaux. Brecht surplombe l'eau douce, baigné par la clarté du bois de bouleaux. La scène est muette, il faudrait quelqu'un pour traduire, quelqu'un d'une autre époque. Mais il n'y a pas de lien. C'était hier. C'est aujourd'hui. La lugubre immobilité du présent. La dilatation de l'eau qui coule dans les ténèbres. La série de questions.

²³⁴ Le fils de Theodor Herzl, rappelle Conrad, a mis près de vingt ans à publier le testament spirituel de son père, en enlevant « tous les passages intéressants », J.-P. Amette, *Passions secrètes...*, op. cit., p. 69.

²³⁵ J.-P. Amette, *Passions secrètes, crimes d'avril*, op. cit., p. 70.

Tu marches dans une architecture brumeuse. Des intervalles de ciel entre les nuages, des pluies d'écume sur ton manteau. Les lames plates et blanches qui engloutissent les roches inclinées. Jean, tu es séparé de ton père.
Ne plus être seul, suivre son père vers le Danemark et Berlin, écrire sur un carnet : *père perdu*. Icare voulait s'envoler et monter vers le ciel, comme les grues de Libye, fuyant vers le nord.
A gauche, vers les herbes noires et les mollusques, la plaine éternelle des nuages. Homme et femme morts sans laisser de trace.²³⁶

La clef de ce texte est sans nul doute la formule « père perdu », qui synthétise le questionnement d'Amette : le père est perdu pour Icare. Symptomatiquement, le père de Jean Peyrelade semble ne pas avoir de prénom ; en fait, on ne l'apprend que très tardivement et de manière incidente, à la page 91 du récit ; ce prénom (Louis) n'est presque jamais utilisé, l'identité étant réduite aux appellations « son père », « le père de Jean » ou au pronom « il ». Plusieurs hypothèses sont envisageables : le père se confond avec Brecht, dont il est le double effacé²³⁷, le valet, le témoin-biographe. Il peut aussi se confondre métaphoriquement avec son fils, reproduisant certains aspects connus du couple mythologique. Il est voué, surtout, à incarner « le Père » mythologique.

Le père représente-t-il, simultanément, la fuite du Temps ? La perte, inévitable, de l'enfance ou de l'enfant, à l'image de Dédale ? L'extrait précédent semble également autoriser cette interprétation : la disparition d'une vie à jamais révolue. Mais, davantage encore : « il n'y a pas de lien. » Peu importe que ce soit le lien filial ou non, c'est la distance qui sépare le narrateur d'un Autre à jamais fuyant qui est ainsi suggérée. L'image finale de Brecht dans *Province* le confirme : l'écrivain disparu incarne un mystère qui ne peut être résolu ; une altérité à jamais inconnue et inconnaissable. Il *est*, dans ce sens, le passé : « Il faut laisser les hommes d'un autre temps dans l'irréversibilité des siècles, comme il faut laisser Revelata dans sa recherche de dogmes supérieurs. On n'apprendra rien. Tout a déjà eu lieu. »²³⁸

Tel est peut-être le sens de ce croisement entre biographe et biographié, père et fils : l'Artiste, c'est toujours l'Autre.

²³⁶ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 48.

²³⁷ A l'instar du narrateur de *Ma vie, son oeuvre*, il devient, métaphoriquement, un écrivain raté : « Dans l'ancien bureau de Brecht, le père de Jean a trouvé une machine à écrire plate et il a commencé à taper dessus, mais plusieurs tiges sont tordues et, pendant des jours, il dévisse le socle et reprend le rayonnage métallique pour le redresser minutieusement... », *ibid.*, p. 220.

²³⁸ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 226-227.

Icare, Dédale, le pouvoir et les rois

Outre la relation père/fils, un autre type de rapport est à examiner, qui est la relation de Dédale (ou encore, de l'artiste) avec le pouvoir.

L'histoire de Dédale, greffée sur le corps de l'épopée, suscite donc une lecture problématique, voire tragique, de l'art et de l'histoire et prouve que l'Artisan n'est pas seulement le pionnier de la statuaire. Ce démiurge est doué de pouvoirs mystérieux, parfois maléfiques, qui lui permettent de fasciner les monarques et parfois même de les tenir en échec, voire de les détruire.²³⁹

Un développement intéressant de M. Dancourt sur la figure de Dédale montre que ce personnage, présent dans l'intimité des grands, entre en conflit récurrent avec eux (citation d'Ovide à l'appui : « Quand Minos serait le maître de toutes choses, il n'est pas maître de l'air. »²⁴⁰). Dédale, figure de l'exilé qui « fait et défait les rois »²⁴¹ fait écho à la figure de l'écrivain engagé. Cet aspect n'est certes pas mis en lumière par les interprétations actuelles du mythe, en général focalisées sur le fils, Icare, mais nous le gardons en mémoire. Nous avons mentionné cette possible interprétation (commentée du reste par J.-P. Amette)²⁴² à propos des relations entre Voltaire et Frédéric, auxquelles il est fait allusion dans la fiction,²⁴³ et en particulier de l'avanie de Francfort.²⁴⁴

Ajoutons que le mythe propose également une certaine conception des relations complexes entre l'Artiste et les femmes : « L'alliance des femmes et de l'artisan dans le mythe antique exprime peut-être la source crainte masculine de les voir échapper au contrôle patriarcal et social. »²⁴⁵ Dédale a beau faire alliance avec les femmes, il n'empêche que le rôle de celles-ci ne sera jamais central : elles resteront d'une certaine manière simples témoins de

²³⁹ M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, *op. cit.*, p. 21 « Il [Dédale] est l'inventeur du labyrinthe, figure même de toutes les virtualités complexes d'une pensée retorse ; acteur d'un mythe de souveraineté, il crée pour des monarques les talismans de leur royale puissance et contourne avec ses ruses le pouvoir de Minos, au point même de provoquer la mort du tyran. », *ibid.*, p. 11.

²⁴⁰ M. Dancourt cite ici Ovide, *Métamorphoses*, VIII, 160 dans M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, *op. cit.*, p. 21.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

²⁴² Voir *supra* page 164 (« Construction diégétique ») et ce commentaire déjà cité de J.-P. Amette : « tout ce qui concerne l'épisode chez Frédéric II entre 1750 et surtout l'épisode tragique de juin juillet 1753, ce qui m'a permis de comprendre l'homme, son courage et permis de comprendre son obsession de se faire un petit domaine à l'écart des rois, des empereurs et de leurs tyrannies. » J.-P. Amette, PJ intitulée « Voltaire » accompagnant le courriel du 10 août 2016, annexe 4f, p. 455.

²⁴³ Aux pages 86-87 d'*Un été chez Voltaire*.

²⁴⁴ C. Mervaud, « Des *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire* aux 'Vies' de Voltaire : l'avanie de Francfort », *art. cité*, p. 155-170.

²⁴⁵ M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, *op. cit.*, p. 22.

quelque chose qui advient, ce qui correspond, en apparence tout au moins, à leur statut dans le système actantiel des fictions biographiques.²⁴⁶

Le motif du labyrinthe

Dans l'analyse de M. Dancourt, le labyrinthe apparaît comme la représentation concrète du mode d'appréhension du réel par l'artisan ou l'artiste : il matérialise en ce sens une ingéniosité à la limite de la perversité et dangereuse (y compris pour elle-même) :

C'est un lieu de démesure, né de la démesure même, et qui, par une mise en abyme vertigineuse, reflète les démarches et les leurres d'une pensée créatrice, en proie à l'errance et l'erreur. Mêmes ambiguïtés des trajets, sur l'a/porie (au sens propre) à chaque pas contournée dans cet itinéraire mythique. Le labyrinthe est un objet sans contours ni fond ni forme : le comble de la déconstruction, produit paradoxal et reflet inquiétant des opérations mentales de la métis. Est-ce un hasard si les langues romanes, en forgeant le mot dédale, ont installé un tel jeu de miroirs entre le producteur et son produit ?²⁴⁷

Le labyrinthe spatial a disparu dans *La Maîtresse de Brecht* et *Un été chez Voltaire*, au profit d'un labyrinthe temporel ; nous supposons que l'image de la répétition, associée à la figure des marionnettes souvent reprise²⁴⁸ est une variante du labyrinthe icarien, comme l'illustre bien cette évocation de Zanetta :

Répétition, répétition... le mot ouvrit en elle des couloirs de vertige... virtuosité du toujours semblable qui miroite comme une ruse du temps, reflets identiques à l'intérieur des heures et des jours, émotion qui se répète et gangrène le moindre instant, suite démesurée qui ravive en souvenir ce qu'on croyait unique, et qui contribue à éteindre toute naissance, tout avènement, rêve diabolique du millième reflet dans le verre du miroir, telle une prison, une violence du labyrinthe, qui toujours revient, sans aucune interruption.

Répétition : le mot pathétique martela l'esprit de Zanetta. Répétition des jours, des nuits, des visages comme ceux de mille marionnettes tournant sur elles-mêmes, semblables dans mille couloirs et mille cabinets. Levers répétés à l'infini, conversations languissantes et jamais achevées, humeurs troubles qui infusaient les maladies de l'âme. Les amants tournent dans une forêt comme des automates dans un manège, ils sursautent et cliquettent, dans un lit, une chambre, des automates qui se repoussent et s'attirent pour produire un son de clavecin désaccordé. *Répétition*. Les deux mêmes notes tapées d'un seul doigt jusqu'à la chute du jour, les mêmes visages dans les mêmes

²⁴⁶ Voir sur ce point nos analyses précédentes sur le système actantiel (p. 210 sq.). La conversion de l'interprétant recèle cependant, nous le verrons, la promesse d'un changement de statut.

²⁴⁷ M. Dancourt, *Dédale et Icare...*, op. cit., p. 18.

²⁴⁸ « Figures délicates, ravissantes marionnettes, deux porcelaines... », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 15.

allées, les pelouses fauchées par le même domestique, les mêmes invités applaudissant à la même plaisanterie de Voltaire. Tout se répétait donc ? ²⁴⁹

C'est une représentation artistique (théâtrale cette fois) qui constitue ici le labyrinthe. Il est interprétable comme une icône de l'aporie artistique : « Le leitmotiv du labyrinthe suggère que la vie est pur chaos et que l'art d'un Dédale, même sophistiqué, au point de s'auto-représenter, est voué à l'impuissance et l'inachèvement... »²⁵⁰ La suite de cet extrait d'*Un été chez Voltaire* montre bien que le lieu labyrinthique est mortifère :

La voix de Gabriella, moqueuse, rompit le vertige :

- Tu songeais à quelque chose de triste. Ne mens pas Zanetta !
- Oui, je pensais à tout ce qui se répète.
- Où ? Quoi ?
- Ce qui se répète dans nos vies et finit par faire obstacle à ce qui nous hante et qu'on désire... Ce qui se répète dans nos vies. Les vieux regardent les jeunes, les paysans fouillent la terre, il fait chaud à midi et frais le soir, le soleil disparaît, la lune monte et mon ombre s'allonge et rien ne se passe. Tes visites chaque nuit à Fleckenstein vous transforment tous deux en automates du plaisir.
- Merci. ²⁵¹

Le labyrinthe, qu'il soit spatial ou déjà métaphorisé, et parce qu'il est porteur de mort, est inséparable de la figure du Minotaure, explicitement présente dans plusieurs romans de J.-P. Amette.

Le Minotaure ?

La légende icarienne est l'objet, dans les différents récits de J.-P. Amette, d'un éparpillement qui redouble sa complexité; les mentions en sont diversement explicites. Dans *Appassionata*, le dévouement de Liza au grand pianiste Stadenhoffer est décrit symboliquement par Thomas :

C'est comme ça chaque semaine ? Tu lui apportes ses chemises, sa brosse à cheveux ? C'est comme ça chaque week-end. Avec le petit ourlet de ta robe qui balaie largement le sol quand, pleine de déférence, **tu livres les chemises au minotaure**. Comme tu t'inclines, Liza, devant mon maître ! ²⁵²

Un jeu complexe met en scène le Maître (l'artiste Stadenhoffer), le disciple Thomas (ancien disciple) et la figure féminine victime. Il est à noter ici que l'artiste se confond avec le

²⁴⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 108-109.

²⁵⁰ M. Dancourt commente ici les vers 588-591 de *L'Eneide* où Virgile décrit le labyrinthe crétois, dans *Dédale et Icare...*, op. cit., p. 21.

²⁵¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 109.

²⁵² J.-P. Amette, *Appassionata*, op. cit., p. 51.

Minotaure lui-même. Le taureau apparaît également dans le roman *Province*, parfois explicitement nommé Minotaure, parfois désigné plus allusivement : ainsi, à la page 124, lorsqu'un orage se prépare, une tête de taureau est dessinée par les nuages menaçants :²⁵³

- [...] au fait... pourquoi ton père s'est-il intéressé à Brecht ?
- Théâtre, réplique Jean.
- Amateur de théâtre ?
- Décorateur.

De lents élancements vaporeux se referment et se diluent. Une tête de taureau gris poussière s'élève et étend son énorme menace sur La Réole.²⁵⁴

Tenter de synthétiser ces deux références revient à démontrer qu'alternativement, le taureau (Minotaure) apparaît comme la menace qui pousse Icare à fuir pour affronter une autre menace (le feu), et comme l'artiste lui-même : dans *Appassionata*, c'est l'artiste - et le maître Stadenhoffer - qui est le Minotaure. La menace qui pèse sur le monde artistique est donc alternativement la combustion et la dévoration :

« L'eau, dans sa profondeur, ne murmure rien.

La poussière tournoie au-dessus de Bazas. La tête de taureau continue à grossir. »²⁵⁵

Ces motifs récurrents soulignent la nécessité de conférer à la figure d'Icare une place centrale dans l'étude. Le Minotaure (double de l'Artiste) et le labyrinthe (produit de la création artistique) représentent une double menace. La représentation déceptive du monde littéraire est complétée par ce faisceau symbolique porté par le mythe. On comprend dès lors pourquoi le monde artistique est associé au thème de la dévoration :

Léo et Jean avaient voulu que la vie fût désormais sans mémoire.

Un vieux massacre oublié. Une forme d'oubli.

Une aventure **se dévorait elle-même** et n'en finissait pas de se disperser dans l'éther.²⁵⁶

Le schème ascensionnel suggéré par « l'éther »²⁵⁷ est associé au schème de la dévoration liée au Minotaure.

²⁵³ « Mais ce soir, une tête de taureau, dans le ciel, s'élève dans un soleil de crépuscule, dans le cirque des nuages sur l'esplanade municipale, une tête gigantesque taillée dans l'ombre, dans les morts de la lande, dans les printemps enfouis. [...] La tête de taureau s'épanouit au-dessus des toits. Personne n'ose plus étendre le linge sur les terrasses. On se réfugie dans les objets. », J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 124-125.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 147.

²⁵⁵ J.-P. Amette, *Province*, *op. cit.*, p. 126.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 242 (nous soulignons).

²⁵⁷ Voir sur ce point les analyses de Gilbert Durand : les symboles ouraniens et la pureté de l'éther, in *Structures...*, *op. cit.*, p. 162 à 165. Voir également cette affirmation, *ibid.*, p. 199 : « C'est une des raisons pour

L'ensemble de l'œuvre de J.-P. Amette semble bien faire signe en direction de cet interprétant qu'est le mythe d'Icare, en tant que mythe de l'Artiste. En témoignent également les réponses de l'auteur, à qui nous avons soumis notre hypothèse en ces termes :

Comme je vous l'avais écrit de manière très succincte, mon étude précédente consacrée à *Ma vie, son œuvre* m'a amenée à supposer que le mythe d'Icare, en tant que mythe de l'écrivain, était l'un des facteurs d'appropriation/transformation du genre de la fiction biographique dans votre œuvre. Les motifs icariens sont présents explicitement dans *Province* (« Père » ; « Fils » ; « Marlebäk » ; « La tête du taureau » ; « Ecran blanc » ; « Jessica » ; « Le vent âpre et gris, la mer enflammée » ; « Les héros fugitifs ») et j'ai parfois recours aux aspects « icariens » parodiques de *Ma vie, son œuvre*. Quelques structures sont à examiner : l'ascension correspond au succès de l'écrivain (et au combat en ce qui concerne Brecht et Voltaire), l'hybris à l'orgueil des deux personnages, et la chute est présente dans les insuccès ou désillusions des artistes. La référence que vous avez faite au tableau de Brueghel me paraît importante, notamment quant à l'indifférence (ou l'incompréhension) manifestée par rapport à l'Artiste. Quelques motifs repérables dans les romans (le feu, la cendre, le labyrinthe, etc.) vont dans ce sens également.²⁵⁸

La réponse de l'auteur, très développée, est reproduite en annexe²⁵⁹. Cependant, nous en dégagerons deux points essentiels :

- Le mythe d'Icare représente le statut de l'écrivain contemporain : « Tous les écrivains sont des Icare tombés à l'eau. Le jour où ils sont publiés, dans leur naïveté ils pensent monter vers le soleil de la Gloire, et finalement, ils se brûlent, perdent leurs plumes [...] et tombent dans l'eau de l'indifférence totale. »²⁶⁰
« J'ai donc vu notre pauvre Icare, envolé dans l'enthousiasme, se noyer, dans un paysage superbe sous le regard des indifférents. »²⁶¹

Ce constat est indissociable, explique J.-P. Amette, de son expérience professionnelle, à savoir trente-cinq années de critique littéraire au *Point*.

lesquelles Bachelard, en une de ses plus fructueuses études, a pu faire de l'élément aérien la substance même du schème ascensionnel. »

²⁵⁸ Courriel envoyé à Jacques-Pierre Amette, août 2016. Annexe 4a.

²⁵⁹ Annexe 4c.

²⁶⁰ J.-P. Amette, pièce jointe intitulée « Icare I », accompagnant le courriel du 19 juillet 2016. Annexe 4c.

²⁶¹ Pièce jointe intitulée « Icare II » accompagnant le courriel du 19 juillet 2016. Annexe 4c.

- Le commentaire fait par l'auteur sur le tableau *La chute d'Icare*, attribué à Brueghel l'Ancien, est plus signifiant encore :

C'est le tableau de Brueghel qui m'a étonné, inspiré, sidéré de voir combien cet Icare, jeune, euphorique, parti à l'assaut du ciel, du soleil, voulant se distinguer des autres humains dans un élan de folie singulière (vouloir échapper à la loi de la pesanteur, ce n'est pas rien..) unique, enthousiaste, intelligent et solitaire, finit par être cramé...Il se noie dans l'indifférence.

C'est le sort de l'écrivain actuel.

L'écrivain à notre époque est presque aussi vite « oublié » que « publié. » Le délai de vie d'un roman en librairie est de trois mois, avec, au fond, peu de chance d'être remarqué par la presse...

Le tableau de Brueghel montre bien un paysan qui creuse son sillon, un pêcheur attentif à sa ligne, des moutons qui ne tournent même pas la tête au moment du plongeon.... J'ai constaté le désespoir de ces écrivains qui ne trouvaient pas leur livre en librairie (à cause de diffusions restreintes) et qui comprenaient que les quelques articles dans la presse ne leur permettaient pas d'atteindre des ventes. Icare est exactement l'image et le symbole de l'auteur, parfois flatté médiatiquement sur les plateaux de télé ou dans les radios, ou analysé dans les journaux, mais qui n'atteint pas le public, et tombe. On pourrait appeler souvent ces écrivains « tous ceux qui tombent ».

Nous avons évoqué plus haut la question de la désaffection du public (valable pour les représentations du *Mahomet* et d'*Antigone*), que J.-P. Amette met en relation avec les personnages du tableau de Brueghel. Il est frappant que ces personnages représentent justement le peuple (paysan, berger, pêcheur) indifférent aux élans artistiques de nos Icares.

Un point nous paraît essentiel à ce stade de notre réflexion : l'auteur insiste sur l'actualité de son analyse (« à notre époque », « actuel »), ce qui nous amène à prendre en compte les limites de cet interprétant pour les fictions qu'il a consacrées à Brecht et Voltaire. Nous avons constaté en effet que les dimensions relatives à l'échec et à la chute ne se réalisent pleinement que dans *Ma vie, son œuvre*, et de manière parodique. Dans le cas des autres fictions, le mythe icarien, bien présent, est cependant l'objet de notables transformations. Nous verrons que les traits spécifiques de l'écriture fictionnelle identifiés dans la deuxième partie de notre étude (s'agissant notamment de la diégèse) tirent tout leur sens de cette réinterprétation par Amette des structures du mythe : « Les œuvres qui mettent en jeu des mythes sont à la fois héritières d'un invariant et amenées à le resémantiser. »²⁶² Nous allons

²⁶² M. Watthee-Delmotte et J. Lambert, « Henry Bauchau, écrivain mythographe : enjeux littéraires et *ethos* auctorial », *art. cité*, p. 66.

donc nous attacher à identifier selon quels « biais » Amette procède à une relecture de la référence mythologique, celle-ci contribuant à générer dans les fictions biographiques sur Brecht et Voltaire autre chose qu'une fidèle thématization des schèmes icariens.

B. Principes de conversion : « les voluptés de son anéantissement... »¹

L'hypogramme que nous avons défini, la fiction biographique, constitue un « invariant structurel »² et nous avons mis en évidence l'importance que revêt le mythe d'Icare comme interprétant : en tant que mythe de l'écrivain, il est structurant pour l'ensemble des fictions biographiques de J.-P. Amette, ainsi que pour le roman biographoïde *Ma vie, son œuvre*. Nous avons constaté cependant qu'il était l'objet d'altérations et ne remplissait pas pleinement sa fonction dans le cas des romans consacrés à Voltaire et Brecht. C'est pour rendre compte de cette altération que M. Riffaterre a recours à la notion de « conversion » : rappelons que la « conversion » est dans sa théorie l'opération qui transforme les constituants structuraux d'un texte en les modifiant tous par un même facteur³.

[...] S'agissant des modalités de cette conversion de l'interprétant, Riffaterre précise que si l'on a affaire dans les parodies [...] à une inversion négativante des marques, le facteur modifiant peut être au demeurant « toutes sortes [d'autres] choses », étant entendu que, quel qu'il soit, la seule contrainte à laquelle il est soumis est sa permanence, d'un bout à l'autre du processus.⁴

Ayant fait le constat d'une correspondance imparfaite entre l'interprétant (mythe d'Icare) et les fictions biographiques de notre corpus, il nous semble pertinent de prendre en compte les « échappées » méditatives que nous avons identifiées au cours de notre étude de l'hypogramme⁵. Nous montrerons d'abord que les personnages de ces fictions vont échapper *in fine* et collectivement au schème de la chute icarienne grâce à la place prise, peu à peu, par la tentation contemplative⁶ à laquelle ils s'abandonnent : nous pourrions y lire, suivant Riffaterre, « l'effet d'une modification des règles de fonctionnement de l'interprétant. »⁷ L'auteur se livre en effet à une forme de « subversion » du mythe (selon les termes de M.-H.

¹ Citation de l'épigraphe du *Journal météorologique*, empruntée à Baudelaire : « Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible ; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste, une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement. », C. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, cité par J.-P. Amette, *Journal météorologique, op. cit.*, p. 7

² F. Bauer, « Molière, Dancourt : L'école des Marivaux. Contribution au dénouement d'une intrigue intertextuelle. », *art. cité*, p. 127-142.

³ M. Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *art. cité*, p. 138.

⁴ F. Bauer, « Molière, Dancourt : L'école des Marivaux. Contribution au dénouement d'une intrigue intertextuelle. », *art. cité*, p. 141.

⁵ Sur la question de la focalisation et de l'ordre du récit en particulier, nous renvoyons à l'analyse des spécificités diégétiques, page 179 sq.

⁶ Voir *infra* page 397 sq.

⁷ F. Bauer, « Molière, Dancourt : L'école des Marivaux... », *art. cité*, p. 136.

Boblet), dans laquelle son imaginaire personnel est amené à interagir avec « l'héritage imaginaire collectif »⁸.

L'écriture de J.-P. Amette reprend ainsi, en les transformant, les motifs propres au mythe d'Icare : nous verrons comment les schèmes structurants du mythe ont été convertis, guidant le lecteur vers une signification nouvelle. Ces transformations de l'interprétant procèdent d'une variation structurelle : l'ascension (schème structurant de l'interprétant icarien) va être convertie en une structure qui en est l'image en miroir, celle de l'engloutissement.

Pour résumer cette hypothèse, l'interprétant icarien, qui nous semble valide pour rendre compte de la conception qu'a l'auteur et critique Amette du monde littéraire contemporain (nous en avons cité la confirmation⁹), se trouve en quelque sorte partiellement déjoué dans les fictions *La Maîtresse de Brecht* et *Un été chez Voltaire*. « Or, on s'en souvient, c'est la conversion de l'interprétant qui, selon la théorie riffaterrienne, est responsable des agrammaticalités constatées dans le texte d'arrivée. »¹⁰ Nous allons déterminer de quelle manière cet interprétant est converti, et en quoi ce processus rend compte des agrammaticalités que nous avons perçues.¹¹

1. Conversion liée au genre

Le premier principe de conversion est lié mécaniquement à l'inscription hypogrammatique des textes de J.-P. Amette dans la fiction biographique. L'atténuation de l'effet-Icare est une conséquence des choix diégétiques identifiés dans les textes du corpus : nous avons constaté que le genre autorise des « déplacements » qui n'existent pas dans la

⁸ M.-H. Boblet, « Avant-Propos », dans M.-H. Boblet (dir.), *Chances du roman, Charms du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 7.

⁹ « C'est le tableau de Breughel qui m'a étonné, inspiré, [j'étais] sidéré de voir combien cet Icare, jeune, euphorique, parti à l'assaut du ciel, du soleil, voulant se distinguer des autres humains dans un élan de folie singulière (vouloir échapper à la loi de la pesanteur, ce n'est pas rien...) unique, enthousiaste, intelligent et solitaire, finit par être cramé... Il se noie dans l'indifférence. C'est le sort de l'écrivain actuel.

L'écrivain à notre époque est presque aussi vite « oublié » que « publié. » Le délai de vie d'un roman en librairie est de trois mois, avec, au fond, peu de chance d'être remarqué par la presse... », J.-P. Amette, pièce jointe intitulée « Icare I » et sous-titrée « la question Icare », accompagnant le courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c.

¹⁰ F. Bauer, « Molière, Dancourt.. », *art. cité.*, p. 136.

¹¹ « Ces équivalences aberrantes (i.e. tout ce que le lecteur éprouve comme non conforme à ce qu'il sait de l'intertexte, et que Riffaterre appelle aussi des « agrammaticalités ») proviennent de ce que les règles déterminant le fonctionnement de l'interprétant subissent une modification qui les transforme en règles générant systématiquement les « agrammaticalités » en question. », F. Bauer, « Molière, Dancourt : L'école des Marivaux... », *art. cité.*, page 132.

biographie historique, et qui permettent notamment une répartition (et une dispersion) des éléments du vécu sur plusieurs personnages ; cette analyse se trouve confirmée par des propos tenus par l'auteur au cours d'un entretien avec Laurent Borderie : « J'ai reconstitué l'idée d'une communauté et donné au plus grand nombre la possibilité d'exister. Deux actrices, la petite-fille de Corneille, un curé, un artiste, un comte prussien, Voltaire... sont les héros de cette petite société. »¹² La figure unique du mythe d'Icare se trouve en quelque sorte « éclatée » en plusieurs personnages, énumérés par Amette. Or, les personnages qui entourent le « grand homme » dans les fictions biographiques (tels Maria, Zanetta, Hans Trow et Louis Peyrelade) ne sont pas concernés par le schème ascension/chute. En ce sens, la place prise par ces figures secondes, qui échappent naturellement au destin icarien, participe de la conversion du mythe. Comme nous l'avons observé en traitant des questions de focalisation, Maria et Zanetta ont une nature résolument contemplative, et l'une de leurs fonctions est de « porter » dans la fiction plusieurs séquences descriptives : ces dernières se substituent de *facto* au scénario dynamique ascension/chute, transformant la portée de l'interprétant. Le personnage de Zanetta acquiert dans ce cadre un rôle particulier, par sa fascination pour l'énigme de la surface et des profondeurs, piste que nous allons continuer à explorer au cours de notre réflexion sur les phénomènes de conversion.

Quels que soient leur personnalité et leur rôle actantiel, la plupart des personnages sont atteints par cette propension à la méditation.¹³ Le rôle du graveur Jean-François Goussier est à cet égard remarquable : au-delà de la superficialité du personnage (qui apporte un contrepoint plaisant aux engagements voltairiens), il incarne, aux dires de J.-P. Amette lui-même, le regard d'un artiste sur les différentes scènes et tableaux du récit¹⁴ ; ce qui contribue, d'une autre manière, à introduire des séquences distanciées, impliquant qu'un regard porté sur les scènes diégétiques et leur représentation importe autant que la trajectoire d'un Artiste-Icare.

¹² J.-P. Amette, entretien avec L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, mai 2007. En ligne, consulté le 14 avril 2017

http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=5950

¹³ Ainsi de Hans Trow : « Il [Hans] aurait aimé confier tout cela à Maria, ses promenades dans les champs sablonneux, le paysage si plat réduit à quelques lignes scintillantes, la légèreté irréaliste de zones épineuses et les saules translucides et les nuages très clairs qui donnaient le sentiment de n'aller nulle part mais de cacher de mystérieux messages dans leur fixité flottante. » J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 157

¹⁴ « J'écris très spontanément comme ça me vient après des notes et des petits dessins sur des carnets... concernant surtout un paysage, d'ailleurs il y a un peintre dans "un été chez voltaire". », J.-P. Amette, Courriel du 10 août 2016, annexe 4 e.

Ainsi, l'analyse actantielle menée précédemment trouve tout son sens dans la conversion du mythe : un schème inversé s'impose grâce aux personnages secondaires. Ces derniers sont les vecteurs d'un espace multidirectionnel, lequel constitue une variation structurelle par rapport au schème icarien unidirectionnel, et va *in fine* remplacer le mouvement ascensionnel.

Le système actantiel subit donc ce principe de transformation, et les personnages secondaires en deviennent les vecteurs privilégiés. De plus, les biographiés eux-mêmes, quelle que soit l'intensité de leur combat, sont eux aussi happés par cette attraction contemplative, en particulier le Brecht fictionnel, qui présente sous cet angle des traits communs avec Hölderlin ; rappelons par exemple que la réécriture par J.-P. Amette d'un extrait du *Journal de Brecht* tend à inscrire systématiquement les réflexions brechtiennes dans un cadre nostalgique et que les citations de l'œuvre, privilégiant d'ailleurs la poésie, effacent la dimension idéologique au profit de descriptions de lieux choisis¹⁵. Si les relevés ont montré que ce fonctionnement est moins régulier dans le roman voltairien, il paraît toutefois légitime de conclure que la plupart des personnages nés dans les fictions biographiques du corpus sont soumis à ce qu'on pourrait appeler une « attraction horizontale » propre à transformer l'élan icarien.

2. Conversion des schèmes de l'ascension et de la chute

a. Horizontalité.

Le mythe d'Icare fonctionne selon un modèle d'élévation, dont la chute constitue une structure complémentaire. Pour G. Durand, ce modèle relève, rappelons-le, d'un « isomorphisme solaire, mâle, céleste, qui gravite autour des sommets. »¹⁶ Dans le système de conversion dont nous allons rendre compte, cette « imagination du zénith »¹⁷ est remplacée par une attraction horizontale. Ce nouveau modèle trouve de nombreuses réalisations dans les images textuelles des fictions biographiques : l'une d'entre elles est l'eau stagnante (« Brackwasser »¹⁸ de Brecht); c'est, par exemple, l'étang de Ferney¹⁹, qui exerce une attraction irrésistible sur le peintre Goussier, et surtout sur Zanetta :

¹⁵ Voir les analyses précédentes, « procédures citationnelles », *supra* page 238.

¹⁶ G. Durand, *Structures...*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁸ *Bertolt Brechts Hauspostille*, Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1973, p. 93.

Zanetta était attirée vers l'étang. Cette eau verdâtre, si immobile, sertie dans ses reflets de nuages, cette eau stagnante était laissée à son abandon comme si on appréhendait les harmonies des roseaux, leur froissement calme, symbole d'éternité liquide.²⁰

Apparaissent des « étendues plates »²¹ que l'on retrouve, de manière redondante, dans la description brechtienne d'Ahrenshoop : « Plus loin, les dunes, puis **les étendues** de sable mouillé, puis les brise-lames rongés par l'eau de mer, quelques cabines de bain, grandes **étendues plates. Plaines** d'eau salée... »²² Pour Hölderlin, cette surface horizontale prend la forme d'un « tapis de broussailles jeté en plein soleil, en plein silence »²³, propice à la méditation.

La conversion du mythe passe également par un système d'équivalence horizontale qui s'établit entre les couches nuageuses, la terre et l'eau, décrites en tant que surfaces parallèles :

Ce fut donc quelques rochers noirâtres entourés d'une **eau tranquille** ; une **couche nuageuse** basse et grise enferme **le plomb de la terre** dans sa tranquillité et garde longtemps le grondement orageux du large comme si nous ne pouvions échapper au paysage.²⁴

Cette équivalence nouvelle du ciel et de l'eau transforme l'arrière-plan ouranien, originellement porteur de l'ascension d'Icare :

Obscurités, froissements, murmures. **Les eaux du ciel, les eaux du lac.** [...] Les champs s'ouvrent en pente douce. Ondes d'herbes, haies touffues, cimes de sapins noirs. Le lac brille. Les nuages se dispersent avec une lenteur qui suggère des courants puissants en altitude.²⁵

L'isomorphisme du ciel et de l'eau atteint les nuages, qui deviennent liquides : « Il [Hölderlin] écoute ce qui court mystérieusement dans les masses liquides, énormes et invisibles qui s'épanouissent et que les hommes, en bas, appellent les nuages. »²⁶ ; la couleur du ciel est affectée par cette confusion des éléments : « Le ciel est si noir qu'il pourrit la

¹⁹ « Goussier dessine. A chaque seconde, le vent déplace un brin d'herbe, l'eau de l'étang change de teinte, les nuages fondent dans le ciel, les aiguilles des pendules tournent, les ombres coulent au pied des marronniers, les reflets sautillent, les moineaux plongent dans la haie, la mine se casse. », *Ibid.*, p. 59.

²⁰ J.-P. Amette, *L'été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 62.

²¹ *Ibid.*, p. 101.

²² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 95 (nous soulignons).

²³ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*, p. 78. Repris à la page 94 « Hölderlin marche dans un craquement de brindilles puis émerge sur un tapis de mousse. »

²⁴ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, *op. cit.*, p. 11. Voir aussi : « Les nuages éclairent l'horizon sur les laisses d'eau qui forment miroir. » J.-P. Amette, *Journal météorologique*, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 136 (nous soulignons).

²⁶ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*, p. 125.

terre. »²⁷. Les fictions biographiques de notre corpus opèrent par ce moyen une conversion de l'éther, qui n'est plus le lieu d'envol d'Icare (lieu de l'ascension triomphante ou de la chute fatale), mais qui devient le miroir de l'eau, l'autre de l'eau²⁸. Ce phénomène de réflexion horizontale a été repéré par G. Durand dans un chapitre consacré aux schèmes relevant du régime nocturne de l'image : « Le reflet est naturellement facteur de redoublement, le fond du lac devient le ciel... »²⁹

La chute étant partiellement effacée par le schème horizontal, l'appel vers le soleil précédemment identifié dans les constantes du mythe icarien est converti en attraction magnétique de la profondeur.

b. Profondeur.

Deux images s'imposent, qui deviendront des points de passage symboliques permettant cet accès aux profondeurs. La première est celle de la flaque³⁰, qui combine essence aquatique et horizontalité : « Flaque de lumière sur la baie. »³¹ Sa première variante textuelle est la « plaque » : « Ce jour-là, Hölderlin se sentira régner. Des champs inondés avec des talus d'herbe verte, la campagne et le vent à l'infini, **les plaques de lumière pauvre**, sa vie enfin. »³² Les occurrences sont tout aussi nombreuses dans le *Journal météorologique* : « Néant orageux, la baie devient une plaque d'étain. »³³ Ou encore : « La baie stagne, incandescente, soleil par plaques. »³⁴ Une seconde variante apparaît dans ce même récit : « Dans la nouvelle lumière plus rasante la baie redevient une **vitre glacée** »³⁵ La verticalité se trouve ainsi atteinte par ce principe de conversion :

Maintenant, dans la dureté métallique de ce paysage, il ne se le demande plus.

Quelque chose le change dans ces odeurs d'eau, dans les murets dévorés par le lierre, dans les cerisiers sauvages, dans les vues lointaines et larges, dans

²⁷ *Ibid.*, p. 32

²⁸ « Il ne voyait que l'horizon immense et les vaguelettes qui léchaient l'immensité arrondie de la plage. [...] Le ciel cristallin montrait quelques infimes traînées de cirrus. » J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 100.

²⁹ G. Durand, *Structures...*, op. cit., p. 236

³⁰ « Après des orages de septembre, des averses abondantes et tièdes furent passés sur le château en laissant d'immenses flaques d'eau, Zanetta emprunta une espèce de grande pelisse à Mme Denis et sortit. » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 165.

³¹ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 44. Voir encore : « Les organismes qui troublent les flaques et forment des monstres infinitésimaux. » *ibid.*, p. 73.

³² J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 68

³³ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 59

³⁵ *Ibid.*, p. 40

la rouille des murs, dans la brillance de la neige qui rejoint les couches nuageuses. Les arbres bruissent autour de lui, de grands arbres qui **forment une marée**.³⁶

Dans cette vision d'Hölderlin, les arbres eux-mêmes sont affectés par ce nouveau principe émergent, horizontal.

3. Conversion thématique : la stymphalisation³⁷

a. « La mort est grise, c'est une mer étale. »³⁸

La référence permanente à l'élément aquatique dans les textes de J.-P. Amette pourrait certes être considérée comme une constante du mythe icarien, qui fait de la mer le lieu mortifère par excellence : « La baie sourde, muette, sournoise et sa lumière flottante. »³⁹ Cette eau devient verte⁴⁰, ce qui rappelle l'œuvre de Brueghel, puis verdâtre⁴¹ à l'occasion de la baignade de Zanetta :

L'eau verdâtre était à peine troublée de quelques ondes qui signalaient des poissons. Cette eau la fascinait. Il y avait quelque chose de spectral sous cette surface trouble. Des reflets pâles. Elle se laissa aller, pénétra dans l'eau, déboutonna sa robe, sa chemise, et laissa retomber le linge sur ses hanches.⁴²

Très vite, c'est une eau croupie qui s'impose dans l'ensemble des textes :

On mouline pendant des heures le chagrin et la distance, l'absence et la souffrance, au fil de la marche et des rues, des collines, et la compagnie hébétée des talus, **de l'eau croupie**, des averses, la lenteur des fossés, cette espèce de paysage venteux et dénudé qui vous accompagne autour de la ville

³⁶ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 83.

³⁷ « A côté du rire de l'eau, de l'eau claire et joyeuse des fontaines, il [Bachelard] il sait faire place à une inquiétante « stymphalisation » de l'eau. [...] "L'homme, qui ne peut se passer de l'eau, en est tout de suite contrarié, l'inondation, si néfaste, est encore accidentelle, mais le bournier et le marécage sont permanents et grandissants." », G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 203. G. Durand cite ici Bachelard, *L'Eau et les rêves*, page 137.

³⁸ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 24.

³⁹ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 18.

⁴⁰ « Des eaux lentes et vertes, éclairées fugitivement de remous. » J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 95

⁴¹ Ou saumâtre du côté de Maria : « ... un ancien bassin de natation empli d'eau saumâtre... » J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 74.

⁴² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., pages 154-155.

comme un mensonge, se métamorphose soudain, ou plutôt se déchire et Hölderlin lève les yeux.⁴³

Ce motif n'a rien d'original si l'on en croit l'étude des structures anthropologiques de l'imaginaire par Gilbert Durand ; l'eau, fondamentalement ambivalente, se convertit en signe de mort lorsqu'elle devient gluante :

De nombreux mythes et légendes mettent l'accent sur l'aspect catastrophique de la chute, du vertige, de la pesanteur ou de l'écrasement. C'est Icare qui tombe, anéanti par le soleil qu'il a voulu trop approcher et se voit précipité dans la mer, mythe que retrouvent spontanément les cauchemars de vol interrompu et de chute dans « l'eau gluante »⁴⁴

Ainsi se déploie un peu partout dans les fictions d'Amette un processus de « stymphalisation » de l'eau⁴⁵ : cette eau (stagnante en dépit de sa nature océanique) s'impose dans le *Journal météorologique* :

L'air si frais du matin. Je descends vers l'eau stagnante qui brille. [...] Oui, ce matin exaucé de beauté sur la plaine visqueuse, opaline qui sans cesse nous longe, nous côtoie, nous apaise, nous laisse dans l'écoute, la nuit, au milieu de l'insomnie.⁴⁶

Bien que qualifiée de « visqueuse », l'eau est ici associée à une promesse d'apaisement.

Au cœur même de ce roman résolument lumineux et solaire qu'est *Un été chez Voltaire*, une conversation galante entre Fleckenstein et Zanetta fait surgir un marécage : « C'est dans les marécages qu'on gagne les batailles, dit Fleckenstein. On coupe la cavalerie suédoise et on gagne dans les marécages. »⁴⁷ Quant au lieu privilégié par Zanetta dans l'enceinte de Ferney, et qui devient le lieu par excellence du roman, il s'agit d'un étang :

Zanetta était attirée vers l'étang. [...] Quelque chose de poreux et de fantomatique venait la hanter. Faibles bruits de bulles montant des

⁴³ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 74. Egalement page 86 : « Le désert de la marche, la solitude des eaux courantes, les fossés trop longs, les branches enchevêtrées, le brouillard, les murs aveugles, les feux du soir, **les eaux croupies**, les heures vides. »

⁴⁴ G. Durand, *Structures*, op. cit., page 124. Note de Durand : cf. Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, p. 64 sq., et M. Bonaparte, *Psych.*, p. 99.

⁴⁵ « A côté du rire de l'eau, de l'eau claire et joyeuse des fontaines, il [Bachelard] il sait faire place à une inquiétante « stymphalisation » de l'eau. [...] "L'homme, qui ne peut se passer de l'eau, en est tout de suite contrarié, l'inondation, si néfaste, est encore accidentelle, mais le borbier et le marécage sont permanents et grandissants." », G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 203. G. Durand cite ici Bachelard, *L'Eau et les rêves*, page 137.

⁴⁶ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 73.

⁴⁷ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 134

profondeurs, battement d'ailes d'une poule d'eau, murmures d'un filet de ruisseau. Parfois, approchait un héron, lent, aristocratique. Une patte puis l'autre troublaient la surface sombre. Sa venue exaltait la torpeur de l'endroit.⁴⁸

Le « bassin » en constitue une variante évidente : « L'abbé resta au bord du bassin à écouter le jet d'eau murmurer. »⁴⁹. Rappelons à ce propos que ce motif de la stymphalisation de l'eau est un élément important de la poésie brechtienne, *via*, précisément, l'image du marécage : ainsi, le poème « Ballade sur beaucoup de bateaux » (*Ballade auf vielen Schiffen*), a pour mot-clé *Brackwasser* (traduit par « eau dormante ») :

Cette eau stagnante est brune et les vieilles chaloupes
Sont couchées çà et là épaisses, cancéreuses.⁵⁰

Ce motif apparaît également dans les *Journaux* :

Le gros Cas est descendu
Jusqu'au noir marécage :
Il savait tenir la place
De deux hommes aux balançoires
La place de deux hommes il tient
Au plus profond des marais d'enfer.⁵¹

Autant de marqueurs, selon nous, du processus de conversion, qui fonctionnent en réseau d'images, répondant ainsi aux différents éléments du mythe-interprétant.

b. La carpe comme icône.

Les structures de l'imaginaire, étudiées par G. Durand, peuvent fournir un autre principe de conversion : « L'oiseau et l'envol sont remplacés par le poisson et l'emboîtement »⁵² Ainsi, le personnage de Palmire est comparé, très curieusement, à une carpe par la comédienne Zanetta qui est chargée de l'incarner sur scène : « Douceâtre, cette jeune Palmire, le cœur toujours serré, surnoise comme une carpe en eau trouble. »⁵³ L'eau gluante, l'eau dormante trouve donc, nous semble-t-il, une représentation emblématique, une icône

⁴⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 62-63. L'étang reparaît dans les dessins de Goussier : « Goussier dessine. A chaque seconde, le vent déplace un brin d'herbe, l'eau de l'étang change de teinte, les nuages fondent dans le ciel, les aiguilles des pendules tournent... », *ibid.*, p. 59.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 55. Voir aussi p. 97 « Pendant une pause, elle [Zanetta] s'enfonça dans le parc, excursion délicieuse loin des humains, puis approcha du bassin : les odeurs d'eau... ».

⁵⁰ "Brackwasser ist braun, und die alten Schaluppen
Liegen dick und krebzig darin herum."

Bertolt Brechts Hauspostille, Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1973, p. 93.

⁵¹ B. Brecht, *Journaux*, op. cit., p. 43.

⁵² G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p 268

⁵³ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, p. 35.

inattendue dans le poisson associé : la carpe. La présence récurrente des carpes dans les textes d'Amette peut légitimement intriguer, et elle ne trouve selon nous d'explication satisfaisante qu'au sein de ce réseau d'images que nous tentons d'explorer.

- « Je vois deux truites et une carpe... et un théâtre. Des endormis. »⁵⁴
- Ça veut dire quoi ?
- Que les astres se meuvent lourdement ce matin. »⁵⁵

Cet extrait d'un dialogue entre Voltaire et sa voyante est énigmatique ; si l'on comprend qu'il s'agit de symboliser l'échec théâtral de Voltaire, nous pouvons considérer que la carpe d'Amette est destinée à représenter un « vivant dans une eau morte ». Le poisson symbolique reparaît dans un ouvrage plus récent d'Amette, *Liaison romaine*, associé encore une fois à l'eau noire : « Elle [Constance] choisit celle que bordait un bassin d'eau sombre comme creusé dans le carrelage. Des reflets serpentaient entre des lentilles d'eau. Le dos gras d'une carpe frôla la surface noire. »⁵⁶ L'expression « muet comme une carpe » renvoie au demeurant à l'énigme dont ce poisson est l'emblème.

Au-delà de la conversion des ailes icariennes en nageoires de carpe, nous garderons en mémoire la portée symbolique du poisson, explorée par G. Durand, et en particulier les « prolongements mélusiniens, féminins et aquatiques du symbolisme ichtyomorphe ».

c. « Le voleur de papier finira dans l'eau pourrie d'un fleuve »⁵⁷

Cet énoncé attribué à l'Hölderlin fictionnel semble renvoyer aux figures d'Icare et de Prométhée associées : l'écrivain voleur de papier et voleur de feu connaîtra le destin tragique du premier. Mais l'eau s'y associe au pourrissement, et cette eau « stymphalisée » s'attaquera bientôt à la matière : les éléments icariens font alors l'objet d'une conversion « décadentiste », qui atteint les personnages de Zanetta et Fleckenstein au cœur même de leurs promenades amoureuses et champêtres : « Quelque chose d'ancien, de subtilement vivant, se composait et se décomposait... »⁵⁸ Plus loin, Fleckenstein détache un morceau d'écorce d'un pin : « – Il y a les mêmes en Prusse. Touchez. Elle toucha l'écorce : - C'est vermoulu ! – Vermoulu ? – Ça

⁵⁴ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 37.

⁵⁵ Retour de la carpe à la page 136 d'*Un été chez Voltaire* : « une carpe sauta dans le bassin avec un bruit mou. »

⁵⁶ J.-P. Amette, *Liaison romaine*, op. cit., p. 18. Cette eau noire apparaissait déjà dans *Province* : « La ville derrière les tilleuls bouge dans son eau noire. C'est plein d'ombres ici. De trous, de ravins. Anna, j'ai de l'argent. Pour deux ans au moins. Si on visitait les cimetières. » J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 141.

⁵⁷ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison, Le Voyage de Hölderlin en France*, op. cit., p. 68.

⁵⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, p. 138. Voir aussi : « Une odeur de moisi, très forte, les surprit » dans J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 48.

veut dire humide et moisi, abîmé.»⁵⁹ L'eau contaminant la matière génère son pourrissement : « Hölderlin s'étend sur les branches pourries d'un tronc léché par les eaux. Odeurs de campagne.»⁶⁰ Les variations sur ce thème sont multiples, comme le montrent plusieurs extraits de *La Maîtresse de Brecht* : « Maria se dit : Tout croupit dans la torpeur, le sommeil, le monde dort. Une péniche verdâtre, plombée, glissait, profonde, dans l'eau.»⁶¹ Le film sur Brecht à Marlebäk le montre enserré de « taches d'un gris plus sombre (peut-être du moisi, du lichen ?) ». Le végétal est atteint par ce même phénomène (« Ensuite, la fenêtre bascula ; visiblement Brecht jetait quelque chose dans les feuilles pourrissantes, en bas.»⁶²) qui va jusqu'à affecter l'essence des êtres humains : « Soudain, l'après-midi ternit, Maria n'en ressentait qu'un sentiment de décomposition.»⁶³ Dans *Ma vie, son œuvre*, la description des « lieux » d'Icare reprend le même motif : « Il reste sa chambre, son bureau moisi, les crayons cassés... »⁶⁴ Par le motif de la moisissure, l'eau semble indéfectiblement liée à la dégradation. L'eau icarienne devient donc quasi systématiquement gluante et mortifère :

Les reflets flous et les halos huileux des vitres jouent les uns contre les autres. Le feuillage s'en mêle. Un petit montage photographique réalisé la veille par Barbara Brecht se met à vibrer et à frapper le bord d'une tasse. Silencieux dans **le cloaque de la mer**, les poissons ouvrent les mâchoires. Leurs nageoires sont des voiles opaques lentement disloquées pendant la nuit.⁶⁵

Dans cet extrait de *Province*, la métaphore nageoires/voiles permet l'assimilation entre le poisson et le bateau, qui sont de manière évidente des éléments empruntés à la poésie brechtienne.

Devenue bien différente de l'étendue verte du tableau de Brueghel, cette eau « végétalisée » et « stymphalisée » par Amette génère donc un pourrissement de la matière : autre thématique brechtienne, bien identifiée par l'ensemble des travaux critiques. On pouvait

⁵⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 140.

⁶⁰ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 80. Voir aussi : « Il avait vu d'autres fleurs pourrissant dans un coin, sous un escalier. », *Ibid.*, p. 110.

⁶¹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 93.

⁶² J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 109. Un peu plus loin : « Sa chambre, au nord, est humide et donne sur des branches couvertes de pucerons. La nuit, elle respire un air moisi. » *Ibid.*, p. 139.

⁶³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 51.

⁶⁴ J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 40.

⁶⁵ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 159. On peut lire aussi : « Mais ici, non, tout est doux et envahi d'eau, de terre, de ciel, la nourriture est celle, transparente, d'une méduse qui flotte. Le ciment de la jetée à chaque vaguelette. Laisse à lui-même. Clapotant. Naviguant... Une espèce d'incantation sourde, de transpiration calme et douce. Des reflets sur la paire de lunettes. »

déjà lire sous la plume du fameux Herbert Jhering (que nous avons croisé tant dans les biographies historiques que dans les fictions biographiques consacrées à B. Brecht) :

Dans ses nerfs, dans son sang, Brecht est imprégné de l'horreur de notre époque. Cette horreur crée autour des hommes et des choses une atmosphère blafarde, une sorte de pénombre... Brecht sent physiquement le chaos et la corruption putride de notre temps. D'où la force incomparable de ses images. [...] Il est brutal et sensuel, mélancolique et tendre. Il est plein de méchanceté et d'une infinie tristesse, d'ironie amère et d'un lyrisme plaintif.⁶⁶

Les analyses de G. Scarpetta et de J. Fuegi sont convergentes sur ce point, et D. Frey cite à l'appui de sa démonstration plusieurs poèmes de Brecht (« Le bateau »⁶⁷, « La fille noyée »⁶⁸) ainsi qu'un extrait des *Tambours* : « "Vous aimeriez que ma chair pourrisse dans le caniveau pour que votre idée monte au ciel ? Etes-vous ivres ?" s'exclame-t-il en s'adressant indirectement aux expressionnistes révolutionnaires de son temps (*Trommeln*, 1, 123) »⁶⁹ Le thème du pourrissement, associé au bois et à la couleur verte,⁷⁰ est particulièrement présent dans les poèmes de Brecht, comme en témoigne cet autre extrait du « Bateau » : « Maintenant que pourrit mon bois, s'usent mes voiles, /Maintenant que se décomposent mes amarres »⁷¹ ; on peut lire un peu plus loin dans le même monologue :

« J'allais, vert et flottant de toutes mes entrailles,
Lentement, sans beaucoup souffrir, chargé de lune,
Et lourd de végétal, de cétacé, de squalé. »⁷²

Ce thème de la pourriture (*die morsche Decke*⁷³, le pont pourrissant) apparaît dans les *Sermons domestiques* (cités par J.-P. Amette à la fin de *La Maîtresse de Brecht*) ; c'est dans

⁶⁶ H. Jhering „Der Dramatiker Bert Brecht“, *Berliner Börsen Courier*, 5 octobre 1922. Reproduit dans *Sinn und Form*, second numéro spécial sur Brecht, 1957, p. 230-231. Cité par M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁷ « Voll von Alge, Wasser, Mond und Totem », « Das Schiff », *Bertolt Brechts Hauspostille*, Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1973, p. 24-25. Traduction du poème « Le Bateau » : « plein d'algue et d'eau et de lune et de mort », *Sermons domestiques* dans *Poèmes 1 (Sermons domestiques. Extraits d'un manuel pour habitants des villes. Histoires de la Révolution 1918-1929)* L'Arche, Paris, 1965, p. 25.

⁶⁸ « La fille noyée » (Vom ertrunkenen Mädchen) Brecht, *Poèmes 1*, *op. cit.*, p. 128, texte intégral en annexe 8, p. 446.

⁶⁹ Cité par D. Frey, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁰ *Sermons domestiques* in *Poèmes 1 (Sermons domestiques. Extraits d'un manuel pour habitants des villes. Histoires de la Révolution 1918-1929)* L'Arche, Paris, 1965, p. 25. Dans le texte original on trouve : « in mein Holz und grünten in den Balken », *Bertolt Brechts Hauspostille*, Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1973, p. 25.

⁷¹ « Seit mein Holz fault und die Segel schlissen/ Seit die Seile modern, die am Strand mich rissen » Voir aussi le sens de « modern » (« die Seile modern »), traduit par le verbe « se décomposer », *Bertolt Brechts Hauspostille*, Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1973, p. 24.

⁷² *Ibid.*, p. 24-25.

⁷³ *Bertolt Brechts Hauspostille*, *op. cit.*, p. 24.

ce recueil que se trouvent encore la « Ballade sur beaucoup de bateaux »⁷⁴ et l'adjectif emblématique *verfaulend* (« pourrissant »). Le poème « La fille noyée » est à cet égard le plus caractéristique, et la reprise des motifs ophéliens dans les fictions de notre corpus nous conduit à penser que cette figure revisitée par l'esthétique brechtienne va peu à peu se substituer à celle d'Icare.

4. D'Icare à Ophélie ?

a. « Après s'être noyée, comme elle descendait... »⁷⁵

Une vision du personnage d'Hölderlin dans *L'Adieu à la raison* nous livre une clef interprétative : sous une averse, alors que le poète attend son amie Suzanne d'Angy, celle-ci arrive ruisselante et « dans la confusion du ciel et des herbages, il [Hölderlin] voit cette femme noyée. »⁷⁶ Le fantasme angoissé du poète engendre de manière fugace un monstre brechtien (Suzanne redevenant elle-même dès que cesse l'hallucination). Ophélie est également présente dans les pensées du Brecht fictionnel : « Il [Brecht] se demandait pourquoi Maria, pendant l'amour, prenait ce visage de **reine morte, naviguant vers des étoiles**, les paupières closes, comme retirée au fond d'elle-même. »⁷⁷

Les nombreuses allusions, dans *La Maîtresse de Brecht*, aux moments où Maria échappe au monde qui l'agresse pour aller nager et retrouver ainsi « son » élément, participent de cette conversion⁷⁸. La fin du roman est, en effet, étrangement saturée d'épisodes nautiques : « Maria posait sur la pelouse son sac de sport, enfilait son maillot de bain, plongeait dans la piscine de Wildbach. Elle glissait sous l'eau pour ne pas déranger les ombres et les reflets. »⁷⁹ Les détails triviaux n'ôtent rien à la portée symbolique de cette baignade presque rituelle de l'héroïne, qui s'évanouit littéralement dans l'eau : « Elle était une absence au monde. »⁸⁰

⁷⁴ *Sermons domestiques*, op. cit., p. 82-84. « Ballade auf vielen Schiffen », Bertolt Brechts *Hauspostille*, p. 95.

⁷⁵ « La fille noyée », Brecht, *Poèmes 1*, op. cit., p. 128.

⁷⁶ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 113.

⁷⁷ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 99 (nous soulignons).

⁷⁸ « Elle [Maria] lui échappait, elle ne faisait que ça d'ailleurs ; elle échappait aux cours théoriques, échappait dans les escaliers du théâtre, [...] échappait en allant nager matin, midi et soir, en s'aventurant dans les profonds courants. » J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 99.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 248.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 251.

On sait quelle importance les artistes de la fin du dix-neuvième siècle, les expressionnistes et B. Brecht lui-même, ont accordé à la figure d'Ophélie⁸¹ :

Les rats d'eau, *Wasserratten* [...] accèdent ainsi à un statut emblématique, comme naguère les lys. Ils deviendront, pour toute une génération de poètes, l'accompagnement indispensable de la figure de la jeune fille noyée, l'ex-Ophélie fin de siècle laïcisée, elle-même promue au rang de figure mythologique de l'expressionnisme, aux côtés de Gaspard Hauser et de Vincent à l'oreille coupée.⁸²

b. En barque sur le Rhin...

La barque, que l'on peut associer à la figure d'Ophélie, est un motif récurrent chez J.-P. Amette : « Maria aime prendre les rames d'une vieille barque dans la remise, les installer dans les taquets et se promener le long des roseaux. »⁸³ La promenade en barque constitue pour le poète Hölderlin une promesse paradoxalement positive de dissolution : « Hölderlin s'écarte à l'ombre des arbres ; aujourd'hui, au bord de la Saône, il contemple les eaux qui s'éloignent. Des barques dérivent dans les eaux larges et brillantes. Les remous. Il est seul, ne sachant plus s'il est sauvegardé, béni ou écrasé par l'ampleur du ciel. »⁸⁴ C'est également cette barque qui permettra à Zanetta de s'abandonner à une perte de conscience bienheureuse : « Elle avait envie de s'oublier, de se perdre. »⁸⁵

L'image du bateau⁸⁶ constitue la variante textuelle de la barque et nous guide, une fois encore, vers un intertexte brechtien. Quelle sera l'impression du lecteur lorsque l'univers lumineux de Ferney va se trouver contaminé par l'eau dormante des navigations brechtiennes ? Car cet intertexte s'impose quand sont évoqués les souvenirs de la comédienne Zanetta : il éloigne le lecteur d'une supposée légèreté italienne⁸⁷ et de la clarté estivale du petit royaume voltairien pour greffer à la narration des images surprenantes : « ... les flots, en lourdes ondulations, apportaient fleurs pourries, entrailles de poisson, os de seiche, algues,

⁸¹ Voir le poème de B. Brecht « La jeune fille noyée » en annexe 8 et l'article de Marc Petit consacré à ce texte : « Les expressionnistes vont s'emparer de la figure de la jeune morte, cédant à la fascination de l'image... », « Ophélie est une charogne ou De l'art de noyer les jeunes filles. », dans *Bertolt Brecht, Europe* n°856-857, août-septembre 2000, Paris, IFC, 2000, p. 34-40, page 36.

⁸² *Ibid.*, page 37.

⁸³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht, op. cit.*, p. 134

⁸⁴ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison, op. cit.*, p. 49.

⁸⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, p. 71.

⁸⁶ « Les bateaux sont suspendus sous des pâleurs nuageuses, ondulations froides le long des coques. » J.-P. Amette, *Journal météorologique, op. cit.*, p. 12.

⁸⁷ Légèreté incarnée tout au long du roman par le personnage de Gabriella : « rubans » (p. 58), « jeux » et « caprices » (p. 82), « commedia dell'arte » (p. 21)...

poulpes, brins d'osier. »⁸⁸ Cette énumération, qui semble inspirée du « Bateau » de Brecht, plonge le lecteur dans un interrègne animal et végétal qui porte tout l'héritage post-expressionniste brechtien⁸⁹ : les mêmes éléments sont présents, soumis parfois à une légère variation - ainsi, les entrailles ne sont pas celles des poissons mais du bateau lui-même ; le pourrissement est là, mais n'est pas celui des fleurs ; les os de seiche et les poulpes rappellent la séquence « végétal, cétacé, squalé... »⁹⁰. Un extrait du *Journal météorologique*, dans lequel l'auteur-narrateur s'interroge sur la nature d'un objet flottant, reprend également, en les fusionnant, différents motifs brechtiens :

Une forme grisâtre oscille dans l'eau vers la balise, près des parcs à huîtres, quelque chose qui ressemble à une barque chavirée ou à un cétacé mort qui flotte mal.

Je prends les jumelles et les braque sur cette chose qui s'enfoncé et réapparaît dans un léger éclaboussement d'écume. On distingue des stries de planches d'une coque couverte avec ce qui semble être des moisissures marines. Parfois, c'est recouvert par une lame plus grosse que les autres et qui éclabousse. Sur ce fond tranquille de nuages, c'est à la fois beau et inquiétant comme un résidu de chavirage. Enfin, ce qui doit être une barque retournée et pourrie dérive vers les balises et contourne l'île Saint-Riom.⁹¹

Dans *Ma vie, son œuvre*, le lieu de travail de Boissot, sinistre et cynique éditeur d'Icare, est décrit comme un « misérable bureau qui dérivait dans une clarté brumeuse et hivernale ». Plus loin, on lit : « Toute cette tristesse qui flottait dans ce bureau-aquarium, comme si Boissot et Icare étaient les naufragés du temps... »⁹² Dans *La Maîtresse de Brecht*, une promenade presque amoureuse entre Hans Trow et Maria Eich constitue une variation sur ce motif de la barque :

Ils se quittèrent près du Deutsches Theater. L'emblème lumineux du Berliner Ensemble tournait dans le soir, se reflétait dans le canal. Hans s'éloigna le long du quai. Maria se dit : Tout croupit dans la torpeur, le sommeil, le monde dort. Une péniche verdâtre, plombée, glissait, profonde, dans l'eau.⁹³

⁸⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 44.

⁸⁹ Sur cet « interrègne », voir également le poème consacré à Mazeppa et la « charogne en vie » : « das lebende Aas ». Le mot « Aas » se trouve également dans le dernier vers de « La jeune fille noyée » : « Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas. » traduit par Guillevic en : « Lors elle fut charogne entre tant de charognes. »

⁹⁰ « Voll von Alge, Wasser, Mond und Totem », « Das Schiff », *Bertolt Brechts Hauspostille*, op. cit., p. 24-25. Traduction du poème « Le Bateau » : « plein d'algue et d'eau et de lune et de mort », *Sermons domestiques dans Poèmes I*, op. cit., p. 25.

⁹¹ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 125-126.

⁹² J.-P. Amette, *Ma vie son œuvre*, op. cit., p. 90.

⁹³ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 93.

Et, assez curieusement, le thème ophélien va trouver une forme de transposition dans le récit que fait le narrateur de *Ma vie, son œuvre* de la mort d'Icare⁹⁴ :

Mais extérieurement il était impeccable. Simplement un peu penché bizarrement sur sa chaise devant l'attachée de presse de la FNAC. Vous voyez, un bras mollement incliné, comme une femme allongée dans une barque, penchée comme ceci, avec une main qui effleure l'eau de la rivière, vous voyez, genre Oxford de la grande époque, canotier et gants blancs, les ongles qui frôlent l'eau... La main qui frôle et doucement crisse sur l'onde... Vous voyez...même pas angoissé... la main effleure du revers l'eau encore un peu froide de mai... comme une caresse de souvenir de rose...vous voyez...il est mort comme cela...⁹⁵

Ce récit est mensonger : les « vous voyez » répétés du narrateur, à fonction phatique et de persuasion, soulignent le fait que, pour le lecteur ainsi pris à témoin (parce qu'il connaît les circonstances véritables de la mort d'Icare), Icare n'est précisément pas mort « comme cela ». Surtout, ce récit étrange reprenant le motif de la « barque sur le Rhin » trouve un écho dans un autre extrait de *La Maîtresse de Brecht* : à la page 203, une scène filmée par Hans Trow montre Maria Eich qui, lors d'une promenade en barque avec Brecht, se venge en éparpillant sur l'eau des notes prises par l'écrivain :

Dans la profondeur monotone d'ombres argentées, le bras de Maria qui pose des feuillets, non pas dans la barque, mais sur l'eau. [...] La barque dérive. [...] Oui, Brecht tente encore de ramasser les feuillets qui flottent telles des fleurs de nénuphar.⁹⁶

L'image du bras, de la main effleurant la surface de l'eau lors de la promenade en barque connaît donc chez J.-P. Amette des avatars narratifs multiples⁹⁷. On peut également relier cette description au glissement progressif de Brecht vers la mort, évoqué dans le même récit : « Sa conscience était envahie par un univers que lui-même avait voulu soustraire à son opacité. »⁹⁸ La promenade en barque devient ainsi explicitement mortifère, et Maria Eich se

⁹⁴ Il existe dans le roman deux versions de la mort du personnage Icare, et ceci constitue la version embellie. Le premier récit prend place au début du roman et il est destiné au lecteur : « Il [Icare] somnole, il somnole, mais non, rien, il ne bougeait plus, ne respirait plus, la tête penchée, un filet de bave sur le menton. Lui qui s'apprêtait à tenir une conférence pour dire que le monde était laid, que les écrivains n'existaient plus, et que la stupidité journalistique régnait partout, lui qui pensait que les intellectuels avaient tout détruit, et qu'il y avait dans notre pays soixante millions de débiles, il était là, tassé sur sa chaise, le cou un peu rentré dans sa chemise, la bave sur le menton, les lèvres noires. » J.-P. Amette, *Ma vie, son œuvre*, op. cit., p. 12. La deuxième version, plus glorieuse, est destinée à Toinette, la gouvernante d'Icare.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁶ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 203-204.

⁹⁷ Cf. ce passage de *L'Adieu à la raison* : « Lui [Hölderlin] revient alors à l'esprit la question de Schelling, posée un soir alors que tous deux glissaient en barque sous les saules du Neckar. » J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison, Le Voyage de Hölderlin en France*, op. cit., p. 105-106.

⁹⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 172.

fait nautonière de l'écrivain en sursis : « Il n'avait pas abandonné son rêve terrestre, mais les ondes de sa propre disparition l'environnaient et l'asphyxiaient. Il sentit la planète grise rouler sans espoir vers un monde qui ne serait plus le sien. Et qui ne parlerait plus de lui. »⁹⁹ De la même façon, certaines images vont, dans la fiction consacrée à Hölderlin, établir un lien entre la problématique de l'artiste et les avatars de l'eau :

Le silence entre les paroles. Un jour, il abandonnera tout le monde : Neuffer, Suzette, sa sœur, sa mère, Karl, Louise. Et ses poèmes, saintes promesses de papier qui s'éteignent subitement comme des automnes passés. On cherche la chaleur, la lumière, les jours dorés et il ne règne que la littérature. Le voleur de papier finira dans l'eau pourrie d'un fleuve, dans la pauvreté d'un trou plein d'excréments.¹⁰⁰

Le bateau (ou plutôt la barque) est régulièrement associé aux personnages féminins : « Maria se dit : Tout croupit dans la torpeur, le sommeil, le monde dort. Une péniche verdâtre, plombée, glissait, profonde, dans l'eau¹⁰¹. » L'hypallage (le transfert à la péniche du qualificatif qui conviendrait plutôt à l'eau) voue l'embarcation à la profondeur aquatique, tandis qu'une fois de plus, la surface plane recèle une promesse d'engloutissement. Du côté de chez Voltaire, Zanetta délègue de la même manière certains de ses désirs d'abandon à une barque :

Mais le plus intéressant flottait, tiédissait, plus sauvage encore : une barque vide, plate. On la croyait immobile, mais elle dérivait sur les dessins secrets, fugaces de la surface. Elle tournait insensiblement de l'ombre au soleil. Elle baignait parfois dans le vide énigmatique du ciel, parfois grinçait, et pivotait sur un impalpable reflet. Elle pénétrait dans l'obscurité. Elle tournait sur les ondes, perdue dans les zones troubles d'un étang formant miroir. Zanetta suivait cette barque, ses déplacements infimes. Il y avait un secret ici.¹⁰²

La barque est évoquée comme baignant « dans le vide [...] du ciel » : le ciel et l'étang sont associés en tant qu'espaces parallèles - nous avons déjà rencontré cette image. Et puisque, finalement, ce ciel apparaît « sous » la barque, nous retrouvons cette inversion en miroir qui semble bien être le principe structurant de la conversion de l'interprétant : « Vide sur vide, un léger fil d'ombre le long des barques. Un monde coupé en deux par une ligne indécise où une moitié en reflète l'autre mais sommes-nous à l'envers ? Où est l'endroit ? »¹⁰³, lit-on dans le

⁹⁹ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰⁰ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison...*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰¹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, p. 93.

¹⁰² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰³ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, *op. cit.*, p. 18.

Journal météorologique. Cette inversion entre le champ céleste et l'espace nautique, cette confusion possible entre l'envol et l'engloutissement, confirme le phénomène de conversion.

Une fois encore, le schème vertical qui structure l'interprétant icarien disparaît : tous les mouvements de la barque observée par Zanetta font signe vers un mystère. Lorsque cette barque « pénètre dans l'obscurité », elle quitte la surface plane pour s'abandonner, à l'image des personnages amettiens, à l'engloutissement (qui sera peut-être exploration de la profondeur). Pour les personnages féminins de J.-P. Amette, la barque induit donc une rêverie des profondeurs. Si la barque et le bateau sont associés aux rituels funèbres¹⁰⁴, G. Durand précise cependant qu'ils sont le plus souvent les représentations d'une forme d'« intimité nautique », et que la barque se mue volontiers en berceau, dans une forme d'inversion symbolique qui n'est pas si paradoxale : « La barque, fût-elle mortuaire, participe donc en son essence au grand thème de la berceuse maternelle. »¹⁰⁵

La conversion de l'interprétant icarien serait donc au principe d'une écriture des éléments tout à fait originale et propre à l'œuvre d'Amette. L'on peut enfin, pour conclure sur ce point, évoquer l'« ophélisation » du personnage d'Hölderlin : « Il [Hölderlin] s'assied sur un pont, regarde un instant, dans l'eau, un reflet et flotte et s'y perd. »¹⁰⁶

c. « Lentement, sans beaucoup souffrir, chargé de lune... »¹⁰⁷

S'écartant ainsi de la représentation menaçante de la noyade icarienne, les textes de J.-P. Amette transforment progressivement l'engloutissement en élément positif.

L'après-midi, silence bleu pâle du ciel. Les baigneurs devenaient des points minuscules, la mer scintillait. Etendue, nuages... Quelque chose d'une divine douceur emplissait Maria. Les forces marines semblaient engloutir les silhouettes dans les brillances du large. Maria se demandait pourquoi vouloir expliquer des choses incompréhensibles par des choses compréhensibles.¹⁰⁸

Est perceptible le parallèle déjà observé entre la mer, les nuages et une « étendue » non déterminée (qui peut être aquatique ou céleste). L'engloutissement y perd sa charge négative :

¹⁰⁴ « Le symbolisme du voyage mortuaire pousse même Bachelard à se demander si la mort ne fut pas archétypalement le premier navigateur, si le « complexe de Caron » n'est pas à la racine de toute aventure maritime, et si la mort, selon un vers célèbre, n'est pas le « vieux capitaine » archétypal qui passionne toute navigation des vivants. » G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 285-286.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 287.

¹⁰⁶ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 86.

¹⁰⁷ B. Brecht, « Le Bateau », dans *Poèmes I*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 96.

contrairement à la mort d'Icare, la noyade possible du personnage de Maria apporte l'apaisement. Le *Journal météorologique* livre d'ailleurs une représentation étrange d'un plongeur euphorique :

La baie : une étendue tranquille avec quelques obscurités. Ce qui dort du passé, de l'avenir, sous cette nappe d'eau. [...] Paupières closes, passions emmurées et jamais dites, chaque été ; divinations macabres gardées pour soi et vision édénique de moutons de Panurge qui inlassablement sautent dans la mer ; ils se précipitent dans les vagues avec joie ; ce sont des illusions perdues qui nous quittent et nous allègent.¹⁰⁹

De manière plus classique et attendue, c'est l'image du Léthé qui s'impose au poète Hölderlin : « Tes fleuves, tes fleuves, Hölderlin... [...] Tes fleuves, ce sont des rivières enfantines, aux méandres lents, qui circulent entre les pâturages et les vignobles. En plein été, ces courants vous endorment et vous introduisent dans un rêve. »¹¹⁰ L'étang, que nous avons identifié comme lieu privilégié de cet engloutissement, devient lui aussi vecteur d'une paix intérieure : « **L'étang**, traversé de reflets nuageux, apportait **un profond apaisement** au trouble de Zanetta. »¹¹¹ Plus tard dans le même récit, c'est encore l'élément aquatique, sous diverses formes, qui va soustraire Zanetta aux agressions du monde qui l'entoure :

Une immense flaque d'eau séchait au milieu de la scène. Elle s'avoua alors qu'elle préférait désormais l'harmonie des roseaux, leur vide, leur froissement doux dans le vent, lui-même si étrangement fluide, aux bavardages des comédiens grimés. L'abandon de l'étang, ainsi qu'une scène vide livrée aux pluies, devenaient son vrai refuge.¹¹²

Une variante atténuée de cet engloutissement est la « torpeur »¹¹³ : c'est la « torpeur de l'endroit »¹¹⁴ qui envahit Zanetta et lui rend sa sérénité ; cette béatitude contemplative est celle du héron¹¹⁵ : « Ils [les hérons] plantent doucement leurs pattes dans une eau sale et sont heureux. [...] Ils s'allongent dans l'eau et regardent voler d'autres oiseaux qui reviennent dans les étangs voisins... » L'animal reparaît dans le *Journal météorologique* : « Cette

¹⁰⁹ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 45.

¹¹⁰ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 90-91.

¹¹¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 63 (nous soulignons).

¹¹² *Ibid.*, p. 167.

¹¹³ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 14

¹¹⁴ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 62

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 127. Ce héron est devenu l'« ami » et le « confident » de Zanetta. (p. 136).

enfance avait erré et plané un matin sur ces eaux lisses, un héron était venu y planter ses longues pattes. »¹¹⁶

Hölderlin est l'un des personnages de J.-P. Amette atteints par cette lente dissolution, et qui l'acceptent : « Il [Hölderlin] ferme les yeux. Le bruit éternel et scintillant d'un ruisseau. Je ne suis plus Hölderlin. Je suis un être sans nom. Les dieux veulent me parler mais ils ne savent plus comment. Ceux qui pouvaient les comprendre sont morts. »¹¹⁷ Aux yeux de Maria, cette promesse d'anéantissement par et dans l'eau est source de bien-être :

Pendant son séjour, elle [Maria] se baigna au même endroit. Un canal d'eau plus sombre, un trait noir bien plus bas, un reste d'infrastructure de contre-torpilleur. [...] Nulle part elle ne se sentait aussi bien, aussi radieuse. Sa vie **s'anéantissait dans le mouvement éternel des vagues.**¹¹⁸

Il est tentant de voir dans cette eau noire une eau matricielle, si l'on en croit ces lignes du *Journal météorologique* : « Ces eaux noires huileuses appellent notre vie passée et reçoivent notre vie future dans la lenteur et la beauté de la nuit qui commence. »¹¹⁹ Les couleurs dominantes des fictions que nous étudions (vert et noir) sont signifiantes à cet égard¹²⁰ : « Des vagues trop vertes qui cognent le long de la jetée... »¹²¹ Comment une eau peut-elle être trop verte ? Cette surdétermination symbolique du vert s'explique, selon G. Durand, par l'association au liquide de la naissance : « Le vert joue isomorphiquement un rôle thérapeutique parce qu'assimilé au calme, au repos, à la profondeur maternelle. »¹²² Elle vire volontiers au noir et au violet lorsqu'elle devient profonde et engloutissante : « En même temps que l'eau perd de sa limpidité, elle s'épaissit. [...] Et les couleurs qu'elle affectionne sont le vert et le violet, « couleurs d'abîme », essence même de la nuit et des ténèbres... »¹²³

Ambivalence irréductible de l'eau :

¹¹⁶ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 98.

¹¹⁷ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 14

¹¹⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 104 (nous soulignons)

¹¹⁹ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 11

¹²⁰ *Ibid.*, p. 14

¹²¹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 96

¹²² G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 250-251. Dans le *Journal météorologique* : « L'estuaire prend une teinte foncée [...] des bleus et des mauves naissent en bandes parallèles dans l'estuaire. » Mer mauve : « La mer, lourde, d'un suave mauve sombre chuinte dans les rochers puis s'apaise. » (p. 51) De même dans *L'Adieu à la raison* : « ... des pierres qui roulent dans la cendre et les taches mauves des couches ensoleillées qui restent suspendues sur les arrondis des collines. », J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 125.

¹²³ *Ibid.*, p. 252.

Le *Journal météorologique* fait lui aussi mention de cette eau séductrice :

L'eau reste une puissance onirique qui nous écoute et nous happe. Des canots à moteur se balancent et brillent tandis que les ondulations forment quelque chose qui s'arrondit en un tourbillon gazeux au milieu duquel l'œil retrouve les profondeurs de l'enfance.¹²⁴

Le dernier énoncé de cet extrait plaide en faveur d'une rêverie matricielle. Doit-on y lire, par ailleurs, une opposition entre l'univers de la création (dynamique) et l'univers aquatique, attractif mais mortifère ? Aux yeux d'Hölderlin, l'eau apparaît comme une puissance létale, ce qui n'ôte rien aux promesses de son accueil :

Ces paroles, [Hölderlin] ne les lui [Schelling] a jamais pardonnées. Il marche dans le vent aigre des Vosges, il longe **une eau noire sans poissons**. Les nuages forment des vagues grises et serrées. Des troupeaux de moutons broutent dans les prairies. La pluie s'est arrêtée et forme un fin brouillard sur la Saône, **une eau large et douce** emporte des arbres et des branches.¹²⁵

L'ambivalence de l'eau est donc irréductible ; c'est précisément l'engloutissement qu'elle représente qui permet au personnage d'Amette, quel qu'il soit, d'accéder à une forme d'éternité :

Les sapins, dans le brouillard, grinçaient et palpitaient. Une grosse bâtisse ocre, neuve, des feuilles sur le chemin, **une bassine d'eau noire**, des voix viennent de la forêt. Et une fois de plus, **le sentiment d'être en accord avec l'éternité**.¹²⁶

Il est moins surprenant dès lors de voir associés la déliquescence et une promesse d'infini, comme c'est le cas dans *Un été chez Voltaire* :

Elle [Zanetta] se souvint qu'au bord de la mer, près de Naples, vers Sorrente, elle s'était enivrée un soir d'une vieille odeur goudronneuse. Dans cet endroit caillouteux, en pente, si minéral, on avait laissé pourrir des entrailles de poisson. Des barques se démantelaient au gré des tempêtes. Parfois le soleil brillait, la baie s'animait de quelques étincelles, le Vésuve fumait. Sur une pente caillouteuse, des pêcheurs avaient étendu des calamars qui formaient d'affreux paquets gélatineux et attiraient les mouches. Une grande eau verte en contrebas passait sur des galets mauves et se retirait avec un bruit long, infini, délectable.¹²⁷

¹²⁴ *Journal météorologique*, op. cit., p. 90.

¹²⁵ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 43 (nous soulignons).

¹²⁶ *L'Adieu à la raison*, p. 44-45. G. Durand montre que pour de nombreux poètes, « la nuit est le lieu où constellent le sommeil, le retour au foyer maternel, la descente à la féminité divinisée », G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 250.

¹²⁷ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 85

Le lieu emblématique qu'est l'étang réunit également la fadeur, l'apaisement et l'inertie :

Son oncle l'avait [Hölderlin] amené au bord d'un canal : ces frissons d'eau calme, cette mélancolie des rives droites ornées de saules, les légères brises qui retombent dans un bruissement de feuilles, les paquets de moucheron immobiles au-dessus des profondeurs. **Ces étendues plombées**, pourquoi était-ce si triste, si tendre, cette **présence inerte d'un monde de peurs enfouies**, cette tendresse soudaine du vent et de la nuit, qui clignote et vous effleure en même temps ? Pourquoi cette **odeur fade de l'étang qui fait souffrir et apaise** ? Quelle folie ! ¹²⁸

L'enfouissement est référé à une féminité apaisante, dont la représentation iconique est l'eau dormante. Ainsi, les rêveries de Hans Trow projettent une image de Maria oscillant entre menace létale et consolation :

La monotonie des marais du Mecklembourg, les zones spongieuses de bruyère qui s'assombrissaient, tout revenait, étonnamment fort et précis, et **lié à Maria**. Même le suintement régulier d'un filet d'eau le long d'une écluse : il ouvrait, dans sa monotonie, un espace secret qui murmurait quelque chose d'essentiel et de caché. ¹²⁹

Dans tous ces songes de la matière, on lit quelque chose comme un retour à la sphère maternelle, originelle, renvoyant à « la symbolique sexuelle qui associe le feu solaire à la puissance paternelle (comme l'expérimente Phaéon) et la noyade dans la mer à un retour à la matrice » ¹³⁰ Le *Journal météorologique* nous offre, une fois encore, des éléments étayant cette interprétation : « Obscure décomposition de la lumière dans un feuillage épais. Le plasma du monde, pensai-je. Le plasma du monde. » ¹³¹

5. La revanche de Naukraté

Sous la plume de J.-P. Amette, le féminin est représenté comme une altérité insaisissable, et ce sous plusieurs angles. L'un est celui d'une maternité mortifère, incarnée par la servante infanticide dans le conte *Heinzchen* repris par *La Maîtresse de Brecht* d'après Heinrich Heine. Un passage très surprenant de *L'Adieu à la raison* livre une autre image de la mère qui concourt également à une représentation problématique : « Toutes les jeunes mères sont

¹²⁸ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 61.

¹²⁹ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 157.

¹³⁰ M. Dancourt, *Dédale et Icare*, op. cit., p. 26

¹³¹ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 69.

seules sur terre, comme d'inexplicables épaves. »¹³² Le motif du bateau (bien davantage, du bateau brechtien naufragé) s'impose encore, associé à l'exploration d'une supposée essence féminine.

À preuve encore, cet extrait du *Journal météorologique* où J.-P. Amette évoque sa compagne, prénommée Ariane¹³³ :

Je suis hanté par le visage ardent d'Ariane, au milieu de ces gens revêches, qui semblent avoir fait de la mauvaise humeur perpétuelle leur philosophie. Ils ne savent rien de la femme assise en face de moi. Les femmes sont folles. Le grand spasme antique, Médée, Circé, Nausicaa, Ariane, toutes les raisons *disparues*.¹³⁴

À l'instar de son Hölderlin fictionnel¹³⁵, J.-P. Amette décrit la femme aimée à travers quelques figures féminines grecques dont quelques-unes (Médée, Circé) sont en lien indirect avec le mythe d'Icare, et dont la dernière citée (Ariane) redouble évidemment la présence de sa compagne, qu'il a précédemment évoquée en forgeant une épithète homérique « Ariane aux bras clairs ». ¹³⁶ Cette constellation de personnages mythologiques est associée à un pouvoir de sorcellerie (la magicienne Circé est la sœur de Pasiphaé), ce qui renforce l'idée d'une altérité absolue. Rappelons brièvement à cette occasion qui sont les personnages féminins du mythe d'Icare : la figure essentielle en est Pasiphaé, qui donnera naissance au Minotaure avec le concours de Dédale¹³⁷ ; la deuxième est Ariane, fille de Minos et de Pasiphaé, qui apportera, secondée elle aussi par Dédale, son aide à Thésée.¹³⁸ Naukraté n'a qu'une place mineure dans le mythe, c'est une esclave du palais et la mère d'Icare¹³⁹. M. Dancourt met en évidence la complicité que Dédale entretient avec Pasiphaé et Ariane, contre le pouvoir royal de Minos : « L'alliance des femmes et de l'artisan dans le mythe antique exprime peut-être la sourde crainte masculine de les voir échapper au contrôle patriarcal et

¹³² J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*, p. 42.

¹³³ Le roman *Un été chez Voltaire* est dédié à « Ariane Charton ».

¹³⁴ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, *op. cit.*, p. 53. L'italique est de l'auteur.

¹³⁵ « Hölderlin se lance alors dans un monologue sur l'énergie des femmes grecques, car il veut, indirectement, rendre hommage à Suzanne. » J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, *op. cit.*, p. 117

¹³⁶ J.-P. Amette, *Journal météorologique*, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁷ « Ne sachant comment assouvir sa passion, Pasiphaé demande conseil à l'ingénieur Dédale, qui fabriqua une génisse si parfaite, si semblable à un animal réel que le taureau s'y trompa. [...] De ces amours naquit un être à demi homme et à demi taureau, le Minotaure. », *Dictionnaire...* de P. Grimal, *op. cit.*, p. 350.

¹³⁸ « Ariane, qui est amoureuse de lui [Thésée], demande à Dédale d'inventer un stratagème pour que Thésée puisse sortir du labyrinthe une fois le meurtre accompli. » M. Dancourt, *Dédale et Icare*, *op. cit.*, p. 4. On ne retrouve pas cette précision dans le dictionnaire de P. Grimal : « Pour lui [Thésée] permettre de trouver son chemin dans le Labyrinthe, prison du Minotaure, elle lui donna un peloton de fil, qu'il déroula, ce qui lui indiqua la voie du retour. » P. Grimal, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁹ M. Dancourt, *Dédale et Icare*, *op. cit.*, p. 4. Voir également P. Grimal : « Icare est le fils de Dédale et d'une esclave de Minos appelée Naukraté. » P. Grimal, *Dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 224.

social. »¹⁴⁰ Mais de manière plus générale, et toujours selon Michèle Dancourt, le mythe d'Icare se caractérise par « un remarquable effacement du féminin : les femmes royales ont un statut purement instrumental dans l'enchaînement des actions, subordonné à l'affrontement entre le pouvoir royal et la puissance démiurgique. »¹⁴¹

Cette donnée du mythe fournit-elle un élément de confirmation de nos hypothèses quant une éventuelle conversion de l'interprétant mythique ? Dans les fictions de J.-P. Amette, les personnages féminins ont une existence quelque peu effacée et parfois même problématique, car marquée par le redoublement et la menace de néantisation (nous renvoyons sur ce point à notre étude du système actantiel), ce qui les rapproche, si l'on suit M. Dancourt, des données originelles. Elles prennent en revanche, nous semble-t-il, une place essentielle en tant qu'elles représentent tel ou tel aspect de la féminité, et incarnent diverses facettes des mystères de l'existence : une « simple laitière »¹⁴² est pour J.-F. Goussier détentrice d'un secret esthétique ; pour Hölderlin, les femmes confrontent l'homme à une énigme ontologique : « Elles nous laissent démunis dans une division de notre être dont nous porterons la trace jusque dans notre vieillesse. »¹⁴³ Le même Hölderlin lit dans le visage de la lingère, Suzanne d'Angy, le mystère d'une absorption salvatrice : « A deux pas de lui, une leçon de vie, quelque chose dans ce visage **l'absorbe avec l'éternité brumeuse de la nuit.** »¹⁴⁴

S'impose alors ce que nous nommerons « la revanche de Naukraté »¹⁴⁵ : le retour du féminin, sous une forme symbolique (l'eau et ses sortilèges) constitue une conversion du mythe (dans lequel quelques figures féminines étaient effacées ou instrumentalisées par les enjeux de pouvoir). L'« eau géographique » du *Journal météorologique*, tout comme la féminité nébuleuse qui apparaît dans les œuvres fictionnelles de J.-P. Amette nous paraissent relever d'un élément de conversion qui s'inscrit dans notre interprétation globale :

Cette eau géographique, qui ne se pense qu'en vastes étendues océaniques, cette eau quasi organique à force d'être épaisse, à mi-chemin entre l'horreur

¹⁴⁰ M. Dancourt, *Dédale et Icare*, op. cit., p. 22.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴² J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 170. L'adjectif « simple » se rapporte, dans les réflexions de Goussier, à une inspiration esthétique et artistique : « Le graveur Goussier achève une sanguine avec rehauts de blanc-gris. Un simple champ. La lumière pénètre avec douceur les arbres. », *ibid.*, p. 59

¹⁴³ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 103 ;

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴⁵ Nous nous référons au sens du prénom de la mère d'Icare : « **qui règne sur ou par les bateaux** ». « « La mère d'Icare, même si elle porte le nom de Naukraté (« qui règne sur ou par les bateaux ») n'est qu'une esclave du palais de Minos, un corps où inscrire le nom d'Icare. » Dancourt, op. cit., p. 22

et l'amour qu'elle inspire, est le type même de la substance d'une imagination nocturne. Mais là aussi l'euphémisme laisse transparaître la féminité.¹⁴⁶

6. Un « trou de silence »

a. Morosité consolante

L'absorption apparaît comme la condition d'accès aux mystères de l'existence : « Le père et la fille fixaient la mer et s'abîmaient dans cette contemplation, vertige des vagues monotones, comme si le plaisir de vivre y était caché. »¹⁴⁷ Ces mystères ont trait à une beauté et une évidence naturelles, qui dépassent les créations humaines :

Tout au long de la côte, dans les lamelles bien parallèles, des rochers d'un rougeâtre chocolaté préservent l'instantané du grand sommeil géologique qui est là, pour nous chuchoter que nous, humains, sommes de pauvres erreurs un peu comiques au milieu des surfaces lisses et miroitantes de l'eau lustrale.¹⁴⁸

Ce mystère ne se découvre donc que lorsque l'humain accepte de se fondre dans l'univers naturel, et de s'y perdre. C'est la leçon que J.-P. Amette dit avoir tirée de la lecture des poèmes d'Hölderlin :

En ouvrant les recueils de poèmes de Hölderlin, je retrouvais ce mélange miraculeux de ferveur, de paix, d'inquiétude sous-jacente qui semble couvrir à la fois cette œuvre, cette ville, cette vie comme une brume de chaleur qui morcelle et disperse tout dans une beauté qui n'est belle que dans la menace et le risque d'effacement.¹⁴⁹

Dans *Un été chez Voltaire*, c'est le passage d'une eau transparente, purifiante qui révèle à Zanetta des sensations contradictoires : « Le château, le parc, les étables, les arbres lavés et rendus brillants par la pluie, tout cela lui parut scintillant et morose mais recelant une vérité consolante... Elle pénétra dans le sous-bois qui dégageait une odeur d'écorce mouillée. »¹⁵⁰ La qualification oxymorique « scintillant et morose » est associée à « vérité consolante », qui n'est pas moins paradoxale : l'abandon à la nature et le renoncement à

¹⁴⁶ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 253. « L'euphémisme » est ici utilisé par G. Durand au sens de « représentation qui a subi un déplacement et une forme de transformation qui contribue à voiler la portée originelle ».

¹⁴⁷ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 44-45.

¹⁴⁸ *Journal météorologique*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁹ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 8.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 165

certaines vanités humaines serait la promesse d'une consolation existentielle. La formule « vérité consolante » s'impose à Maria à travers un « rêve de l'eau » :

Les odeurs d'eau, la pelouse embuée de vert tendre avec un soupçon d'humidité, le souffle dans les arbres, quelque chose d'incroyable et de lointain qui brillait, mercurien, au centre du bassin, puis, au-delà, un trou insondable, un petit morceau de reflet qui tremblait sans cesse et portait un message infime et paisible.¹⁵¹

Ce « trou insondable » qui se creuse et menace le personnage de sa propre perte constitue simultanément un appel à l'abandon :

Si je regarde longtemps cet endroit, ce trou de lumière provoque un effet noir ondulant. Les angles des toits coupent le ciel avec brutalité pour mieux faire sentir l'affreux vide des particules. Sentiment de flotter dans une immense dispersion. Aucun « moi » n'existe.¹⁵²

L'univers aquatique et estival dans lequel évolue J.-P. Amette se mue inéluctablement en anti-matière et l'eau y est indéfectiblement liée à une dissolution du moi. Le « trou de lumière » du *Journal météorologique* confirme nos intuitions relatives à l'engloutissement, qui convertit finalement l'ascension et la chute icariennes en anéantissement euphorique. Nous le mettons en relation avec le « trou de silence » évoqué dans *La Maîtresse de Brecht* :

Trou de silence, le jardin, les chaises longues, la table de fer du jardin évoluaient dans un liquide d'une étrange et fausse immobilité.

Brecht pensa que la terre était donc morte ou qu'elle s'était éloignée de lui car dans ce trou de silence, dans les herbes qui brillaient sur la pelouse, il n'y avait plus que le pollen de sa propre fin, le pollen merveilleux et scintillant de sa disparition.

Guilleret, il se prépara une tasse de café et la but, assis sur les marches du perron en attendant le retour des autres.¹⁵³

Ce trou de silence est associé à « un liquide d'une étrange et fausse immobilité » : difficile de ne pas deviner dans cette « fausse immobilité », celle du liquide matriciel : « L'élan actif appelait les sommets, la descente magnifie la pesanteur et réclame le fousissement ou la plongée dans l'eau et la terre femelle ». ¹⁵⁴

¹⁵¹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 97.

¹⁵² J.-P. Amette, *Journal météorologique*, op. cit., p. 93.

¹⁵³ *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 102

¹⁵⁴ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 268

b. « ... Les voluptés de son anéantissement », ou la dissolution de l'Écrivain.

Les Brecht et Hölderlin fictionnels sont les représentants de cette évolution psychologique qui appelle finalement une dissolution heureuse dans l'élément originel :

Hölderlin debout. Lumière dans une maison vide. Plus de meubles. Un homme contemple des feuillages parce que c'est la dernière chose qui lui reste, un élément de son esprit, par on ne sait quelle alchimie de naissance, comme l'amitié construite puis perdue, comme la force de l'amour, son courage puis son abandon. C'est de l'eau, une fuite, un processus mélancolique dont on ne peut plus se défendre. Il ne s'agit plus, en perdant sa jeunesse, que de savoir pourquoi on a rusé et failli avec sa propre sentimentalité.¹⁵⁵

Décrivant le tableau de Brueghel, J.-P. Amette insiste sur le fait qu'Icare n'est aperçu de personne. Le terme d'« indifférence »¹⁵⁶ qu'il emploie pour décrire le comportement des quelques témoins de l'événement¹⁵⁷ nous a paru d'abord renvoyer à la chute symbolique de l'Écrivain, restée anecdotique aux yeux du public. Mais peut-être cela fait-il signe vers l'effacement heureux de l'Artiste. Ainsi, Hölderlin « s'assied sur un pont, regarde un instant, dans l'eau, un reflet et flotte et s'y perd. »¹⁵⁸ La conversion de l'interprétant Icare est régie par un schème horizontal qui s'impose aux dépens de la verticalité originelle, et promet *in fine* l'engloutissement dans les profondeurs.

À quoi aspire l'Artiste d'Amette ? Non plus à l'ascension icarienne mais à l'anéantissement du moi, heureusement dissous dans une harmonie naturelle. La dispersion du moi, explicite dans l'autobiographique *Journal Météorologique*, se trouve ainsi thématiqué dans les fictions biographiques, inséparable, nous l'avons vu, d'un fantasme « naucratique ».

La douceur tendre et granuleuse du papier sous les doigts entraîne Hölderlin dans un rêve éveillé, un sommeil de la conscience qui est encore une forme de vie, mais atténuée, secrète, harmonieuse, avec simplement ce qui emporte les mots laissés à eux-mêmes, à leurs invisibles courants.¹⁵⁹

¹⁵⁵ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison, op. cit.*, p. 63

¹⁵⁶ « Il se noie dans l'indifférence. » PJ intitulée « Icare I » accompagnant le courriel du 19 juillet 2016, annexe 4c.

¹⁵⁷ « Le tableau de Breughel montre bien un paysan qui creuse son sillon, un pêcheur attentif à sa ligne, des mutons qui ne tournent même pas la tête au moment du plongeon... », *ibid.*

¹⁵⁸ J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison, op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁹ *L'Adieu à la raison, op. cit.*, p. 52

Conclusion : « D'infatigables miroirs... »¹⁶⁰

« Ne laissons pas contre eux périmer le recours à l'éternel Voltaire »¹⁶¹ : un héritage questionné.

L'héritage et la filiation sont au cœur de la conception des fictions biographiques : les récits de J.-P. Amette permettent de poser à la tradition littéraire la plupart des questions abordées habituellement par le champ biographique, ce que nous avons démontré dans le premier temps de notre étude grâce à une procédure de comparaison systématique. Si les démarches mises en œuvre par la biographie historique et la fiction biographique diffèrent, la mise en forme fictionnelle autorise des opérations intéressantes et simultanées de reconnaissance et de décrochage, quand le récepteur accepte l'entre-deux référentiel dans lequel on l'invite à pénétrer.

L'auteur de fictions biographiques construit un espace dialogal complexe où se rejoignent plusieurs modes de réception (sa propre réception, mais également celle du lecteur, qui appellent et requièrent une certaine connaissance du biographié et de son œuvre) : « Le vécu et l'œuvre du biographié [...] deviennent ici les supports d'un investissement qui tient ensemble le soi et l'autre, le passé et le présent, le savoir et la fiction »¹⁶². Le récit fictionnel-biographique réaffirme une culture partagée, une filiation symbolique et « fonde l'échange entre les vivants sur le dialogue avec les artistes morts, et inversement »¹⁶³. Le choix bien particulier d'un écrivain comme objet de son récit induit pour le romancier-biographe un questionnement sur lui-même (en tant qu'auteur), et sur l'acte de création littéraire.

L'engagement ?

¹⁶⁰ Jorge Luis Borgès « L'Immortel », *L'Aleph*, [El Aleph, 1962], trad. de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1977, p. 32.

¹⁶¹ R. Pomeau, *Voltaire*, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶² R. Dion et F. Fortier, *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*, p. 44. Les auteurs examinent dans ces pages la composition des *Rêves de rêves* d'A. Tabucchi, objets des analyses de Sophie Rabau (« Ce dont se souvient Ovide, ce dont on se souvient d'Ovide ou la mémoire impossible du commentaire. À propos du "Rêve de Publius Ovidius Naso, poète et courtisan" d'Antonio Tabucchi », dans Jean Bessière et Philippe Daros (dir.), *Histoire, mémoire et relectures et réécritures littéraires*, Rome, Bulzoni Editore, 143-148, cité par R. Dion et F. Fortier), et de l'étude d'A. Eissen, dans « *Rêves de rêves...* », *art. cité*, (cité par R. Dion et Fortier, *Écrire l'écrivain*, *op. cit.*, p. 42-44.)

¹⁶³ A. Eissen, « *Rêves de rêves...* », *art. cité*, p. 153.

Parmi ces questions liées à l'héritage littéraire et intellectuel se pose celle, fondamentale, de l'engagement et de la transformation du monde : « Il faut savoir arrêter de transformer le monde et le regarder tel qu'il est. »¹⁶⁴, a déclaré J.-P. Amette pendant l'entretien accordé à L. Borderie. Ainsi, son admiration non démentie pour les écrivains engagés et leur combat, attestée par les fictions biographiques du corpus et par l'épitéxte, s'accompagne, sans que le paradoxe ne soit jamais résolu, d'un doute lancinant quant au rôle de l'écrivain contemporain : que reste-t-il désormais de cette option de transformation du monde par l'écriture ?

La chute ?

Le journaliste L. Borderie commentant sa lecture d'*Un été chez Voltaire*, a souligné à cet égard le risque toujours possible de la chute pour l'Écrivain : « La représentation de *Mahomet* est un échec qui rappelle que les mots et la philosophie sont vains. »¹⁶⁵ Ce constat sévère qui fait de l'été 1761 un échec pour Voltaire trouve un certain écho dans les réponses apportées par J.-P. Amette pendant l'entretien : « Voltaire fait du faux Corneille, il est déconnecté des faits »¹⁶⁶. Si cet énoncé concourt à valider notre hypothèse de l'interprétant icarien à l'œuvre dans les fictions biographiques du corpus, le motif de la chute permet surtout à l'auteur de souligner un effet spéculaire entre biographe et biographié : « Voltaire écrit cette tragédie à une époque où il est de bon ton de s'amuser. En rédigeant ce livre, j'étais atteint d'une certaine forme de mélancolie. »¹⁶⁷ Cette affirmation de J.-P. Amette tend à rapprocher les deux écrivains dans un décalage ressenti (ou supposé) face à l'esprit du temps et à leur public.

L'effacement heureux de l'artiste ?

Il faut sans doute concevoir ces trois axes (engagement, chute, effacement) comme non exclusifs les uns des autres : l'expérience de J.-P. Amette en tant que critique littéraire contemporain ne cesse d'affirmer et confirmer le risque de la chute ; l'admiration qu'il voue à Brecht et Voltaire et sa connaissance approfondie de leurs œuvres et de leur combats l'empêche cependant de tomber dans un scepticisme absolu quant à l'engagement de l'écrivain. L'actualité de la lutte voltairienne contre le fanatisme est d'ailleurs réaffirmée avec

¹⁶⁴ J.-P. Amette dans L. Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *art. cité*.

¹⁶⁵ L. Borderie, *Ibid.*

¹⁶⁶ J.-P. Amette, *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

force par l'auteur dans tous ses entretiens avec J. Goudeau.¹⁶⁸ Rappelons que la pièce *Mahomet* a fait de nouveau l'actualité à partir des années 1990 : « Il s'agit de la double interdiction de *Mahomet*, d'abord de sa représentation à Genève en 1994, et de nouveau, cette fois proposée sous forme de lecture, en 2005 à Genève et en France, les deux fois sous la pression des instances musulmanes de Genève, relayées par la ville »¹⁶⁹. Ainsi voit-on réapparaître au vingt et unième siècle les mêmes incompréhensions devant les objectifs de Voltaire, dont le *Mahomet* vise l'ensemble des « dogmes » et de leurs dérives radicales, et non une religion en particulier.¹⁷⁰ Si ces faits récents confèrent une portée nouvelle à la pièce et aux combats du philosophe, ainsi qu'aux enjeux du roman, le risque inhérent à cette actualisation, souligné par M. Hersant, serait d'occulter d'autres interprétations de l'œuvre, « [celles] qui, sans la tirer de manière artificielle ou démagogique vers le présent, révèlent sa violence originelle intacte et sa puissance puisée au cœur des obsessions intimes les plus profondes de Voltaire, mais aussi dans les recoins les plus inquiets de sa pensée, avec la densité et la simplicité d'un cauchemar. »¹⁷¹

La fiction biographique consacrée à B. Brecht reste d'un grand intérêt en tant que questionnement sur le fonctionnement d'un système totalitaire ; elle interroge également le rôle et les prises de position de l'artiste dans ces périodes troubles :

Le roman d'Amette a été récompensé par le Prix Goncourt en 2003. Son sujet inclut deux thèmes d'un intérêt majeur, liés aux systèmes autoritaires et totalitaires. Le premier est le comportement des écrivains et des intellectuels dans des sociétés de ce type. La conduite de Brecht, une figure de première importance de la littérature mondiale, a toujours été une pomme de discorde, objet de biographies telles que celle de Martin Esslin (*Brecht : les Pièges de l'engagement*), et de travaux littéraires tels que la pièce de Günter Grass *Les Plébéiens répètent l'insurrection*.¹⁷²

¹⁶⁸ Cf. *supra* p. 108 : « Oui, l'époque sent le fagot, le bûcher, les foules en délire... » J.-P. Amette, site officiel cité, rubrique « Entretiens », propos recueillis par J. Goudeau.

¹⁶⁹ C. Cave, « Introduction » aux *Vies de Voltaire*, *art. cité*, p. 25.

¹⁷⁰ « La fureur qu'inspirent l'esprit dogmatique et l'abus de la religion chrétienne mal entendue a répandu autant de sang, a produit autant de désastres, en Allemagne, en Angleterre, et même en Hollande, qu'en France. », Voltaire, *Traité sur la Tolérance*, *op. cit.*, p. 30. Voir surtout l'article de « Dogmes » du *Dictionnaire philosophique*, *op. cit.*, p. 168-170.

¹⁷¹ M. Hersant, *Voltaire : écriture et vérité*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷² « Amette's novel was awarded the Prix Goncourt in 2003. Its subject matter includes two topics of major continuing interest in relation to authoritarian and totalitarian societies. The first is the behavior of writers and intellectuals in such societies. The conduct of Brecht, a major figure in world literature, has always been a bone of contention considered in biographies such as Martin Esslin's *Brecht : A Choice of Evils* and in literary works such as Günter Grass's play *Die Plebejer proben den Aufstand*. », S. Parkes, « Literary Portrayals of the GDR by Non-GDR Citizens », *art. cité*, p. 66.

Les deux fictions biographiques d'Amette font partager des interrogations d'actualité sur l'engagement de l'écrivain dans la lutte politique, mais également sur les limites ou les failles des combats menés. Ainsi, si la conversion du schème (icarien) ascension/chute en schème horizontal peut être lue comme la signature de J.-P. Amette, comme le « phénomène » d'une structure profonde de son imaginaire, elle constitue également, nous semble-t-il, la réalisation textuelle d'un scénario toujours présent à l'esprit du romancier : la lutte authentique, la chute toujours possible ; le risque que cet engagement se révèle vain est l'un des objets de la fictionnalisation narrative.

À ce questionnement fondamental et vaste sur le statut de l'écrivain dans la société, son rôle et son rapport à la *praxis*, s'associent des interrogations sur le geste littéraire en lui-même.

Dimension heuristique des fictions biographiques.

Les auteurs de ce volume [*Fictions biographiques*] s'accordent donc sur l'idée que la fiction biographique échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité. Outre leur dimension esthétique, ils font ainsi émerger un second élément essentiel, la fonction heuristique des fictions biographiques. Au-delà des questions génériques ou esthétiques, ces textes appellent aussi une lecture épistémologique interprétant cette forme de vérité propre à la littérature. Par leur dimension parodique, critique et réflexive, tout d'abord, ils proposent une réflexion sur les limites de leur propre savoir, et, plus largement, sur les limites du savoir biographique.¹⁷³

Cette démarche est perceptible dans le traitement par le romancier de certains faits biographiques, tels que l'attitude de B. Brecht face au soulèvement de juin 1953 à Berlin-Est. J.-P. Amette se garde de porter un jugement définitif, mais propose par la fictionnalisation un traitement bien particulier de cet événement :

Les journaux de l'Ouest publièrent la lettre que Brecht avait adressée au camarade Ulbricht : « Je ressens le besoin, à cet instant, de vous dire mon allégeance envers le parti communiste unifié d'Allemagne. » On insinuait que le gouvernement de Pankow avait caviardé le reste de la lettre, plus critique. Dans la pension, on commenta la lettre de Brecht sans savoir que Maria avait été sa maîtresse.

¹⁷³ A.-M. Monluçon et A. Salha, *Fictions biographiques*, *op. cit.*, p. 24. Les auteurs en donnent quelques exemples : « Ces tentatives trouvent un écho constant dans l'œuvre de Huysmans depuis *À Rebours* et l'entreprise biographique du héros de *Là-Bas* jusqu'à l'extraordinaire hagiographie de sainte Lydwine, en passant par les romans de la conversion qui touchent au genre autobiographique. »

Franchissant le porche de l'institut où elle enseignait chaque matin, Maria faisait un effort pour ne pas être prise de vertige car elle sentait bien que sa position, qui consistait à révéler ses relations avec Brecht auprès de Croyd, ressemblait à sa vie à elle, une éternelle trahison, mais de quoi ? de qui ? et pourquoi ?¹⁷⁴

L'auteur multiplie les points de vue (« les journaux », « on », « Maria »), les hypothèses et les questions sans réponse. S. Parkes affirme à ce sujet que « le roman fait référence à la déclaration honteuse [de Brecht], qui affirme sa loyauté au gouvernement de RDA au moment de l'insurrection de juin 1953. »¹⁷⁵ En réalité, la fiction biographique, sans éluder cette question historique et polémique, s'attache avant tout à préserver l'ambiguïté sur la prise de position de Brecht. Ce qui demeure central aux yeux de Maria est une interrogation (qui pourrait être celle des biographes) : comment Brecht, qui a consacré une grande partie de son existence à comprendre les mécanismes de la propagande hitlérienne pour mieux la combattre, peut-il désormais rester impassible face à la scénographie communiste ? La trahison (de Brecht) se trouve partiellement déléguée au personnage de Maria¹⁷⁶, déplacement qui, nous l'avons montré, est l'un des procédés habituels de la fictionnalisation.

Si la fiction biographique peut ainsi être conçue et reçue comme une vaste question posée sur l'homme et sur l'œuvre, elle constitue également une démarche heuristique qui explore l'acte de création. Cette dimension réflexive est étayée par d'incessants effets de miroir :

Il s'agit à chaque fois de trouver un objet et une forme susceptible d'interroger la création dans son nouement à une existence, de produire ce que notre temps appelle des « études de cas ». Et donc de *centrer* le propos sur la littérature et l'art par le truchement de diverses incarnations singulières.¹⁷⁷

L'Écrivain s'incarne en Voltaire, Brecht, Hölderlin, avec quelques traits communs que nous avons essayé de dégager, présences textuelles dont la finalité est d'interroger la création artistique, ce que manifeste pleinement la référence au mythe icarien (redevenu sous la plume de J.-P. Amette un mythe de l'Artiste). C'est bien le geste artistique qui se trouve questionné

¹⁷⁴ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, *op. cit.*, p. 231-232.

¹⁷⁵ « The novel makes reference to his infamous declaration of loyalty to the GDR at the time of the June 1953 insurrection... », S. Parkes, « Literary Portrayals... », *art. cité.*, p. 64.

¹⁷⁶ Ceci a été souligné par S. Parkes dans le même article : « Maria qui voit en lui [Brecht] une âme sœur dans la trahison va seulement poser les questions suivantes : « de quoi ? de qui ? et pourquoi ? », [« Maria seeing in him a kindred spirit of betrayal, only to ask « of what ? of whom ? And why ? »], *ibid.*, p. 64.

¹⁷⁷ D. Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », *art. cité.*, p. 42.

par une nouvelle incarnation narrative des figures mythologiques de Dédale et d'Icare.¹⁷⁸ Le recours aux « réserves d'images et de sens »¹⁷⁹ déposées dans les mythes permet à l'auteur de fictions de déployer son imaginaire. Son originalité auctoriale se dessine et devient perceptible sur un arrière-plan de références culturelles et intertextuelles partagées.

Cette exploration d'ordre épistémologique permet à la fiction biographique, à travers les différents « cas » de Voltaire, Brecht, Hölderlin ou Stendhal, d'interroger le champ littéraire :

Dans ces textes « excentriques » ou apparemment « décentrés », c'est la littérature qui se cherche elle-même, qui cherche à identifier son lieu d'inscription, qui cherche à reconnaître l'originale pulsion qui lui donne lieu. Si l'artiste apparaît comme un être différent, il faut nommer cette différence. »¹⁸⁰

Ces interrogations communes qui font naître différentes représentations du geste artistique n'excluent pas un élargissement de cette démarche heuristique à des problématiques plus vastes (existentielles ?), comme le montre D. Viart dans le même article consacré aux fictions biographiques :

L'artiste cependant n'est ici qu'une figure limite et singulière d'une interrogation plus vaste des élans et des basculements du sujet. Si des personnages tout à fait inconnus sont par ailleurs sollicités, par Michon le premier, mais aussi, et magistralement, par François Bon, dans *Un fait divers* (Minuit, 1993), dans *C'était toute une vie* (Verdier, 1995), dans le récent *Prisons* (Verdier, 1997), c'est qu'au-delà des spécificités du destin artistique, de tels livres cherchent à mesurer le geste d'une vie, partir à la recherche de ce moment décisif par quoi tout advient ou se brise.¹⁸¹

Notre postulat de départ était que cette problématique plus personnelle et plus profonde, réalisée en arrière-plan dans les fictions de J.-P. Amette, ne pouvait être saisie que grâce à des outils d'analyse capables d'en démontrer aussi rigoureusement que possible l'existence textuelle.

Parcours « erratique » de la fiction biographique.

¹⁷⁸ « Désormais, l'œuvre de Michon cherchera à prolonger l'interrogation de son propre geste à travers des figures autres – Van Gogh, Rimbaud, Goya, Piero della Francesca..., plus récemment Cingria – toutes saisies dans leur vacillement ou leur étrangeté. », D. Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », *art. cité*, p. 33.

¹⁷⁹ M.-H. Boblet, « Avant-Propos », dans M.-H. Boblet (dir.), *Chances du roman, Charms du mythe*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 43

¹⁸¹ D. Viart, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », *art. cité*, p. 337.

Selon D. Viart, l'espace de la fiction biographique, qui est celui d'un questionnement épistémologique, se définit plus justement en termes (dynamiques) de parcours :

Si l'on voulait proposer une synthèse « formelle » de ce que de tels écrits donnent à lire, il faudrait le faire sous les espèces d'une forme erratique. Ces écritures sont en effet en constant déplacement : elles dépaysent le lecteur académique en circulant selon deux espaces qui dessinent respectivement une « géographie littéraire mentale » et une « géologie culturelle ». Chaque livre élabore son propre univers formel dans une sorte de déplacement entre les aires définies par les grands genres académiques et, d'autre part, entre dans une relation critique avec les modes de pensée et de représentation du sujet que l'histoire littéraire lui propose. Ces œuvres sont ainsi délibérément culturelles : l'imaginaire qu'elles mettent en branle n'est pas naïf, même si parfois l'on s'y abandonne volontiers. Et la saisie du sujet qui s'y dispose traverse les figurations que l'histoire des représentations a pu en donner.¹⁸²

Le concept de déplacement tient, une fois encore¹⁸³, un rôle fondamental dans la description de ces productions littéraires particulières que sont les fictions biographiques. C'est de cette dynamique que nous avons voulu rendre compte en utilisant les travaux de M. Riffaterre. Car la perspective du « croisement » (sous forme de triade conceptuelle) confirme l'idée d'une circulation entre les genres, les références et les intertextes dont fait état l'analyse de D. Viart.

De l'interprétation.

Le cadre riffaterrien permettrait de rendre compte avec précision et souplesse de ces mouvements entre les motifs et structures : au cœur de la structure générique dans laquelle s'inscrivent les textes du corpus (la fiction biographique consacrée à des écrivains), la propension de l'auteur à sélectionner « Icare » comme modèle explicite ou implicite pour construire ses images d'Écrivain, ainsi que la présence du schéma « ascension et chute » dans ses textes s'imposaient à l'analyse. Ces données objectivables ont mis en évidence la représentation plus personnelle qu'en offrait J.-P. Amette : Brecht et Voltaire n'étant pas vraiment des Icares, ni des auteurs déchus, qu'advenait-il alors de l'interprétant ? Le mythe icarien se trouve altéré dans les textes de notre corpus par un principe symétrique qui a des conséquences structurelles profondes : celui de l'engloutissement. Aussi nous a-t-il semblé que les outils d'analyse offerts par la théorie riffaterrienne pouvaient permettre d'appréhender de manière rigoureuse les échos intertextuels et les transformations des modèles initiaux, de

¹⁸² *Ibid.*, p. 338.

¹⁸³ Un rapprochement avec les analyses conduites par R. Dion et F. Fortier s'impose d'ailleurs.

rendre compte de la composition des textes de J.-P. Amette sans en négliger la dimension dynamique.

La logique de ce programme de recherche amènerait à mettre en œuvre une démarche analogue sur d'autres fictions biographiques dont les structures et l'ancrage générique diffèrent de celles proposées par J.-P. Amette ; un nouveau corpus (citons par exemple la série policière de Frédéric Lenormand¹⁸⁴ ou encore le roman picaresque de Vassili Axionov, *À la Voltaire*¹⁸⁵) permettrait de réinvestir ces outils d'analyse : que devient « Voltaire » lorsque ces fictions biographiques contemporaines se saisissent de son image et de celle de son siècle, jouant sur des effets de reconnaissance et offrent, simultanément, une projection toute personnelle dans des coordonnées génériques diverses ? Est-il possible, en reprenant ce cadre d'analyse, d'identifier pour les textes d'un nouveau corpus un hypogramme et un interprétant, et en quoi ces outils conceptuels seraient-ils susceptibles d'éclairer efficacement les mécanismes de composition de ces fictions biographiques ? Le cadre d'analyse que nous avons choisi tend à rendre compte des mouvements dynamiques et implicites de la création ; mais, pour rigoureux qu'il soit, toujours, sans doute, échapperont au chercheur, comme à l'auteur, quelques reflets de ces infatigables miroirs textuels :

« L'importance réelle du mythe Icare dans mon œuvre ? Là, je cale... Je n'en sais rien... Mais suis-je bon juge ? »¹⁸⁶

¹⁸⁴ F. Lenormand, *Le Diable s'habille en Voltaire*, [2013], Paris, Éditions du Masque, 2014.

¹⁸⁵ V. Axionov, *À la Voltaire. Roman à l'ancienne*, [2004], trad. du russe par Lily Denis, Paris, Actes Sud, « Babel », 2005.

¹⁸⁶ J.-P. Amette, pièce jointe intitulée « Icare III » accompagnant le courriel du 19 juillet 2016 (annexe 4c).

Bibliographie

Corpus.

- AMETTE, Jacques-Pierre, *Province*, Paris, Seuil, 1997.
- , *Ma vie, son œuvre*, [2001], Paris, Seuil, « Points », 2005.
- , *La Maîtresse de Brecht*, [2003], Paris, LGF, 2005.
- , *Un été chez Voltaire*, Paris, Albin Michel, 2007.

Corpus complémentaire.

- AMETTE, Jacques-Pierre, *Jeunesse dans une ville normande*, [1981], Paris, Seuil « Points », 2000.
- , *L'Adieu à la raison (Le voyage de Hölderlin en France)*, Paris, Grasset, 1991.
- , *Appassionata*, suivi de *Passions secrètes, crimes d'avril*, Paris, Gallimard, NRF, 1993.
- , *Stendhal, 3 juin 1819*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1994.
- , *Le Tableau de Poussin*, Paris, Albin Michel, 2005.
- , *Journal météorologique*, Sainte-Marguerite sur Mer, Éditions des Equateurs, 2009.
- , *Liaison romaine*, Paris, Albin Michel, 2012.
- BRECHT Bertolt, *Bertolt Brechts Hauspostille*, Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1973.
- , *Poèmes 1, 1918-1929 : Sermons domestiques. Extraits d'un manuel pour habitants des villes. Histoires de la Révolution [Gedichte 1, Suhrkamp Verlag, 1960]*, trad. de l'allemand par G. Badia, C. Duchet, M. Regnaut, Guillevic, M. Habart, J.-C. Hemery, A. Vitez et J. Tailleur, Paris, L'Arche, 1965.
- , *Poèmes 4, 1934-1941 : Poèmes de Svendborg, Poèmes chinois, Etudes, Poèmes extraits de L'Achat du cuivre, Recueil de Steffin [Gedichte 4, Suhrkamp Verlag, 1961]*, trad. de l'allemand par G. Badia, C. Duchet, B. Lortholary, M. Regnaut, Guillevic, A. Jacob, A. Devredo, E. Pfrimmer, M. Cadot, G. Serrau et B. Besson, Paris, L'Arche, 1966.

—, *Poèmes 5, 1934-1941 : Poèmes ne figurant pas dans des recueils. Chansons et poèmes extraits des pièces* [*Gedichte 5*, Suhrkamp Verlag, 1964], trad. de l'allemand par G. Badia, C. Duchet, J.-C. Hemery, Guillevic, B. Lortholary, M. Cadot, P. Mayer, B. Sobel, M. Regnaut, A. Jacob, J.-P. Barbe, G. Serreau, B. Besson, M. Habart, E. Pfrimmer, J. Stern, Paris, L'Arche, 1967.

—, *Poèmes 7, 1948-1956 : Élégies de Buckow, Poèmes ne figurant pas dans des recueils, Chansons et poèmes extraits des pièces*, [*Gedichte 7*, Suhrkamp Verlag, 1964], trad. de l'allemand par M. Regnaut, A. Gisselbrecht, J. Lefebvre, G. Badia, C. Duchet, J. Tailleur, B. Lortholary, Guillevic, P. Mayer, B. Sobel, J.-P. Barbe, J. Baudrillard, M. Cadot, A. Jacob, E. Pfrimmer et J.-C. Hémerly, Paris, L'Arche, 1967.

—, *Théâtre complet*, volume 7, Paris, L'Arche, 2013. Édition d'*Antigone* conforme à celle de 1962 (Paris, L'Arche, trad. de l'allemand par Maurice Regnaut).

—, *Journal de travail 1938-1955*, [*Arbeitsjournal*, éd. Werner Hecht, Suhrkamp Verlag, 1973] trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976

—, *Journaux, 1920-1922 et Notes autobiographiques 1920-1954*, [*Tagebücher 1920-1922, Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975], trad. de l'allemand par Michel Cadot, Paris, L'Arche, 1978.

—, *Maître Puntila et son valet Matti*, [*Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1950], trad. de l'allemand par Michel Cadot, Paris, L'Arche, 2003.

VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, éd. Theodore Besterman, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977; *Correspondance*, traduction et adaptation de la précédente édition par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977-1993.

—, « Sur *La Nouvelle Héloïse* ou *Aloïsia*, de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève » [1761], d'après l'édition Beuchot. Source : <http://rousseauastudies.free.fr/voltairealoesia.html>

—, *Traité sur la Tolérance. A l'occasion de la mort de Jean Calas (1763)*, éd. Jacques Van den Heuvel [1975], Paris, Gallimard, « Folio », 2016.

—, *Dictionnaire philosophique*, [1764], chronologie et préface de René Pomeau, Paris, Flammarion, « GF », 1964.

—, *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, [1775], notes et présentation de Jean Goldzink, Paris, Flammarion, « GF », 2004.

—, *Candide*, [1775] dans *Romans et contes*, éd. Henri Bénac, Paris, Garnier, 1960.

Études générales sur la littérature et l'intertextualité.

ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université, 1999.

—, et HEIDMANN Ute, « Des genres à la genericité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm) », *Langages*, 38^e année, n°153, 2004. Les genres de la parole. Pp. 62-72.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/llge_0458-726X_2004_num_38_153_934

ARNOUX-FARNOUX Lucile et HERMETET Anne-Rachel, (dir.), *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009.

—, « Introduction », dans ARNOUX-FARNOUX L. et HERMETET A.-R. (dir.), *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009, p. 7-15.

—, « Questions de réception : bilan critique », dans ARNOUX-FARNOUX L. et HERMETET A.-R. (dir.), *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Paris, 2009, p. 191-211.

BARONI Raphaël, « La coopération littéraire : le pacte de lecture des œuvres configurées par une intrigue », *Fabula : l'atelier de théorie littéraire*, 2004. *Fabula : l'atelier de théorie littéraire* www.fabula.org/atelier.php, 2004.

BAUER Franck, « *On a eu tort de le prendre pour un pont*. Signifiante et ambiguïté dans une phrase d'un court récit de Kafka. », dans *Actes du XXVIII^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, textes réunis et présentés par Chantal FOUCRIER et Daniel MORTIER, Rouen, 15-16-17 octobre 1998.

—, « Les petits poèmes en prose de Baudelaire sont-ils des OGM ? Le cas du « Mauvais Vitrier », dans *D'un genre littéraire à l'autre*, Michèle GUÉRET-LAFERTÉ, Daniel MORTIER (dir.) Presses universitaires de Rouen et du Havre, avril 2008.

—, « Introduction », dans F. BAUER (dir.), *Récrits, Elseneur* n° 26, Caen, PUC, 2011, p. 9-16.

—, « Molière, Dancourt : L'école des Marivaux. Contribution au dénouement d'une intrigue intertextuelle. », dans F. BAUER, G. DUCREY (dir.), *Le théâtre incarné : études en hommage à Monique Dubar*, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, pp. 127-142.

BOURDIEU Pierre, « Le champ littéraire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 3-46.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie (dir.), [1995], *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, « Points essais », 1999.

DUFAYS Jean-Louis, GEMENNE Louis et LEDUR Dominique, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, Bruxelles, De Boeck, 2005.

DUFAYS Jean-Louis, « La lecture littéraire, des « pratiques du terrain » aux modèles théoriques », *Lidil*, 33 / 2006, [En ligne], mis en ligne le 05 décembre 2007. URL : <http://lidil.revues.org/index60.html>. Consulté le 14 janvier 2013.

GADAMER Hans-Georg, *Vérité et méthode – les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, [*Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 1960], trad. de l'allemand par P. Fruchon, J. Grondin, G. Merlio, Paris, Seuil, 1996.

HARDY Alain, « Théorie et méthode stylistique de M. Riffaterre », *Langue française* n°3, 1969, p. 90-96. [En ligne] Doi : 10.3406/lfr.1969.5438

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1969_num_3_1_5438

HERMETET Anne-Rachel, « Les études comparatistes de réception », dans A. TOMICHE et K. ZIEGER (dir.), *La Recherche en littérature générale et comparée en France en 2007*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 57-66.

—, et ARNOUX-FARNOUX L. (dir.), *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009.

—, et ARNOUX-FARNOUX L. (dir.), « Introduction », dans ARNOUX-FARNOUX L. et HERMETET A.-R. (dir.), *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009, p. 7-15.

—, et ARNOUX-FARNOUX L., « Questions de réception : bilan critique », dans ARNOUX-FARNOUX L. et HERMETET A.-R. (dir.), *Questions de réception, Poétiques comparatistes*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2009, p. 191-211.

—, et SALADO Régis, « Introduction » dans HERMETET Anne-Rachel, SALADO Régis (dir.), *L'Esprit créateur, Les études de réception en France*, volume 49, numéro 1, printemps 2009, p. 1-8.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, [*Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976], trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, [textes originaux de 1972, 1974, 1975] trad. de l'allemand par Claude Maillard, Gallimard, « Tel », février 2001.

LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », *Poétique*, n°19, Paris, Seuil, 1974.

MOLINIÉ Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, P.U.F., 1996.

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, [« Describing Poetic Structures », 1966], présenté et traduit par Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

—, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

—, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », dans *Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique*, n°1-2, Paris, 1979, p. 128-150.

—, « L'illusion référentielle », [1978] dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 91-118.

—, *Sémiotique de la poésie*, [Semiotic of Poetry, 1978], trad. de l'anglais par J.-J. Thomas, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.

Études relatives à la question biographique et textes s'inscrivant dans le champ (auto)biographique.

AMOSSY Ruth, « Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographiques : *La mort est mon métier* de Robert Merle », dans Dominique VIART (dir.), *Paradoxes du biographique, Revue des Sciences Humaines* n°263, juillet-septembre 2001, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, p. 161-182.

—, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 / 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. Consulté le 20 février 2014. URL : <http://aad.revues.org/662>.

AMOSSY Ruth et MAINGUENEAU Dominique, « Autour des « scénographies autoriales » : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3/ 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 06 juillet 2014. URL : <http://aad.revues.org/678>

ANSELMINI Julie, « Fiction biographique moderne et roman historique romantique : *La San Felice* d'Alexandre Dumas », dans A.-M. MONLUÇON et A. SALHA, (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 93-103.

ARON Paul et PREYAT Fabrice, « Introduction », *CONTEXTES* [En ligne], 3 / 2008, mis en ligne le 25 juin 2008, consulté le 29 juin 2014. URL : <http://contextes.revues.org/2543>; DOI : 10.4000/contextes.2543

ASSELINÉAU Charles, [1869] *Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre*, préface de Georges Haldas, Cognac, éditions Le temps qu'il fait, « Mémoires », 1990.

AUDEGUY Stéphane, *In Memoriam*, Paris, Gallimard, « Le Cabinet des lettrés », 2008.

BAUELLE Yves, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », dans Dominique VIART (dir.) *Paradoxes du biographique*, *Revue des Sciences Humaines* n°263, juillet-septembre 2001, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 75-101.

BERRANGER, Marie-Paule (dir.), *L'Écrivain critique*, *Revue des Sciences Humaines*, n°306/avril-juin 2012, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

BLANCKEMAN Bruno *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.

BOBLET Marie-Hélène et ALAZET Bernard, *Écritures de la guerre au XX^e et XXI^e siècles*, Dijon, Presses universitaires de Bourgogne, 2010.

BOYER-WEINMANN Martine, « La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats », *Poétique* 3/2004 (n°19), p. 299-314. URL : www.cairn.info/revue-poetique-2004-3-page-299.htm. DOI : 10.3917/poeti.139.0299

—, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, « Essais », 2005.

BOURDIEU Pierre. *L'illusion biographique*. In : Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 62-63, juin 1986. L'illusion biographique, pp. 69-72. doi : 10.3406/arss.1986.2317 http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317

BUISINE Alain, « Écrire des biographies », dans D. VIART (dir.), *Paradoxes du biographique*, *Revue des Sciences Humaines* n°263, juillet-septembre 2001, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, p. 149-159.

COHN Dorrit, MATHY Jean-Philippe. Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas-limites. In : *Littérature*, N°105, 1997. P. 24-48. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1997_num_105_1_2430

COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction* [1999, *The Distinction of Fiction*], trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer, Paris, éditions du Seuil, 2001.

DEMARTINI Anne-Emmanuelle, « Le retour au genre biographique en histoire : quels renouvellements historiographiques ? » dans A.-M. MONLUÇON et A. SALHA, (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 77-89.

DIAZ Brigitte, « Vie des grands auteurs du programme. Les biographies d'écrivains dans les manuels scolaires », dans *Le Biographique, Revue des Sciences Humaines* n°224, octobre-décembre 1991, Presses Universitaires de Lille III, 1991, p. 249-264.

DIAZ José-Luis, « Le poète comme roman », dans *L'Auteur comme œuvre (L'Auteur, ses masques, son personnage, sa légende)*, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, p. 55-68.

—, « De l'écrivain au traducteur imaginaires. », entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur, propos recueillis par Karen VANDEMEULEBROUCKE et Elien DECLERCQ, *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n°9, novembre 2012, p. 211-227.

DION Robert, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », *Littérature*, n°128, 2002. *Biographiques*. p. 26-45. Doi : 10.3406/litt.2002.1772 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_128_4_1772

DION Robert et FORTIER Frances, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2010.

DUPONT Caroline, *L'Imagination biographique et critique. Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*, Québec, Nota bene, « Littérature(s) », 2006.

EISSEN Ariane et MELLIER Denis, (dir.), *Vies imaginaires, Otrante, Art et littérature fantastiques* n° 16 (automne), Paris, Éditions Kimé, 2004.

EISSEN Ariane, « Rêves de rêves : un dialogue à trois voix », dans Ariane EISSEN et Denis MELLIER (dir.), *Vies imaginaires, Otrante, Art et littérature fantastiques* n° 16 (automne), Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 141-153.

—, « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », dans A.-M. MONLUÇON et A. SALHA, (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 223-234.

ERNAUX Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, mars 2016.

FORTIER Frances, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation. », *Filiations* Volume 33, numéro 3, hiver 2005, Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, 2005. Protée 333 (2005): 51-64. DOI : 10.7202/012502ar

FORTIN Damien, « Les « fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain ? », *Acta Fabula*, avril 2011, volume 12, numéro 4.

FOURNIER Simon, « La genèse de la biographie fictionnelle selon la théorie des actes de discours », *Canadian Aesthetics Journal/ Revue canadienne d'esthétique*, Volume 11, Summer/Été 2005, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_11/libre/fournier.htm#_edn1

GAILLARD Françoise, « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », *Le Biographique, Revue des Sciences Humaines* n°224, octobre-décembre 1991, Presses Universitaires de Lille III, p. 85-103.

GEFEN Alexandre, « Le Jardin d'Hiver (à propos de *La Chambre claire* de Roland Barthes) », dans M. Macé et A. Gefen (dir.), *Barthes, au lieu du roman*, actes du colloque « Fabula », Laval (Québec), Éd. Nota Bene-Paris, Éd. Desjonquères, 2003, p. 159-172. En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/barthes/23.php>.

—, « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans A.-M. MONLUÇON et A. SALHA, (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 7-32.

—, « La fiction biographique, essai de définition et de typologie », dans Ariane EISSEN et Denis MELLIER (dir.), *Vies imaginaires, Otrante, Art et littérature fantastiques* n° 16 (automne), Paris, Éditions Kimé, 2004, p. 7-23.

—, « Le genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », dans Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 305-319.

—, « Préface », dans *Vies imaginaires, de Plutarque à Michon*, textes choisis et présentés par A. Gefen, Paris, Gallimard, 2014.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, [1979], Paris, Seuil, « Points Essais », 1991.

—, *Palimpsestes*, [1982], Paris, Seuil, « Points Essais », 1992.

GRIVEL Charles, « Ressemblances fortuites », dans Mireille CALLE-GRUBER et Arnold ROTHE (dir.), *Autobiographie et biographie, Colloque de Heidelberg*, Paris, Nizet, 1989, p. 201-215.

JABLONKA Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

KAENEL Philippe, MEIZOZ Jérôme, ROSSET François, VALSANGIACOMO Nelly, (2007), « *La vie et l'œuvre ?* » : *Recherches sur le biographique*. Actes du colloque organisé par la Formation Doctorale interdisciplinaire en partenariat avec les Sections d'histoire, de français et d'histoire de l'art, tenu à l'Université de Lausanne (8-9 novembre 2007)

En ligne dans RERO DOC: <http://doc.rero.ch/search.py?recid=8828&ln=fr>

LE GOFF Jacques, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, n°64, mars-avril 1989, p. 48-53. En ligne : Le Goff Jacques, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, 1989/2 n°54, p. 48-53. DOI : 10.3917/deba.054.0048, p. 1.

MACÉ Marielle, « Un "total fabuleux" : biographies intellectuelles et mobilisation de la fiction », dans A.-M. MONLUÇON et A. SALHA, (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 259-274.

MADELÉNAT Daniel, *La biographie*, Paris, P.U.F., 1984.

—, « Biographie et roman : je t'aime, je te hais. », *Le biographique, Revue des Sciences Humaines* n°224, octobre-décembre 1991, Presses Universitaires de Lille III, p. 235-247.

—, « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances. » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2000, N°52. p. 153-168. Doi : 10.3406/caief.2000.1384 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_2000_num_52_1_1384

—, « La biographie au risque de l'intime » (Préface), dans D. MADELÉNAT (dir.), *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*, Journées d'étude du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

MAY Georges, « "Sa vie, son œuvre", réflexions sur la biographie littéraire », *Diogène* n°139, Paris, Gallimard, 1987, p. 31-52.

MEIZOZ Jérôme, « Ce qu'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 / 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. Consulté le 13 juin 2014. URL : <http://aad.revues.org/667>.

MICHON Pierre, *Vies minuscules*, [1984], Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

MONLUÇON Anne-Marie et SALHA Agathe, « Introduction », dans A.-M. MONLUÇON et A. SALHA, (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 7-32.

PELICIER Yves, « La biographie et ses tensions », dans *Diogène* n°139, Paris, Gallimard, 1987.

PUECH Jean-Benoît, *L'Apprentissage du roman*, Seyssel, Champ Vallon, 1993.

—, *Présence de Jordane*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

—, *Jordane revisité*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

—, « Présentation », dans *L'auteur comme œuvre (L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende)*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000.

ROSSET François, « La biographie à l'épreuve de l'écriture », dans Philippe KAENEL, Jérôme MEIZOZ, François ROSSET et Nelly VALSANGIACOMO (dir.), « *La vie et l'œuvre* » ? *Recherches sur le biographique*, Université de Lausanne, PUL, 2008, p. 9-26.

TABUCCHI Antonio, *Rêves de rêves*, [*Sogni di sogni*, 1992], trad. Bernard Comment, Paris, Gallimard, « Folio », 2007.

TATOSSIAN Arthur, « Biographie ou de la vie comme récit », dans *Diogène* n°139, Paris, Gallimard, 1987, p. 96-104.

VIART Dominique, « Dis-moi *qui* te hante », dans *Paradoxes du Biographique, Revue des Sciences Humaines* n°263, Presses universitaires de Lille III, mars 2001, p. 7-33.

—, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans Marc DAMBRE, Monique GOSSELIN (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 332.

—, « Fictions en procès », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la dir. de Bruno BLANCKEMAN, Aline MURA-BRUNEL et Marc DAMBRE, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 289-303.

—, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans A.-M. MONLUÇON et A. SALHA, (dir.), *Fictions biographiques : XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 35-54.

WALD LASOWSKI Patrick et Roman, « Anecdote et biographie », dans *Le biographique, Revue des Sciences Humaines* n°224, octobre-décembre 1991, Presses Universitaires de Lille III, p. 205-214.

YON Jean-Claude, « Offenbach dans son intimité », dans *Biographie et intimité, des Lumières à nos jours*, Journées d'étude du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, textes réunis et présentés par D. MADELÉNAT, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 209-217.

Études sur Voltaire.

BARBER Giles, « Les philosophes en robe de chambre », dans Ch. MERVAUD et S. MENANT (dir.), *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, 2 vol., t. I, p. 63-70.

BONNET Jean-Claude, « La visite à Ferney », dans Ch. MERVAUD et S. MENANT (dir.), *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, p. 125-135.

BRAY Bernard, « Voltaire et la querelle du théâtre en 1761 : la Conversation de M. l'intendant des menus en exercice avec M. l'abbé Grizel », dans Ch. MERVAUD et S. MENANT (dir.), *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, 2 vol., t. I, p. 137-147.

CATTOOR Muriel, « Virevoltant Voltaire : images et statues de Voltaire », dans Christophe CAVE et Simon DAVIES (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 125-133.

CAVE Christophe et DAVIES Simon (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », Oxford, Voltaire Foundation, 2008.

CAVE Christophe, « Lettre et biographie : Voltaire 'peint par lui-même', dans C. CAVE et S. DAVIES (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e – XXI^e siècles*, p. 107-123.

COUTEL Charles, « La *Vie de Voltaire* de Condorcet », dans C. CAVE et S. DAVIES (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 337-343.

CRONK Nicholas, « Voltaire autoplagaire », dans *Copier/coller : écriture et réécriture chez Voltaire : actes du colloque international*, éd. Olivier FERRET, Gianluigi GOGGI et Catherine VOLPILHAC-AUGER, Pisa, PLUS-Pisa University Press, 2007, p. 9-28.

—, « (Ré)écrire les années de Cirey, ou du bon usage des *Anecdotes* de Longchamp », dans C. CAVE et S. DAVIES (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 171-188.

—, « L'auteur patriarche : une construction en lettres », dans *Voltaire patriarche, Revue Voltaire n°11*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 47-60.

CRONK Nicholas et FERRET Olivier, « Voltaire patriarche ? », dans *Voltaire patriarche, Revue Voltaire n°11*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 11-22.

DELOFFRE Frédéric, « Piron auteur du « portrait de Voltaire » ? », *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, 2 vol., t. I, p. 349-441.

DELON Michel, « Convulsions de l'inquiétude » ou « léthargie de l'ennui ». Variations autour d'un thème voltairien. », dans Michel Delon et Catriona Seth, *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Mervaud*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 283-290.

GIL Linda, « De l'hommage à l'éloge : contribution à l'édification du mythe du « Patriarche » par Condorcet. L'édition de Kehl et la *Vie de Voltaire*. », dans *Voltaire patriarche, Revue Voltaire n°11*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 153-166.

HAROCHE-BOUZINAC Geneviève, « Voltaire et ses images dans la correspondance », dans Michel DELON et Catriona SETH (dir.), *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Mervaud*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2000, p. 299-306.

HERSANT Marc, *Voltaire : écriture et vérité*, Leuven, Peeters, « La République des Lettres », 2015.

LAUDIN Gérard, « De Sélis aux *Mémoires secrets*. L'intertextualité satirique dans la farce de H. L. Wagner, *Voltaire au soir de son apothéose* », dans M. DELON et C. SETH (dir.), *Voltaire en Europe : hommage à Christiane Mervaud*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2000, p. 159- 172.

MAGNAN André, *Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753)*, Oxford, Voltaire Foundation, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 244, 1986.

—, article « Voltaire, François-Marie Arouet, dit », dans Daniel Couty, Jean-Pierre de Beaumarchais et Alain Rey (dir.), *Dictionnaire des littératures de langue française*, [1984] Paris, Bordas, 1999, p. 2648-2669.

MENANT Sylvain, « Patriarcat et subconscient voltairien », dans *Voltaire patriarche, Revue Voltaire n°11*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 181-191.

MENANT Sylvain et MERVAUD Christiane (dir.), *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, 2 vol., Oxford, Voltaire Foundation, 1987.

MERCIER-FAIVRE Anne-Marie, « Récits d'enfance : le petit Arouet dans l'ombre du grand Voltaire », dans C. CAVE et S. DAVIES (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 63-80.

MERVAUD Christiane, *Voltaire et Frédéric II, une dramaturgie des Lumières*, Oxford, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », vol. 234, 1985.

—, « Des *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire* aux 'Vies' de Voltaire : l'avanie de Francfort », dans C. CAVE et S. DAVIES (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 155-170.

MOUREAUX, José-Michel, « Voltaire apôtre, de la parodie au mimétisme », dans *Voltaire patriarche, Revue Voltaire n°11*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 23-46.

NAVES Raymond, *Voltaire, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin, 1942.

PAILLARD Christophe, « Voltaire et le marquis de Florian. Le rôle du cercle familial dans l'édification du statut patriarcal de Voltaire », dans *Voltaire patriarche, Revue Voltaire n°11*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2011, p. 135-152.

PINAULT-SØRENSEN Madeleine. A propos des Planches de l'Encyclopédie. In: Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, n°15, 1993. pp. 143-152;

doi : 10.3406/rde.1993.1230

http://www.persee.fr/doc/rde_0769-0886_1993_num_15_1_1230

POMEAU René, *Voltaire*, [1955], Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », « Points », 1989.

—, « Pour une biographie de Voltaire », dans Claude MICHAUD (dir.), *Thèmes et Figures du Siècle des Lumières : Mélanges offerts à Roland Mortier*, édités par Raymond Trousson, 1980.

POMEAU René, (dir.) et coll, *Écraser l'Infâme : 1759-1770, Voltaire en son temps*, 4, 2^{ème} édition, Oxford/Paris, Voltaire Foundation/Fayard, 1995, 2 vol.

RIBARD Dinah « Secrétaire, témoin, auteur : les 'vies' de Voltaire par ses secrétaires », dans C. CAVE et S. DAVIES (dir.), *Les Vies de Voltaire : discours et représentations biographiques, XVIII^e-XXI^e siècles*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 189-200.

TROUSSON Raymond, *Voltaire*, [2008], Paris, Tallandier « Texto », 2017.

VOLTAIRE (auteur), HELLEGOUARC'H Jacqueline (éditeur scientifique), *Mémoires pour servir à la vie de M. de Voltaire, écrits par lui-même*, [1753-1759], Paris, Champion, 2011.

Études sur Brecht.

BANU Georges, *Bertolt Brecht, ou Le petit contre le grand*, Paris, Aubier, « Homme de théâtre », 1981.

BENJAMIN Walter, *Essais sur Brecht [Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, 1966, 1978], trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, éd. et postface de Rolf Tiedemann, Paris, éditions La Fabrique, 2003.

BERG Günter, JESKE Wolfgang, *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, [*Bertolt Brecht*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1998], trad. de l'allemand par Bernard Banoun, présenté par Marielle Silhouette, Paris, L'Arche, 1999.

BETZ Albrecht, « L'exil dans sa durée et sa mémoire : Brecht et Benjamin à Svenborg. », dans Jean-Pierre MOREL, Wolfgang ASHOLT, Georges-Arthur GOLDSCHMIDT (dir.),

Dans le dehors du monde, Exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle, Actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2006, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 189-199.

DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.

—, « Le réalisme épique », dans *Théâtre public, essais de critique*, Paris, Seuil, 1967.

DORT Bernard et PEYRET Jean-François (dir.), *Bertolt Brecht I, Cahiers de l'Herne* n°35, éditions de l'Herne, 1979.

ESSLIN Martin, *Bertolt Brecht ou les Pièges de l'engagement [Bertolt Brecht or A Choice of Evils, 1961]*, trad. de l'anglais par R. Villoteau, Paris, Christian Bourgois, « 10/18 », 1971.

FREY Daniel, *Brecht, un poète politique*, Lausanne, éditions L'âge d'homme, 1987.

FUEGI John, *Brecht et Compagnie, [Brecht and company, 1994]*, trad. de l'anglais par Eric Diacon et Pierre-Emmanuel Dausat, Paris, Arthème Fayard, 1995.

GILLI Marita « Problèmes de structure et d'interprétation dans deux pièces de Brecht : *Maître Puntila et son valet Matti* et *La vie de Galilée*. », dans *Recherches en linguistique étrangère, Annales littéraires de l'université de Besançon*, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

HECHT Werner, *Brecht Chronik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1997.

HEEG Günter, « Maître et valet, peur et travail, homme et femme – une lecture archéologique du *Puntila* de Brecht », dans *Bertolt Brecht, Europe* n°856-857, août-septembre 2000, Paris, IFC, 2000.

HÖHN Gerhard, « Brecht-Korsch. Marxisme critique, critique du marxisme », dans Bernard DORT et Jean-François PEYRET (dir.), *Bertolt Brecht I, Cahiers de l'Herne* n°35, éditions de l'Herne, 1979, p. 182-196.

JOURDHEUIL Jean, « Bertolt Brecht, de 1947 à 1995, une chronique allemande », dans M. SILHOUETTE et J.-M. VALENTIN, *Bertolt Brecht. La théorie dramatique*, Paris, Klincksieck, « Germanistique », Paris, p. 207-229.

MOREL Jean-Pierre (dir.), *Brecht entre théâtre et théorie, Revue de littérature comparée*, avril-juin 2004, Paris, Klincksieck, 2004.

MOREL Jean-Pierre, ASHOLT Wolfgang, GOLDSCHMIDT Georges-Arthur (dir.), *Dans le dehors du monde, Exils d'écrivains et d'artistes au XX^e siècle*, Actes du Colloque de Cerisy, 14-21 août 2006, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

PARKES Stuart, „Literary Portrayals of the GDR by Non-GDR Citizens“, dans Nick HODGIN and Caroline PEARCE (dir.), *The GDR Remembered, Representations of the East German State since 1989*, Rochester, New-York, Camden House, 2011.

PETIT Marc, « Ophélie est une charogne ou De l'art de noyer les jeunes filles. », dans *Bertolt Brecht, Europe* n°856-857, août-septembre 2000, Paris, IFC, 2000, p. 34-40.

SCARPETTA Guy, *Brecht ou le soldat mort*, Paris, Grasset, « Figures », 1979.

SILHOUETTE Marielle, « Brecht aujourd'hui », présentation de l'ouvrage de G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, trad. de l'allemand par Bernard Banoun, Paris, L'Arche, 1999.

—, « Entre l'école et le théâtre : canons et classiques dans les années 1920 à Berlin », *Études Germaniques* 2007/3 (n°247) DOI 10.3917/eger.247.0629

—, « De nouvelles formes pour de nouveaux contenus », dans M. SILHOUETTE et J.-M. VALENTIN, *Bertolt Brecht. La théorie dramatique*, Paris, Klincksieck, « Germanistique », Paris, 2012, p. 189-205.

—, et VALENTIN Jean-Marie, *Bertolt Brecht. La théorie dramatique*, Paris, Klincksieck, « Germanistique », Paris, 2012.

VALENTIN Jean-Marie, *Introduction dans Écrits sur le théâtre* de B. Brecht, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2000 pour l'ensemble de l'appareil critique.

Ouvrages consacrés aux mythes et légendes.

BOBLET Marie-Hélène, (dir.), *Chances du roman, Charms du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

BORGES Jorge Luis, *L'Aleph*, [*El Aleph*, 1962], trad. de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1977.

COMMELIN Pierre, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, éditions Garnier, 1960.

DANCOURT Michèle, *Dédale et Icare : métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS, 2002.

DURAND Gilbert, [1969] *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

EISSEN Ariane, [1993], *Les Mythes grecs*, Paris, Belin, 1997.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

HEINE, Heinrich, « De l'Allemagne », dans *Œuvres complètes de Henri Heine*, Paris, Michel-Lévy frères, 1855. Consultable sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68419n>

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction et notes par Joseph Chamonard, Paris, éditions Garnier Flammarion, 1966. Édition citée : « GF », 1983.

POIRIER Jacques, « Dans les labyrinthes du récit : romans minotaurés et romans dédaléens », dans M.-H. BOBLET, (dir.), *Chances du roman, Charms du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 125-133.

STEINER George, *Les Antigones* [*Antigones*, 1984], trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Gallimard, « Nrf », 1986.

WATTHEE-DELMOTTE Myriam et LAMBERT Jérémy, « Henry Bauchau, écrivain mythographe : enjeux littéraires et *ethos* auctorial. », dans M.-H. BOBLET, (dir.), *Chances du roman, Charms du mythe. Versions et subversions du mythe dans la fiction francophone depuis 1950*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 55-66.

Autres textes cités.

AXIONOV Vassili, *À la Voltaire. Roman à l'ancienne*, [2004], trad. du russe par Lily Denis, Paris, Actes Sud, « Babel », 2005.

HUGO Victor, « Ce que dit la bouche d'ombre » [1855], *Les Contemplations*, édition Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1973.

JABLONKA Ivan, *Laetitia ou la fin des hommes*, Paris, éditions du Seuil, 2016.

LAUTREAMONT, *Chants de Maldoror* [1869], Chant II (15), édition Pierre-Olivier Walzer, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

LENORMAND Frédéric, *Le Diable s'habille en Voltaire*, [2013], Paris, Éditions du Masque, 2014.

Sitographie.

Amette.net, site officiel « Jacques-Pierre Amette », de Jérôme F. Goudeau, 2003-2007, <http://amette.free.fr>

Articles de presse.

Philippe Artières, « Ivan Jablonka, L'histoire n'est pas une littérature contemporaine ! » article de *Libération*. [En ligne] http://www.liberation.fr/debats/2016/11/06/ivan-jablonka-l-histoire-n-est-pas-une-litterature-contemporaine_1526604, consulté le 23 décembre 2016.

Laurent Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, mai 2007. [En ligne] http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=5950, consulté le 14 avril 2017.

Christian Génicot, « Jacques-Pierre Amette, un Normand Prix Goncourt », *Normandie Magazine* n°189, novembre-décembre 2003.

François Jacob, « Nouvelles du XVIII^e siècle », *La Gazette des Délices*, 14, été 2007, http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/bge/sites_html/bge-gazette/14/nouvelles.html

Ruth Valentini, « Brecht, quel voyou ! », entretien du 4 septembre 2003, publié le 21 octobre 2003, *L'Obs*, <https://www.nouvelobs.com/culture/20031021.OBS8441/brecht-quel-voyou.html>, consulté le 4 février 2018.

Index des noms de personnes.

Adam, 102, 103, 157, 158, 159, 210, 260
Alazet, 170
Amossy, 111, 272, 273, 274, 275, 280, 286, 318
Anselmini, 25
Arnoux-Farnoux, 19
Aron, 110, 272, 273
Artières, 16
Asholt, 305
Asselineau, 99, 115
Audeguy, 9
Axionov, 414
Banoun, 26
Banu, 28, 97, 99, 107, 110, 280
Baroni, 321
Baudelle, 16, 81, 89, 100, 101, 160, 161, 164, 165, 172, 206, 210, 215, 216, 221, 334
Bauer, 2, 248, 322, 325, 326, 380, 381
Benjamin, 28, 29, 38, 52, 68, 72, 74, 79, 97, 123, 147, 280, 305, 314
Berg, 9, 26, 27, 28, 40, 45, 50, 52, 54, 59, 60, 61, 62, 65, 68, 72, 74, 77, 82, 83, 84, 92, 96,
105, 107, 108, 171, 173, 174, 190, 194, 199, 202, 207, 230, 262, 278, 280, 286, 288, 293,
294, 302, 303, 309, 364
Berranger, 21
Blanckeman, 16, 134, 313
Boblet, 170, 261, 330, 331, 381, 412
Bonnet, 46, 47, 48, 49, 275, 276, 289, 296, 343
Borderie, 253, 259, 263, 268, 269, 271, 306, 382, 408
Borges, 330
Bourdieu, 86, 89, 101, 104
Boyer-Weinmann, 16, 17, 18, 19, 34, 35, 41, 43, 48, 56, 64, 71, 74, 76, 78, 81, 84, 97, 98, 99,
104, 105, 114, 117, 133, 148, 151, 153, 156, 157, 158, 225, 264, 272
Bray, 242, 243
Brecht, 1, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 18, 21, 22, 26, 27, 28, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 45,
46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 80, 82, 83, 84, 85, 91, 92, 96, 97, 99, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 117, 134,
135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 153, 154,
169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186,
187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204,
205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 227, 228,
229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 259, 260, 261,
262, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 278, 279, 280, 281, 285, 286, 287, 288, 289, 290,
292, 293, 294, 296, 297, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 315, 316, 317,
327, 333, 337, 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 351, 354, 355, 356,
358, 360, 363, 364, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 376, 377, 378, 380, 381, 382, 383, 384,
385, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 401, 405, 406, 408, 409,
410, 411, 412, 413
Buisine, 14, 87, 88, 89, 124, 125, 127, 165, 166
Calle-Gruber, 91
Cattoor, 54, 55, 86, 87, 277, 282

Cave, 30, 31, 32, 48, 54, 56, 57, 58, 69, 89, 90, 109, 113, 114, 116, 156, 278, 409
 Cohn, 17, 33, 41, 42, 43, 119, 120, 121, 124, 128, 131, 147, 151, 152, 153, 155, 159, 161,
 182, 224, 225, 226, 227
 Commelin, 369
 Compagnon, 238
 Coutel, 109
 Cronk, 33, 55, 65, 66, 69, 116, 274, 276, 277, 285, 289, 290, 305, 310
 Dancourt, 326, 328, 329, 330, 334, 335, 351, 368, 373, 374, 375, 380, 381, 401, 402, 403
 Davies, 30, 31, 48, 54, 56, 69, 109
 Deloffre, 56, 282, 285, 295
 Delon, 276, 295, 339, 353
 Demartini, 30, 34
 Diaz, Brigitte, 38, 41, 89, 90, 274
 Diaz, Jose-Luis, 91, 272, 275, 279, 280, 284, 286
 Dion, 9, 11, 15, 21, 22, 102, 104, 123, 124, 133, 159, 160, 164, 165, 166, 183, 197, 198, 203,
 228, 231, 235, 236, 238, 243, 251, 253, 260, 263, 407, 413
 Dort, 27, 45, 46, 66, 91, 105, 245, 279, 280
 Ducrot, 19, 320, 321
 Dufays, 319, 320
 Dupont, 9, 10, 21, 235, 254, 264, 265, 266
 Durand, 332, 333, 335, 336, 351, 368, 376, 383, 385, 386, 387, 388, 389, 397, 399, 400, 404,
 405, 407
 Eissen, 9, 98, 165, 176, 179, 236, 237, 254, 267, 407
 Esslin, 26, 27, 35, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 52, 59, 60, 62, 63, 75, 79, 80, 83, 105, 106, 110, 111,
 117, 139, 170, 173, 174, 185, 189, 190, 193, 195, 197, 199, 202, 204, 205, 207, 210, 221,
 223, 230, 278, 281, 286, 287, 288, 292, 293, 302, 304, 307, 309, 310, 355, 391, 409
 Ferret, 33, 55, 276, 285, 289, 290, 305, 310
 Fortier, 9, 11, 15, 21, 22, 102, 104, 123, 124, 133, 159, 164, 165, 166, 197, 228, 231, 235,
 236, 238, 243, 251, 260, 263, 265, 266, 318, 407, 413
 Fortin, 148, 164, 169, 236, 237, 256, 260, 304, 327
 Fournier, 124, 125, 148
 Frey, 28, 97, 99, 302, 391
 Fuegi, 9, 28, 38, 40, 42, 50, 51, 54, 61, 63, 66, 67, 68, 69, 83, 84, 117, 121, 137, 139, 154,
 170, 171, 172, 174, 175, 185, 187, 191, 192, 202, 203, 204, 207, 211, 215, 216, 230, 231,
 279, 281, 289, 294, 302, 303, 391
 Gadamer, 31
 Gefen, 9, 10, 17, 25, 88, 113, 118, 123, 128, 130, 134, 271, 313
 Gemenne, 320
 Genette, 104, 121, 148, 182, 187, 193, 196, 224, 225, 226, 227, 251, 252
 Génicot, 32, 33, 206
 Gil, 91, 93, 111
 Goldschmidt, 305
 Goudeau, 12, 21, 26, 108, 127, 167, 168, 250, 268, 269, 270, 307, 409, 432
 Grimal, 369, 402
 Grivel, 91
 Hardy, 320, 321
 Haroche-Bouzinac, 276, 282
 Hecht, 9, 26, 27, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 52, 53, 59, 60, 61, 63, 68, 78, 80,
 85, 99, 102, 103, 109, 112, 121, 137, 139, 143, 153, 154, 171, 172, 173, 174, 179, 188, 189,
 191, 192, 193, 194, 195, 201, 205, 216, 217, 218, 289

Heine, 9, 177, 261, 262, 263, 304, 305, 401
Hermetet, 19, 20, 22, 169, 178, 235
Hersant, 29, 72, 75, 116, 156, 168, 169, 209, 257, 259, 269, 276, 277, 282, 283, 409
Hodgin, 220
Höhn, 229
Hugo, 9, 123, 297, 324, 338
Icare, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 23, 24, 38, 39, 47, 80, 94, 109, 129, 140, 144, 214, 250, 266,
271, 293, 296, 297, 307, 308, 309, 312, 313, 314, 315, 317, 319, 327, 328, 329, 330, 331,
332, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 341, 342, 343, 348, 349, 351, 354, 356, 357, 358, 359,
360, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 380, 381, 382,
383, 384, 385, 387, 389, 392, 394, 395, 398, 401, 402, 403, 406, 412, 413, 414
Iser, 19, 319, 320, 321
Jablonka, 16, 17, 41
Jacob, 9, 49, 152
Jauss, 19, 20, 21, 31
Jeske, 9, 26, 27, 28, 40, 45, 50, 52, 54, 59, 60, 61, 62, 65, 68, 72, 74, 77, 82, 83, 84, 92, 96,
105, 107, 108, 171, 173, 174, 190, 194, 199, 202, 207, 230, 262, 278, 280, 286, 288, 293,
294, 302, 303, 309, 364
Jourdheuil, 170, 172, 174
Kaenel, 32
Lambert, 261, 378
Larivaille, 102
Laudin, 295, 338, 339, 353
Lautréamont, 9, 323, 324, 325
Le Goff, 26, 28, 30, 34
Lenormand, 414
Macé, 10, 18, 91, 92, 104, 112
Madelénat, 9, 11, 25, 26, 30, 37, 40, 42, 62, 70, 82, 86, 87, 89, 90, 98, 111, 117, 118, 124,
128, 129, 130, 131, 132, 155, 157, 158, 159, 161, 165, 179, 264, 265, 266, 315
Magnan, 29, 43, 55, 57, 58, 67, 70, 73, 74, 81, 87, 91, 93, 100, 102, 103, 121, 160, 185, 278,
298, 306
Maingueneau, 273, 275, 280, 286
Mathy, 33, 119, 121
May, 317
Meizoz, 32, 89, 273, 274, 276
Mellier, 9, 236
Mercier-Faivre, 56
Mervaud, 29, 47, 48, 55, 56, 57, 168, 242, 276, 285, 295, 339, 353, 373
Michon, 10, 17, 114, 125, 126, 128, 130, 274, 281, 412
Molinié, 319
Monluçon, 9, 30, 31, 43, 89, 98, 110, 125, 165, 224, 410
Morel, 22, 305, 307
Naves, 29, 55, 91, 94, 95, 99, 106, 109, 119, 121
Ovide, 304, 328, 335, 368, 373, 407
Paillard, 290
Parkes, 220, 288, 409, 411
Pearce, 220
Petit, 393
Pinault-Sørensen, 212
Poirier, 330

Pomeau, 28, 29, 39, 47, 49, 54, 55, 57, 58, 65, 67, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 92, 95, 96, 99, 100, 106, 107, 111, 112, 119, 121, 132, 167, 184, 231, 240, 242, 243, 256, 270, 276, 282, 284, 285, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 306, 310, 311, 312, 338, 352, 353, 361, 407

Preyat, 110, 272, 273

Puech, 15, 29, 38, 41, 47, 97, 98, 115, 288, 314, 315

Ribard, 48

Riffaterre, 6, 9, 23, 24, 101, 264, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 380, 381, 413

Rosset, 28, 31, 44, 70, 84, 90, 92, 93, 94, 98, 106, 108, 334

Salado, 19

Salha, 9, 30, 31, 43, 89, 98, 110, 125, 165, 224, 410

Scarpetta, 26, 28, 35, 63, 66, 83, 84, 85, 96, 97, 99, 106, 107, 108, 109, 110, 139, 175, 267, 278, 279, 280, 302, 308, 309, 391

Schaeffer, 19, 148, 320, 321

Seth, 276, 295, 339, 353

Silhouette, 26, 27, 52, 82, 83, 84, 85, 91, 92, 96, 105, 107, 170, 176

Steiner, 176

Tabucchi, 98, 165, 179, 236, 237, 254, 407

Tatossian, 101, 117

Trousseau, 87, 156

Valentin, 32, 170, 176

Valsangiacomo, 32

Viart, 16, 25, 26, 28, 114, 123, 125, 126, 127, 144, 148, 166, 226, 263, 264, 272, 411, 412, 413

Voltaire, 1, 4, 5, 6, 9, 11, 13, 15, 18, 21, 22, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 39, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 127, 132, 133, 134, 135, 142, 148, 149, 151, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 189, 195, 196, 197, 198, 208, 209, 212, 213, 214, 215, 219, 220, 223, 231, 232, 233, 234, 235, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 317, 327, 332, 337, 338, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 360, 361, 362, 363, 364, 367, 373, 374, 375, 377, 378, 380, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 393, 394, 396, 398, 400, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 414

Wald Lasowski, 14, 114, 115, 116

Wathee-Delmotte, 261, 378

Yon, 26, 30, 44, 45, 82, 95, 99, 112, 155

Annexes

Annexe 1 : les témoignages sur B. Brecht.

Annexe 1a : liste bibliographique proposée par G. Berg et W. Jeske.

« Témoignages

ANDERS (Günther), *Tagebücher Aufzeichnungen Santa Monica 1942-1943*, in *Merkur*, 11, 1957, p. 838-847.

ANDERS (Günther), *Bert Brecht*, Zurich, 1962.

AUFRICHT (Ernst Josef), *Erzähle, damit du dein Recht erweist*, Berlin, 1966.

BANHOLZER (Paula), *So viel wie eine Liebe. Der unbekannte Brecht. Erinnerungen und Gespräche*, Hrsg. von Axel Poldner & Willibald Eser, Munich, 1981.

BRECHT (Walter), *Unser Leben in Augsburg damals. Erinnerungen*, Francfort-sur-le-Main, 1984.

BRONNEN (Arnolt), *Tage mit Brecht : Geschichte einer unvollendeten Freundschaft*, Berlin-Munich-Bâle, 1960.

BUNGE (Hans), *Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau*, Hrsg. und mit einem Nachwort von Hans Bunge, Darmstadt et Neuwied, 1985.

FLEISSER (Marieluise), *Erinnerungen an Brecht (Frühe Begegnung ; Aus der Augustenstrasse)*, volume 2. p. 297-308 ; p. 309-314. *Avantgarde*, volume 3, p. 117-168. In *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Günther Rühle. Francfort-sur-le-Main, 1972. Trad. fr. : Avant-garde. Souvenirs sur Brecht (Première rencontre, Au temps de l'Augustenstrasse). Traduit de l'allemand par Henri Plard. Paris, 1981.

FRISCH (Max), *Erinnerungen an Brecht*, in *Kursbuch*, 7, 1966, p. 54-79. Repris dans *Frish (Max), Tagebuch 1966-1971*, Francfort-sur-le-Main, 1966-1971.

FRISCH (Werner) et OBERMEIER (Karl-W.), *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Texte, Fotos*, Francfort-sur-le-Main, 1976.

HAUPTMANN (Elisabeth), *Notizen über Brechts Arbeit*, 1926, in *Sinn und Form*, 2. Sonderheft *Bertolt Brecht*, Berlin (Est), 1957, p. 241-243.

HECHT (Werner), *Wer war Brecht ? Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht*, in *Sinn und Form*, Berlin (Est), 1977.

MONK (Egon), *Auf dem Platz neben Brecht. Erinnerungen an die ersten Jahre des Berliner Ensembles*, Hannover, 1997.

MÜLLEREISERT (Otto), Augsburgser Anekdoten um Bert Brecht, in Schwäbische Landeszeitung, Augsburg, 26.1. 1949.

MÜNSTERER (Hans Otto), *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-1922*, Zurich, 1963 (édit. Revue, Berlin, 1966).

REICH (Bernhard), *Erinnerungen an Brecht*, in *Studien 3* (Beilage zu *Theater der Zeit* 14), 1966, p. 1-19.

STERNBERG (Fritz), *Der Dichter und die Ratio. Erinnerungen an Bertolt Brecht*, Göttingen, 1963.

WEKWERTH (Manfred), *Arbeit mit Brecht. Schriften*, Berlin, 1973.

WITT (Hubert), (Hrsg), *Erinnerungen an Brecht*, Leipzig, 1964. »¹

Annexe 1b : les témoins principaux cités par J. Fuegi.

« Ceux qui ont partagé avec moi leur connaissance personnelle d'événements dont ils ont été les témoins directs sont : Elisabeth Hauptmann, Eric Bentley, Marieluise Fleisser, Jorge Semprun, Angelika Hurwicz, Hans Bunge, Erwin Leiser, Carl Weber, Martin Esslin, Heiner Müller, Herbert Marshal, Margot Aufricht, Guéorgui Tsoulukidzé, Vera et Joachim Tenschert, Lev Kopélev, Dagmar Andreasen, Marta Feuchtwanger, Hilda Waldo, Mogens Voltelen, Tatiana Trétiakova, Ernst Schumacher, Klaus Völker, John Willett, Manfred Wekwerth, James Schevill, Bernard Frizell, Andrzej Wirth, Käthe Reichel, Mordecai Gorelik, Martin Pohl, Helene Weigel, Herta Hanisch, Irmgild Weber, Jürgen Kuczynski, Annemarie Rost, Ekkehard Schall, Steffi Spira, Johannes Hoffmann, Hans Mayer, Käthe Rüllicke-Weiler, Benno Besson, Robert Vambéry et Isot Killian. »

J. Fuegi, *Brecht et Cie*, *op. cit.*, Section « Remerciements », p. 766 sq.

Annexe 1c : les témoins principaux cités par W. Hecht.

« Ich hatte die günstige Gelegenheit, mit Helene Weigel, mit Erich Engel und mit Elisabeth Hauptmann über ein Jahrzehnt lang fast täglich zusammenzuarbeiten und mit Walter Brecht, Käthe Rüllicke-Weiler, Herbert Jhering, Hanns Eisler, Paul Dessau, Karl von Appen, Isot Kilian, Herbert Sandberg, Gottfried von Einem, mit Bernhard Reich, Asja Lacis, Arnolt

¹ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, L'Homme et son œuvre*, *op. cit.*, p. 213-214.

Bronnen, Fritz Erpenbeck, Marta Feuchtwanger, Fredrik Martner und Hermann Greid ausführlich zu sprechen.»

(« J'ai eu l'occasion de travailler presque quotidiennement avec H. Weigel, E. Engel et E. Hauptmann pendant plus d'une décennie et de parler en détail avec W. Brecht, K. Rüllicke-Weiler, Herbert Jhering, Hanns Eisler, Paul Dessau, Karl von Appen, Isot Kilian, Herbert Sandberg, Gottfried von Einem, avec Bernhard Reich, Asja Lacis, Arnolt Bronnen, Fritz Erpenbeck, Marta Feuchtwanger, Fredrik Martner et Hermann Greid ... »)

W. Hecht, *Brecht Chronik*, *op. cit.*, p. 1259

Annexe 1d : Quelques remarques complémentaires.

Témoignage d'Elisabeth Hauptmann :

L'auteure est citée par Rolf Tiedemann, qui se base lui-même sur une édition d'une pièce de Brecht. La comparaison des données ouvre ici sur la « réévaluation » des différents témoignages, au service de l'établissement d'une chronologie biographique :

Dans une édition scientifique de la *Sainte Jeanne des abattoirs*, il est question, apparemment sur la base d'informations fournies par Elisabeth Hauptmann, que Benjamin « avait passé, en été 1930, un temps assez long avec Brecht et [Emil] Burri dans le sud de la France, où ils travaillaient ensemble sur le drame. » La date doit reposer sur une erreur, Benjamin n'ayant pas séjourné en France durant cet été 1930.²

Le scrupule scientifique apparaît de manière exemplaire dans ce texte, de même que dans les notes de la postface (page 248) :

Il n'y eut pas de rencontre antérieure entre Benjamin et Brecht à Zurich – ce dernier y séjourna en mars 1933 – contrairement à ce que prétend savoir Frederic Ewen (cf. Ewen, *Bertolt Brecht, Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Frankfurt a. M., 1973, p. 272). *Bertolt Brecht, sa vie, son temps*, trad. de l'américain par Elisabeth Gille, Seuil, 1973, p. 236.³

Témoignage de Max Frisch⁴ :

Il est présenté sous forme de citation directe par M. Esslin (« Journal » de Max Frisch.)

Il reste là jusqu'à ce que je sois monté dans le train, me fait de la main un geste bref, un peu timide, sans retirer sa casquette de toile grise, cela ne serait pas son genre. Evitant la foule, il quitte le quai à pas rapides, courts, légers, balançant à peine les bras, la tête un peu de côté, la casquette

² R. Tiedemann, Postface aux *Essais sur Brecht* de Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris, éditions La Fabrique, 2003 [*Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, 1966, 1978]. p. 216.

³ R. Tiedemann, Postface aux *Essais sur Brecht*, *op. cit.*, notes, p. 248.

⁴ « romancier, dramaturge et architecte suisse qui le vit très souvent pendant son séjour à Zürich », M. Esslin, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 130.

enfoncee sur le front, comme pour dissimuler son visage, l'air d'un conspirateur, ou tout simplement d'un grand timide. Dans ces moments-là, on dirait un ouvrier, un métallo ; pourtant, il est trop frêle, trop naturellement élégant pour un ouvrier, trop éveillé pour un paysan et, dans l'ensemble, beaucoup plus vif que les gens du pays. Il est réservé, pourtant très observateur, c'est un réfugié qui a dû abandonner d'innombrables domiciles, trop timide pour un homme du monde, trop lucide pour ne pas être inquiet, un apatride... un passant égaré dans notre époque, un homme appelé Brecht, un savant, un poète sans l'encens...⁵

Témoignage de Walter Benjamin :

Le témoin est présenté comme suit par G. Berg et W. Jeske : « Parmi les hôtes qui rendent visite à Brecht durant l'été 1934 se trouve Walter Benjamin. Attendu depuis longtemps, il séjourne à Svenborg de juillet à octobre 1934. Brecht l'avait rencontré à Berlin en 1924 ; ils restent en contact grâce à Asja Lacis et, à partir de mai 1929, ils se voient fréquemment. »⁶ Le témoignage de W. Benjamin est très souvent cité par les biographes (Guy Scarpetta, par exemple, renvoie son lecteur à : « Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, Petite collection Maspero, p. 107. »⁷)

Témoignage de Walter Brecht :

Unser Leben in Augsburg, damals. Erinnerungen, Francfort-sur-le-Main, 1984, est cité dans G. Berg et W. Jeske : « Son frère Walter raconte en détail les espiègleries auxquelles ils se livrent, il décrit les voisins, la famille et les premières vacances passées dans une maison forestière des environs. »⁸ J. Fuegi cite abondamment W. Brecht, avec ce commentaire en note (p. 771) : « Le récit détaillé et exceptionnellement précis de Walter Brecht se trouve dans son *Unser Leben in Augsburg, Damals*, Insel Verlag, Francfort, 1984. »

Témoignages divers :

La correspondance de Lion Feuchtwanger (*Briefwechsel mit Freunden 1933-1958*, éditée par Harold von Hofe et Sigrid Washborn. 2 tomes, Berlin-Weimar, 1991, t. 1) est citée à la page 68 de la biographie de G. Berg et W. Jeske. On peut mentionner également, parmi nombre de témoignages plus ponctuels, ceux de Peter Suhrkamp (ami et éditeur de Brecht, cité p. 76 et 90 du même ouvrage) et d'Elias Canetti (*Écrits autobiographiques*, traductions de Michel-François Demet, Armel Guerne, Bernard Kreiss et Walter Weideli, Paris, Albin Michel, 1998).

⁵ Max Frisch, *Tagebuch*, 1946-49, Francfort, 1950, p. 292-293. Cité par M. Esslin, *Bertolt Brecht... op. cit.*, p. 131-132.

⁶ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.*, p. 56.

⁷ G. Scarpetta, *Brecht ou le Soldat mort*, *op. cit.*, p. 16.

⁸ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht...*, *op. cit.* p. 20.

Annexe 2 : les visiteurs de Ferney.

« Là, à Ferney, où il n'entre plus personne, à ce Ferney autour duquel je viens rôder seul, que de personnages célèbres sont accourus ! »⁹

Annexe 2a : le phénomène Ferney.

« ... La visite à Ferney devient une halte obligée pour les voyageurs et produit, selon l'un d'eux, une « rotation perpétuelle ». Nombreux sont les témoignages sur ce phénomène si représentatif de l'esprit du temps. John Moore écrit le 3 juillet 1772 : " Cet homme si extraordinaire a réussi à susciter plus de curiosité et à retenir l'attention de l'Europe pendant un temps plus long que n'importe quel autre personnage que l'époque ait produit, monarques et héros compris." Dans son *Éloge de Voltaire*, La Harpe décrit "cette nouvelle magistrature dont le tribunal était à Ferney". »¹⁰

« Parmi les visiteurs, il faut distinguer les hôtes de passage de ceux qui sont l'occasion de rencontres plus essentielles. Les paysans d'alentour qui viennent rendre grâce et formuler quelques suppliques à un Voltaire-Saint-Louis, ou la visite du pauvre Chaumont condamné au bagne pour avoir entendu un sermon au désert et délivré par une intervention du patriarche, entretiennent une vive imagerie illustrée par Huber ou par tel bas relief en bronze de Rosset. D'autres entrevues chargées d'émotion font particulièrement événement, comme le séjour de Mlle Clairon ou de Le Kain, la venue de Pigalle pour la statue, ou de Panckoucke pour le projet des œuvres complètes en 1777. Très important pour l'activité de Voltaire est le séjour des pairs en littérature (comme d'Alembert, Grimm, Condorcet, Morellet, Turgot, etc.) parce qu'il permet un fructueux échange d'idées et de livres. Des artistes comme Grétry ou Burney viennent aussi donner des informations précieuses sur les dernières innovations musicales. Pour l'ordinaire, la majorité des visites sont l'effet d'une pieuse curiosité et présentent une répétition routinière, mais par là-même elles définissent progressivement les éléments d'un rite. Voici les grands personnages européens comme le Landgrave de Hesse ou le prince de Brunswick, voici l'intendant de Bourgogne ou le duc de Villars avec une suite de cinquante personnes, ou bien de plus modestes étrangers, écrivains en herbe qui se feront mieux connaître plus tard, comme Boswell, William Beckford ou Casanova. »¹¹

L'article de J.-C. Bonnet utilise surtout les citations de visiteurs anglais et livre des indications précieuses quant aux sources les plus habituelles de la vulgate voltairienne :

⁹ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* (3^{ème} partie, livre 35, chap. 7), cité par J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », dans Ch. Mervaud et S. Menant (dir.), *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, 2 vol., t. I, p. 125.

¹⁰ J.-C. Bonnet, « La visite à Ferney », *art. cité*, p. 125-126.

¹¹ *Ibid.*, p. 126.

« Les Anglais surtout aiment transcrire fidèlement les entretiens. Sherlock, en 1776, fait une véritable interview avec des questions très préparées, qui sont en quelque sorte des « classiques » de la visite à Ferney ("Vous avez construit une église ? Les Anglais préfèrent Corneille à Racine", etc.) Parfois, comme dans la relation de Richard Neville en 1772, ne sont recensées que les réponses dans un catalogue assez maladroit des jugements de Voltaire sur tous les sujets. »¹²

J.-C. Bonnet précise que « toutes les citations de visiteurs anglais sont tirées du recensement de Gavin de Beer et André-Michel Rousseau, *Voltaire's British visitors, Studies on Voltaire* 49 (1967). »¹³

Annexe 2b : le témoignage de Jacob Jonas Björnståhl.

« Témoignage de Jacob Jonas Björnståhl, *Lettere ne'suoi viaggi stranieri* (Poschiavo 1786), iv. 117 (Ferney, 1^{er} octobre 1773). Björnståhl, professeur de philosophie à l'Université d'Uppsala, a rendu deux visites à Voltaire, sur la route d'Italie : à l'aller, en octobre 1770, au retour en octobre 1773. Ses lettres, adressées à Gjörwell, bibliothécaire royal de Stockholm, ont été traduites du suédois en allemand, et retraduites de l'allemand en italien. Elles paraissent en cette langue, à Poschiavo, entre 1782 et 1786 (deux tomes). Nous remercions M. Lucien Choudin de nous avoir signalé cette source peu connue d'informations sur Voltaire à Ferney. Voir cependant Carl Fehrman, « Un voyageur suédois chez Rousseau et chez Voltaire », dans *Rencontres et courants littéraires franco-scandinaves, Actes du 7^{ème} Congrès international d'histoire des littératures scandinaves* (Paris 1972), p. 253-62. »

Source : René Pomeau : *Écraser l'Infâme*, chapitre II « Le Laboureur de Ferney », *op. cit.*, p. 39.

¹² *Ibid.*, p. 132-133.

¹³ Note de J.-C. Bonnet, *ibid.*, p. 126.

Annexe 3 : complément sur les journaux et la correspondance de B. Brecht.

Annexe 3a : éclairage apporté par G. Berg et W. Jeske.

Ces éclaircissements, d'ordre bibliographique et génétique, sont donnés par G. Berg et W. Jeske dans l'ouvrage biographique cité :

« *Les journaux* :

Les journaux de jeunesse contiennent beaucoup de notes personnelles (sur les amis et les camarades de classe, sur les rivaux en amour, mais aussi de nombreux essais poétiques (1913), des remarques sur les livres lus, sur les difficultés rencontrées dans l'écriture de textes dramatiques ou de scénarios (1920-1922). Quant aux *Journaux*, ils contiennent presque exclusivement des propos plus généraux sur l'exil, des remarques sur les œuvres, des prises de position sur la situation politique et culturelle (dans les pays d'exil puis en Allemagne), des notations sur le déroulement de la Deuxième guerre mondiale, constamment illustrées par des photos et des coupures de presse (1938-1948). Dans les dernières années dominant des notations sur le travail théâtral, l'histoire de l'après-guerre dans la zone d'occupation soviétique, l'évolution de la R.D.A. Ces notes ne sont plus prises en continu (1949-1955, 1952 excepté).

Brecht s'exprime lui-même à deux reprises sur ces *Journaux*.

La première fois en Finlande le 21 avril 1941 :

"si ces cahiers contiennent si peu de choses privées, ce n'est pas seulement que je m'intéresse moi-même assez peu aux choses privées (pour lesquelles, en outre, je ne dispose guère d'un mode de représentation qui me satisfasse), c'est encore et surtout qu'a priori je m'attendais à devoir leur faire franchir un nombre incalculable de frontières de toute nature. cette dernière pensée me retient aussi de choisir des thèmes autres que littéraires." (JT 183¹⁴) ;

La seconde fois aux Etats-Unis le 21 janvier 1942 :

"ces jours-ci, j'ai survolé superficiellement tout le journal. il est évidemment bien distordu, à cause de lecteurs indésirables, et j'aurai du mal à me servir réellement un jour de ces repères, certaines limites sont respectées, parce que les limites sont justement faites pour être transgressées." (JT 240)

La correspondance

D'une manière générale, les lettres sont le genre de textes dont il est le plus difficile de connaître l'existence et par conséquent la quantité totale. Pour des raisons de respect de la vie

¹⁴ « JT » correspond à « Journal de travail », édition citée.

privée, parents et amis n'indiquent pas toujours qu'ils possèdent des textes personnels ; ils peuvent avoir aussi oublié l'existence d'une liasse de lettres (cf. le nombre surprenant de lettres apparues récemment dans les ventes aux enchères ; tout laisse penser que d'autres lettres réapparaîtront de cette manière dans les prochaines années). Par la force des choses, presque tous les originaux des lettres se trouvent dans les papiers posthumes des destinataires ; or toutes ces archives n'ont pas été classées ni rendues accessibles aux chercheurs. On n'a donc aucune certitude définitive quant aux lieux où se trouvent des lettres de Brecht jusqu'ici inconnues, lorsqu'il n'en existe pas d'exemplaire au carbone ni de copie aux archives Brecht. Si la préparation (depuis 1983) de la grande édition de Berlin et Francfort et la recherche de lettres dans d'autres archives ont permis de découvrir de nombreuses lettres inconnues jusqu'ici (ou des originaux dactylographiés comportant des ajouts manuscrits ne figurant pas sur les copies au carbone), il reste cependant impossible d'avoir une connaissance exhaustive de la correspondance de Brecht.»¹⁵

Annexe 3b : extrait du Journal de travail de Brecht.

Source : Bertolt Brecht *Journal de travail* 1938-1955, Paris, L'Arche, 1976 (titre original : *Arbeitsjournal*) – édition originale allemande établie par Werner Hecht, 1973, Suhrkamp Verlag –

Dans la section « berlin du 22.10.48 au 18.7.55 »

« 22.10.48 (vendredi)

départ de prague le matin, à midi sommes à la frontière. schreker vient nous prendre en auto. il fait double la voiture qui nous précède avec nos valises : « avez-vous quelque chose à manger, j'ai faim. » en mastiquant son pain avec son saucisson, il continue à expliquer qu'on a le pouvoir, mais de grandes difficultés, repas avec discours dans une banlieue. les présents – renn, des gens de théâtre, des gens du parti – très gentils et très affamés. photographiages comme aux USA, et radio. le secrétaire du parti mentionne que l'on dit maintenant : d'abord vient la morale, ensuite la bouffe. une auto nous reprend jusqu'à berlin. le conducteur, veste légère, des éclats d'obus dans les poumons, parle de la dureté de la vie, son garçon n'a pas de chaussures, le matin ils mangent deux tranches de pain, boivent un ersatz de café, à midi il y a des pommes de terre, et le soir aussi, les russes ont fait venir de l'huile de soja, c'est déjà quelque chose. forêts automnales, ici et là des ponts sautés, des voitures blindées qui rouillent dans les fossés. à la frontière interzones manquent des papiers de voiture, j'entre dans le poste de police allemand, téléphone au deutsches theater de berlin, quelques voitures viennent nous chercher, abus de la ligue culturelle, au club de la ligue culturelle, becher, jhering, dudow. la presse était allée à la gare, nous en sommes débarrassés dans un premier temps. nous logeons à l'adlon.

23.10.48

¹⁵ G. Berg et W. Jeske, *Bertolt Brecht, op. cit.*, p. 203-205.

hier soir, nous n'avions vu les ruines de la friedrichstrasse qu'en arrivant dans l'obscurité, confusément. le matin à six heures trente je descends la wilhelmstrasse détruite par la chancellerie du reich. disons pour aller fumer là-bas mon cigare. quelques ouvriers et quelques femmes des décombres. les décombres m'impressionnent moins que la pensée de tout ce que les gens ont dû faire pour contribuer à la destruction de la ville. un ouvrier m'indique la direction. « combien de temps faudra-t-il pour que tout ça reprenne forme ? » - « il tombera encore quelques cheveux gris d'ici-là. si nous avions des financiers, ça irait plus vite, mais nous n'avons plus de financiers du tout. enfin, bonne matinée. » moi, les ruines me paraissent au moins signaler l'ancienne présence de ces financiers. – le mat[in] kuckhahn, l'éditeur weiss et d'autres. le soir, première d'AVOIR, de hay, au d[eu]tsches t[heater]. miserable representation, crispée jusqu'à l'hystérie, totalement irréaliste.

au fait : l'ap[rès-midi], réception pour nous au siège de la ligue culturelle. jhering et langhoff parlent. j'ai convenu avec becher que je ne serai pas tenu de dire quelque chose. petit discours intelligent de dymshitz, l'officier soviétique chargé des affaires culturelles.

24. 10. 48.

manifestation pour la paix de la ligue culturelle. zweig est là et parle. moi-même je ne parle pas, résolu à m'informer sans intervenir. l'ap[rès-midi] chez jakob walcher, qui évoque les difficultés de la situation, sobrement et positivement, comme d'habitude. le soir chez otto, qui a l'air éprouvé par les années d'apocalypse. »¹⁶

¹⁶ B. Brecht *Journal de travail 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976, p. 483-484.

Annexe 4 : éclaircissements apportés par J.-P. Amette sur ses textes.

Annexe 4a : questionnaire soumis à J.-P. Amette

Courriel du 17 juillet 2016 (13h53) :

« **Mes questions portent sur les sources documentaires**, puisque j’essaie d’esquisser une forme de comparaison entre des biographies traditionnelles (dites « historiques ») et les biographies fictionnelles (dites fictions biographiques). Pour que cet essai ait une pertinence, je dois connaître, ou tout au moins formuler des hypothèses pertinentes quant aux sources biographiques que vous avez utilisées pour construire les fictions relatives à Brecht et Voltaire.

1. **Les sources directes** : je mobilise évidemment les textes de Brecht et de Voltaire auxquels vous renvoyez explicitement (*Puntila*, *Antigone*, *Poèmes* de Brecht aux éditions de L’Arche, *Journal de travail*, *Correspondance* de Voltaire + *Lettres* de Voltaire sur Rousseau et *La Nouvelle Héloïse*) Pourriez-vous me confirmer que ce sont bien ces ouvrages que vous avez utilisés essentiellement pour l’écriture de vos fictions, ou bien d’autres plutôt ?

Voici quelques-uns de mes éléments bibliographiques (l’ensemble de la bibliographie est en pièce jointe) :

BRECHT Bertolt, *Bertolt Brechts Hauspostille*, Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1973.

Sermons domestiques in *Poèmes 1* (Sermons domestiques. Extraits d’un manuel pour habitants des villes. Histoires de la Révolution 1918-1929), Paris, L’Arche, 1965.

Poèmes. 4, 1934-1941 : *Poèmes de Svendborg*, *Poèmes chinois*, *Etudes*, *Poèmes extraits de L’Achat du cuivre*, *Recueil de Steffin*, Paris, L’Arche, 1966.

Poèmes. 7, 1948-1956 : *Elégies de Buckow*, *Poèmes ne figurant pas dans des recueils*, *Chansons et poèmes extraits des pièces*, Paris, L’Arche, 1967.

Traduit de : *Gedichte 7 1948-1956*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964.

BRECHT Bertolt, *Journaux, 1920-1922 et Notes autobiographiques 1920-1954*, Paris, L’Arche Editeur 1978 (traduction Michel Cadot). Titre original: *Tagebücher 1920-1922, Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1975.

--, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1950.

Maître Puntila et son valet Matti, Paris, L’Arche, 2003 (traduction Michel Cadot, édition conforme à celle de 1970).

Ainsi que le volume 7 du *Théâtre complet* aux éditions de l’Arche.

VOLTAIRE, *Correspondance*, tome IV, In *Œuvres de Voltaire*, Paris, éd. Beuchot, éd. Divers, 1828-1834, 70 vol. [désormais B], t. LIV.

Correspondance, tome IX, In *Œuvres de Voltaire*, Paris, éd. Beuchot, éd. Divers, 1828-1834, 70 vol. [désormais B], t. LIX.

Puis-je savoir quelle édition du *Mahomet* vous avez utilisée ? Y a-t-il, de manière générale, des références que vous avez utilisées et qu'il me serait utile de connaître dans ce cadre ?

2. Etudes sur Brecht et Voltaire :

J'ai supposé assez vite que vous aviez utilisé les ouvrages de René Pomeau (ci-dessous à titre d'exemple), mais sans doute y en a-t-il d'autres :

(POMEAU René, *Voltaire*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1955. Edition citée (bibliographie augmentée et mise à jour) : « Points » Seuil, 1989.

POMEAU René, (dir.) et coll, *Écraser l'Infâme : 1759-1770, Voltaire en son temps*, 4, 2^{ème} édition, Oxford/Paris, Voltaire Foundation/Fayard, 1995, 2 vol.)

En ce qui concerne Brecht, j'ai pensé que l'une des sources principales était l'ouvrage de Martin Esslin (ESSLIN Martin, *Bertolt Brecht ou les pièges de l'engagement*, Paris, Julliard, 1961. Peut-être également : SCARPETTA Guy, *Brecht ou le soldat mort*, Paris, Grasset, « Figures », 1979 ; ou encore les écrits de Günter HEEG (revue Europe, 2000), que j'utilise également (ces deux derniers étant par ailleurs davantage d'ordre critique que biographique)

Sur ce point, votre éclairage (que je présenterai comme tel dans mon mémoire si vous m'y autorisez, en explicitant le fait qu'il y a bien eu un échange sur ces points) serait extrêmement précieux.

3. **Le site AMETTE.NET (<http://amette.free.fr/>)** : à plusieurs reprises, j'ai consulté le site qui a été consacré à votre œuvre par Jérôme Goudeau. J'y ai trouvé une biographie de Brecht, sans pouvoir davantage élucider la source (sinon supposer qu'il s'agissait d'Esslin). Je m'interroge également sur l'origine des photographies, qui n'est pas toujours indiquée. Je peux bien sûr retrouver la plupart des sources, mais j'aimerais savoir quelle était la vôtre, dans la mesure où certaines sont liées à des scènes essentielles du récit (l'arrivée de Brecht et Weigel à Berlin, par exemple).
4. Mon hypothèse est que la tradition de l'écriture biographique est transformée (doublement) par la structure du mythe d'Icare et par une poétique des éléments. Ceci a été conforté par ma lecture d'autres de vos textes (notamment le théâtre, cité en bibliographie). C'est certes une question plus subjective et moins factuelle, mais je souhaiterais savoir si cette **figure d'Icare** vous paraît pertinente pour l'analyse de l'ensemble de ces textes, ou au contraire peu signifiante ?

[les éléments structurants et développés sur ce point : l'ascension et l'hybris ; le doute sur le monde artistique : première étape de la dégradation ; La chute; Icare dans *Ma vie, son œuvre* ; le feu, la cendre ; le père : Icare dans *Province* ; le Minotaure, le labyrinthe.]

Et je vous prie par avance de bien vouloir excuser d'éventuelles erreurs grossières, insuffisances ou incongruités dans les hypothèses que j'ai pu formuler. »

Annexe 4b : réponse de J.-P. Amette

Courriel du 17 juillet 2016 (21h47)¹⁷

Merci pour l'envoi, Gwenaëlle.

Je n'ai travaillé, à part les œuvres de Brecht, et sa correspondance en allemand, que sur un seul et unique volume de 1320 pages, avec des centaines de photos capitales, ça s'appelle "brecht chronik" von Werner Hecht, édité chez Suhrkamp ce volume énorme détaille, mois après mois, toute la vie de Brecht et avec des témoignages. Une documentation colossale éditée en 1998 pour le centenaire de la naissance de Brecht en 1898. Énorme dictionnaire biographique, un Brecht fabuleux dans les détails... merci et je vais, la semaine prochaine répondre à vos questions. Esslin, pas lu. Bon courage

jp amette

Annexe 4c : réponse détaillée de J.-P. Amette.

Courriel du 19 juillet 2016 et pièces jointes :

« Vous trouverez en pièces jointes mes réponses à vos questions. Il est possible que j'envoie plusieurs mails car les réponses sont un peu lourdes pour le courrier mail... Bonnes vacances. Jacques-Pierre Amette. »

Ce courriel est accompagné de quatre pièces jointes, respectivement intitulées « Brecht », « Icare I », « Icare II », « Icare III ».

Pièce jointe 1 : « Brecht ».

¹⁷ Dans les courriels reproduits ici et les documents en pièce jointe, nous avons corrigé les coquilles typographiques. J.-P. Amette a en effet l'habitude de ne pas utiliser systématiquement de lettres capitales pour les noms propres (comme Brecht dans son *Journal*).

« A propos de Brecht

Réponses.

Je n'ai jamais lu Martin Esslin. Ni Guy Scarpetta. Je reviens toujours aux textes de Brecht, aux faits et jamais aux interprétations d'un autre.

Son « journal de travail » (éditions de l'arche) m'a été précieux, mais aussi et surtout l'énorme volume Suhrkamp de Werner Hecht. Ce fut ma bible et ma référence avant d'écrire, pendant l'écriture, et après l'écriture, autant pour l'immense chronologie si précise que pour la multitude de photos et d'extraits de la correspondance de Brecht, qui, elle aussi, m'a servi largement de support. Pour certains dialogues, ainsi que des souvenirs de comédiennes ayant travaillé avec Brecht. Je suis resté stupéfait de voir que les lettres de Brecht n'avaient pas été traduites en France. Elles sont d'une grande richesse. Les poèmes de Brecht m'ont été aussi d'un long usage. C'est là qu'il dit le mieux le (*sic*) j'évite les commentaires, les analyses littéraires de l'œuvre, les décryptages politiques, les panoramas critiques, les polémiques sur « l'effet de distanciation » brechtien, et les essais universitaires, aussi intelligents soient-ils .pourquoi ? Ils bloquent l'imagination et sont déjà des fictions et interprétations sur des faits bruts. En revanche je lis les journaux de l'époque, les témoins directs, les écrits de la famille de Brecht, les témoignages des comédiennes qui sont passées dans son lit... ou qui ont résisté avec vaillance à son harcèlement sexuel... Je suis allé trois fois à Berlin – deux fois avant la chute du Mur, une fois après... Pour visiter le musée Brecht, le cimetière, et les salles du Berliner Ensemble. Voir les rues que fréquentaient les comédiens, leurs cafés... J'ai regardé les films et documents sur Brecht diffusés sur Arte. J'ai aussi visionné des films tournés à Berlin dans les années 1947- 1955 et notamment j'ai visionné plusieurs fois ce grand film de 1946 : *Les Assassins sont parmi nous (Die Mörder sind unter uns)* de Susanne Wallner¹⁸, avec la grande comédienne Hildegard Kneff. Cette comédienne a, en partie, servi de modèle, ainsi que deux autres, autrichiennes, elles.

J'ai cherché dans les brocantes des cartes postales ou photos d'amateur de l'état de la ville de Berlin quand Brecht y travaillait. À chaque fois j'ai privilégié les documents photos et sa correspondance. J'ai aussi été fasciné par un livre publié aux Etats-Unis et qui traite de la surveillance policière quotidienne de la villa de Brecht, de Fritz Lang, ou de Thomas Mann, considérés comme des émigrés allemands à surveiller sous l'appellation étrange et décalée de « commu-nazis », c'est-à-dire qu'ils sont soupçonnés d'être pour certains des communistes infiltrés (ce qui est arrivé..) ou des nazis cachés... ce qui ne fut je crois jamais le cas ... ce qui en dit long sur le degré d'impréparation et le flou des services du FBI et de la CIA face aux immigrés intellectuels qui fuyaient l'Allemagne d'Hitler.. »

Pièce jointe 2 : « Icare I »

« La question Icare.

C'est une question passionnante. Elle est à relier avec mes 35 ans de critique littéraire soit dans le journal « Le point », soit dans d'autres journaux. Les articles que j'écrivais contribuaient le plus souvent à faire connaître et encourager des jeunes auteurs, ou des auteurs

¹⁸ En fait, le réalisateur du film se nomme Wolfgang Staudte. Suzanne Wallner est le nom de l'héroïne, jeune photographe rescapée des camps.

mal connus, voire des classiques oubliés (par exemple les libertins du XVII^e siècle). Mais ce poste de critique fait surtout comprendre le douloureux processus de « la fabrique de fausse célébrité ».

Vous rencontrez quotidiennement des attachées de presse, des éditeurs, des lecteurs, et bien sûr, des écrivains. Cela vous permet de savoir combien la machine éditoriale (qui publie environ 500 romans français à l'automne) suscite espoirs et promesses de célébrité chez ceux qui sont publiés et donc « élus ». Au final cela broie l (*sic*) une grande quantité d' auteurs d'une génération qui se sentent exploités et mis au rebut... simples numéros dans les grandes maisons d'édition. Tous les écrivains sont des Icare tombés à l'eau.

Le jour où ils sont publiés, dans leur naïveté ils pensent monter vers le soleil de la Gloire, et finalement, ils se brûlent, perdent leurs plumes (ah ah !!) et tombent dans l'eau de l'indifférence totale.

C'est le tableau de Breughel qui m'a étonné, inspiré, sidéré de voir combien cet Icare, jeune, euphorique, parti à l'assaut du ciel, du soleil, voulant se distinguer des autres humains dans un élan de folie singulière (vouloir échapper à la loi de la pesanteur, ce n'est pas rien...) unique, enthousiaste, intelligent et solitaire, finit par être cramé... Il se noie dans l'indifférence.

C'est le sort de l'écrivain actuel.

L'écrivain à notre époque est presque aussi vite « oublié » que « publié. » Le délai de vie d'un roman en librairie est de trois mois, avec, au fond, peu de chance d'être remarqué par la presse.

Le tableau de Breughel montre bien un paysan qui creuse son sillon, un pêcheur attentif à sa ligne, des mutons qui ne tournent même pas la tête au moment du plongeon.... j'ai constaté le désespoir de ces écrivains qui ne trouvaient pas leur livre en librairie (à cause de diffusions restreintes) et qui comprenaient que les quelques articles dans la presse ne leur permettaient pas d'atteindre des ventes. Icare est exactement l'image et le symbole de l'auteur, parfois flatté médiatiquement sur les plateaux de télé ou dans les radios, ou analysé dans les journaux, mais qui n'atteint pas le public, et tombe. On pourrait appeler souvent ces écrivains « tous ceux qui tombent ».

Pièce jointe 3 : « Icare II »

Icare II

Statistiquement c'est une hécatombe...

c'est donc inévitablement un marché de dupe, ce statut de l'auteur à notre époque. Dans le meilleur des cas il sera un peu vu en librairie, trois mois à peine, et la rotation en librairie le rejettera dans l'oubli au profit du prochain office en librairie...

Voir de près fonctionner la machine éditoriale et médiatique m'a rendu très lucide sur le statut de l'auteur. Apparemment encensé, (la France se vante d'être une terre littéraire...) L'auteur est broyé et son œuvre pilonnée. Les vrais chiffres de vente du roman français (à part une vingtaine de cas) sont médiocres. Le monde éditorial ment là-dessus...

J'ai connu personnellement et régulièrement le désespoir de nombreux écrivains, loués et vantés dans la presse, mais immédiatement oubliés ou même ignorés pour la suite de leur carrière. J'ai vu des amis auteurs arrêter d'écrire et sombrer dans l'alcool ou la dépression. D'autres ont connu quelques mois de succès assez fragile et ont mis des années à se remettre d'avoir disparu dans les librairies, parfois même disparu des catalogues.

Souvent, des livres sont pilonnés sans que l'auteur ait été prévenu.

J'ai donc vu notre pauvre Icare, envolé dans l'enthousiasme, se noyer, dans un paysage superbe sous le regard des indifférents.

Pièce jointe 4 : « Icare III »

Icare III

Je le répète, la figure d'Icare est intéressante dans la mesure où elle donne une image de l'auteur aspiré par les hauteurs et détruit. Le statut sur-valorisé de l'écrivain dans notre société.

Notre société, via le lycée, et le système éducatif vit sur le mythe que celui qui écrit s'approcherait donc du soleil de la Gloire... Car on a en tête Molière ou Chateaubriand, La Fontaine, Stendhal, Malraux ou Camus... Bernanos ou Yourcenar... et c'est un parfait mirage... L'auteur y perd ses plumes (on se sert des plumes pour écrire... et là aussi pour s'envoler vers la gloire..) .c'est une très jolie image de l'auteur qui se croit, dans son ascendance dans les nuages, au-dessus des autres. En fait, il finit par tomber.

Vous remarquerez que le mythe Romantique de l'être « Inspiré » est très vivace, d'autant que l'auteur est toujours interrogé, interviewé [à] la tv comme un « être à part »... (voir Bernard Pivot ou Busnel demander : « mais d'où vous viennent toutes vos idées, vos personnages, où est cette source magique de votre inspiration ? Comment naît votre monde ? »)..

Ce mythe romantique de l'écrivain qui a une source cachée, un « inspiré », elle me fait sourire. Écrire, c'est un bricolage de fantasmes avec une bonne dose d'auto-censure... et on tourne TOUJOURS le dos à la société pour écrire... on se retire un peu du monde. On est dans un inter-monde... même si Simone de Beauvoir et Sartre ont affirmé avoir écrit dans les cafés...

Mais « Province » a été écrit dans un curieux mélange d'enthousiasme, de somnambulisme d'écriture, à la limite parfois de l'écriture automatique des surréalistes... dans une admiration

passionnée pour des paysages de la campagne d'aquitaine... sur un fonds pessimiste quant au destin de 'humanité et au statut si fragile et évanescent de l'auteur...

Ce qui est vrai c'est que c'était une époque – le plein été de ma vie- durant laquelle j'avais acheté une vieille bergerie dans [les] environs de Bazas, près de Lados, pays de Mauriac... et que l'ombre de la cathédrale de Bazas, la splendeur architecturale de la cathédrale... ombre immense dans une contrée scintillante et verdoyante n'étaient pas absentes. L'importance réelle du mythe Icare dans mon œuvre ? Là, je cale... Je n'en sais rien... Mais suis-je bon juge ?

Annexe 4d : questionnement concernant les structures et l'aspect narratologique.

Courriel du 10 août 2016 (11h) adressé à J.-P. Amette

« Cher Jacques-Pierre Amette,

[...]

Depuis que vous m'avez donné cette information précieuse relative à Hecht, j'approfondis grâce à cet ouvrage l'aspect narratologique : la première partie de ma recherche avait en effet pour but d'identifier les structures de la fiction biographique, en la référant à la biographie historique. Il s'agit surtout de voir comment des fondements/bases de type documentaire ou historique – archives, correspondances, journaux, sources « fiables » - sont transformés par la fiction : ainsi, j'essaie d'analyser la reconfiguration du récit en montrant comment certains épisodes (ou certaines époques) sont sélectionnés par le récit (l'arrivée de Brecht à Berlin, la période de Svendborg, Ferney ...), formuler des hypothèses sur certains choix narratifs (la mise en scène de *Mahomet*, d'*Antigone*), montrer les effets de dilatation (épisode de Buckow), d'analepse (rappel de Skovsbostrand par Buckow) ou de prolepse (prédictions de la voyante quant à l'insuccès de *Mahomet...*) du récit... Ou encore l'itération (effet circulaire de l'épisode de Marlebäk dans *Province*). Simultanément, je tente de montrer comment le paradigme de l'« enquête », essentiel dans les structures biographiques, est thématiqué dans *La Maîtresse de Brecht*, ou « déplacé » dans *Un été chez Voltaire* (récit rétrospectif de Goussier).

Surtout, les « pauses » dans le récit me paraissent significatives, moments où la narration est d'une certaine manière suspendue pour laisser la place à une forme de méditation poétique sur le monde (univers naturel, éléments, mais aussi sur les villes...)

Comme je vous l'avais écrit de manière très succincte, mon étude précédente consacrée à *Ma vie, son œuvre* m'a amenée à supposer que le mythe d'Icare, en tant que mythe de l'écrivain, était l'un des facteurs d'appropriation/transformation du genre de la fiction biographique dans votre œuvre. Les motifs icariens sont présents explicitement dans *Province* (« Père » ; « Fils » ; « Marlebäk » ; « La tête du taureau » ; « Ecran blanc » ; « Jessica » ; « Le vent âpre et gris, la mer enflammée » ; « Les héros fugitifs ») et j'ai parfois recours aux aspects « icariens » parodiques de *Ma vie, son œuvre*. Quelques structures sont à examiner :

l'ascension correspond au succès de l'écrivain (et au combat en ce qui concerne Brecht et Voltaire), l'hybris à l'orgueil des deux personnages, et la chute est présente dans les insuccès ou désillusions des artistes. La référence que vous avez faite au tableau de Brueghel me paraît importante, notamment quant à l'indifférence (ou l'incompréhension) manifestée par rapport à l'Artiste. Quelques motifs repérables dans les romans (le feu, la cendre, le labyrinthe, etc.) vont dans ce sens également.

En fait, mon étude s'inscrit dans le cadre des analyses stylistiques de Michael Riffaterre, qui tendent à identifier les mécanismes de l'intertextualité. L'idée (résumée de manière succincte) est que l'intertextualité fonctionne sur un mécanisme triple (et non une relation duelle) : l'intertexte est le modèle de base du texte, et l'interprétant est le « tiers-texte » qui va « médier », d'une certaine façon, la relation entre le texte et l'intertexte. Dans notre cas, l'intertexte est le genre de la fiction biographique, et l'interprétant serait le mythe d'Icare en tant que mythe de l'écrivain.

Bien sûr, ce cadre n'est qu'un outil d'analyse, et il ne rendra pas compte de la complexité des mécanismes de création. Je pense à certains aspects qui selon moi ressortissent à une écriture poétique « brechtienne » (quelques motifs : tension entre le minéral et le pourrissement, le végétal, l'aquatique...) J'ai fait un relevé assez précis en mettant en relation avec les poèmes de Brecht, mais pour le moment, j'ignore quelle place ces aspects vont prendre dans l'analyse.

Je voulais donc vous faire part de l'avancement actuel des travaux, et surtout vous demander votre aide sur un point précis : pourriez-vous m'éclairer quant aux sources concernant Voltaire ? Je travaille sur quelques tomes de la *Correspondance*, et les écrits tels que le *Dictionnaire philosophique*, mais j'ignore bien sûr à quelle littérature critique vous avez eu recours si c'est le cas (vous avez vu que ma bibliographie mentionne massivement les recherches de René Pomeau et son équipe, mais là encore, je peux faire erreur).

Je vous remercie encore une fois pour toute l'aide que vous pourrez m'apporter !

A bientôt,

Gwenaëlle

Annexe 4e : réponse de J.-P. Amette sur l'aspect narratologique et le « statut des écrivains ».

Courriel du 10 août (15h), complété par la pièce jointe « Voltaire »

Chère Gwenaëlle,

je ne peux rien dire sur l'aspect narratologique. J'écris très spontanément comme ça me vient... après des notes et des petits dessins sur des carnets... concernant surtout un paysage... d'ailleurs il y a un peintre dans "un été chez Voltaire"... pour le reste voici ma réponse en pièce jointe. c'est un peu pauvre, mais je ne peux donner que ces précisions pour

votre travail et ajoutez que j'ai toujours écrit avec un fonds de légère moquerie, quelque chose de narquois... sur le statut des écrivains qui, parfois, sont assez vantards, mais quand 2 figures telles que Brecht et Voltaire se heurtent aux puissances régnautes du temps, l'un contre Hitler et le gouvernement soviétique, l'autre contre un roi et un empereur, ça vaut le coup de se pencher sur leur cas.

bien à vous,

Jacques-Pierre amette

Annexe 4f : pièce jointe « Voltaire ».

Voltaire

Merci de votre manière de résumer vos travaux. En ce qui concerne Voltaire, à part l'article Voltaire signé A. Magnan dans le dictionnaire Bordas de Couty, Rey et Beaumarchais, je n'ai utilisé comme source pour écrire mon bref récit, « un été chez voltaire » que la correspondance en pléiade et notamment les volumes qui concernent les années 1741 (création de la pièce « Mahomet » à Lille), l'année 1732 (succès triomphal de « Zaire ») et, pour ma documentation générale tout ce qui concerne l'épisode chez Frédéric II entre 1750 et surtout l'épisode tragique de juin juillet 1753, ce qui m'a permis de comprendre l'homme, son courage et permis de comprendre son obsession de se faire un petit domaine à l'écart des rois, des empereurs et de leurs tyrannies. La méfiance et les ruses de Voltaire pour garder sa liberté de parole m'a toujours bluffé !... et chez Brecht, il y a les mêmes ruses pour garder son intégrité littéraire, morale et politique. Ça aussi, c'est une ligne de force et un sacré gros lien entre mon Brecht et mon Voltaire !!... sans doute le moteur le plus puissant pour écrire sur ces deux-là... Ajoutez le théâtre comme utopie et refuge contre les désordres du temps (j'achèterai bien une ferme en Lot-et-Garonne pour faire jouer mes pièces, et oublier les malheurs de mon temps et de mon pays... ah ah.. !).

Et bien sûr je suis resté fasciné par le terrible moment quand il est poursuivi et séquestré à Francfort et madame Denis sans doute violée par les brutes de Frédéric II... j'avais besoin de sentir le bonhomme dans sa gaieté aérienne, une forme suprême de courage et d'art de vivre devant l'adversité !... Enfin j'ai lu avec attention, en pléiade, toutes les lettres de Voltaire de 1760-1761 quand Voltaire s'installe à Ferney. Et bien sûr pas mal de ses pièces (quel ennui...) Je n'ai jamais lu une ligne de René Pomeau. Pourquoi ? Une biographie très détaillée bloque l'imagination.

Annexe 5 : la légende de Heinzchen par Heinrich Heine.

« Comme base du caractère des démons allemands, nous voyons que tout ce qui est idéal leur a été enlevé, et que l'horrible est allié en eux à l'ignoble. Plus ils se montrent lourdement familiers, plus l'impression qu'ils produisent est effroyable. Rien n'est plus repoussant que nos revenants, nos kobolds et nos farfadets. Praetorius, dans son *Antropodemos*, donne une page à ce sujet, que je copie :

"Les anciens n'ont pu dire autre chose des kobolds, sinon que c'étaient des hommes véritables, de forme semblable aux petits enfants, avec de petits habits bariolés ; quelques-uns ajoutent qu'ils portent un couteau qui sort de leurs reins, par quoi ils sont très laids à voir, ayant été autrefois méchamment assassinés avec cet instrument. Les superstitieux pensent que ce doivent être les âmes de gens tués dans la maison où ils apparaissent ; et ils rapportent beaucoup d'histoires, disant que les kobolds rendent de si bons offices aux servantes et aux cuisinières et se font tant aimer, que beaucoup de celles-ci les ont pris en affection au point de désirer ardemment leur vue, et de les appeler. Mais ces esprits ne se rendent pas volontiers à leurs désirs, car ils disent qu'on ne peut les voir sans frissonner à en mourir. Cependant, quand les servantes curieuses insistent, les kobolds désignent un endroit de la maison où ils se présentent en personne ; ils préviennent qu'il faut avoir soin d'apporter avec soi un seau d'eau froide. C'est qu'il est arrivé souvent que le kobold est venu s'étendre tout nu sur un carreau, avec son grand couteau qui lui sortait du dos, et que la servante effrayée est tombée en défaillance. Là-dessus, le petit être se levait, prenait l'eau, et il en inondait la créature pour qu'elle revînt à elle. Et aussitôt la servante perdait son envie, et ne demandait plus jamais à revoir le petit Chim. Il faut savoir que les kobolds ont tous des noms particuliers, mais qu'ils se nomment ordinairement *Chim*. On dit aussi qu'ils se livrent à toutes sortes de travaux pour les valets et les servantes auxquels ils se sont adonnés, étrillant les chevaux, faisant la litière de l'écurie, lavant tout, tenant la cuisine en bon ordre, faisant l'ouvrage de la maison, et donnant tant d'attention à tout, que le bétail engraissait et profitait beaucoup sous leur surveillance. Il faut, pour cela, que la valetaille caresse beaucoup les kobolds, qu'on ne leur fasse pas la moindre peine, qu'on ne rie jamais d'eux, et qu'on ne leur refuse jamais les mets qu'ils affectionnent. Quand une cuisinière a pris une de ces petites créatures pour son aide secret, elle doit chaque jour, à la même heure, au même lieu, lui porter un plat bien préparé et bien assaisonné, et s'en aller sans regarder derrière elle ; après cela, elle peut paresser tout à son aise, dormir le soir, elle ne trouvera pas moins son ouvrage fait dès le matin. Oublie-t-elle une fois son devoir et néglige-t-elle de porter le plat du kobold à l'heure dite, elle est forcée de faire toute seule sa tâche, et rien ne lui réussit. Tantôt elle se brûle dans l'eau bouillante, tantôt elle brise les pots et la vaisselle, elle renverse les sauces, etc. ; ce qui la fait infailliblement gronder et punir par le maître ou la maîtresse du logis, cas auquel on entend souvent le kobold se moquer et rire. De leur côté, les kobolds ont coutume de rester dans la maison, même

quand on y change de servantes. Souvent une servante qui s'en allait recommandait le kobold à celle qui prenait sa place, et quand celle-ci ne tenait pas compte de ses recommandations, les malheurs ne lui manquaient pas, et elle était forcée à son tour de quitter bientôt la maison."

L'anecdote suivante est peut-être une des plus terribles aventures de ce genre.

Une servante avait eu pendant bien des années un invisible esprit familier qui s'asseyait près d'elle au foyer, où elle lui avait fait une petite place, s'entretenant avec lui pendant les longues nuits d'hiver. Un jour la servante pria Heinzchen (elle nommait ainsi l'esprit) de se laisser voir dans sa véritable forme. Mais Heinzchen refusa de le faire. Enfin, après de longues instances, il y consentit, et dit à la servante de descendre dans la cave où il se montrerait. La servante prit un flambeau, descendit dans le caveau, et là, dans un tonneau ouvert, elle vit un enfant mort qui flottait au milieu de son sang. Or, [de] longues années auparavant, la servante avait mis secrètement un enfant au monde, l'avait égorgé, et l'avait caché dans un tonneau. »

Les Allemands sont ainsi faits, qu'ils cherchent leurs meilleures bouffonneries dans les choses terribles, et les légendes populaires qui parlent des kobolds sont souvent remplies de traits plaisants. Les histoires les plus amusantes sont celles du *Hudeken*, un kobold qui faisait ses tours dans le XII^e siècle, à Hildesheim, et dont il est question dans nos chroniques, dans nos romans merveilleux et dans nos veillées.

Heine, Heinrich [*Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 1833], « De l'Allemagne », *Œuvres complètes de Henri Heine* ; 1-2, Paris : Michel-Lévy frères, 1855, p. 22-25.

Consultable sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68419n>

Annexe 6 : textes de Lautréamont et de V. Hugo cités par M. Riffaterre.

Extrait des *Chants de Maldoror* (1869), Chant II (15), édition Pierre-Olivier Walzer, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 125-126, cité par M. Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », dans *Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique*, n°1-2, Paris, 1979, p. 129-130.

1. Il y a des heures dans la vie où l'homme, à la chevelure pouilleuse, jette, l'œil fixe, des regards fauves sur les membranes vertes de l'espace ; car, il lui semble entendre, devant lui, les ironiques huées d'un fantôme.
2. Il chancelle et courbe la tête : ce qu'il a entendu, c'est la voix de la conscience.
3. Alors, il s'élanche de la maison, avec la vitesse d'un fou, prend la première direction qui s'offre à la stupeur, et dévore les plaines rugueuses de la campagne.
4. Mais, le fantôme jaune ne le perd pas de vue, et le poursuit avec une égale vitesse.
5. Quelquefois, dans une nuit d'orage, pendant que des légions de poulpes ailés, ressemblant de loin à des corbeaux, planent au-dessus des nuages, en se dirigeant d'une rame raide vers les cités des humains, avec la mission de les avertir de changer de conduite, le caillou, à l'œil sombre, voit deux êtres passer à la lueur de l'éclair, l'un derrière l'autre ; et, essuyant une furtive larme de compassion, qui coule de sa paupière glacée, il s'écrie :
6. « Certes, il le mérite ; et ce n'est que justice. »
7. Après avoir dit cela, il se replace dans son attitude farouche, et continue de regarder, avec un tremblement nerveux, la chasse à l'homme, et les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière, et les légions solitaires de poulpes, devenues mornes à l'aspect de ces fulgurations sourdes et inexprimables.
8. Mais, pendant ce temps, le steeple-chase continue entre les deux infatigables coureurs, et le fantôme lance par sa bouche des torrents de feu sur le dos calciné de l'antilope humain.
9. Si, dans l'accomplissement de ce devoir, il rencontre en chemin la pitié qui veut lui barrer le passage, il cède avec répugnance à ses supplications, et laisse l'homme s'échapper.

Victor Hugo, Extrait de « Ce que dit la bouche d'ombre » [1855], vers 553-667, *Les Contemplations*, édition scientifique de Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1973, p. 403-406.

Les mondes, dans la nuit que vous nommez l'azur,
Par les brèches que fait la mort blême à leur mur,
Se jettent en fuyant l'un à l'autre des âmes.

Dans votre globe où sont tant de geôles infâmes,
Vous avez des méchants de tous les univers,
Condamnés qui, venus des cieus les plus divers,

Rêvent dans vos rochers ou dans vos arbres ploient ;
Tellement stupéfaits de ce monde qu'ils voient,
Qu'eussent-ils la parole, ils ne pourraient parler.
On en sent quelques-uns frissonner et trembler.
De là les songes vains du bronze et de l'augure.

Donc, représente-toi cette sombre figure :
Ce gouffre, c'est l'égout du mal universel.

Ici vient aboutir de tous les points du ciel
La chute des punis, ténébreuse traînée.
Dans cette profondeur, morne, âpre, infortunée,

De chaque globe il tombe un flot vertigineux
D'âmes, d'esprits malsains et d'être vénéneux,
Flot que l'éternité voit sans fin se répandre.
Chaque étoile au front d'or qui brille, laisse pendre
Sa chevelure d'ombre en ce puits effrayant.
Âme immortelle, vois, et frémis en voyant :
Voilà le précipice exécrationnel où tu sombres.

Oh ! qui que vous soyez, qui passez dans ces ombres,
Versez votre pitié sur ces douleurs sans fond !
Dans ce gouffre, où l'abîme en l'abîme se fond,
Se tordent les forfaits, transformés en supplices,
L'effroi, le deuil, le mal, les ténèbres complices,
Les pleurs sous la toison, le soupir expiré
Dans la fleur, et le cri dans la pierre muré !
Oh ! qui que vous soyez, pleurez sur ces misères !
Pour Dieu seul, qui sait tout, elles sont nécessaires ;
Mais vous pouvez pleurer sur l'énorme cachot
Sans déranger le sombre équilibre d'en haut !
Hélas ! hélas ! hélas ! tout est vivant ! tout pense !
La mémoire est la peine, étant la récompense.

Oh ! comme ici l'on souffre et comme on se souvient !
Torture de l'esprit que la matière tient !
La brute et le granit, quel chevalet pour l'âme !
Ce mulet fut sultan, ce cloporte était femme.
L'arbre est un exilé, la roche est un proscrit.
Est-ce que, quelque part, par hasard, quelqu'un rit
Quand ces réalités sont là, remplissant l'ombre ?
La ruine, la mort, l'ossement, le décombre,
Sont vivants. Un remords songe dans un débris.

Pour l'œil profond qui voit, les antres sont des cris.
Hélas ! le cygne est noir, le lys songe à ses crimes ;
La perle est nuit ; la neige est la fange des cimes ;

Le même gouffre, horrible et fauve, et sans abri,
S'ouvre dans la chouette et dans le colibri ;
La mouche, âme, s'envole et se brûle à la flamme ;
Et la flamme, esprit, brûle avec angoisse une âme ;
L'horreur fait frissonner les plumes de l'oiseau ;
Tout est douleur.

Les fleurs souffrent sous le ciseau,
Et se ferment ainsi que des paupière closes ;
Toutes les femmes sont teintes du sang des roses ;
La vierge au bal, qui danse, ange aux fraîches couleurs,
Et qui porte en sa main une touffe de fleurs,
Respire en soupirant un bouquet d'agonies.
Pleurez sur les laideurs et les ignominies,
Pleurez sur l'araignée immonde, sur le ver,
Sur la limace au dos mouillé comme l'hiver,
Sur le vil puceron qu'on voit aux feuilles pendre,
Sur le crabe hideux, sur l'affreux scolopendre,
Sur l'effrayant crapaud, pauvre monstre aux doux yeux,
Qui regarde toujours le ciel mystérieux !
Plaignez l'oiseau de crime et la bête de proie.
Ce que Domitien, César, fit avec joie,
Tigre, il le continue avec horreur. Verrès,
Qui fut loup sous la pourpre, est loup dans les forêts ;
Il descend, réveillé, l'autre côté du rêve ;
Son rire, au fond des bois, en hurlement s'achève ;
Pleurez sur ce qui hurle et pleurez sur Verrès.
Sur ces tombeaux vivants, masqués d'obscurs arrêts,
Penchez-vous attendri ! versez votre prière !
La pitié fait sortir des rayons de la pierre.
Plaignez le louveteau, plaignez le lionceau.
La matière, affreux bloc, n'est que le lourd monceau
Des effets monstrueux, sortis des sombres causes.
Ayez pitié. Voyez des âmes dans les choses.
Hélas ! le cabanon subit aussi l'écrou ;
Plaignez le prisonnier, mais plaignez le verrou ;

Plaignez la chaîne au fond des bagnes insalubres ;
La hache et le billot sont deux êtres lugubres ;
La hache souffre autant que le corps, le billot

Souffre autant que la tête ; ô mystères d'en haut !
Ils se livrent une âpre et hideuse bataille ;
Il ébrèche la hache, et la hache l'entaille ;
Ils se disent tout bas l'un à l'autre : Assassin !
Et la hache maudit les hommes, sombre essaim,
Quand, le soir, sur le dos du bourreau, son ministre,
Elle revient dans l'ombre, et luit, miroir sinistre,
Ruisselante de sang et reflétant les cieux ;
Et, la nuit, dans l'étal morne et silencieux,
Le cadavre au cou rouge, effrayant, glacé, blême,
Seul, sait ce que lui dit le billot, tronc lui-même.
Oh ! que la terre est froide et que les rocs sont durs !
Quelle muette horreur dans les halliers obscurs !
Les pleurs noirs de la nuit sur la colombe blanche
Tombent ; le vent met nue et torture la branche ;
Quel monologue affreux dans l'arbre aux rameaux verts !
Quel frisson dans l'herbe ! Oh ! quels yeux fixes ouverts
Dans les cailloux profonds, oubliettes des âmes !
C'est une âme que l'eau scie en ses froides lames ;
C'est une âme que fait ruisseler le pressoir.
Ténèbres ! l'univers est hagard. Chaque soir,
Le noir horizon monte et la nuit noire tombe ;
Tous deux, à l'occident, d'un mouvement de tombe,
Ils vont se rapprochant, et, dans le firmament,
Ô terreur ! sur le joug, écrasé lentement,
La tenaille de l'ombre effroyable se ferme.
Oh ! les berceaux font peur. Un baigne est dans un germe.
Ayez pitié, vous tous et qui que vous soyez !
Les hideux châtiments, l'un sur l'autre broyés,
Roulent, submergeant tout, excepté les mémoires.

Annexe 7 : le mythe d'Icare.

Source : *Mythologie grecque et romaine*, P. Commelin, Paris, éditions Garnier, 1960, p. 307-308.

« Dédale, fils d'Hymétion, petit-fils d'Eumolpe, et arrière-petit fils d'Erechthée, roi d'Athènes, disciple de Mercure, artiste incomparable, architecte, statuaire, etc. substitua l'usage des voiles à celui des rames, et fit des statues qui d'elles-mêmes se mettaient en marche et paraissaient animées. Ayant tué son neveu dont il était jaloux, il fut condamné à mort par l'Aréopage. Il s'enfuit alors d'Athènes et se réfugia en Crète, à la cour de Minos.

Là, il construisit le fameux labyrinthe, enclos rempli de bois et de bâtiments disposés de manière que, quand on y était une fois entré, on n'en pouvait trouver l'issue. Dédale fut la première victime de son invention. Minos, irrité contre lui parce qu'il avait favorisé les amours de Pasiphaé, l'y fit enfermer avec son fils Icare et le Minotaure. Alors Dédale fabriqua des ailes artificielles qu'il adapta avec de la cire à ses épaules et à celles de son fils, à qui il recommanda de ne pas s'approcher trop du soleil. Puis ils prirent ensemble leur essor, et partirent à travers les airs. Icare, oubliant ses instructions, s'éleva trop haut : le soleil fit fondre la cire de ses ailes, et il tomba et se noya dans la mer Egée qui, de cette chute, prit le nom d'Icarienne.

D'après Virgile, Dédale fit sa première descente en Italie, à Cumès, colonie de Chalcis, ville d'Eubée. Là, il consacra ses deux ailes à Apollon, et lui éleva un temple magnifique sur la porte duquel il grava ou sculpta toute l'histoire de Minos et de sa famille. Deux fois il tenta d'y représenter aussi la chute d'Icare, deux fois ses mains défailirent, au souvenir de sa douleur.»¹⁹

Source : *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, P. Grimal, Paris, P.U.F., 1990 (édition conforme à celle de 1951), p. 224-225 et p. 118-119.

Extrait de l'article « Icare » :

« Icare est le fils de Dédale et d'une esclave de Minos appelée Naucraté. Lorsque Dédale eut enseigné à Ariane le moyen pour Thésée de retrouver son chemin dans le labyrinthe et que Thésée eut tué le Minotaure, Minos, irrité, enferma Dédale et son fils Icare dans le labyrinthe. Mais Dédale, qui n'était pas à bout de ressources, fabriqua pour Icare et pour lui des ailes, qu'il fixa aux épaules de son fils et aux siennes avec de la cire. Puis, tous deux s'envolèrent. Avant de partir, Dédale avait recommandé à Icare de ne pas voler trop bas et de ne pas

¹⁹ P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, « Légendes athéniennes », *Dédale et Icare*, pp. 306-307.

s'élever non plus trop haut. Mais Icare, rempli d'orgueil, n'écoula pas les conseils de son père ; il monta dans les airs, si près du soleil que la cire fondit et que l'imprudent fut précipité dans la mer qui, depuis, s'appela la Mer Icarienne (la mer qui entoure l'île de Samos). »

Extrait de l'article « Dédale » :

« Dédale est un Athénien, appartenant à la famille royale issue de Cécrops. Il est le type même de l'artiste universel, tour à tour architecte, sculpteur, inventeur de moyens mécaniques. C'est à lui que l'on attribue, dans l'antiquité, les œuvres d'art archaïques, même celles qui ont un caractère plus mythique que réel, comme les statues animées dont parle Platon dans le *Ménon*. »

Autre source : Michèle Dancourt, *Dédale et Icare : métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS, 2002.

Rappelons l'histoire de Dédale et de son fils. Dédale, appartenant à la famille régnante d'Athènes, les Erechthéides, est lié à des héros de mythes d'autochtonie, des hommes-serpents, Erechthee et son fils Cécrops. Il ne relève pas de la branche politique, celle des Cécropides qui délègue le pouvoir à Egée, puis à Thésée, cousin de Dédale, mais de la branche des Métionides, placés sous la protection des dieux-artisans Athéna et Héphaïstos qui sont d'ailleurs avec Gaïa à l'origine de la lignée. Sculpteur prestigieux, Dédale réalise des effigies de dieux qui ont l'air vivantes, douées de regard et de mouvement. C'est aussi un inventeur d'outils (le fil à plomb, la glue...). Sa sœur Perdix lui demande de former son fils, le jeune Talos, appelé aussi Kirminos. L'apprenti, manifestant des dispositions extraordinaires, met au point le compas, le tour du potier, la scie. Son oncle, dans un mouvement de jalousie, le précipite du haut de l'Acropole et ensevelit furtivement le cadavre. Surpris, il explique qu'il enterre un serpent. Sa sœur, désespérée, se pend. Selon une autre version, Athéna métamorphose en perdrix le corps de Talos précipité. Découvert, Dédale doit s'expliquer devant l'Aréopage : il est condamné à l'exil, ou bien, devant le verdict, il s'enfuit sur la mer et débarque en Crète.

Le roi de Crète, Minos, issu des amours de Zeus-Taureau et d'Europe et élevé par Astérios, père putatif et nourricier, accueille l'artisan et le prend à son service. Dédale continue de sculpter : ainsi pour Ariane un bas-relief représentant une danse [...] et une statue votive d'Aphrodite. Dédale a un fils, Icare, d'une esclave du palais, Naukratée. Un jour, il accepte de satisfaire la passion amoureuse de la reine Pasiphaé pour un taureau extraordinaire suscité par Poséidon. C'est que Minos n'a pas voulu sacrifier au dieu ce taureau, gage de son droit à la souveraineté dans sa rivalité avec son frère Sarpédon, et Poséidon se venge ainsi de cette impiété.

Dédale construit une vache de bois recouverte de cuir et montée sur roulettes qu'il pousse lui-même dans le pré de Gortyne. Il favorise ainsi la naissance d'un enfant hybride, Astérion, le Minotaure, fétiche de la puissance royale de Crète, à qui sont sacrifiés chaque année (ou tous les neuf ans) de jeunes Athéniens – tribut dont Athènes doit s'acquitter pour expier le meurtre d'Androgée, fils aîné de Minos, tué par le taureau de Marathon qu'Égée l'a envoyé combattre (ce même taureau dont Thésée viendra plus tard à bout). Le roi Minos demande à son artisan de concevoir un lieu qui abrite et dissimule le monstre ; Dédale construit le labyrinthe.

Arrive parmi les jeunes otages athéniens Thésée, fils putatif du roi d'Athènes, Egée ; son vrai père est Poséidon, il le prouve en allant chercher un anneau au fond de la mer pour Minos. A ce titre, il est le demi-frère d'Astérion-Minotaure qu'il veut tuer pour abattre la thalassocratie crétoise. Ariane qui est amoureuse de lui demande à Dédale d'inventer un stratagème pour que Thésée puisse sortir du labyrinthe une fois le meurtre accompli. Dédale lui fournit un peloton de fil dont elle tiendra une extrémité (ou bien une couronne lumineuse forgée par Héphaïstos, ce qui souligne nettement le rite d'ascension à la souveraineté). Après la mort du Minotaure et la fuite de Thésée avec Ariane, Minos, qui a tout appris, veut tirer vengeance de son artisan – que la reine Pasiphaé cache. Selon certaines versions, il enferme Dédale et Icare dans le labyrinthe ; selon d'autres, il se contente de contrôler les côtes de Crète grâce à son robot Talos (fabriqué soit par Héphaïstos, soit par Dédale lui-même), pour interdire aux prisonniers toute possibilité de fuite.

Acculé, Dédale ose emprunter la voie des airs avec son fils. Malgré les conseils paternels de prudence et de mesure, Icare, exalté, s'approche trop du soleil qui fait fondre la cire des ailes. Dédale aperçoit quelques plumes sur la mer. Il retrouve le corps de son fils et l'enterre sur l'île qui s'appellera Icaria, cependant que la mer devient Icarienne. [...] Une version mineure rapporte que Dédale et Icare ont réussi à fuir la Crète par la mer et qu'Icare s'est noyé en débarquant maladroitement sur l'île qui portera son nom. [...] D'après la version la plus connue, Dédale poursuit son vol jusqu'à Cumes où il voue ses ailes à Apollon dans le grand temple qu'il lui édifie. Sur les portes de ce temple, il sculpte les épisodes de son aventure crétoise, mais ses mains retombent, impuissante, quand il veut représenter la chute de son fils.²⁰

« Dédale et Icare », dans Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. par Joseph Chamonard, Paris Garnier Flammarion 1966.

Livre VIII, v. 192-230

Dédale cependant, à qui pesaient la Crète et un long exil, repris par l'amour du pays natal, était retenu prisonnier par la mer. « Minos peut bien, se dit-il, me fermer les chemins de

²⁰ M. Dancourt, *Dédale et Icare*, op. cit., p. 4.

la terre et des ondes, mais, du moins, le ciel me reste ouvert. C'est la route que je prendrai. Fût-il maître de tout, Minos n'est pas maître de l'air. » Il dit, et il tourne son esprit vers l'étude d'un art inconnu, ouvrant de nouvelles voies à la nature. Il dispose, en effet, en ordre régulier, des plumes, en commençant par les plus petites, une plus courte se trouvant à la suite d'une longue, si bien qu'on les eût dites poussées par ordre décroissant de taille : ainsi, jadis les pipeaux rustiques naquirent d'un assemblage de tuyaux insensiblement inégaux. Alors il attache celles du milieu avec du lin, celles des extrémités avec de la cire, et, une fois disposées ainsi, les incurve légèrement, pour imiter les ailes d'oiseaux véritables. Le jeune Icare se tenait à ses côtés et, sans se douter qu'il maniait ce qui devait le mettre en mortel péril, le sourire aux lèvres, tantôt il saisissait au vol les plumes soulevées par un souffle d'air, tantôt, du pouce, il amollissait la cire blonde, et gênait, par ses jeux, le merveilleux travail de son père. Quand il eut mis la dernière main à son œuvre, l'artisan, à l'aide d'une paire d'ailes, équilibra lui-même son corps dans l'air où il resta suspendu en les agitant. Il en munit alors son fils aussi, et : « Je te conseille, dit-il, Icare, de tenir à mi-distance des ondes, de crainte que, si tu vas trop bas, elles n'alourdissent tes ailes, et du soleil, pour n'être pas, si tu vas trop haut, brûlé par ses feux : vole entre les deux. Et je te recommande de ne pas regarder le Bouvier, ni l'Hélice, ni l'épée nue d'Orion. Prends-moi pour guide la route à suivre. » Et, tout en lui enseignant à voler, il ajuste à ses épaules ces ailes que l'homme ignorait. Pendant qu'il travaillait, tout en prodiguant ses conseils, les joues du vieillard se mouillèrent et ses mains paternelles tremblèrent. Il donna à son fils des baisers qu'il ne devait pas renouveler, puis, se soulevant au moyen de ses ailes, il s'envole le premier, anxieux pour son compagnon, comme l'oiseau qui du haut de son nid vient faire prendre à sa tendre couvée son vol à travers les airs. Il l'encourage à le suivre et l'initie à son art dangereux ; il meut lui-même ses propres ailes, l'œil fixé, derrière lui, sur celles de son fils. Quelque pêcheur, occupé à surprendre les poissons au moyen de son roseau qui tremble, un pasteur appuyé sur son bâton ou un laboureur au manche de sa charrue, qui les vit, resta frappé de stupeur et pensa que ces êtres qui pouvaient voyager dans les airs étaient des dieux. Et déjà, sur leur gauche, avaient été laissées Samos, l'île de Junon, Délos et Paros ; à leur droite était Lébinthos et Calymné au miel abondant, lorsque l'enfant se prit à goûter la joie de ce vol audacieux, abandonna son guide et, cédant au désir d'approcher du ciel, monta plus haut. Le voisinage du soleil dévorant amollit la cire odorante qui retenait ses plumes. La cire ayant fondu, l'enfant n'agit plus que ses bras nus, et, manquant désormais de tout moyen de fendre l'espace, il n'a plus d'appui sur l'air ; et sa bouche criait encore le nom de son père, quand l'engloutit l'eau céruleenne ; c'est de lui qu'elle a tiré son nom. Quant au père infortuné, qui n'était plus père : « Icare, dit-il, où es-tu ? En quel endroit me faut-il te chercher ? » « Icare », répétait-il, quand il aperçut des plumes sur l'eau. Il maudit alors son invention, et enferma le corps dans un sépulcre, et cette terre a pris le nom de celui qui y fut enseveli. »²¹

²¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. Chamonard, *op. cit.*, p. 298-210

Annexe 8 : l'Ophélie de Brecht.

« Vom ertrunkenen Mädchen », Bertolt Brecht, 1919, dans *Bertolt Brechts Hauspostille*, Frankfurt am Main, Büchergilde Gutenberg, 1973, p. 155.

1

Als sie ertrunken war und hinunter schwamm
Von der Bächen in die größeren Flüsse
Schien der Opal des Himmels sehr wunderschön
Als ob er die Leiche begütigen müsse.

2

Tang und Algen hielten sich an ihr ein
So dass sie langsam viel schwerer ward.
Kühl die Fische schwammen an ihrem Bein
Pflanzen und Tiere beschwerten noch ihre letzte Fahrt.

3

Und der Himmel ward abends dunkel wie Rauch
Und hielt nachts mit den Sternen das Licht in Schwebe.
Aber früh ward er hell, dass er auch
Noch für sie Morgen und Abend gebe.

4

Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war
Geschah es (sehr langsam), dass Gott sie allmählich vergaß.
Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar.
Dann ward sie Aas in Flüssen mit vielem Aas.

Traduction de Guillevic : « La fille noyée », dans B. Brecht, *Poèmes I*, op. cit., p. 128.

1

Après s'être noyée, comme elle descendait,
En allant des ruisseaux dans les grandes rivières,
Alors l'azur du ciel apparut très étrange
Comme s'il lui fallait apaiser le cadavre.

2

Sur elle s'accrochaient les algues, les fucus,
Si bien que lentement elle devint plus lourde.
Les poissons passaient froids sur sa jambe. Les plantes
Et les bêtes gênaient son tout dernier voyage.

3

Le ciel était le soir comme fait de fumée
Et tenait la lumière en suspension, la nuit,
Grâce aux étoiles, mais très tôt il était clair,
Afin qu'elle ait encor du matin et du soir.

4

Lorsque dans l'eau son corps fut tout à fait pourri,
Il arriva que Dieu peu à peu l'oublia :

Son visage, ses mains, pour finir ses cheveux.
Lors elle fut charogne entre tant de charognes.

Des vies habitées par un rêve :

Voltaire et Brecht dans trois fictions biographiques de J.-P. Amette.

Plusieurs ouvrages de Jacques-Pierre Amette centrés sur de grandes figures d'écrivains (au premier rang desquels Brecht et Voltaire) font l'objet de cette thèse. Ils ressortissent au genre de la fiction biographique et l'intertextualité y joue un rôle constitutif. La question de la référence, et plus exactement de la relation complexe que la fiction biographique entretient avec le référent historique, constitue l'un des pivots de la réflexion. Le processus de fictionnalisation du vécu et de l'œuvre (ainsi que des discours critiques inspirés par elle), qui est au cœur des interrogations actuelles sur le genre de la biographie romancée, est envisagé ici à la lumière d'un nombre important de travaux récents, dont les thèses sont exposées et mises à l'épreuve systématiquement. L'un des enjeux de cette étude est de tenter de décrire ce qui fait la spécificité du traitement de ce genre par J.-P. Amette. L'hypothèse envisagée est que cette spécificité pourrait tenir à l'investissement, selon des modalités particulières, du mythe d'Icare dans la représentation de l'Écrivain. Au sein de cette interprétation, dont la démonstration s'appuie pour les interroger sur les propositions de la sémiotique riffaterrienne de l'intertextualité, prend place un questionnement de la figure auctoriale, qui renvoie à l'une des préoccupations majeures de J.-P. Amette, à savoir le statut de l'écrivain contemporain.

Mots-clés : J.-P. Amette – Voltaire – Brecht – biographie – fiction – fiction biographique – référentialité – intertextualité – interprétant – représentation – image – auteur – mythe – Icare.

Lives inhabited by a dream :

Voltaire and Brecht in three biographical fictions by Jacques-Pierre Amette.

Several works by Jacques-Pierre Amette, which focus on great writers such as Brecht and Voltaire, comprise the subject of this dissertation. They arise out of the genre of biographical fiction, and intertextuality plays an essential role in them. The question of reference generally, and more particularly the complex relationship between biographical fiction and the historical referent, constitutes a primary area of reflection. The process of fictionalization of lived experience and the literary work (as well as critical discourses inspired by it), which is at the heart of current analyses of the fictionalized biography, is envisioned here in light of numerous recent works, the main arguments of which are explored and systematically challenged. One of the purposes of this study is to attempt to describe the specificity with which J-P Amette treats this genre. The hypothesis set forth is that this specificity could privilege the myth of Icarus as a representation of the writer, according to particular modalities. At the heart of this interpretation, the demonstration of which will involve an interrogation of Riffaterrienne semiotics of intertextuality, an examination of the authorial figure emerges, which reiterates one of Amette's major preoccupations, namely the status of the contemporary writer.

Keywords : J.-P. Amette – Voltaire – Brecht – biography - fiction – biographical fiction - referentiality – intertextuality – interpretant - representation - image - author - myths – Icarus.