

Robert Dion
Université du Québec à Montréal
Frances Fortier
Université du Québec à Rimouski

Biographies imaginaires, imaginaires de la biographie¹

C'est que l'imaginaire se fabrique au départ du vrai :
on se trompe généralement sur sa nature.
Autrement dit : on n'invente jamais que ce qui est.

Hubert Juin, « Préface » aux *Vies imaginaires* de Marcel Schwob.

Le corpus des biographies imaginaires d'écrivains regorge de témoignages selon lesquels l'imaginaire, voire la fiction, seraient mieux à même de dire la vérité d'un auteur réel, de s'élever au-dessus des trivialités et contingences de l'existence, que le compte rendu documentaire strict. Ainsi, dans *Monsieur Melville* (1978), Victor-Lévy Beaulieu affirme que ce qu'il sait vraiment de l'écrivain américain, il le sait depuis l'intérieur de sa fiction², alors que Pierre Mertens, en quatrième de couverture (signée) des *Éblouissements*, son roman biographique consacré au poète allemand Gottfried Benn, note ceci :

¹ Cette étude est effectuée dans le cadre d'une recherche sur « Les Postures du biographe » financée par le CRSH du Canada. Les auteurs remercient Manon Auger, Catherine Dalpé, Mahigan Lepage et Audrey Lemieux, qui ont participé aux recherches préliminaires.

² Voir l'étude de Robert Dion, *Le Moment critique de la fiction*, p. 129 sq. (Québec, Éditions Nuit Blanche, 1997.)

Robert Dion et Frances Fortier, « Biographies imaginaires, imaginaires de la biographie », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 49-72.

Pour dire cela : une fiction, bien sûr. Rien qu'une fiction. Qui raconte l'erreur d'une vie, et la vie d'une erreur. Le plus court chemin entre Histoire et histoire, c'est encore d'imaginer. Le biographe, ici, n'a d'autre choix que de se faire historien, et le chroniqueur n'a d'autre ressource que de devenir romancier. Mais le romancier, à son tour, n'a de chance d'y voir clair que de se découvrir poète³.

La démarche consistant « à puiser dans la fiction pour informer le réel⁴ » est donc loin d'être inédite. Il semble même que ce soit le recours à cette démarche qui permette de départager le « pur écrivain » du simple biographe⁵, quoiqu'un tel *modus operandi* tende à se répandre jusque dans des biographies plus « classiques » comme celle de Ronald Reagan par Edmund Morris (1999), où le biographe a introduit au cœur d'un pavé bien documenté de 874 pages quelques figures fictives lui ayant permis, mentionnait-il, de serrer de plus près l'ex-président américain.

La valorisation de la fiction, par ailleurs, n'est pas absente non plus des travaux sur la biographie, et spécialement sur la

³ Pierre Mertens, *Les Éblouissements*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987, n. p.

⁴ Henri Raczymow, *Le Cygne de Proust*, Paris, Gallimard, 1989, p. 16.

⁵ Ainsi Jacques-Pierre Amette, dans *L'Adieu à la raison : le voyage de Hölderlin en France*, texte au parti pris ouvertement « littéraire », remarque dès les premières pages : « 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 posée, 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 » (Paris, Grasset, 1991, p. 10). Ici ce n'est pas le biographe qui éclaire la destinée obscure du personnage, c'est l'écrivain qui invente un théâtre d'ombres.

biographie d'écrivain (*sur un écrivain par un écrivain*). Que l'on songe seulement aux propositions de Virginia Woolf⁶ sur l'amalgame souhaitable, dans la biographie telle qu'elle la conçoit, entre le « granit » des faits et l'« arc-en-ciel » des pensées et des impressions du modèle, en principe difficiles à documenter; qu'on pense aussi à la notion de « vérifiction » avancée par Jean-Benoît Puech dans ses petites machines biographoïdes⁷ ou encore aux positions plus orthodoxes d'un Daniel Madelénat, qui lie la re-littérisation de la biographie à la remise en question de sa référentialité stricte. D'après lui, l'entreprise des écrivains-biographes actuels viserait ainsi à montrer que « la plénitude ou les failles secrètes de toute vie, même mémorable, aspirent à la *fiction* (mise en forme et création) qui délivrera leur vérité⁸ ».

Bref, l'argument de la *plus value* cognitive de la fiction se retrouve dans une part significative de la production et du métadiscours contemporains, et tout autant au sujet de biographies « expérimentales » que de formes plus traditionnelles. Qu'on ait relevé cet argument à maintes reprises à propos du roman, alléguant sa prétendue supériorité sur l'histoire au nom d'un « mentir vrai » ou de quelque autre plaidoyer *pro domo* de l'écrivain de fiction⁹, voilà qui ne

⁶ Virginia Woolf, « The New Biography », *Collected Essays*, t. 4, Londres, The Hogarth Press, [1927] 1967, p. 229-235.

⁷ Pour une lecture très fine de ces aspects de la production de Puech, voir Catherine Dalpé, *Biographique et imaginaire chez Jean-Benoît Puech et ses avatars. La mise en récit de vies fictionnelles dans Jordane revisité*, mémoire de maîtrise déposé au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 2006.

⁸ Daniel Madelénat, « La Biographie littéraire aujourd'hui », dans Jose Romera Castillo et Francisci Gatiérez Corbajo [dir.], *Biografías Literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998, p. 39-53.

⁹ On se rappellera qu'Aristote, déjà, argumente à propos de la supériorité du vraisemblable sur le vrai et, corrélativement, de la poésie (épique et dramatique), plus générale, sur l'histoire, plus particulière.

surprend guère; sa présence étonne davantage, en revanche, au sujet d'un genre en principe factuel comme la biographie. Il apparaît pourtant que la biographie contemporaine, ou peut-être plutôt le *biographique*, à titre de catégorie générale susceptible de s'incarner dans plusieurs genres ou amalgames de genres, ait succombé, contre sa nature même, aux pouvoirs de l'imaginaire et de la fiction. C'est du moins ce que nous voudrions explorer plus avant ici, d'abord en observant quelques modalités de l'expression du parti pris pour l'imaginaire dans les œuvres biographiques et dans le discours sur la biographie : se pourrait-il que, sur le terrain de l'existence vécue d'un écrivain biographé, l'imaginaire et la fiction soient des instruments de connaissance plus appropriés, plus puissants que la recherche documentaire et l'herméneutique « sérieuse »? Dans la seconde partie de notre étude, nous serons conduits, par l'analyse de deux fictions biographiques, *Auguste fulminant* d'Alain Nadaud et *Stéphane* de Daniel Oster, à recroiser cette même question de la valeur de la fiction, cette fois dans sa formulation plus proprement et plus immédiatement textuelle.

Valeurs de la fiction

Par opposition aux hypothèses scientifiques, destinées à être expérimentées sur la réalité, les fictions « ne sont pas construites selon des critères de vraisemblance et n'ont pas à être justifiées par l'expérience¹⁰ », écrit Pierre Bange; leur importance réside, suivant ce dernier,

dans l'élargissement des possibilités de modélisation, dans l'ouverture de mondes nouveaux, dans la mise à l'épreuve de nouvelles façons de voir. Les fictions ne sont donc pas des illusions, mais au contraire un moyen de connaissance et de correction du modèle social

¹⁰ Pierre Bange, « Argumentation et Fiction », *Linguistique et Sémiologie*, n° 10, 1981, p. 101.

de réalité. Elles jouent ce rôle aussi longtemps qu'elles demeurent reconnues et reconnaissables comme fictions. Ce sont les fausses hypothèses, les fictions camouflées, qui sont illusoire et dangereuses¹¹.

La position opposée est représentée entre autres par Ronald Schusterman, qui note que « ni seulement objet de cognition, ni véritable outil de cognition, la littérature [ne] peut être [que] le lieu d'une *re*-connaissance, d'une confirmation d'un savoir acquis, ou bien le lieu d'une connaissance *de soi*¹² ». Schusterman dénie en fait à la littérature la faculté de connaître directement le monde externe et, ainsi, d'outrepasser la connaissance du connu. Une telle position se situe bien sûr aux antipodes de celle des écrivains-biographes qui nous retiennent ici. Pour revenir à un exemple évoqué plus tôt, Beaulieu, dans sa somme biographique sur Melville, va jusqu'à prêter à l'écriture la faculté de générer toute connaissance, aussi bien de soi (« Cet homme [Melville] ne s'est jamais compris qu'en *s'écrivant*¹³ ») que du monde interne recréé par la fiction et du monde externe *en soi* (le Québec réel n'advient que par l'écrit; l'équivoque n'est pas dans les mots mais dans la réalité; etc.). L'auteur du *Melville* affirme l'universalité de la littérature en tant qu'instrument et méthode de connaissance : sa posture d'écrivain le conduit à récuser toute frontière entre le réel et le fictif. Et ce qui frappe chez Beaulieu, c'est, en définitive, l'inquiétante fragilité du réel vis-à-vis des menées impérialistes de l'imaginaire.

Tout bien considéré, ce n'est qu'en vertu d'une définition étroite de la cognition « où il s'agit d'un apport d'informations

¹¹ *Ibid.*

¹² Ronald Schusterman, « Fiction, connaissance, épistémologie », *Poétique*, n° 104, novembre 1995, p. 503.

¹³ Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville. L'Après Moby Dick ou la souveraine poésie*, Montréal, VLB éditeur, 1978, p. 96.

nouvelles concernant le monde dit « externe » ou « réel »¹⁴ » que Schusterman parvient à exclure la littérature du domaine de l'expérimentation cognitive et à la verser aux domaines de la « sagesse » (comme addition de la connaissance de soi à celle du connu) et de l'interprétation (entendue telle la recherche d'un sens). Dans cette logique puriste, sa position est tout à fait défendable; mais elle ne saurait bien sûr correspondre à celle d'un Beaulieu, qui joue et jouit du fantasme de l'ubiquité sapientielle, et qui ne connaît d'autre méthode d'appréhension du monde que l'insuffisante, désespérée et parfois triomphante littérature¹⁵ – littérature de fiction qui non seulement permettrait de connaître *plus*, mais aussi de connaître *mieux* (et non pas, tout simplement, *autrement*¹⁶).

Le plaidoyer en faveur de l'usage de la fiction dans la biographie se manifeste avec force dans un texte-jalon de l'histoire moderne du genre, les fameuses *Vies imaginaires* de Marcel Schwob. La préface – de l'auteur lui-même – est éloquent : après avoir posé que « [l]a science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus¹⁷ », Schwob finit par décréter que, l'art du biographe consistant dans le choix

¹⁴ Ronald Schusterman, *op. cit.*, p. 513.

¹⁵ Il s'agit là de la « force heuristique » particulière à la fiction que reconnaît entre autres Paul Ricœur (*Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986). Voir à ce sujet Philippe Gasparini (*Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 241 *sq.*), qui s'attarde longuement sur les avantages cognitifs de la fiction dans le roman autobiographique, qui n'est pas si éloigné des biographies qui nous intéressent.

¹⁶ Yves Baudelle rappelle que la fiction « n'est pas réductible à un mensonge, mais elle est susceptible de livrer une vérité indépendante de l'exactitude référentielle » (« Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, printemps 2003, p. 19.) – et non pas *supérieure*.

¹⁷ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1896] 1957, p. 9.

au sein d'un chaos de traits humains, celui-ci « n'a pas à se préoccuper d'être vrai¹⁸ », l'écrivain devant plutôt s'astreindre à « composer une forme qui ne ressemble à aucune autre¹⁹ » — ce qui pointe vers une destination avant tout esthétique de la biographie et qui la soustrait à la question de la vérité historique. C'est par l'érudition que Schwob vient à la biographie fictive, une érudition biscornue toutefois, qui l'entraîne vers les figures obscures de l'histoire, seconds couteaux tels Cyril Tourneur²⁰ et Nicolas Loyseleur²¹ ou personnages quasi mythologiques tels Empédocle et Érostrate, et qui paradoxalement l'oblige à pallier par l'imagination la rareté des documents. On trouve du reste chez lui très peu de références à des textes biographiques antérieurs. Quand Schwob renvoie à la littérature biographique, c'est pour dire que l'on sait peu de choses, ce qui est vrai dans la plupart des cas, ou que l'on fait erreur, à l'exemple de Tacite qui « rapporte faussement » des informations sur Pétrone. À l'inverse, les indices de fiction sont légion : transposition d'éléments de l'œuvre dans la vie de l'auteur-modèle afin de reconstruire le réel biographique²²; abondance des détails descriptifs livrés dans un style « fin-

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Un rival de Shakespeare.

²¹ Le juge de Jeanne d'Arc plutôt que l'héroïne elle-même.

²² Ainsi, on sait que Lucrèce, dans *De natura rerum* (*De la nature*), a exposé la physique épicurienne; Schwob tire argument de ce fait pour imaginer à Lucrèce une vie où celui-ci ne cesse de « lire » les événements qui ponctuent son existence à la lumière d'observations matérialistes (*Vies, op. cit.*, p. 56). De la même manière, la vie de Pétrone est présentée de manière semblable à celle d'Encolpe, le héros du *Satiricon*, faisant de l'écrivain un jeune vagabond. La même chose se produit dans le cas de Cecco Angiolieri, le contenu des sonnets (la haine des parents, l'argent, le ressentiment amoureux, etc.) étant en quelque sorte transposé dans la relation que fait Schwob de la vie de ce « poète haineux ». L'écrivain réel devient quasiment ici un personnage fictif tout droit sorti de ses propres créations littéraires.

de-siècle » anachronique par rapport au personnage évoqué²³; représentation des pensées des personnages en style direct²⁴; promotion des incertitudes biographiques au statut de faits indéniables²⁵; imitation goguenarde du « sérieux » du discours biographique²⁶; et ainsi de suite.

Pour Schwob, le travail de l'artiste crée une vérité capable de surpasser celle du réel. Dans une lettre parisienne du 14 mai 1898, Schwob écrit à ce sujet :

Supposons qu'Érasme ait refusé son portrait à Holbein, Charles VII à Fouquet, ou François I^{er} à Clouet – sous prétexte que le peintre les avait peints trop laids. N'en seraient-ils pas moins transmis à la postérité sous ces effigies, de par

²³ Dans la description du banquet au début de « Pétrone », on croirait lire *À rebours* de Huysmans. Il n'y a par conséquent plus guère de trace, ici, de la *convenance* chère aux Anciens et aux classiques.

²⁴ À l'écriture symboliste que nous venons d'évoquer, il faut ajouter, parmi les styles de Schwob, le pastiche de celui des mythobiographies antiques, des hagiographies médiévales, des vies de peintres de la Renaissance; Madelénat parle d'une « vision froide, sans perspective, préraphaélite, [qui] appelle chaque objet à une fantastique et fugitive présence » (*La Biographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 200), mais qui n'est pas illustrative, qui ne vise aucune signification générale : une collection de destinées curieuses.

²⁵ On sait que Dante est né en 1265, on croit que Cecco Angiolieri est né vers 1260, ce qui n'empêche pas Schwob d'écrire : « Cecco Angiolieri naquit haineux à Sienne, le même jour que Dante Alighieri à Florence » (*Vies, op. cit.*, p. 89 — nous soulignons). On voit que cette inexactitude sert des fins dramatiques, celle, notamment, du parallèle à la Plutarque.

²⁶ Par exemple : « Cyril Tourneur naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée. On trouve la preuve de son origine divine dans l'athéisme héroïque sous lequel elle succomba » (Schwob, *Lettres parisiennes*, dans *Œuvres complètes*, Paris, F. Bernouard, [1898] 1929, p. 141); la première proposition est impossible, la seconde est une fausse justification, un paralogisme.

le nom du maître qui les fixe sur la toile ou sur le bois? Et ces tableaux ne resteront-ils pas pendant des siècles, dans nos musées, les vrais portraits de leurs originaux²⁷?

Schwob constate que le portrait a raison d'une vérité du modèle qui n'est, de toute façon, plus accessible. C'est d'une observation à peu près semblable que part Pierre Michon dans son *Rimbaud le fils* : la figure du poète voyant n'est plus guère saisissable, elle croule sous des représentations que le recours même aux sources photographiques n'arrive pas à écarter. Du coup, l'entreprise de Michon en rabat de toute prétention à une vérité biographique restituée, décapée de ses mythes et de ses fausses interprétations, pour se donner d'abord comme une fiction qui remonte moins aux sources de l'écriture rimbaldienne qu'à celles de ce qu'il appelle la « Vulgate », substrat énonciatif jamais pour autant nommé sollicité, à l'exception de l'album *Rimbaud en Pléiade*. Omniprésente, mais sur un mode oblique, la tradition critique innerve le propos à la faveur de scènes imaginées, et déclarées telles, qui montrent Rimbaud en compagnie de ceux qui l'ont côtoyé vivant : mère, professeur, pair ou amant²⁸.

On pourrait encore multiplier les exemples de justifications que se donnent les écrivains-biographes pour quitter la terre ferme du document et surfer sur les vagues de la fiction. Il arrive parfois, comme chez Bernard-Henri Lévy dans *Les Derniers Jours de Charles Baudelaire*, que ce soit l'appel irrésistible d'une brèche dans la vie d'un écrivain déjà surbiographié; la fiction vient à la fois colmater cette brèche, remplir la béance –

²⁷ Marcel Schowb, *ibid.*, « Lettre du 14 mai 1898 », p. 120.

²⁸ Pour une analyse de *Rimbaud le fils* sous le rapport des recatégorisations que subit le récit biographique après son entrée dans l'« ère du soupçon », voir Robert Dion et Frances Fortier « Modalités contemporaines du récit biographique : *Rimbaud le fils*, de Pierre Michon », *Protée*, vol. 34, nos 2-3 (automne-hiver), 2006, p. 91-102.

en l'occurrence ici : l'énigmatique séjour de Baudelaire malade à Bruxelles – et susciter de l'analyse. Les faits imaginés, les anti-faits, les versions du réel envisagées – peu importe le nom qu'on leur donne – ne sont pas une entrave ici, mais plutôt une ruse du commentaire qui lui permet de remettre en cause les idées reçues²⁹. Il arrive aussi, par ailleurs, que l'exactitude des faits se voie discréditée au profit d'une vérité autonome des mots; c'est le cas des *Morts imaginaires* de Michel Schneider, où celui-ci recueille et glose les dernières paroles – souvent apocryphes – d'une kyrielle d'écrivains; le thanatographe, ici, « ne préten[d] pas traquer la vérité nue de l'histoire sous [les] rhabillages posthumes »; « [I]e caractère véridique de ces paroles et de ces scènes finales, continue-t-il, m'importe peu. On entre dans l'écriture à ce point exact où les mots ne veulent rien dire, où l'on ne les comprend plus, où on les regarde³⁰ ». Autre justification parmi tant d'autres possibles : celle d'Henri Raczymow qui, à propos de certains faits que transpose *À la Recherche du temps perdu*, montre comment celle-ci, plus fidèle à l'anecdote qu'un « petit mémoire » pourtant censé être fiable, « rectifi[e] ce que la réalité peut avoir, parfois, d'un peu bancal³¹ ». Dernière justification enfin dont nous ferons état ici : la puissance de l'empathie, qui amène à confronter deux vérités dans la fiction d'une communion profonde entre biographe et biographié. Au sujet de Hölderlin – que son génie, sa folie et son silence rendent si séduisant pour les biographes –, Jacques Teboul et Peter Härtling font valoir la force herméneutique de la rencontre entre deux intériorités qui, en quelque sorte, se transvasent l'une dans l'autre; citons d'abord l'« Avertissement » de Teboul :

Donc une fiction violente et sérieusement documentée, qui met en jeu la vérité du poète et la mienne, sans précaution. Une fiction peut-être

²⁹ Celles de Sartre sur l'auteur des *Fleurs du mal*, notamment.

³⁰ Michel Schneider, *Morts imaginaires*, Paris, Grasset, 2003, p. 38.

³¹ H. Raczymow, *op. cit.*, p. 169.

plus vraie que n'importe quels discours, explications et théories³².

puis un passage, sans doute plus explicite, de la première page du livre de Härtling :

Je m'efforce de mettre le doigt sur des réalités. Sachant que ce sont les miennes plutôt que les siennes. Je ne puis qu'essayer de le trouver, l'inventer, en combinant mes souvenirs et ceux qui nous ont été transmis. J'introduis de multiples informations dans un ensemble que je suis seul à créer. Sa vie est déposée dans des poèmes et quelques dates; comment il respirait, je l'ignore. Je dois me le représenter —³³

Les théoriciens qui, à une époque où la littérature est essentiellement définie par les critères de fiction et de diction, s'intéressent à la biographie dite littéraire, à la « biographie d'auteur³⁴ » — comme on dit « cinéma d'auteur » —, sont bien forcés d'inscrire, à côté de la question de la rencontre des écritures du biographe et du biographié, celle de la rencontre de leurs imaginaires et de la fictionnalité que tend à produire celle-ci³⁵. « Fondre et confondre historique et fantasmatique, convoquer, évoquer et invoquer³⁶ » : telle semble la poétique biographique non seulement d'un Gérard Macé, dont parle ici Madelénat, mais également d'un Michon, d'un Louis-Combet

³² Jacques Teboul, *Cours, Hölderlin*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1979, p. 7.

³³ Peter Härtling *Hölderlin*, Paris, Seuil, [1976] 1980, p. 9.

³⁴ Daniel Madelénat, « La Biographie littéraire aujourd'hui », *op. cit.*

³⁵ Nous n'entrons pas ici dans le débat de la fictionnalité intrinsèque à tout récit de vie, celui-ci se voulût-il factuel. Comme l'autobiographie, la biographie exacte, vraie, « réelle » est peut-être impossible, n'est peut-être qu'illusion positiviste, *faction* (*fact* et *fiction*); voir Madelénat, *ibid.*, p. 50 *sq.*

³⁶ Madelénat, *ibid.*, p. 51.

et d'une bonne partie des auteurs regroupés sous la bannière de la collection « L'Un et l'Autre » chez Gallimard. Les théories ont suivi ce mouvement d'effacement des bornes entre histoire et fantasme, et ont en quelque sorte consacré la pratique de la biographie fictionnelle à un moment, les années 1980, où le vécu congédié par le structuralisme revenait, mais sous forme de simulacre³⁷. Dans une analyse du biographique inaugurant un ouvrage collectif consacré à la biographie en Angleterre du XVII^e au XX^e siècles, Frédéric Regard assimile la biographie littéraire, ancienne aussi bien que contemporaine, à un « genre de tous les chiasmes³⁸ » ; « le personnage biographique, écrit-il, n'est pas la vérité qui aurait dégénéré en une fiction, mais une fiction qui se hisserait au niveau de la vérité³⁹ ». De manière paradoxale, la prédilection de l'écrivain-biographe pour la vie intérieure de son modèle, la seule « vraie » aux yeux de maints auteurs, « renverrait au statut de fiction tout récit dit "réaliste"⁴⁰ ». La fabulation contrôlée, et non l'affabulation, serait au principe de ce renversement. Regard note à ce sujet :

La fabulation n'est pas une fiction au sens péjoratif du terme : elle se conçoit au contraire comme une exploration de cette autre scène, comme une reconstruction métaphorique dont l'enjeu ultime reste une approche herméneutique, mais une approche herméneutique qui ne s'interdit pas, comme le remarque Habermas, de transformer la biographie en l'histoire d'un sujet se faisant illusion sur lui-même⁴¹.

³⁷ Vincent Kaufmann, « Morts et résurrections de l'auteur », *Critique*, n^{os} 548-549 (janvier-février), 1993, p. 111.

³⁸ 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-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 22.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ *Ibid.*

Une « vie d'auteur » aurait donc pour lieu de déploiement cette frontière ténue entre histoire (convoquée) et fiction (invoquée), elle tiendrait sa littéarité d'un partage entre la double sollicitation du réel et de l'imaginaire; en contrepartie, le roman biographique pourrait bien, de son côté, bénéficier d'un réinvestissement du romanesque par le biographique, par une dose de réel peut-être plus chargée de rêves que la fiction elle-même.

Auguste fulminant

Sixième roman d'Alain Nadaud paru en 1997, *Auguste fulminant*⁴² est un polar érudit qui prend prétexte d'un épisode biographique de l'Antiquité pour construire une fable du présent et interroger la part de l'imaginaire dans la constitution de l'Histoire. L'intrigue s'échafaude sur deux plans. Un premier, où Publius Vergilius Maro, dit Virgile, au terme des dix années d'écriture de l'*Énéide*, est pris de scrupules quant au fondement légendaire de son épopée et décide de s'embarquer sur un navire qui doit le conduire sur les traces d'Énée. Le périple confirmera ses soupçons : dès son arrivée à Carthage, on lui démontrera l'impossibilité chronologique d'une rencontre entre Didon et Énée, séparés par quatre siècles d'histoire. Toutefois, dès que son compagnon de voyage, Lucius Varius Rufus, précise aux contestataires que l'on serait bien mal venu « de s'en prendre à un poète qui tente, à travers ce qui n'est qu'une allégorie, de glorifier le règne d'Auguste, comme chacun sait réputé descendre d'Énée et fondateur de la nouvelle Rome » (AF, p. 95), tous se rétractent et découvrent autant de vestiges et de traces de cette passion que l'on voudra. Virgile n'est pas dupe⁴³. Il voit son malaise amplifié, en vient à

⁴² Les références à ce roman seront désormais données, entre parenthèses, par le sigle AF suivi du folio.

⁴³ « À l'issue de notre séjour à Carthage [écrit Lucius Varius Rufus, qui accompagne Virgile, à son ami Plotius Tucce, resté auprès d'Auguste], Virgile a bien compris que la toute-puissance de César le protège; et, sous peine de crime de lèse-majesté, qu'elle est en

se percevoir comme un instrument à la gloire de l'empereur et songe à brûler son poème. En apprenant cela, Auguste *fulmine* et décide de le faire empoisonner et de récupérer le manuscrit. Virgile mourra le « onzième jour des calendes d'octobre » (*AF*, p. 214) de l'an 19 avant notre ère des mains de celui qui l'accompagne et qui sera ensuite chargé, avec son ami Plotius Tucca, d'éditer le chef-d'œuvre.

La seconde ligne narrative, qui encadre le récit de la mort de Virgile, se présente comme une enquête, menée et narrée par un journaliste parisien contemporain, sur les événements entourant l'incendie suspect d'un musée devant être inauguré à Pleggagh en Tunisie, musée dont le second étage était consacré à Virgile. Cette enquête mettra au jour les dessous d'une rivalité entre un attaché culturel, Gilles Virandes, un muséographe avide de gloire, René Teucère, et une archéologue, Anna Sidonis.

La structure complexe du roman renvoie formellement à l'archéologie, le récit étant construit en strates à la manière d'un site de fouilles. En séquences systématiquement alternées, on lit trois séries de documents : les huit lettres de la correspondance des éditeurs de l'*Énéide*, à teneur biographique, qui révèlent les circonstances entourant la mort de Virgile; le catalogue qui décrit précisément les artefacts virgiliens colligés dans les huit vitrines du musée; la transcription des quatre cassettes bifaces des entretiens du journaliste avec l'attaché culturel qui détaille les enjeux historiques des fouilles archéologiques et les passions amoureuses et professionnelles qu'elles ont déclenchées. De plus, l'histoire du roman se construit petit à petit, semblable en

mesure de garantir qu'on ne lui contestera plus les amours de Didon et d'Énée... Que la seule invocation du nom d'Auguste eût suffi à retourner la situation en sa faveur et faire passer pour vrai ce qui n'était que fable l'a plongé dans la stupeur. Il a vu qu'ensuite on avait même cherché à travestir la réalité rien que pour justifier les incohérences de son poème, sous le prétexte qu'il est un familier de l'empereur et son poète officiel » (*AF*, p. 95).

cela à la reconstitution progressive caractéristique du travail archéologique, qui procède d'interprétations de fragments lacunaires.

Au fil du texte, on sent en outre que les deux lignes narratives se répondent en écho, la contemporaine se faisant le miroir de l'antique. Ainsi, l'histoire d'amour tragique entre la reine de Carthage et le héros de Troie – Didon se suicidant après le départ d'Énée, parti fonder Rome – est répétée par le suicide de l'archéologue (Sidonis) au volant de sa voiture dès lors qu'elle se sait abandonnée par le muséographe (Teucère), dont, accessoirement, le fils se prénomme Jules, en évocation du fils d'Énée nommé Iule par Virgile. Plus essentielle encore est la question de la vérité historique, pareillement posée dans les deux histoires : alors que le voyage de Virgile sert à vérifier si Énée a vraiment débarqué à Carthage, les recherches de l'attaché culturel visent à confirmer la réalité du voyage de Virgile à Carthage. Dans les deux cas, on fournira des preuves factices, vieilles pierres anonymes reconverties en traces et lettres apocryphes des contemporains de Virgile⁴⁴.

Ce qui nous intéresse ici, c'est la réflexion sur les pouvoirs de l'imaginaire que le roman met en scène. Dans un ouvrage intitulé *Alain Nadaud : voyage au centre de l'écriture, l'écriture au centre du voyage*, Rosa Galli Pellegrini montre bien que l'ensemble de l'œuvre de Nadaud relève d'une interrogation sans cesse relancée du patrimoine documentaire :

⁴⁴ On pourrait encore multiplier les échos, parfois à saveur métalectique : le meurtre de Virandes qui correspond à celui de Virgile ou la fiole ayant contenu le poison destiné à Virgile et que l'on retrouve dans l'appartement de Virandes sont autant de points de raccord entre les deux époques, encore soutenus par une série de clins d'œil faisant d'un Auguste Fulminant le pendant d'un Jupiter Tonnant et d'un Mars Vengeur, évoqués dans le texte et dont les temples sont consacrés par Auguste. Le narrateur lui-même est envoyé par son rédacteur en chef, nommé Augustin Marate, en Roumanie, à l'endroit qui avait accueilli Ovide lors de son exil.

Il s'agit d'une réflexion constante sur l'élaboration de la mémoire historique à partir de documents, annales, chroniques et témoignages des contemporains : tel est le matériau que l'auteur reproduit, cherchant des références historiques vraisemblables, dans un foisonnement incessant de pastiches documentaires. L'auteur se prévaut d'une ample connaissance de la littérature philosophique et historique, qui le porte surtout à se mouvoir dans la pensée des présocratiques et dans l'historiographie posthellénique, qui lui permet de créer des fictions et des pièces à l'appui tout à fait acceptables. L'érudition devient ainsi un élément principal de l'œuvre, quasiment un personnage⁴⁵.

Ces « références historiques vraisemblables », Nadaud, on l'a vu, les enchevêtre constamment au discours avéré de l'Histoire, en une articulation serrée du documentaire et de la fiction, de l'attesté et de l'inventé. Ainsi, la re-création par l'imaginaire de l'assassinat de Virgile s'appuie, affirme Nadaud dans une entrevue accordée à Alain Nicolas, sur l'énigme de la mort de Virgile. Des indices ténus — l'absence d'éloge funèbre, par exemple, « ce qui est étonnant pour un personnage officiel et familier du prince⁴⁶ » — ou le fait que l'*Énéide* mette encore deux ans à paraître après cette mort, permettent à l'écrivain, « par la fiction, de passer au crible les “versions officielles” de l'Histoire, de susciter le doute, d'aller jeter un œil dans les interstices de l'Histoire pour voir si tout s'est bien passé comme il est dit⁴⁷ ».

⁴⁵ Rosa Galli Pellegrini, *Alain Nadaud : voyage au centre de l'écriture, l'écriture au centre du voyage*, Publif@rum, Études, 2, 2005, <http://www.publiforum.farum.it/s/02/histoire.php>

⁴⁶ Alain Nadaud et Alain Nicolas, « Alain Nadaud : l'intrigue de "l'Énéide" se prolonge aujourd'hui », *L'Humanité*, article paru dans l'édition du 5 décembre 1997, <http://www.humanite.fr>

⁴⁷ *Ibid.*

Ce soupçon porté sur l'archive se double encore d'une interrogation très appuyée de la légitimité de l'imaginaire en littérature, qui s'inscrit tant dans les épigraphes⁴⁸ que dans le discours du texte. Sans pour autant trancher, *Auguste fulminant* soustrait d'une part l'œuvre d'art à l'obligation de témoignage, allant jusqu'à affirmer sa suprématie sur la vérité historique : « toi, qui es poète aussi, tu sais mieux que personne que l'œuvre d'art possède une vérité qui lui est propre, qui garde la préséance sur la réalité, qui crée même cette réalité, qui lui donne sa consistance, sans laquelle, d'un siècle à l'autre, rien ne saurait être transmis » (*AF*, p. 121, 122), écrit ainsi Plotius Tucca à son ami Varius Rufus. À l'inverse, en fin de parcours, le refus d'intégrer au projet muséologique une vidéo destinée aux visiteurs, vidéo constituée d'un mixte de prises de vue authentiques et d'images de synthèse, s'appuie sur une réserve très nette à l'endroit d'une telle scénographie imaginaire et peut se lire comme une mise en abyme textuelle : « À trop jouer du vrai et du faux, on risquait de déstabiliser l'entreprise, de la rendre suspecte, entachée d'irréalité, corrompue de façon irrémédiable par la fiction » (*AF*, p. 231).

L'enjeu de l'écriture de Nadaud, semble-t-il, est de saturer cet écart qui va de l'imagination à la fiction, pour reprendre les termes de Jean-Marie Schaeffer, par le biais de la feintise ludique, qui double le rôle cognitif de la représentation d'une fonction pragmatique : « Si la fiction implique une feintise (ludique), dit Schaeffer, [...] le but du processus fictionnel ne réside cependant pas dans la feintise en tant que telle, dans l'imitation-semblant, mais dans ce à quoi elle nous donne

⁴⁸ La première, de saint Augustin, se lit ainsi : « Car si je leur demandais : "Est-ce vrai ce que dit le poète, qu'Énée soit venu jadis à Carthage?" les moins doctes répondraient qu'ils l'ignorent, et les plus doctes que ce n'est pas vrai » (*les Confessions*, I, 13). La seconde est de Pierre Grimal : « Ce que nous croyons savoir de la vie de Virgile est le résultat d'une reconstitution, semblable à celles que tentent les archéologues mis en présence de fragments ou de vestiges lacunaires » (*Virgile ou la Seconde Naissance de Rome*).

accès⁴⁹ », en l'occurrence une modélisation analogique qui permet d'évaluer les liens de l'Histoire et du réel. *Auguste fulminant*, dans sa reconstitution des enjeux liés à la publication de l'*Énéide*, met au premier plan un débat cher à Nadaud sur le rapport de la littérature à la mémoire historique; de plus, la reprise du schéma biographique imaginaire de Virgile dans une fiction contemporaine, qui fait du narrateur-journaliste un meurtrier, à son corps défendant, à l'image de Varius Rufus l'empoisonneur, permet de reconfigurer la question de la référence. Mémoire, réel et imaginaire biographique se conjuguent ici non pas pour statufier Virgile, mais tout au contraire pour lui préférer son œuvre. Son ultime « Brûlez l'*Énéide* » restera à jamais inaudible, et les siècles se féliciteront de la décision d'Auguste d'avoir sauvé le manuscrit en sacrifiant Virgile.

Stéphane

Si l'imaginaire biographique de Nadaud sert de prétexte à une remise en question de notre rapport à la littérature, l'ouvrage de Daniel Oster, *Stéphane*⁵⁰, joue de l'imaginaire pour interroger plutôt notre rapport à l'auteur. Ce roman aux allures de conte fantastique, qui réinvente trente-six heures de l'existence de Mallarmé (*S*, p. 53), interroge le peu de consistance de la vie de son personnage, sans cesse décalé dans son rapport au monde, aux autres, à lui-même⁵¹. En février

⁴⁹ Jean-Marie Schaeffer, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, 2002, <http://vox-poetica.org/t/fiction.htm>.

⁵⁰ Les références à ce roman seront désormais données, entre parenthèses, par le sigle *S* suivi du folio.

⁵¹ Une ironie froide le montre constamment à distance de lui-même, en porte-à-faux de sa propre vie. Présenté d'entrée de jeu en « petit professeur parfaitement anonyme, qui répandait autour de lui une odeur de pantoufles » (*S*, p. 12), qui besogne « des phantasmes dans un wagon glacé » (*S*, p. 23), Stéphane — « Pour une fois qu'on n'était pas trop l'Allégorie de soi-même! » (*S*, p. 15) — multiplie les bourdes : il ne reconnaît pas la cocotte dans sa compagne de voyage

1890, Stéphane — jamais il ne sera nommé Mallarmé — est dans le train Paris-Bruxelles, se rendant prononcer une conférence sur son ami Mathias, comte de Villiers de l'Isle-Adam, mort l'année précédente. À son arrivée, il sera pris en charge par un énigmatique Putmans, qui l'amènera dans un « étrange taudis d'apparat » (S, p. 39) voir son père à l'agonie, avant de le conduire à un concert de Vincent d'Indy où la musique l'endormira, pour ensuite le ramener chez lui où l'attend une Hélène aux allures de l'*Ève future* de Villiers⁵²; cette Hélène lui fera vivre un épisode savamment saugrenu qui évoque *Une page d'amour*, le roman de Zola « qui avait inspiré à Stéphane une lettres d'éloges plutôt vacharde » (S, p. 116). Cette partie du texte se clôt sur cette phrase d'Hélène : « Venez, murmure-t-elle alors, je crois que je vais vous introduire dans mon histoire » (S, p. 97), paroles qui reprennent le titre du premier poème sans ponctuation de Mallarmé, intitulé précisément « M'introduire dans ton histoire ».

(S, p. 24); il s'esquive devant l'orphéon venu saluer sa descente du train (S, p. 28); il ne comprend pas le sens de la scène d'agonie du père de Putmans, où il assiste en témoin horrifié au changement des linges souillés du père (S, p. 43); il arrive en retard à *L'Après-midi d'un faune* donné en son honneur, s'endort pour ensuite baiser les mains de tout le monde, dont celle du professeur de musique (S, p. 50). Tout cela en s'imaginant « qu'il vivait comme il souhaitait parfois » (S, p. 19), soit « comme le personnage d'un roman de trois cents pages qui aurait avancé sur le monde les bras vigoureux d'un Énée. Mais la vie avait dévoré ses compagnons (et le plus cher d'entre eux) et il ne lui restait qu'un fantôme de Didon pour oublier qu'il avait à fonder Rome » (S, p. 19). Une citation de l'*Énéide* apparaît par ailleurs en épigraphe : « Il est facile de descendre aux enfers, mais revenir sur ses pas et remonter vers la lumière du jour, cela exige un travail pénible. Virgile, *Énéide*, VI ».

⁵² Stéphane exploite sous divers angles la sensation de décalage entre soi et soi au principe de toute vie vécue, notamment par des allusions discrètes au propos de l'*Ève future* de Villiers, qui renvoient par exemple au positivisme de sa démarche : « Quelle science nous confirmera, positive, que nul et rien en nous n'est jamais actuel, et que pas une fois nous n'aurons été contemporain de quiconque, encore moins de soi seul? » (S, p. 115).

L'intertextualité, en touches subtiles, vient appuyer l'esquisse de Stéphane en fantôme de lui-même. Au cœur du propos, une injonction de Villiers présentée en épigraphe et reprise par Stéphane — « Prends garde, [...] en jouant au fantôme on le devient » (*S*, p. 82) — permet de relancer la vulgate mallarméenne qui n'accorde que peu d'intérêt à l'existence soi-disant terne du poète, mais paradoxalement située au cœur de la vie intellectuelle de son temps. En le faisant ainsi apparaître en creux, à la faveur de fictions qui lui sont contemporaines, l'ouvrage d'Oster lui dénie toute épaisseur existentielle. « Vécut-il? », répète d'ailleurs le texte à maintes reprises (*S*, p. 65, 82, 125). Vincent Kaufmann, dans son article intitulé « Morts et résurrections de l'auteur », fait de cette interrogation la pierre angulaire de l'écriture d'Oster :

La vie de Mallarmé a un goût de cendre, et la cendre est difficilement recyclable dans le registre de la biographie. Elle est difficile à convertir en un mythe qui doit par conséquent se produire comme *ex nihilo*, c'est-à-dire à partir des seuls dérisoires fragments du « Livre » [...]. Or, c'est précisément ce goût de cendre que Daniel Oster, en biographe appliqué, scrupuleux, s'efforce de « faire revivre ». Il ressuscite une vie qui brille par son absence, par son peu d'empressement à se vivre, par le deuil qu'elle fait d'elle-même. Il remplit les lacunes, les interstices, mais dans celles-ci, le héros de la biographie s'absente, s'échappe encore plus, se rapprochant ainsi d'un idéal d'invisibilité [...] ⁵³.

Ordonnant le récit, la thèse de l'absence à soi et à sa propre vie prend cependant racine dans la construction d'une figure de père éperdu de douleur à la perte de son fils, ce « petit garçon en col marin [...] poussant devant lui un cerceau » (*S*, p. 10) qui rejaillit constamment dans le texte. Là où Michon

⁵³ Kaufmann, *op. cit.*, p. 118, 119.

imagine le destin de Rimbaud en fils, Oster construit celui de Mallarmé en père, à la faveur de multiples reprises de récits de filiation, dont celui de Putmans, inversé, qui raconte en un chapitre intitulé précisément « Paternité » (*S*, p. 55-65) la vie de son père écrivain⁵⁴. Ce faisceau d'analogies éclaire sous divers angles le personnage de Stéphane, le ramenant constamment à son rôle de père — « Ma pauvre Vève, si tu voyais papa! » (*S*, p. 53) revient en leitmotiv —, rôle qui, paradoxalement et par l'obstination de Stéphane à l'endosser, lui donne un semblant de consistance. L'ordre des inscriptions gravées sur la tombe au cimetière de Samoreau prend ici figure d'argument :

Les quatre noms étaient bien dans l'ordre, celui d'Anatole d'abord, celui de Stéphane ensuite, puis celui de Marie, celui de Geneviève enfin. L'ordre chronologique. Un autre ordre aurait été concevable. Anatole aurait pu venir en dernier. Mais ce n'aurait pas été la même tombe et moi je n'aurais pas été le même homme. J'ai pensé que si le nom d'Anatole avait été inscrit en dernier, Stéphane n'aurait pas été le même homme et la vie n'aurait pas été la même vie. (*S*, p. 103)

Le biographe, qui vient d'apparaître à la toute dernière partie du texte intitulée « Valvins », se substitue à la figure du biographié, remplaçant le *il* de Stéphane par un *je* de narrateur, en une sorte de double lesté toutefois d'un poids de réalité contemporaine⁵⁵ et qui se présente en ces termes : « Un

⁵⁴ Ces récits de filiation, intégrés au texte, se voient tantôt inversés, tantôt transposés, tels celui de Villiers, qui reconnaît son fils Victor alors qu'il est sur son lit de mort (*S*, p. 118), celui de la Jeanne d'*Une page d'amour* de Zola ou encore celui du décès de la petite fille de Philippe Burty, qui écrivait à Mallarmé, deux jours après : « Elle est morte à 3 heures dans la nuit du Mardi au Jeudi » (*S*, p. 44), décalage temporel significatif qui prend figure de symbole dans le texte.

⁵⁵ Ainsi : « Mais avant-hier matin, j'avais bien d'autres choses à faire. Passer à la poste prendre mes recommandés, au pressing, au loto. M'acheter deux slips à Inno, de la crème à raser. Ranger ma

narrateur n'est pas une figure de style, c'est un individu qui porte parfois un chapeau mou, une gabardine, qui est capable de prendre le train à la gare du Nord pour se rendre à Bruxelles, où il prononcera une conférence sur Valéry » (*S*, p. 116).

Ce biographe bien réel, à l'instar du biographe purement énonciatif qui, dans la fiction, prenait sans cesse Schwob à partie, essaie de donner sens aux traces ténues de la vie de Mallarmé, cherche sa tombe à Valvins alors qu'elle est au cimetière de Samoreau, prend des photos en imaginant la place de chacun lors des obsèques, recherche sa maison, tente de reconstituer les « journées stéphanesques » à Valvins (*S*, p. 121) alors que Mallarmé, retraité de l'Instruction publique, pouvait enfin « se consacrer au Livre — et n'en fit rien » (*S*, p. 117). Le biographe a laissé tomber l'élégant pastiche mallarméen qui venait styliser la trame fictionnelle et se montre lui-même en pleine « crise d'aléatoire » (*S*, p. 35), abruti de somnifères et d'insomnie, essentiellement ressaisi par le mot :

Et si je suis allé sur la tombe de Stéphane c'est parce que j'ai cru que la tombe de Stéphane était équivalente à la tombe de ses mots et que toute son existence était bien tombée dans cette amphore qui n'a besoin de nul lieu puisque l'effleurement discret, un matin d'été, de l'index de Stéphane sur la joue d'Anatole, qui n'a laissé aucune trace, figure à lui seul et pour jamais toute la Narration. (*S*, p. 113)

Et la machine fictionnelle ici de s'emballer. Le double ironisé de Stéphane — « comme si je jouais la doublure de l'Homme invisible dans un remake des derniers jours de

correspondance de l'année dernière dans une boîte à chaussures. Descendre quelques bouquins à la cave. Remonter du bois. Passer à la pharmacie me refaire une provision de Librax. Lire d'un coup les quarante exemplaires du *Monde* que j'ai entassés, intouchés, au bas du lit. Toujours ces nouvelles du monde en retard. Avec cette pénurie de Temps, l'existence est toujours posthume » (*S*, p. 117-118).

l'Humanité » (S, p. 113) — va à son tour se diluer dans une fiction de lui-même, devenu « un individu d'une cinquantaine d'années, aux tempes grisonnantes, les traits figés, livide » (S, p. 105), sauvé *in extremis* d'un accident de voiture sur la route de Fontainebleau par le geste « extraordinairement souple » (S, p. 126) de son fils de sept ans, fictif il va sans dire. Ces disparitions emboîtées calquent l'invisibilité de la trace, réaffirment que l'essentiel est invisible et affirment la suprématie de la fiction : « Qui n'introduit pas la fiction, fût-ce comme manque ou espacement, entre chaque manifestation ou seconde d'une existence qu'il croit sienne, ne vit pas » (S, p. 114).

*

Les « fictions de l'Autre » que sont les biographies contemporaines ont délibérément abandonné toute prétention à la vérité documentaire, alors que le soupçon de l'époque du Nouveau Roman s'est étendu à l'acte biographique et se porte désormais sur l'archive. Lorsque ces fictions se désignent expressément comme des romans tout en se réclamant d'un imaginaire biographique, c'est moins pour se dédouaner de tout souci d'exactitude — souci d'emblée mis à l'écart puisque reconnu et admis irrecevable — que pour faire miroiter une érudition non plus reconduite béatement, mais travaillée par la reprise, par l'écriture, par l'invention. Et les documents de se multiplier, d'artefacts faussement identifiés en lettres apocryphes, d'évocations littéraires subtilement dissimulées en simulacres interprétatifs, l'ensemble donnant à lire une savante reconstitution qui s'affiche et se revendique telle.

Entre la trace et le réel, un espace d'interrogation se découvre, un territoire narratif s'ouvre à la fiction; viennent y prendre consistance, sans jamais prétendre à un savoir définitif, sous forme de jeu plutôt, des scénarios analogiques, des projections herméneutiques, des intuitions et des suspicions éclairantes. L'écriture biographique, sous cet angle, apparaît

BIOGRAPHIES IMAGINAIRES

comme le mode de lecture privilégié de notre époque. Qu'il s'agisse de superposer les strates temporelles, comme dans *Auguste fulminant*, ou de s'insérer dans les brèches de la vie vécue, comme dans *Stéphane*, le temps s'y voit recomposé tout autant que le biographié, qui est épinglé par la fiction en une pose savamment et minutieusement orchestrée révélant moins le sujet que la subjectivité qui l'a élu à ce titre. Inventif, subjectif, érudit, l'imaginaire biographique entend ainsi dévoiler moins les secrets du modèle que la posture critique du biographe.