

UNIVERSITE RENNES 2

Ecole Doctorale Arts, Lettres, Langues - CELAM

L'auteur déplacé dans la fiction

Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine

Tome I

Thèse de Doctorat

Discipline : Littératures comparées

Présentée et soutenue par

Charline PLUVINET

Le 6 novembre 2009

Directeur de thèse : Emmanuel Bouju

Jury :

M. Jean-Louis Backès, Professeur émérite de l'Université Paris Sorbonne

M. Emmanuel Bouju, Professeur à l'Université Rennes 2

M^{me} Frances Fortier, Professeure à l'Université du Québec à Rimouski (Canada)

M. Denis Mellier, Professeur à l'Université de Poitiers

M. Néstor Ponce, Professeur à l'Université Rennes 2

UNIVERSITE RENNES 2

Ecole Doctorale Arts, Lettres, Langues - CELAM

L'auteur déplacé dans la fiction

Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine

Tome I

Thèse de Doctorat

Discipline : Littératures comparées

Présentée et soutenue par

Charline PLUVINET

Le 6 novembre 2009

Directeur de thèse : Emmanuel Bouju

Jury :

M. Jean-Louis Backès, Professeur émérite de l'Université Paris Sorbonne

M. Emmanuel Bouju, Professeur à l'Université Rennes 2

M^{me} Frances Fortier, Professeure à l'Université du Québec à Rimouski (Canada)

M. Denis Mellier, Professeur à l'Université de Poitiers

M. Néstor Ponce, Professeur à l'Université Rennes 2

Cette étude ne serait encore qu'une fiction sans l'aide précieuse de plusieurs personnes qui m'ont accompagnée dans sa réalisation.

Je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à mon directeur de thèse, Emmanuel Bouju, qui a suivi avec la plus grande attention chaque étape de ce travail et a veillé à son bon achèvement par ses conseils et ses encouragements répétés. Cette thèse doit beaucoup à ses remarques ainsi qu'à ses travaux qui ont nourri et affiné mes réflexions.

Je remercie vivement Henri Garric, présent dès l'origine de ce projet, pour ses conseils avisés et son soutien.

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude à mes collègues de littérature comparée de l'Université de Rennes 2 pour leur accueil et leur bienveillance à mon égard. Je remercie plus particulièrement Edoardo Costadura et Yolaine Parisot, qui se sont toujours souciés de l'avancée de mes recherches, ainsi que Timothée Picard pour son soutien amical tout au long de ma thèse.

Je souhaite encore témoigner ma reconnaissance à Myriam Suchet, pour son amitié, ses suggestions toujours judicieuses, son écoute et ses relectures, Magali Molines qui me soutient sans faille depuis longtemps désormais, Aurélie Adler, Camille Tauveron, Tina Harpin, Solenn Dupas, Sylvie Servoise et Inès Cazalas pour leurs pensées amicales. Nausicaa Dewez, Grégory Lemonnier et Gaëlle Loisel ont contribué à améliorer la qualité de ce travail par leurs patientes relectures, je les en remercie chaleureusement.

Mes pensées vont aussi à ma famille, ma mère, toujours présente à mes côtés et prête à me rassurer, mon frère pour ses encouragements constants et enthousiastes, mon père pour son soutien affectueux.

Merci enfin à Julien sans qui rien ne serait pareil : si la recherche nous a éloigné l'un de l'autre quelque temps, d'autres liens se sont solidement noués et je suis sûre que des infimes particules d'or brillent entre ces pages.

Avertissement

Sur les citations

-Les œuvres du corpus en langues étrangères sont citées en français dans le corps de texte : je m'appuie sur les traductions publiques lorsqu'elles existent ; le cas échéant, je propose ma propre traduction, ce qui est indiqué dans les notes de bas de page par « (je traduis) ». Le texte original est cité en notes de bas de page.

-Les travaux critiques non traduits en français sont également cités en français dans le corps de texte à partir de ma traduction, le texte original est fourni en notes de bas de page, accompagné de la mention « (je traduis) ».

Sur les noms propres

-Le nom complet des personnes réelles mentionnées, écrivains et critiques, n'apparaît qu'une fois : le prénom est ensuite réduit à son initiale sur le modèle : Philip Roth, P. Roth.

-Il n'y a pas d'abréviation pour le nom des personnages d'auteur.

-Lorsqu'il y a une différence entre le nom du personnage dans l'édition originale et dans l'édition française, j'ai conservé dans le corps de texte le nom original (à l'exception des citations de la traduction) : par exemple, le personnage de *Die Letzte Welt* sera désigné par le nom de Naso (traduit Nason en français), les personnages de « Ghosts » dans *The New York Trilogy* sont appelés Blue et Black (Bleu et Noir dans l'édition française).

A présent, je vis une fausse vie, une vie apocryphe, clandestine et invisible, bien que plus réelle que si elle était vraie.

Je savais que j'étais fictif et j'ai donc pensé que j'étais peut-être doué pour la fiction.

J'ai intériorisé toute une troupe, une compagnie permanente à laquelle faire appel en cas de besoin, un stock de scènes et de rôles qui forment mon répertoire.

A la vitesse de la lumière, Javier Cercas

Pseudo, Emile Ajar

La contrevie, Philip Roth

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
- PREMIERE PARTIE - L'AUTEUR DANS LES GENRES FICTIONNELS	24
CHAPITRE I L'ECRIVAIN COMME PERSONNAGE DE ROMAN.....	27
I Tradition(s) romanesque(s).....	27
A Les sous-genres du <i>Künstlerroman</i>	28
1 « Roman de la vocation littéraire »	29
2 « Roman des quêtes de l'écrivain »	29
3 « Roman du poète »	31
B Echos contemporains.....	32
II Le personnage d'écrivain dans les fictions contemporaines.....	38
A « Métafiction » et « roman autoréflexif ».....	38
B « Fictions » et formes brèves.....	48
C « Roman de la biographie impossible »	51
CHAPITRE II DES ECRIVAINS REELS DANS LA FICTION.....	59
I Renouveau du genre biographique et personnages d'auteur.....	61
A « Vies imaginaires », fictions biographiques, biofictions	62
B La biographie de l'écrivain déplacée dans le roman	73
1 Le roman biographique de l'écrivain	75
2 « Fictions d'auteur »	81
II Invention fictionnelle et écriture de soi : autoreprésentation de l'auteur.....	88
A Autofiction / autofabulation / fiction autobiographique.....	94
B Roman autobiographique et « Roman du je »	105
CHAPITRE III FORMES MARGINALES : PERTURBATIONS DE L'IDENTIFICATION DE L'AUTEUR.....	119
I Pseudonymie	122
II Supposition d'auteur et hétéronymie	129
CONCLUSION.....	146

- DEUXIEME PARTIE - DYNAMIQUE DES REPRESENTATIONS FICITIONNELLES DE L'AUTEUR : REORGANISATION AUTOUR DE L'HETERONYMIE 148

CHAPITRE I DEGRES D'INVENTION FICTIVE DE L'AUTEUR : L'HETERONYME COMME FIGURE-FRONTIERE.....	154
I Statut référentiel de l'auteur.....	155
II Effets de référentialité.....	157
III Effets de fictionnalité.....	161
CHAPITRE II LE STATUT DE L'AUTEUR DANS LA NARRATION : UNE PRESENCE GRADUEE	170
I Evaluation et classement de la présence de l'auteur comme personnage dans les études critiques.....	174
A <i>The Author as Character. Representing Historical Writers in Western Literature</i> , P. Franssen et T. Hoenselaars	174
B <i>L'autore e il personaggio</i> , Alessandro Iovinelli	177
II L'auteur comme narrateur du récit.....	184
III L'auteur, personnage du récit.....	188
IV L'auteur absent de l'histoire racontée : une présence médiata du personnage	189
V Notice biographique de l'auteur.....	191
CHAPITRE III AGENCEMENT ET DYNAMIQUE DES REPRESENTATIONS DE L'AUTEUR..	192
I Effets de symétrie.....	192
II Le personnage de l'auteur dans la dynamique interne des récits fictionnels	196
A Vers l'hétéronymie	197
1 Déréalisation des auteurs empruntés à l'histoire littéraire	198
2 Des auteurs imaginaires en voie de réalisation	210
3 L'hétéronymie, lieu d'intersection et lieu impossible.....	228
B Présence croissante de l'auteur dans la fiction.....	233
CONCLUSION.....	245

- TROISIEME PARTIE - NEGATIVITE DE L'AUTEUR DANS LA FICTION . 247

CHAPITRE I IDENTITES LABILES DES AUTEURS FICITIONNELS	251
I Le nom de l'auteur	252
II L'identité d'écrivain.....	266
CHAPITRE II AUTEURS SANS ŒUVRES : BARTLEBY ET COMPAGNIE.....	288
I Les difficultés de la création	289
II Usurpation / aliénation de l'œuvre.....	295
III Des œuvres perdues ou inachevées.....	301
IV Renoncement à la littérature	309
CHAPITRE III DES AUTEURS EN VOIE DE DISPARITION	315
I S'éclipser du monde : retraites et fuites de l'auteur.....	315
II Des auteurs morts ou mourants	325
III Invisibilité et fantômes.....	336
IV Multiplicité et dédoublement	351
CHAPITRE IV INFAMIE DE L'AUTEUR	359
I Obscurité	362

II	De la dépréciation à la déchéance	368
III	L'auteur incriminé.....	375
	CONCLUSION.....	387

- QUATRIEME PARTIE - L'AUTEUR A L'EPREUVE DE LA FICTION 389

CHAPITRE I	L'AUTEUR, PERSONNAGE DE SON ŒUVRE	393
I	De mauvais lecteurs ? La distance entre la vie et l'œuvre	395
II	L'auteur absorbé dans son œuvre.....	407
CHAPITRE II	POSTURES DE L'AUTEUR FICTIONNEL.....	426
I	Persistance des scénarios auctoriaux : modèles génériques et auteurs-types	430
A	La malédiction littéraire	431
B	Désenchantement et renoncement	435
C	L'écrivain artisan et ascète	437
D	Le grand écrivain et les figures de l'engagement.....	441
E	L'auteur-aventurier	445
F	Ironie et excentricité	450
II	Jeux de posture et expérimentation critique.....	453
CHAPITRE III	L'AUTEUR QUI RESTE.....	464
I	Fiction de soi	467
II	Quêtes et enquêtes : une circulation de l'autorité	478
III	L'auteur et son fantôme	488
	CONCLUSION.....	497

CONCLUSION..... 498

INDEX 505

BIBLIOGRAPHIE 509

BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE	509
CORPUS D'ÉTUDE	509
AUTRES ŒUVRES ET ÉCRITS DES AUTEURS DU CORPUS	514
ŒUVRES LITTÉRAIRES D'APPUI	516
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE	517
ÉTUDES SUR LES AUTEURS ET SUR LES ŒUVRES DU CORPUS.....	517
ÉTUDES SUR L'AUTEUR, SON STATUT, SA BIOGRAPHIE ET SA PRÉSENCE DANS LA LITTÉRATURE	522
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	527

ANNEXES 530

INTRODUCTION

« L'équation de l'auteur »

L'histoire de l'auteur a été établie avec finesse et clarté depuis plusieurs années désormais par un ensemble d'analyses critiques qui fournissent un socle solide. La notion même d'auteur a été maintes fois décryptée et dépliée selon ses différents sens – un statut social qui se consolide dans le champ littéraire, un droit moral et surtout un droit patrimonial qui rend possible une rétribution financière de la création, une figure imaginaire qui surplombe le livre, une notion interprétative dont on a longuement usé et abusé. Pourtant, cette histoire ne cesse d'être reprise et commentée comme si, malgré les distinctions et les repères essentiels que les études littéraires et historiques ont définis, il restait toujours du jeu dans son appréhension, un défaut d'articulation entre l'analyse critique et notre perception de l'auteur. Pour cette raison, afin de poser « l'équation de l'auteur » en ouverture de mon travail, selon le mot de Jérôme Roger, je voudrais prendre le chemin de cette incertitude qui interroge inlassablement « la relation conditionnelle » entre un homme et une œuvre – « deux quantités dépendant de certaines variables (ou inconnues) »¹ : cette équation, résolue différemment selon sa contextualisation historique mais également selon l'approche disciplinaire engagée, se présente en effet, par nature, comme un problème frappé d'instabilité et toujours à vérifier.

¹ Je suis la proposition de Jérôme Roger qui appuie son propos sur la définition du terme « équation » donnée par le dictionnaire Le Robert ; Jérôme Roger, « L'équation de l'auteur », Brigitte Louichon, Jérôme Roger (textes réunis et présentés par), *L'auteur entre biographie et mythographie*, *Modernités* n° 18, colloque du 20 et 21 mars 2002 à l'IUFM et à l'Université de Bordeaux 3, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 15.

Se pose d'emblée la question de l'émergence historique de l'auteur, question corrélative de l'institution de la littérature comme une « entité » à l'écart des autres discours¹ : Michel Foucault a ouvert cette réflexion dans sa conférence qui a fait date, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », en dressant les grandes lignes de l'histoire de la notion d'auteur. « Caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société », l'auteur a perdu alors son caractère d'évidence et son atemporalité grâce à l'analyse du philosophe qui esquisse une première périodisation de la notion qui a été ensuite largement reprise et justifiée : celle-ci est en effet redéfinie comme une « fonction » qui s'exerce sur les textes littéraires dans un cadre culturel, juridique et social particulier qui se met en place au XVII^e siècle et perdure jusqu'à nos jours². Comme le souligne à son tour Gabrielle Chamarat, « dépendant de l'histoire, du statut de la "personne", l'auteur n'existe ni en Grèce archaïque ni au Moyen Age où l'autorité émanant d'une parole publique ne peut être le fait que des dieux ou de Dieu. L'auteur appartient aux époques non théologiques »³. Si l'historicité de cette notion est désormais acquise, il est intéressant de constater que ses origines ne laissent pas d'être interrogées par des travaux où l'auteur est confronté de nouveau aux périodes de son inexistence, en Grèce ancienne, à l'époque latine impériale⁴ ou au Moyen Age⁵ : il semble en effet que l'auteur soit une notion si prégnante dans notre perception de la littérature, de notre siècle mais aussi des siècles passés, que nous devons toujours la remettre à l'épreuve de l'histoire pour en rechercher les premières traces mais surtout pour en redessiner les limites.

Cette incertitude des frontières se rejoue à l'autre extrémité de la périodisation, à l'époque contemporaine qui est le cadre de ma recherche. En effet, M. Foucault

¹ Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, Paris, Seuil (Points), 1987, p. 10.

² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, 1969, repris dans *Dits et écrits*, tome I (1954-1975), Paris, Gallimard, 2001, pp. 798-800.

³ Gabrielle Chamarat, « Introduction », Gabrielle Chamarat, Alain Goulet (dir.), *L'auteur*, Colloque de Cerisy-la-Salle du 4-8 octobre 1995, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 9.

⁴ Par exemple, dans les articles de Jesper Svenbro (« La notion d'auteur en Grèce ancienne ») et de Jean-Pierre Néraudau (« Ovide ou la difficulté d'être un auteur : réflexions sur les *Tristes* et les *Pontiques* ») ; *ibid.*, pp. 15-26 et pp. 27-36.

⁵ Par exemple, Fabienne Pomel, « La Fonction-auteur dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun : le double jeu de la consécration et de l'esquive », Nicole Jacques-Lefèvre (sous la direction de), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa et l'équipe de recherche SEMA, 11-13 mai 2000, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, pp. 89-106.

suggérait dans sa conférence de 1969 que la critique était en train de se dégager de la primauté absolue de la fonction-auteur, en « trait[ant] les œuvres selon leur genre et leur type, d'après les éléments récurrents qui y figurent, selon leurs variations propres autour d'un invariant qui n'est plus le créateur individuel »¹. Le philosophe écrivait en effet dans le sillage de la nouvelle critique et de Roland Barthes qui avait annoncé l'année précédente « la mort de l'auteur »², opposant l'analyse « interne » des œuvres à l'histoire littéraire jusque-là dominante. Cependant, de cette remise en cause de l'auteur dans la seconde partie du XX^e siècle, que l'on a voulu enfermer dans le passé, est née une vingtaine d'années plus tard une attention renouvelée et aiguisée pour cette question : la pertinence de l'auteur dans l'interprétation, les modalités de son inscription dans l'œuvre, sa persistance indéfectible dans le champ littéraire et dans notre imaginaire sont autant de problèmes qui subsistent après la disparition d'une certaine idée de l'auteur et qui sont réinvestis par la théorie littéraire, les analyses poétiques ou les études sociocritiques.

Antoine Compagnon a montré par exemple que l'interprétation ne pouvait qu'imparfaitement se défaire de la notion d'auteur sur laquelle se fondent toujours nos principes de classification des œuvres, marquées par un nom d'auteur : la question de l'intention, si vigoureusement décriée par la nouvelle critique qui en souligne l'illusion, demeure néanmoins sous des formes plus discrètes « au principe des études littéraires, même chez les anti-intentionnalistes les plus extrêmes »³. Ainsi la question de la place à accorder à l'auteur dans la lecture n'est pas close même si les termes du débat se sont fortement redéfinis depuis les années soixante-dix (il n'est pas question de revenir à la vieille formule de « l'homme et l'œuvre ») : par exemple, Maurice Couturier retrouve une « figure de l'auteur », distincte cependant de « l'auteur réel », grâce à une « théorie intersubjective du roman » qui explore la « communication textuelle en milieu romanesque » entre auteur et lecteur⁴. D'autre part, d'autres approches critiques qui entendent sortir de l'immanence du texte littéraire se sont développées comme l'analyse de discours qui se donne les moyens

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.*, p. 800.

² Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Seuil, 1994 [revue *Mantéïa* 1968].

³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil (Points Essais), 1998, p. 110.

⁴ Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil (Poétique), 1995, pp. 241-242.

de repenser l'inscription de l'auteur dans son texte, par exemple grâce à la notion d'« éthos » dans la perspective de Dominique Maingueneau¹.

En outre, les formes référentielles (autobiographie, mémoires, journal intime, biographie, témoignage) pour lesquelles il est peu pertinent de rompre absolument le lien entre l'œuvre et son contexte font l'objet d'analyses approfondies : elles interrogent d'une part les modes de construction et les procédés employés pour former une certaine image de l'auteur et d'autre part le goût indéniable des lecteurs pour ces œuvres qui donnent l'impression de dévoiler une intimité². En effet, le succès ininterrompu de ces genres référentiels est le signe que l'écrivain continue de nous fasciner comme un « fantasme » malgré la perte de son « sacre » à la fin de l'époque romantique, malgré les mises en garde de la critique et le refus d'un certain nombre d'auteurs du XX^e siècle d'alimenter leur propre médiatisation (tels Maurice Blanchot ou Thomas Pynchon) : « Quant à l'être de chair (et non de papier) qui écrit, il ne cessera jamais d'entretenir une curiosité fétichiste qui touche au plus secret de la littérature et de l'écriture dans son vertige énigmatique », annonce Jean-Claude Bonnet³.

Si l'on considère d'autre part le statut de l'auteur dans la société, de nouvelles ambiguïtés surgissent. La sociologie de la littérature a montré que l'âge classique a vu la « naissance de l'écrivain » au sein d'un premier champ littéraire qui se constitue progressivement : écrire devient une « fonction sociale en voie d'accéder à l'autonomie » dont les « signes symboliques » sont « l'entrée dans les académies et l'inscription dans les palmarès, la reconnaissance par les autorités culturelles »⁴. Il faut attendre cependant le XIX^e siècle pour que s'achève l'autonomisation du champ, comme l'analyse Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, où l'auteur acquiert une

¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (collection U), 2004.

² En ce qui concerne les études françaises, nous pouvons citer, entre autres, les travaux de Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (Poétique), 1975), de Philippe Forest (*Le roman, le réel*, Nantes, Cécile Defaut, 2007), de Daniel Madelénat (*La biographie*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1984), de Frédéric Regard (*La biographie littéraire en Angleterre, XVII^e-XX^e siècles. Configurations, reconfigurations du soi artistique* (sous la direction de), Équipe SEMA, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1999), de Martine Boyer-Weinmann (*La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005).

³ Jean-Claude Bonnet, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, « Le biographique », n° 63, septembre 85, p. 260.

⁴ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les éditions de Minuit (Le sens commun), 1985, p. 293.

reconnaissance publique. Cette évolution repose en outre sur la constitution progressive du droit d'auteur au fil d'une longue lutte juridique qui est amorcée dès le XVII^e siècle et se poursuit jusqu'à la fin du XVIII^e siècle : la reconnaissance de ce droit permet en effet que le statut social de l'auteur se professionnalise puisqu'il peut faire valoir son travail, l'œuvre littéraire, dans le système économique et en tirer une rémunération. Dès lors, l'auteur occupe une place centrale dans la diffusion des œuvres littéraires : sa biographie et ses propos (dans les conversations et les entretiens) deviennent un sujet d'intérêt tandis que, dans les marges du livre, l'auteur se dote d'un corps (d'abord par une représentation picturale puis, dès la fin du XIX^e siècle, par la photographie) puis d'une voix grâce aux entretiens radiophoniques ou télévisés.

Cette situation masque pourtant l'inadéquation qui existe entre le rôle symbolique joué par l'auteur, comme incarnation de son œuvre, et ses conditions de vie souvent difficiles. Gisèle Sapiro et Boris Gobille exposent ainsi les « résistances » auxquelles s'affrontent en France depuis plus d'un siècle « les tentatives d'organisation professionnelle du métier d'écrivain » qui « oscille entre plusieurs figures sociales : propriétaire de son bien [ou] [...] travailleur rémunéré » si bien que « sa représentation comme une activité individualiste et désintéressée » se perpétue malgré tout ; de son côté, Bernard Lahire a étudié « la condition littéraire » des écrivains contemporains qui, même si leur statut juridique est désormais solide, parviennent rarement à vivre de leur plume et doivent mener une « double vie » professionnelle au risque de perdre leur identité d'écrivain¹.

Il apparaît ainsi que l'auteur reste une notion ambivalente à l'époque contemporaine tant sur un plan littéraire que social, située au croisement de deux mouvements contradictoires qui perturbent les variables de l'équation : d'un côté, s'engage un travail de mise à distance de l'auteur, de délimitation voire de négation de son ampleur historique, de sa fonction littéraire mais également de sa position sociale ; de l'autre, la présence de l'auteur semble incontournable, le lecteur le

¹ Gisèle Sapiro, Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement social*, n° 214, janvier / mars 2006, p. 113. Bernard Lahire (avec la collaboration de Géraldine Bois), *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006.

« *désire* » et « [a] besoin de sa figure »¹ et les écrivains eux-mêmes sont chargés d'accompagner leur œuvre dans leur publication. De ce fait, la notion d'auteur se consolide et se fragilise simultanément car elle est à la fois souhaitée et écartée sans qu'aucun de ces deux mouvements ne l'emporte résolument sur l'autre.

L'auteur déplacé dans la fiction

Cette situation paradoxale de l'auteur a trouvé un lieu d'expression privilégié dans la fiction romanesque qui accueille, depuis quelques décennies, une remarquable profusion de personnages d'auteur. En effet, sous des aspects et dans des formes très variés, comme nous le verrons au cours de l'analyse, l'auteur est devenu un personnage de fiction qui marque de sa présence la littérature narrative contemporaine : sa vie se met en récit dans des œuvres qui ne prétendent pas concurrencer le discours sérieux et référentiel sur l'auteur mais qui empruntent au contraire la voie de la fiction pour explorer les possibles de ce personnage singulier. Ce phénomène semble profondément lié à l'instabilité qui a gagné la notion d'auteur au fur et à mesure de son élaboration puisque, grâce à l'invention fictionnelle, l'auteur peut occuper une place de premier plan tout en restant une pure création imaginaire : ainsi, il reste présent dans l'espace littéraire mais à travers un déplacement dans la fiction. En ce sens, celle-ci peut, par ses moyens propres, tenir la contradiction sans la résoudre. Ce geste de réappropriation de l'auteur au sein de la littérature fictionnelle indique alors une voie possible pour sortir l'équation de l'auteur de son aporie constitutive et pour la reposer à l'écart de la réalité dans un espace qui modifie la nature des termes de la relation : à l'homme et l'œuvre se substituent en effet le personnage et la fiction. Par le jeu de ces deux dimensions se forme une image de l'auteur fictionnel à même de nous éclairer en retour sur la réalité de l'auteur.

Mon projet de recherche se fonde en effet sur l'hypothèse que les écrivains contemporains négocient dans la fiction une nouvelle forme d'existence de l'auteur afin de mieux observer et de mettre à l'épreuve cette notion labile qui doit pourtant les définir. La création d'un auteur fictionnel repose sur un procédé d'autoreprésentation puisque l'auteur réel trouve son homologue fictionnel dans un

¹ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points Essais), 1973, p. 39.

personnage qui occupe la même fonction : l'inscription de l'auteur dans le monde littéraire et sa relation avec sa création sont ainsi transposées dans le récit. Il apparaît par conséquent que l'étude de l'auteur déplacé dans la fiction révèle un désir de ne pas étudier ce problème de l'auteur de l'extérieur mais de profiter de ces œuvres aux enjeux particuliers pour suivre au plus près l'interrogation des auteurs réels sur leur propre statut. L'écriture fictionnelle crée un décalage grâce auquel ils peuvent se confronter aux représentations de l'auteur que la critique littéraire et la société nous présentent et nous entraîner à leur suite dans une réflexion aigüe sur la littérature et ses enjeux à travers la littérature elle-même. La particularité et la valeur à mes yeux de ces textes que je me propose d'étudier sont qu'ils engagent une *épreuve de l'auteur* en deux sens : la notion subit un examen critique qui s'appuie sur l'établissement d'un jeu de reflet entre le monde réel et l'espace fictionnel mais cet examen se déploie à l'intérieur d'un récit qui joue de l'illusion romanesque pour créer un effet d'auteur transmis de l'écrivain réel au lecteur.

D'une certaine manière, les auteurs contemporains de ces représentations fictionnelles retrouvent le lieu d'origine de la notion d'auteur qui, avant de prendre place dans la société et le système éditorial, s'est imposée d'abord dans l'imaginaire de la littérature, comme le suggère Anne Berthelot :

l'essentiel de la littérature du XIII^e siècle a fonctionné comme un vaste laboratoire où la notion d'«écrivain» s'est affinée jusqu'à être opérationnelle. Au XIV^e siècle, la représentation de l'écrivain n'est plus indispensable, car l'écrivain lui-même existe dans le monde réel. [...] Mais au XIII^e siècle, l'écrivain est moins une personne qu'un personnage, voire même un procédé littéraire tout neuf que l'on emploie sans cesse. [...] Il faut insister sur le rapport étroit qui existe entre l'écrivain et le roman. [...] l'œuvre qui pose le problème de son auteur, et plus généralement de l'auteur, adopte à des degrés variables la forme du roman.¹

C'est ainsi que, par exemple, sont apparues les *Vidas* et les *Razós* des Troubadours qui sont une première forme de biographie d'écrivains développée autour d'un nom propre que la tradition adjoignait au poème : de ce fait, « séparés de leurs textes, les Troubadours (ou les trouvères) sont devenus des personnages de roman à part entière ; figures légendaires dont les aventures imaginaires rivalisent avec celles des chevaliers arthuriens »². Le rapprochement entre ces deux époques historiques dessine un chiasme : la situation de l'auteur contemporain s'est en effet inversée puisque son existence est reconnue dans la société ; cependant, les contradictions

¹ Anne Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal, Institut d'études médiévales – Paris, Vrin, 1991, pp. 8-10.

² *Ibid.*, p. 245.

qu'il y affronte le conduisent à retourner dans la fiction non pour y disparaître mais pour redéfinir les conditions d'un maintien de l'auteur dans le champ littéraire. Pour cette raison, mon analyse portera une attention particulière aux modes d'élaboration dans la fiction d'un personnage d'auteur puisque c'est à partir d'une étude attentive du récit, de ses choix de construction et de ses effets que nous pourrions faire resurgir la réflexion qui y est à l'œuvre.

Il faut prendre garde d'autre part que le déplacement de la problématique de l'auteur dans la fiction n'équivaut pas à une simplification : au contraire, le choix de privilégier dans un premier temps l'étude des conditions et des formes de la fictionnalisation de l'auteur permet ensuite de considérer avec un regard averti les deux interprétations opposées qui se dessinent dans les études littéraires, interprétations suspectes par leur refus de la complexité de l'équation : d'un côté, les représentations fictionnelles de l'auteur rejoueraient sur la scène romanesque sa disparition (nous verrons en effet que « la mort de l'auteur » ou sa négation sont thématiques dans le récit) ; de l'autre, elles manifesteraient à l'inverse une renaissance de l'auteur, un retour au premier plan de la littérature par son omniprésence dans la littérature romanesque.

De ce point de vue, je me rapproche de l'ouvrage de Lucille Kerr qui étudie la figure de l'auteur dans la fiction hispano-américaine contemporaine. A partir de l'idée que « faire de la littérature, discrètement en apparence, est aussi toujours une manière d'en parler », elle découvre au fil de l'analyse que ces récits se placent dans une position ambivalente : « J'en suis arrivé à considérer que la poétique de la fiction hispano-américaine contemporaine redonne vie à la figure de l'auteur tout en attestant aussi sa "mort" ». En effet, les récits étudiés « ont développé une poétique de l'activité auctoriale radicale mais aussi curieusement réparatrice – qui implique une concurrence, un dialogue entre des concepts critiques qui refuse de clore la question de l'auteur »¹. Mon étude se situe également dans une telle perspective : je

¹ « *the apparently discrete doing of literature is also always a way of talking about it* », « *I came to view the poetics of contemporary Spanish American fiction as giving new life to the figure of the author while also attesting to its "death"* », « *their writing has developed a radical, but also curiously recuperative, poetics of authorial activity – one that involves a competition, a dialogue of critical concepts that refuses to close off the question of the author* » (je traduis), « Preface », Lucille Kerr, *Reclaiming the author. Figures and fictions from Spanish America*, Durham – Londres, Duke university press, 1992, pp. viii-ix.

me suis efforcée de mettre en évidence les dynamiques qui s'installent dans la fiction et nous mènent à reconsidérer l'auteur dans sa complexité. Cependant, L. Kerr restreint son étude à quelques auteurs hispano-américains (Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Manuel Puig et José Donoso) qui se réapproprient littérairement des théories de l'auteur et de la littérature développées pour l'essentiel hors de leur contexte culturel (dans le domaine européen et anglo-américain) : il semble en effet à L. Kerr que ce déplacement joue un rôle de mise à distance. Pour ma part, j'ai souhaité à la fois donner une plus grande ampleur à mon exploration et m'intéresser aux littératures fictionnelles qui côtoient plus directement les études théoriques de l'auteur comme les analyses sociocritiques.

Dissémination de l'auteur fictionnel

Afin de consolider mon étude de l'auteur fictionnel et d'éclairer un phénomène littéraire contemporain, il m'a semblé préférable d'ouvrir le corpus de recherche à différentes formes narratives et à différents contextes littéraires pour deux raisons. Tout d'abord, la présence d'un personnage d'auteur est disséminée dans la littérature contemporaine : son statut fictionnel et narratif est très variable mais il me paraît nécessaire de prendre en compte les multiples facettes de ce phénomène, y compris les jeux mystifiants comme la pseudonymie ou l'hétéronymie qui sont souvent délaissés, pour en saisir le ressort profond. Comme je le présenterai plus loin, l'établissement d'un corpus qui mêle les genres narratifs contemporains constitue d'ailleurs le premier temps de ma recherche. D'autre part, l'abondance et la diversité des œuvres réunies ont été conçues comme une volonté de prolonger dans l'analyse comparative elle-même la situation ambivalente de l'auteur dans la réalité. Le choix de maintenir l'hétérogénéité de l'objet de ma recherche, qui exige corrélativement plusieurs approches méthodologiques, m'a permis en effet de mettre en évidence progressivement une ligne de fond de la fictionnalisation de l'auteur au croisement des tensions contradictoires qui l'animent.

Les œuvres étudiées s'inscrivent cependant dans une période définie, ouverte par la profonde remise en cause des anciennes représentations de l'auteur qu'a effectuée le structuralisme et prolongée jusqu'à nos jours où la question continue d'être débattue. Ainsi les œuvres les plus anciennes ont été publiées au cours des années soixante-dix et les plus récentes ces dernières années : or ce découpage

correspond à la trajectoire romanesque de plusieurs écrivains qui ont joué un rôle important dans mon étude comme Philip Roth qui publie *My Life as a man* en 1970 et *Exit Ghost* en 2007, Enrique Vila-Matas de *La asesina ilustrada* en 1977 à *Exploradores del abismo* en 2007 et Paul Auster dont les premiers récits fictionnels publiés en 1987 sous la forme d'un recueil (*The New York Trilogy*) trouvent un écho dans *Travels in the Scriptorium* en 2006. Il semble ainsi que cette période se définisse comme une entrée de la littérature fictionnelle dans une réflexion inquiète sur l'auteur, qui s'accroît au fil des années comme le montre la grande multiplication de ces personnages particuliers depuis les années quatre-vingt-dix, phénomène que reflète mon corpus de recherche (deux tiers des récits étudiés se situent en effet dans cette période).

Deux aires culturelles se sont imposées à cette étude par leur proximité avec les travaux critiques sur l'auteur et sur sa place dans le champ littéraire : les littératures européennes (françaises, italiennes, portugaises, autrichiennes et surtout anglo-saxonnes et espagnoles qui occupent une place privilégiée) et la littérature nord-américaine. Une première cohérence du corpus réside dans les liens qui unissent entre eux un certain nombre d'écrivains qui partagent de mêmes intérêts littéraires et parfois se lisent mutuellement comme E. Vila-Matas et P. Auster ou Daniele Del Giudice, P. Roth et Cynthia Ozick. D'autre part, la passion portugaise d'Antonio Tabucchi jette un pont entre son œuvre et celle de José Saramago tandis que le roman de l'irlandais Colm Tóibín, *The Master*, paraît se souvenir de *The Hours* de l'américain Michael Cunningham, œuvres qui accueillent deux grandes figures du roman moderne (Henry James et Virginia Woolf). Nous constaterons en outre au cours de l'analyse que ces récits fictionnels partagent de nombreux thèmes et procédés.

Cependant, il m'a paru intéressant de faire deux incursions hors de ces espaces littéraires, au Chili à travers l'œuvre de Roberto Bolaño et en Afrique du Sud pour le roman de J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*. Dans le premier cas, la présence du romancier chilien, qui a fui son pays natal pour s'installer dans la dernière partie de sa vie près de Barcelone, est appelée par la fiction espagnole elle-même : en effet, le roman de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, met en scène son double fictionnel qui porte le même nom. De plus, ce livre a fortement contribué par son succès à la

diffusion en Espagne et en Europe de l'œuvre de R. Bolaño, mort précocement deux ans plus tard (en 2003). L'ajout de *The Master of Petersburg*, publié en 1994, se justifie également par un lien littéraire puisque le titre de ce roman évoque *The Messiah of Stockholm* de C. Ozick (1987) – deux romans qui reposent d'ailleurs sur un déplacement géographique à l'écart de leurs contextes d'écriture (des Etats-Unis à la Suède, de l'Afrique du Sud à la Russie) – et trouve plus tard un écho dans le titre de l'œuvre de C. Tóibín indiquée précédemment.

Ces littératures s'écrivent aux côtés des analyses critiques sur la notion d'auteur qui se développent désormais, à la suite des études françaises et anglo-américaines, en Espagne et Italie comme nous le verrons au cours de ce travail : cette contiguïté laisse supposer que le personnage de l'auteur est une forme de réponse consciente à ces travaux tout en leur offrant de nouveaux exemples à étudier : le lien entre littérature et critique n'est pas toujours conflictuel et il semble même que l'une comme l'autre se soient enrichies réciproquement ces dernières années où de nombreux travaux sur la présence de l'auteur dans la fiction ont été proposés – travaux auxquelles s'ajoute la présente étude qui entend renforcer ce lien en apportant un nouvel éclairage critique sur l'auteur grâce à ses représentations fictionnelles. Il existe d'ailleurs des recoupements plus manifestes entre ces deux types de discours. Il n'est pas rare par exemple que les auteurs de ces récits soient proches des milieux universitaires comme A. Tabucchi, J. M. Coetzee et Percival Everett qui ont une double activité professionnelle comme écrivains et professeurs de littérature à l'université. David Lodge écrit parallèlement à ses œuvres littéraires des études théoriques estimées comme *The Art of Fiction* (1992) ; de même, l'œuvre de William Golding se partage entre création romanesque et essai. Cette proximité entre littérature et critique se dévoile également dans les récits eux-mêmes, cependant sous un jour peu favorable : en effet, nous constaterons que plusieurs récits comportent des références directes, nourries d'ironie, aux théories critiques ou introduisent des personnages de chercheur ou d'enseignant peu glorieux (par exemple dans les romans de P. Everett, d'A. S. Byatt, de Julian Barnes ou de Javier Marías).

Il semble que les récits nous mettent en garde contre la tentation du schématisme par ces mises en scène de la critique littéraire dans la fiction et, en regard de leur propre effort de mise à l'épreuve, les auteurs nous incitent à adapter

nos méthodes d'analyse aux particularités et aux difficultés que posent ces œuvres. Pour cette raison, cette exigence critique a été intégrée dans la construction et dans les articulations de mon étude afin de rendre raison autant que possible à cet objet littéraire remarquable.

Configurations, dynamiques, enjeux

Mon étude s'élabore au fil de quatre parties qui dessinent un approfondissement progressif, de l'élaboration d'un champ de recherche à l'analyse de ses enjeux : ces parties engagent chacune une approche distincte du personnage de l'auteur ce qui permet de parcourir les différents visages qu'il emprunte dans la fiction. En effet, comme nous le constatons très vite, l'auteur fictionnel se caractérise par sa variabilité, changeant de statut d'un récit à l'autre, et par son instabilité au sein d'un même texte. Mon effort constant a donc été de sonder les contradictions de ce personnage dans l'analyse des récits, qui est à la fois un et multiple, qui s'affiche en se dérochant et se dévoile en se masquant.

Dans un premier temps, je souhaite parcourir les genres narratifs fictionnels contemporains à la recherche des différentes apparitions d'un personnage d'auteur dans un récit. Ce travail de recensement prend la forme d'une typologie qui me permet de construire un corpus de recherche dont l'hétérogénéité est ainsi maîtrisée. Ce choix d'ouvrir l'étude de l'auteur fictionnel par une approche générique reproduit la démarche de la plupart des travaux sur ce sujet : la place de ce personnage particulier est alors définie par son inscription dans une forme narrative que l'on s'attache à décrire et à circonscrire précisément. Les débats ininterrompus sur l'établissement de critères de définition pour les genres de l'autofiction ou encore de la fiction biographique sont les plus connus mais il semble que cet effort de classification soit plus systématique. Je reprends donc dans cette partie les différents sous-genres fictionnels et les terminologies qui ont été définis par la critique ainsi que les discussions qui les accompagnent.

Afin d'organiser ce répertoire des formes, je distingue trois ensembles selon la nature fictionnelle du personnage d'auteur : en effet, celui-ci peut être un personnage de roman créé par l'imagination, un personnage d'écrivain réel qui se réinvente dans la fiction mais également un personnage d'auteur non-référentiel qui s'insinue

pourtant dans l'histoire littéraire réelle et perturbe l'identification de l'auteur qui signe le livre (tels l'auteur pseudonyme et l'hétéronyme). Les deux premiers ensembles ont déjà fait l'objet d'études approfondies dont mon travail bénéficie. Par contre, les formes mystifiantes que je souhaite intégrer à mon corpus de recherche restent marginales tant dans la littérature que dans la critique. Néanmoins, bien qu'elles ne constituent pas à proprement parler un genre littéraire, elles entretiennent une relation étroite et complémentaire avec les deux autres formes de personnages d'auteur, croisées l'une avec l'autre dans un texte à double entente. Elles exercent en outre une certaine fascination sur l'imaginaire littéraire des écrivains et des lecteurs. Il apparaît alors que l'étude de ce personnage d'auteur au statut complexe et instable éclaire avec profit un phénomène littéraire d'ensemble, la mise en fiction contemporaine de l'auteur.

La deuxième partie de mon étude se construit en regard de la première : je voudrais introduire alors une nouvelle approche du personnage d'auteur afin de sortir d'une logique générique et typologique qui montre ses limites. En effet, l'établissement de classifications tend à séparer les œuvres en soulignant leurs dissemblances et contrarie de ce fait le travail de comparaison. C'est pourquoi je propose de réorganiser les représentations fictionnelles de l'auteur autour de l'hétéronymie qui en constitue à mes yeux le point de liaison et le centre de gravité. Cette relecture du corpus se fonde sur une autre approche des textes littéraires qui s'attache à en comprendre leurs dynamiques : en ce qui concerne mon objet d'étude, il s'agit de mettre en évidence comment s'inscrit le personnage de l'auteur dans les récits fictionnels et de saisir ses évolutions. Deux nouveaux critères d'analyse sont distingués pour évaluer la position relative de chaque personnage d'auteur dans la fiction : l'un s'intéresse aux effets de référentialité et de fictionnalité qui l'accompagnent, l'autre à son statut dans la narration. Grâce à cette approche, deux mouvements dynamiques apparaissent plus clairement : le déplacement des personnages d'auteur vers l'hétéronymie et leur progression vers les formes de présence narrative les plus développées (comme celle du narrateur). Désirant éclairer mon analyse en lui donnant une forme matérielle, j'ai souhaité accompagner mon travail de réagencement des représentations fictionnelles de l'auteur d'une

proposition de modélisation graphique, insérée en annexe, où se dessinent les tensions et les trajets de l'auteur fictionnel.

La troisième partie poursuit l'exploration des dynamiques de l'auteur, non plus à l'aide d'analyses pragmatiques et narratologiques mais à travers une étude de nature thématique : cette partie s'intéresse en effet moins à la forme qu'au contenu de la représentation fictionnelle qui présente un personnage d'auteur atteint de négativité. Il apparaît en effet que le statut qu'il incarne est, à tous points de vue, mis en péril dans le récit puisque manquent ou disparaissent les fondements essentiels de la notion d'auteur. Cette étude observe successivement les quatre éléments de réponse nécessaires à la question « qu'est-ce qu'un auteur ? » qui fondent tous ensemble son autorité : l'auteur est une identité (construite autour d'un nom et d'une activité), il suppose l'existence d'une œuvre, il est une personne (par conséquent un personnage dans la fiction) et enfin il possède une *fama* qui assure son renom. Or les personnages sont emportés dans une spirale négative dont je tâche de suivre les méandres et répondent imparfaitement à ces quatre aspects de la notion d'auteur : ils perdent leur nom, leur identité est en crise, la possibilité d'écrire une œuvre littéraire est rendue incertaine, les personnages sont eux-mêmes en voie de disparition et se couvrent d'infamie par leur comportement. L'image de l'auteur qui subsiste alors dans le récit est très labile si bien que, malgré la profusion des personnages d'auteur dans la fiction, rares sont ceux qui peuvent prétendre sans difficulté à ce statut.

Il existe ainsi deux mouvements corrélés dans la fictionnalisation de l'auteur dont l'orientation semble contradictoire puisque s'ajoute à la dynamique narrative et fictionnelle, qui offre à l'auteur une place prédominante, une représentation très négative. C'est à ce paradoxe que s'affronte la quatrième et dernière partie à l'aide d'une étude plus précise des trois instances qui se confondent dans la perception de l'auteur : l'homme (personne biographique), l'écrivain (personne publique) et l'auteur (figure textuelle). Or les dynamiques des récits se rencontrent et se nouent pour mettre à l'épreuve ces différentes instances engagées dans un jeu fictionnel complexe : en effet, d'un certain point de vue, nous constatons que l'auteur se superpose à l'homme (l'auteur devient alors personnage de son œuvre) tandis que, sous un autre angle d'analyse, la personne biographique, ici fictionnelle, tente de

s'identifier à l'écrivain et d'en rejouer les postures. Ainsi, la réflexion sur l'auteur peut s'approfondir sur plusieurs plans : il s'agit d'une part d'observer la relation mystérieuse qui le lie à sa création et de mettre en scène d'autre part la nature imaginaire de son identité d'écrivain. Mais, de façon plus profonde et plus secrète, c'est l'autorité de l'auteur qui est mise en jeu dans le récit, et par là même l'autorité réelle de celui qui a écrit le texte, afin d'en retrouver une forme possible : une autorité seconde par rapport à son ancienne primauté et que seule la fiction peut désormais préserver. Mon analyse explore ainsi, après s'être elle-même déplacée dans la fiction, les conditions de possibilité d'un retour à la réalité et à l'étude de l'auteur.

Prolongeant le geste de l'auteur fictionnel, nous suivons ainsi dans cette étude les traces du double de l'auteur, un *Doppelgänger* qu'il a lui-même imaginé, jusqu'au point où les mondes s'inversent, où l'équation de l'auteur s'établit dans la fiction et se reflète secondairement dans la réalité, comme le suggérait Clément Rosset : « le réel n'est pas du côté du moi mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre. A lui le réel, à moi l'ombre »¹.

¹ Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, NRF Gallimard, 1976, p. 91. Cité par Emmanuel Bouju, « Portrait d'Antonio Tabucchi en hétéronyme posthume de Fernando Pessoa : fiction, rêve, fantasmagorie », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2003, n° 306, p. 194.

- PREMIERE PARTIE -

L'AUTEUR DANS LES GENRES FICTIONNELS

L'auteur entretient un rapport particulier avec la fiction comme le suggère sa présence insistante, multiple, polymorphe dans les récits fictionnels mais peut-être moins divergente que les nombreuses classifications existantes tendent à le montrer. Pourtant les études critiques sur les apparitions littéraires de l'auteur le manifestent nettement : l'auteur peut prendre la forme d'un personnage de fiction mais ce n'est pas dans un seul type de texte ou dans un seul genre, si ce n'est à parler de façon très générale de « fictions d'auteur », en donnant à cette étiquette une définition extensive qui franchit alors les délimitations que Sophie Rabau a construites autour de l'expression et que je reprendrai plus loin¹. Mon intention n'est pas de fonder un nouveau regroupement générique qui dominerait une architecture constituée de multiples sous-genres ; cependant, il apparaît que les diverses distinctions élaborées au cours des dernières décennies, avec plus ou moins de consistance selon les études et leurs enjeux, nous conduisent finalement à ne pas mettre en regard ces récits dont le personnage est un auteur et à les considérer soit dans leur environnement immédiat – par exemple un courant éditorial ou ce qui est reconnu comme un penchant particulier des productions littéraires à une époque donnée – soit en rapport avec un genre littéraire supérieur – en particulier le roman et la biographie. En sortant d'une logique de classification et de définition terminologique, l'organisation relative de ces récits se redessine et révèle une dynamique nouvelle propre à nous éclairer sur ce personnage de l'auteur qui hante la littérature fictionnelle. Ainsi, après un parcours des catégories génériques où l'auteur plonge dans la fiction, je voudrais proposer un autre angle d'analyse, plus transversal et moins taxinomique, qui s'attachera à repérer les points de passage et les figures de lien entre les types de récit.

Relever et recenser les apparitions de l'auteur, fictionnelles, imaginaires voire mystifiantes, nous conduit à parcourir les formes de la littérature fictionnelle jusqu'à ses métamorphoses les plus complexes quand elles ne se révèlent pas rétives à toute classification définitive. En effet, l'auteur se constitue en personnage littéraire en divers lieux de l'espace fictionnel, sous différentes formes et selon des modalités de représentation distinctes mais l'on peut déjà noter qu'il affectionne, semble-t-il, les

¹ Sophie Rabau, « L'auteur réincarné ou de l'interprétation comme folie. A propos de *La Guérison* de Roberto Gac », Chantal Massol, Anne-Marie Monluçon, Brigitte Ferrato-Combe (textes réunis par), *Figures paradoxales de l'Auteur (XIXe-XXIe siècles)*, Grenoble, Université Grenoble 3, Recherches & Travaux n° 64, 2004, pp. 176-177.

formes-frontières qui interrogent les classifications existantes et incitent à la création de nouveaux regroupements. Cette première exploration nous montrera que ce choix contribue à l'ambivalence de son statut, lui-même frontière entre réel – puisque le personnage d'auteur est au moins un être homologue à l'écrivain réel et parfois explicitement sa projection littéraire – et fiction – puisqu'il s'agit toujours d'une reconstruction qui ne prétend pas à l'exactitude historique. Une corrélation forte se crée entre les genres fictionnels et le personnage d'auteur : ainsi l'apparition de ce dernier dans le récit fictionnel est souvent à l'origine même du développement d'un nouveau sous-genre ou d'une nouvelle orientation des productions fictionnelles, comme le montrent par exemple les expressions « roman des quêtes de l'écrivain » (Sébastien Hubier) ou « fictions d'auteur » (Sophie Rabau). En retour, ces formes-frontières inédites sont souvent difficiles à circonscrire et il règne une certaine confusion tant au niveau de la terminologie que de la définition : le personnage d'auteur n'en est pas nécessairement l'initiateur mais sur sa figure se cristallise les contradictions internes de ces textes. Ainsi certaines « étiquettes » génériques peuvent sembler fragiles car leur champ d'application est parfois trop restreint, à quelques textes qui y correspondent, parfois trop élastique, lorsqu'elles sont capables de rassembler des textes très divers, ou encore la classification définie se trouve en concurrence directe avec une autre pour ce qui est de sa dénomination ou de sa délimitation.

Nous pouvons cependant proposer une première répartition de ces formes fictionnelles à partir du statut référentiel du personnage d'auteur : les études littéraires s'intéressant au rapport entre auteur et fiction tiennent à maintenir généralement une distinction claire entre les récits où le personnage d'auteur n'existe que dans la fiction et ceux où le personnage est emprunté au réel. Dans le premier cas, le nom de l'auteur est fictif, même s'il peut partager de nombreuses ressemblances avec des écrivains vivants (et en premier lieu, l'auteur du récit lui-même) ou ayant existé ; dans le second cas, réapparaît dans la fiction un auteur qui appartient déjà à l'histoire littéraire. Un dernier temps sera consacré à des formes marginales où l'auteur devient un personnage fictionnel tout en se présentant comme un être réel : dans ce cas, l'espace fictionnel ne se déploie pas nécessairement dans un récit autonome et peut se réduire à la seule invention d'un nom d'écrivain comme dans la pseudonymie.

CHAPITRE I

L'ÉCRIVAIN COMME PERSONNAGE DE ROMAN

L'invention d'un auteur imaginaire, sans référent historique explicite, n'est pas l'apanage de la littérature romanesque du XX^e siècle : l'émergence de personnages d'écrivain accompagne la naissance du roman et, simultanément, cette entrée en fiction est le signe aussi de la constitution de l'« écrivain » comme une fonction sociale reconnue. Ces apparitions sont d'abord furtives : ainsi le chapitre neuf de la première partie de *Don Quichotte* dévoile l'auteur fictif du livre que nous lisons, nommé Sidi Ahmed Benengeli, et que nous retrouverons dans la seconde partie du roman pour quelques mots de conclusion en discours direct qui mettent un terme au récit. Quelques années plus tard, dans *l'Histoire comique de Francion* de Charles Sorel, la peinture du « poète crotté » Musidore participe à une satire des cercles littéraires et des nouveaux hommes de lettres qui naissent en France au XVII^e siècle, comme Alain Viala l'a décrit et analysé¹. Ce n'est que progressivement que l'auteur occupe la place du personnage principal du récit, au terme et au croisement d'une double évolution, d'un côté l'épanouissement du roman qui devient au XIX^e siècle un genre sérieux, légitime et hégémonique et de l'autre côté, parallèlement, le « Sacre de l'écrivain », pour reprendre l'expression de Paul Bénichou², qui acquiert alors un fort pouvoir symbolique et spirituel sur la littérature et la société. Se développe une tradition romanesque que l'on peut suivre de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine ; nous verrons dans un second temps qu'elle se confond alors avec les recherches formelles du récit de la fin du XX^e siècle, en particulier les jeux d'autoréflexivité qui impliquent des figures d'écrivain fictives.

I Tradition(s) romanesque(s)

Le roman de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, écrit entre 1795 et 1796, présente un jeune homme qui aspire à écrire et à se consacrer au théâtre (la première version du roman s'intitule d'ailleurs *La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister*),

¹ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique, op. cit.*, 1985.

² Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

avant qu'il ne prenne conscience de ses erreurs et de ses illusions et qu'il n'accepte enfin de prendre une place active dans la société. Après ce roman fondateur, à l'origine d'un genre nouveau, le *Bildungsroman* ou le roman d'apprentissage, la perception axiologique de la vocation littéraire des personnages se renverse peu à peu : les personnages d'écrivain ou, plus souvent, de futur écrivain se multiplient dans des récits où l'aspiration à la littérature devient le centre de l'intrigue. Plusieurs dénominations ont été proposées pour caractériser ces textes, selon la tradition dans laquelle ils s'inscrivent et selon l'orientation donnée à la représentation de la création littéraire. Il faut noter aussi que les sous-genres constitués regroupent plutôt des œuvres du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle (même si la périodisation dans l'histoire littéraire n'est pas toujours perçue comme une condition nécessaire de la définition du genre) ; cependant, des œuvres contemporaines sont tributaires de ces traditions et peuvent être lues avec profit à leurs lumières.

A Les sous-genres du *Künstlerroman*

Il est généralement admis que le *Künstlerroman* ou le roman de l'artiste est un sous-genre ou un genre dérivé du *Bildungsroman*. L'accent est moins mis sur la formation d'un sujet, sur « l'exploration de l'âme et du cœur humain afin de permettre à l'homme de mieux se connaître lui-même et d'acquérir une personnalité harmonieuse en adéquation avec les exigences de la société »¹ ; il s'agit plutôt d'observer les aspirations artistiques d'un jeune homme et de les suivre jusqu'à ce qu'il parvienne à la pleine maîtrise de son art² à travers les obstacles de la société ou l'incompréhension dont il pâtit. Les personnages aspirent ainsi à être peintre (Claude Lantier dans *L'œuvre* de Zola en 1886 par exemple) ou musicien (Adrian Leverkühn dans *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freund* de Thomas Mann, publié en 1947). Parfois ils désirent être écrivain et différentes études critiques se sont efforcées d'isoler ce cas particulier

¹ Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand. Synthèse et élargissement du roman de formation ? », Philippe Chardin (sous la direction de), *Roman de formation et roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Editions Kimé (Défours littéraires), 2007, p. 41.

² Le récit se clôt cependant souvent sur une « apothéose, stade de la maturité enfin conquise » conjuguée à un effondrement psychologique où le personnage sombre dans la folie (par exemple dans les œuvres mentionnées *infra*) ; Alison Boulanger, « Le paradigme téléologique et sa subversion : *Tonio Kröger* de Thomas Mann et *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce », *ibid.*, p. 307.

dans une ultime catégorie spécifique de *Künstlerroman* pour laquelle les appellations se concurrencent les unes les autres alors que les corpus définis se recoupent en partie (l'œuvre de James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, est bien souvent leur point de jonction).

1 « Roman de la vocation littéraire »

Michel Prat a étudié « la spécificité d'un type de roman centré sur un héros qui aspire à écrire et assigne à son existence, comme but principal, la création littéraire » et il définit pour cela les « contours d'un sous-genre, le *roman de la vocation littéraire* »¹, autour de trois « invariants » :

« il faut que soient évoqués chaque fois la rupture parallèle du héros avec sa famille et son milieu, débouchant souvent sur une forme d'exil (invariant n°1) ; les instants privilégiés qui l'éclairent sur sa vocation, lui font découvrir l'œuvre à écrire et le conduisent à percevoir le monde d'une façon nouvelle (invariant n°2) ; enfin, la naissance d'une esthétique, puisque, s'inspirant d'abord des auteurs qu'il admire, subissant l'influence de mentors, [...] il [...] écrit ses premiers textes (invariant n°3) »²

Ces trois caractéristiques du roman participent, dans la fiction, d'une conception particulière de la création littéraire qui tend au mysticisme – que l'on retrouve dans le terme « vocation » – et qui engage un pari comme le souligne Michel Prat. *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) ou *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust correspondraient par exemple à cette description et le critique dresse un corpus non exhaustif qui s'étend sur plus d'un siècle, de 1832 (*Contarini Fleming* de Benjamin Disraeli) à 1958 (*Une curieuse solitude* de Philippe Sollers) ; l'unité du sous-genre se maintient aussi par un jeu d'influences qui entretient une filiation entre les œuvres jusqu'aux romans les plus récents.

2 « Roman des quêtes de l'écrivain »

Dans son essai *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*³, Sébastien Hubier reconnaît l'existence et l'épanouissement d'un nouveau genre de roman à travers l'étude d'œuvres publiées au tournant du siècle et caractérisées par la présence d'un personnage d'écrivain comme héros problématique, engagé dans une

¹ Michel Prat, « Du *Bildungsroman* au roman de la vocation littéraire », Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux (textes réunis par), *Formes et imaginaire du roman. Perspective sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998, pp. 67-68.

² *Idem*, pp. 71-72.

³ Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon (Ecritures), 2004.

« quête, toujours entravée ou hasardeuse, de l'écriture » dans un récit lui-même fragmenté par la « mise en pièces de l'intrigue »¹. Son corpus repose sur une cohérence chronologique, des années 1890 aux années 1920, période où le « goût pour la spécularité abymale [...] atteint son paroxysme », et se déploie sur l'espace européen : il rassemble plusieurs romans de Gabriele D'Annunzio, d'André Gide, de James Joyce, de Thomas Mann et de Rainer Maria Rilke², auteurs dont les œuvres laissent « percevoir les transformations de la représentation fictionnelle de l'écrivain » (à la suite de la crise que connaissent les images glorieuses de l'écrivain romantique) et qui « s'interrogent sur l'acte scripturaire, observent l'émergence d'une écriture réflexive et explorent les frontières de l'imaginaire et du réel ». Le genre du « roman des quêtes de l'écrivain » n'apparaît pas comme un héritier direct du *Bildungsroman* : en effet, la notion de *Bildung* se révèle « insuffisante » pour rendre compte du parcours des personnages d'écrivain et Sébastien Hubier y substitue celle de « quête ».

D'autre part, ces œuvres se démarquent aussi du *Künstlerroman* par le fait qu'elles intègrent en leur sein des bribes des créations artistiques des personnages, qui ne sont pas allégoriques ou métaphoriques, à la différence des autres formes de roman de l'artiste (ainsi nous pouvons lire véritablement un recueil poétique d'André Walter et non sa transposition ou sa description). Les critères de définition de ce genre sont donc multiples, historiques et esthétiques (il s'agit d'une époque de crise des représentations et de crise du roman), structurels (la spécularité particulière du roman de l'écrivain) mais aussi pragmatiques et psychanalytiques, ce qui constitue la particularité de la démarche de Sébastien Hubier : d'une part, il renforce l'unité du genre par la mise au jour d'un pacte de lecture propre à ces « romans aux codes perturbés », pacte « ni autobiographique, ni romanesque, ni même, à proprement parler, narratif » mais fondé sur « un *compromis* » où chaque genre est « susceptible d'apparaître » ; d'autre part, il souligne que « la fiction des quêtes de l'écrivain n'est rien d'autre qu'un trouble du roman familial » (en s'appuyant alors sur les « outils issus de la métapsychologie freudienne appliquée aux textes et [...] au lecteur »)³.

¹ *Ibid.*, p. 8 et p. 283.

² Respectivement : *Il Piacere*, 1889 ; *Cahiers et poésies d'André Walter*, 1891, et *Les Faux-Monnayeurs*, 1925 ; *Portrait of the Artist*, 1904, *Stephen Hero*, 1904-1907, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1914, et *Ulysses*, 1922 ; *Tonio Kröger*, 1903, et *Der Tod in Venedig*, 1912 ; *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910.

³ *Ibid.*, p.22 et p. 298.

Précisons enfin que si cette étude du genre se limite à une période précise de l'histoire littéraire, l'introduction de l'essai opère cependant quelques rapprochements avec des œuvres romanesques de la fin du XX^e siècle (en particulier *La Vie est ailleurs* de Milan Kundera et *Leviathan* de P. Auster) où la mise en scène d'un personnage d'écrivain s'accompagne aussi d'une fragmentation du roman ; le critique esquisse ainsi l'idée d'un écho sinon d'une véritable filiation entre les formes autoréférentielles étudiées et celles de la fiction contemporaine.

3 « Roman du poète »

En dernier lieu, je me propose d'évoquer une appellation qui n'est pas le résultat d'un travail de recherche approfondi comme les deux précédentes. Il s'agit d'une étiquette proposée en guise de fil conducteur pour lire ensemble trois œuvres à l'occasion d'un programme d'agrégation de littérature comparée, « le Roman du poète » en 1996 : *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke et *Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce – de nouveau –, auxquels s'ajoute *Le Lotissement du ciel* de Blaise Cendrars (1949). Si l'expression n'a pas fait fortune et donné lieu à une véritable construction générique, son intérêt réside dans le choix concerté de ne pas recourir aux autres appellations disponibles : elle suggère qu'il existe certaines spécificités à cette catégorie (potentielle) de roman. Tout d'abord, pour Daniel-Henri Pageaux, le roman du poète se distingue nettement du roman de l'artiste parce que le statut du personnage n'y est pas équivalent : « un poète ne peut être un personnage de roman, au même titre qu'un artiste (peintre, sculpteur, musicien). Il n'a pas une « vie » comme un amoureux [...], un chevalier [...] Pour le poète, la vie c'est son œuvre ». Il écarte aussi le modèle du roman d'apprentissage pour des raisons similaires¹. Daniel-Henri Pageaux ajoute encore : « Le « roman du poète », totalement différent du sage *Künstlerroman*, est l'inquiétante aventure de l'écriture d'un homme qui vit pour écrire et qui écrit pour vivre »², ce qui se manifeste dans la fiction par une réflexion nourrie sur la création poétique et sur l'écriture. En se détournant d'une esthétique réaliste tout en se rapprochant par ailleurs du « roman autobiographique » (genre souvent décrié sur lequel nous reviendrons plus loin), ces

¹ « il n'est pas impossible d'écrire sur l'apprentissage d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un musicien auprès d'un maître, il y a quelque ridicule ou imposture à imaginer les phases successives de l'apprentissage d'un poète, d'un romancier », *ibid.*, pp. 19-20.

² « Introduction », Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux (études recueillies par), *Le Roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Champion (Unichamp), 1995, p. 9 et p. 12.

œuvres observent surtout les expériences intérieures des personnages, même si elles reprennent certains *topoi* des vies d'artistes (telle l'« enfance secrète, voire malheureuse ou incomprise des adultes »)¹.

B Echos contemporains

Il est possible d'inscrire dans cette tradition diffuse du roman de l'écrivain des œuvres de notre corpus qui reprennent un certain nombre des caractéristiques génériques mises en évidence voire les traitent comme un code littéraire propre à être imité. Dans *The Ghost Writer* de P. Roth, la reprise d'une forme romanesque ancienne (et peut-être usée) est indiquée par Nathan Zuckerman, personnage-narrateur de sa propre histoire, et participe d'une intention parodique, comme le suggèrent les premières lignes du premier chapitre :

Ce fut à la dernière heure de jour d'un après-midi de décembre, il y a plus de vingt ans – j'avais alors vingt-trois ans, écrivais et publiais mes premières nouvelles et, comme bien des héros du Bildungsroman avant moi, songeais déjà à mon Bildungsroman fleuve personnel – que j'arrivais à la retraite du grand homme que je venais voir.²

Le narrateur fait le récit rétrospectif de son entrée dans le monde littéraire en rejouant ironiquement les codes du roman de formation. En effet, le jeune Nathan Zuckerman a rompu avec son milieu d'origine et se trouve en conflit profond avec son père à cause d'un récit qu'il a écrit et qui s'inspire fortement d'une vieille querelle de famille peu glorieuse. Son père et le juge Leopold Wapter (« le juif le plus admiré de la ville ») l'accusent de nourrir les préjugés antisémites et de déshonorer la communauté juive. Refusant de soumettre sa création artistique à ce jugement moral, Nathan se met en quête à la fois d'un maître en littérature (ce qui est souligné par le titre du chapitre premier, « Maestro ») et d'un nouveau père spirituel en la personne de E.I. Lonoff, un écrivain juif célèbre mais austère, réfugié dans une ferme à la campagne. L'écrivain accepte de le recevoir chez lui après avoir lu ses premières nouvelles publiées, première étape d'une possible reconnaissance. Le deuxième chapitre intitulé « Nathan Dedalus » est une référence directe au personnage principal du roman de Joyce, Stephen Dedalus : tel « l'artiste Joycien », Nathan veut

¹ *Ibid.*, p. 17.

² « *It was the last daylight hour of a December afternoon more than twenty years ago – I was twenty-three, writing and publishing my first short stories, and like many a Bildungsroman hero before me, already contemplating my own massive Bildungsroman – when I arrived at his hideaway to meet the great man.* », Philip Roth, *The Ghost Writer in Zuckerman Bound*, The Library of America, 1984 ; *L'écrivain fantôme dans Zuckerman enchaîné*, Gallimard (Folio), 1987, p. 11.

« se libérer d'un milieu étriqué et aliénant »¹ et aspire à une grande œuvre. Mais le regard du narrateur sur ses aspirations juvéniles et son admiration déraisonnable pour Lonoff est constamment ironique ; le roman se clôt sur une « scène de vaudeville »² où le supposé mentor de Nathan part à la poursuite de sa femme et de sa jeune maîtresse qui ont, toutes deux, décidé de le quitter. Notons enfin que Nathan Zuckerman était déjà présent dans un roman antérieur de P. Roth, *My Life as a Man* (1974), où il était le protagoniste principal de deux nouvelles écrites par un autre auteur fictif, Peter Tarnopol : ces textes reconstruisaient déjà le parcours d'un jeune homme, de ses années de jeunesse et d'inexpérience (le premier récit s'intitule « *Salad Days* ») à ce qui aurait dû être l'époque de sa maturité mais qui conduit Zuckerman « à la recherche du désastre » (dans le second récit, « *Courting Disaster* »)³.

Néanmoins, outre des effets parodiques manifestes, *The Ghost Writer* rejoint les analyses de S. Hubier et de D.-H. Pageaux en ce qui concerne la construction narrative : comme le remarque Paule Lévy, « l'intrigue, apparemment si simple, est constamment détournée de la logique linéaire de sa progression par les réflexions de Zuckerman »⁴ et elle se fractionne en récits successifs, réels ou entièrement fictionnels (comme dans le chapitre trois, « Femme Fatale », où Nathan imagine que la jeune protégée de Lonoff est en fait Anne Frank, rescapée miraculeusement des camps de concentration). L'aspiration à l'écriture est sans cesse interrogée dans le roman et, simultanément, expérimentée et mise à l'épreuve ; sa puissance de transgression est explorée toujours plus avant pour se trouver confrontée à la culpabilité qu'elle suscite. Ainsi la notion de quête littéraire éclaire la lecture de ce récit où les tensions contradictoires qui déchirent l'écrivain ne trouvent aucune résolution. *The Ghost Writer* entraîne Nathan Zuckerman et avec lui P. Roth dans une recherche indéfinie d'une alliance possible entre vie et création, qui se poursuit dans les romans suivants où l'écrivain fictif réapparaît : dans *Zuckerman Unbound* en

¹ Paule Lévy, « Doubles, masques et avatars dans *The Ghost Writer* de Philip Roth », Christian Lerat, Yves-Charles Grandjeat (sous la direction de), *Masques et mascarades dans la littérature nord-américaine*, Annales du CRAA, n°22, Talence, Maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, 1997, p. 19.

² *Ibid.*, p. 16.

³ En ce qui concerne Peter Tarnopol, il s'agirait plutôt d'un « roman de la vocation littéraire gâchée » puisque Maureen, son épouse, se substitue à tout autre mentor artistique et plonge l'écrivain prometteur qu'il était dans un mariage désastreux qui l'absorbe totalement ; Peter Tarnopol peine alors à continuer d'écrire et se tourne vers le récit autobiographique comme ultime recours.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

1981 (où la notoriété enfin acquise provoque un effondrement de l'écrivain), *The Anatomy Lesson* en 1984 (où Zuckerman, terrassé par une douleur physique incurable, décide d'arrêter définitivement d'écrire), puis dans *The Counterlife* en 1987 (roman dans lequel les effets de rupture sont exacerbés, en proposant successivement des versions contradictoires de la suite de l'histoire de Zuckerman) et *Exit Ghost*, qui clôt – provisoirement ? – en 2007 la série « Zuckerman » par son titre en écho au premier roman.

A l'inverse, le roman de William Boyd, *Any Human Heart*, s'éloigne fortement des préoccupations qui animent traditionnellement le roman de l'écrivain, contrairement à ce que la forme romanesque choisie laissait à penser : le livre est constitué des journaux intimes successifs que l'écrivain Logan Mountstuart a tenus au cours de sa vie, de son adolescence (« Les carnets de l'école » datent de 1923) à sa mort (« Les carnets de France » sont rédigés entre 1979 et 1991). Les textes sont organisés par un éditeur discret et anonyme et accompagnés d'un appareil critique (notes, index, résumés biographiques). Or le carnet ou le journal intime fictif a été une des formes de prédilection du « roman des quêtes de l'écrivain » : Rainer Maria Rilke ou André Gide ont recours à cette mimésis formelle pour explorer la conscience de leurs personnages. Mais Logan Mountstuart semble peu enclin à l'introspection et il consigne plutôt dans ses carnets sa vie mouvementée et ses étonnantes aventures amicales, sentimentales et professionnelles. S'il désire devenir un écrivain reconnu, il consacre peu de lignes à la composition de ses œuvres¹ (qui rassemblent une biographie de Shelley écrite à la fin de ses études à Oxford, un roman licencieux qui lui apporte le succès, un essai sur des poètes français méconnus, un roman sur la seconde guerre mondiale inspirée d'un épisode de sa vie) et ses réflexions sur l'écriture et la littérature sont sommaires. Logan ne semble pas s'inscrire dans un courant esthétique précis et, lorsqu'il rencontre les grands écrivains de son époque (Virginia Woolf, James Joyce, Ernest Hemingway), il se contente de croquer leurs postures sociales et leurs comportements souvent risibles.

¹ Ainsi, cette brève note au sujet de l'écriture de son premier roman : « *Goodish progress on the novel : it won't be long but it should be very intense and moving. Still no idea how it will end, no notion of a title* », « Progresse pas mal sur le roman : il ne sera pas long mais il devrait être très intense et émouvant. Toujours pas la moindre idée de la façon dont il finira, pas plus que du titre » ; William Boyd, *Any Human Heart. The Intimate Journals of Logan Mountstuart*, Londres, Penguin Books, 2003 [2002], p. 127 ; *A livre ouvert. Les carnets intimes de Logan Mountstuart* (traduit de l'anglais par Christiane Besse), Paris, Seuil (Points), 2002, p. 154.

Le roman de W. Boyd donne l'impression que le personnage d'écrivain a perdu sa distinction et l'aura qui l'entourait dans le « roman du poète », comme s'il était finalement devenu un personnage comme les autres dont la vie n'a plus rien de littéraire¹.

*L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*², roman d'Eric Chevillard, se distingue des exemples précédents car l'intention comique domine la réécriture du roman de l'écrivain. Le titre rappelle *Les Cahiers d'André Walter*, sous-titrés « œuvre posthume », de même que le dispositif fictionnel : l'œuvre de Thomas Pilaster est présentée par Marc-Antoine Marson, son éditeur et ami³ - si l'on peut dire, puisque ses remarques sur l'écrivain et ses écrits sont acerbes pour l'essentiel – et se compose de textes fictionnels (un court récit) et poétiques (un recueil de formules et un autre de haïkus), un monologue écrit pour le théâtre et surtout deux journaux autobiographiques, l'un datant de son adolescence (1952) et l'autre de la dernière période de sa vie (1991). Le roman mime les procédés d'une édition critique : chaque texte est précédé d'une notice, se trouve complété au besoin par des notes et le livre se termine sur une chronologie. Les éléments biographiques se modèlent sur les *topoi* du genre romanesque tandis que le point de vue ironique de l'éditeur les tourne systématiquement en ridicule : sentiment d'exclusion, en particulier pendant son enfance, supposée précocité intellectuelle, doutes sur sa vocation et périodes de stérilité artistique, etc. Les écrits intimes délaissent les éléments factuels pour des réflexions sur sa vocation et ses projets de création mais ces notations restent très laconiques et ne conduisent pas l'écrivain à une pensée esthétique approfondie : l'éditeur considère d'ailleurs les carnets comme « le buvard qui absorbait les excès d'encre ou comme un crachoir, une poubelle, un débarras »⁴. La quête heuristique de l'écrivain se transforme dans le roman de Chevillard en un jeu de postures mises en évidence avec humour.

¹ Cela n'empêche pas Logan d'affirmer, après qu'on lui a proposé d'écrire des articles pour des magazines américains : « *I sense my life as a writer – my writer's life, my real life – has truly begun* », « Je sens que ma vie d'écrivain – ma vie d'écrivain, ma vraie vie – a réellement commencé », *ibid.*, p. 117 ; p.142.

² Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999, 187 p.

³ Le livre d'André Gide s'ouvrait sur une notice rédigée par Pierre C*** qui se désigne comme « son plus intime ami ». Cependant, l'éditeur d'André Walter est beaucoup plus discret et réservé que celui de Thomas Pilaster.

⁴ *Ibid.*, p. 186.

Aux côtés de ces romans à teneur parodique (mais dans des perspectives nettement distinctes) se place le roman de J. Cercas, *La velocidad de la luz* (2005), qui suit le trajet d'un personnage-narrateur anonyme sur dix-sept années. Ce dernier veut être écrivain et accepte de quitter l'Espagne à la fin de ses études pour un poste de professeur assistant à l'université d'Illinois aux Etats-Unis. Il rencontre là-bas un vétéran du Viêtnam taciturne, Rodney Falk, qui l'oblige à interroger sans faux-semblant ses préjugés et ses représentations de la littérature (ainsi Rodney trouve que la première tentative romanesque de l'apprenti écrivain est « épouvantable » (« *Horroroso* »¹). Sa perception du monde se renouvelle au contact de Rodney ; il imprègne les œuvres littéraires que l'écrivain publie à son retour en Espagne et qui lui apportent un succès grandissant. Leurs discussions, échelonnées sur plus d'une décennie, composent pour le narrateur une sorte d'initiation qui lui permet au terme du récit à la fois de découvrir le secret de Rodney et de sortir de l'impasse personnelle et littéraire dans laquelle il était bloqué : le livre se ferme sur la révélation d'une écriture juste et capable de supporter la réalité du monde.

Enfin, deux textes de P. Auster peuvent être lus comme des formes contemporaines du roman de l'écrivain. Le dernier récit de *The New York Trilogy* (1987), « *The Locked Room* », entremêle deux destinées d'auteur, celle du narrateur qui est profondément solidaire de celle de son ami d'enfance, Fanshawe. Ce dernier s'est engagé dans une quête inversée, sous le signe du renoncement : s'il est devenu un écrivain, comme le présageait le narrateur, il refuse catégoriquement de publier ses œuvres et il choisit finalement de disparaître totalement, en abandonnant sa femme et son enfant ; à l'inverse, le narrateur surmonte ses échecs littéraires et devient un écrivain à part entière en partant à la poursuite de son ami qui a disparu. C'est en écrivant sur Fanshawe (il édite son œuvre et envisage de rédiger sa biographie) que le narrateur parvient enfin à créer l'œuvre espérée, la *Trilogie new-yorkaise* elle-même, puisqu'il nous révèle qu'il est l'auteur des deux premiers récits du livre. *Leviathan*, publié quelques années plus tard, présente aussi un couple d'écrivain : Peter Aaron, narrateur du récit, et Benjamin Sachs, son meilleur ami. Là encore, l'œuvre du narrateur s'écrit dans le vide laissé par la disparition de son alter ego : la dernière œuvre de Benjamin Sachs, qui devait être « un livre grand et

¹ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Barcelone, Tusquets (Maxi), 2005, p. 64 ; *A la vitesse de la lumière* (traduit de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujičić), Arles, Actes Sud, 2006, p. 59.

mémorable »¹, reste inachevée (l'écrivain abandonne la littérature pour l'action terroriste) et le narrateur lui substitue son propre récit qui portera le même titre, *Leviathan*. Pour S. Hubier, ce roman s'inscrit paradoxalement dans la tradition du roman de l'écrivain car il « met en pièces les prétentions du genre » par ce « constat attristé que la littérature est impuissante à changer la vie et à rendre supportables les deuils »².

Nous reviendrons dans la seconde partie de ce travail sur cette négativité de la quête de l'écrivain mais nous pouvons déjà remarquer que le risque d'un échec de la littérature se renforce dans ces romans contemporains et nombre de personnages d'auteur sont attirés hors de l'écriture. En ce sens, le roman d'E. Vila-Matas, *Doctor Pasavento* (2005), aurait sa place dans cette filiation alors qu'il ne s'agit plus du récit d'une entrée en littérature : le narrateur, écrivain confirmé, décide au début du récit de disparaître et de renoncer à son ancienne vie pour se réinventer lui-même sous un nom fictif. La quête prend un sens inverse puisque Pasavento finit par prendre l'identité d'un psychiatre, le Docteur Pinchon, pour mieux « redevenir l'apprenti écrivain [qu'il] avait été un jour »³. D'une autre manière, le roman de P. Everett, *Erasure* (2001), est aussi le récit d'un réapprentissage de l'écrivain : si le personnage-narrateur Thelonious Ellison a déjà fait ses preuves comme auteur (il a publié plusieurs romans), sa situation financière mais aussi littéraire dans le champ éditorial (dans lequel il trouve peu d'appuis) le conduit à inventer de toutes pièces une nouvelle figure d'écrivain en trompe-l'œil pour continuer à être publié (il crée alors Stagg R. Leigh, personnage qui condense tous les clichés de la littérature afro-américaine). Là encore, nous retrouvons l'empreinte du roman de l'écrivain dans la forme narrative employée, un journal intime très fragmenté qui suit les étapes de la crise littéraire de l'écrivain et consigne ses tentatives d'écriture.

¹ « *a great and memorable book* », Paul Auster, *Leviathan*, Londres, Faber and Faber, 2005 [1992], p. 142 ; *Léviathan* (traduit de l'américain par Christine Le Bœuf), Paris, LGF (Le Livre de Poche) [Actes Sud], p. 189.

² Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, *op. cit.*, p. 11.

³ « *volvía a ser el aprendiz de escritor que un día había sido* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, Barcelone, Anagrama (Narrativas hispánicas), 2005, p. 310 ; *Docteur Pasavento* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 341.

II Le personnage d'écrivain dans les fictions contemporaines

Les analyses de Sébastien Hubier et de Daniel-Henri Pageaux insistent sur l'autoréflexivité du roman de l'écrivain, comme « roman de l'homme qui écrit qu'il écrit »¹, tout en rappelant que celle-ci ne naît pas à la fin du XIX^e siècle mais traverse l'histoire littéraire, du *Don Quichotte* à *Tristram Shandy* jusqu'aux formes complexes apparues dans la seconde moitié du XX^e siècle. Il faudrait cependant distinguer les œuvres où la présence d'un écrivain imaginaire ne s'inscrit pas (ou pas seulement) dans une interrogation narrative de la création littéraire mais sert avant tout à exposer la fiction et à examiner ses limites. Or ces phénomènes de réflexivité se sont considérablement amplifiés dans la littérature romanesque de la seconde partie du XX^e siècle, perpétuant et accentuant ainsi la crise du roman réaliste amorcée à la fin du siècle précédent. Ce sont alors la représentation elle-même et les « cadres qui séparent le réel de la fiction » qui ont été interrogés par les romanciers, en travaillant à exhiber les procédés de l'illusion et Sophie Rabau note que « l'emblème du phénomène, l'exemple le plus caractéristique de ce mouvement serait sans doute les nombreux personnages d'auteurs ou de lecteurs représentés dans les fictions de l'après-guerre »². Ce renouvellement de la littérature romanesque s'accompagne aussi d'une multiplication de textes fictionnels brefs dont le classement générique reste souvent imprécis. Je considérerai ici principalement les récits où le personnage d'auteur est entièrement imaginaire, les séparant ainsi des fictions où le personnage a un modèle réel : en effet, bien que ces textes participent aussi de cette tendance littéraire comme nous le verrons, ils sont bien souvent étudiés selon une autre perspective, dans les études françaises en particulier.

A « Métafiction » et « roman autoréflexif »

Le terme de « métafiction » est souvent employé pour qualifier les formes romanesques particulières qui se développent depuis les années soixante mais les études critiques lui attribuent chacune un sens différent, ce que reconnaissent d'ailleurs les théoriciens de la notion. Sophie Rabau reprend ainsi l'analyse de Patricia Waugh qui admet que « la métafiction est un terme « élastique » qui va de la

¹ « Introduction », Jean Bessière, Daniel-Henri Pageaux (études recueillies par), *Le Roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars, op. cit.*, p. 11.

² Sophie Rabau, « Le roman contemporain et la métafiction », Didier Souiller (sous la direction de), *Littérature comparée*, Paris, PUF (Premier Cycle), 1997, pp. 268-269.

fictionnalité comme thème exploré par la fiction à la conception du monde réel comme un ensemble de systèmes sémiotiques concurrents, en passant par des signes d'insécurité ontologique et formelle, sans que pourtant ne soit rendu impossible un certain réalisme »¹. Nous devons ce terme au romancier et essayiste William H. Gass qui le choisit en 1970 dans l'article « *Philosophy and the Form of Fiction* » pour désigner un ensemble de textes expérimentaux des années 60 – il cite Borges, Barth et Flann O'Brien à titre d'exemple – en opposition aux dénominations employées alors, en particulier celle d'« antiroman » (construite morphologiquement sur une négation)². Ces textes se jouent des conventions du roman et interrogent les modes de production de la fiction, sa nature et ses effets sur le lecteur tout en demeurant bien une fiction : contrairement à ce que serait une antifiction, la métafiction est une fiction à propos de la fiction³.

A partir de cette proposition, circonscrite historiquement, la dénomination a connu un succès critique et s'est diffusée au moyen de glissements sémantiques plus ou moins marqués. Tout d'abord, la métafiction a été utilisée pour étudier la fiction américaine mais, très vite, par un élargissement géographique, elle caractérise aussi la production romanesque européenne de l'après-guerre, ce qui permet de rapprocher les œuvres évoquées précédemment des expérimentations du Nouveau Roman en France par exemple. D'autre part, à travers l'étude des significations et des implications du terme, la métafiction se définit souvent comme un phénomène de réflexivité par lequel le roman s'interroge lui-même et se désigne comme une construction fictive : cela a permis une lecture rétroactive de l'histoire littéraire qui a mis en évidence la présence de procédés métafictionnels dès les origines du roman moderne (en particulier dans le roman du XVIII^e siècle). Dans cette perspective, la métafiction apparaît alors comme une constante du genre romanesque⁴, voire elle est l'expression de sa nature profonde. Cette incertitude sémantique a été aussi renforcée par une prolifération de terminologies concurrentes, par exemple « *self-conscious novel* » (Robert Alter), « *self-reflexive fiction* » (Robert Scholes), « *surfiction* »

¹ *Ibid.*, p. 270.

² « *Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction* », William H. Gass, « *Philosophy and the Form of Fiction* », *Fiction and the figures of life*, Boston, David R. Godine, 1979, p. 25.

³ Bernd Engler, article « *Metafiction* » dans *The Literary Encyclopedia*, 17 December 2004, <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=715>

⁴ Ainsi l'essai d'Ana M. Dotras, intitulé *La novela española de metafiction*, parcourt la littérature espagnole, étudiant successivement Miguel de Cervantes, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno et Gonzalo Torrente Ballester ; Madrid, Júcar, 1994.

(Raymond Federman), « *narcissistic fiction* » (Linda Hutcheon,) et Amaryll Chanady souligne que, « quoique ces termes ne soient pas tous utilisés exactement de la même façon, ils ont beaucoup de similarité dans leur champ d'application car les critiques mentionnés analysent souvent les mêmes œuvres littéraires, surtout celles de Barth, Coover, Borges, Cortázar, Nabokov et Calvino »¹. Selon ses emplois, la métafiction se lit plutôt comme un mouvement littéraire, comme un concept critique, comme un procédé autoréflexif ou bien encore comme un nouveau genre littéraire, « un genre particulier (anti-mimétique) dans lequel la dimension réflexive serait le mode dominant » (premier modèle de définition du terme selon Wenche Ommundsen)². Marc Chénétier constate avec ironie qu'« il est devenu commode de se référer sans discrimination à un « groupe » de « métafictionnistes », pour la satisfaction des collectionneurs de catégories »³ et il est vrai que les critères qui fondent le rapprochement des œuvres conservent une certaine indétermination : les études proposent plutôt des listes de procédés et de stratégies textuelles (qui peuvent s'associer entre elles dans une même œuvre) qui produisent un effet métafictionnel ayant un « degré d'affichage » suffisant pour que l'on puisse parler de métafiction – au-delà de la « simple réflexivité »⁴. Voici la synthèse que propose Michelle Ryan-Sautour des stratégies repérées par Patricia Waugh dans son étude *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1985) :

- mise en crise des codes et parodies des conventions littéraires
- jeux jubilatoires sur les franchissements de niveaux narratifs
- jeu entre narrateur et narrataire
- création de mondes alternatifs pour aboutir à la déréalisation
- saturation des formes et des structures jusqu'au vertige
- massive mobilisation du réseau intertextuel
- dénudation de l'artifice du mystère de la littérature et refus d'escamoter l'illusion⁵

Ainsi, ces réserves préliminaires n'interdisent pas d'envisager comme des métafictions (ou des romans autoréflexifs) des récits présentant une mise en fiction de l'auteur qui participe de plusieurs des stratégies citées.

¹ Amaryll Chanady, « Une métacritique de la métalittérature », *Etudes françaises*, Volume 23, N° 3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, p. 143.

² Son analyse est reprise dans l'introduction de l'ouvrage collectif du CRILA : Laurent Lepaludier (sous la direction de), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, ouvrage collectif du CRILA, Centre de recherches inter-langues d'Angers, Rennes, PUR (Interférences), 2002, p. 11.

³ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon, La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, p. 99.

⁴ Michelle Ryan-Sautour, « La métafiction post-moderne », Laurent Lepaludier (sous la direction de), *Métatextualité et métafiction*, op. cit., p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 71.

Le jeu métafictionnel présent dans *The New York Trilogy* de P. Auster a été souligné à maintes reprises. Dans le premier récit « City of Glass », un écrivain de roman policier, Quinn, est confronté à l'étrange histoire de Peter Stillman à l'occasion d'une erreur de numéro téléphonique et il usurpe à cette occasion l'identité d'un détective privé, en calquant son attitude sur celle du personnage de fiction qu'il avait inventé dans ses œuvres, le détective Max Work. Cette porosité créée entre fiction et réalité ne sera pas sans conséquence pour Quinn qui, absorbé par son enquête au point de renoncer à sa vie, disparaît mystérieusement à la fin du récit : ne demeure de son existence réelle qu'une trace textuelle, un cahier rouge qu'il a tenu dans des circonstances non élucidées.

A ce premier effet de brouillage s'ajoute l'intervention dans le récit d'un personnage nommé Paul Auster¹. Or cet homonyme du signataire réel du livre est lui-même écrivain (et non détective comme le croyait Peter Stillman au début de l'histoire), auteur d'un essai entre théorie littéraire et « lecture d'imagination » (« *imaginative reading* »), qu'il résume à Quinn venu à sa rencontre pour lui demander de l'aide, sur la paternité cachée du *Don Quichotte*, c'est-à-dire la paternité « du livre dans le livre que Cervantes a écrit, de celui qu'il s'imaginait écrire »². Sa thèse se conclut avec virtuosité sur l'hypothèse que Don Quichotte lui-même, feignant la folie, est le maître d'œuvre caché du récit de sa vie pour se livrer à une « expérience » (« *experiment* ») : « mesurer la crédulité de ses semblables »³. Paul Auster-personnage semble alors faire entendre la voix de Paul Auster-auteur par une figure que Gérard Genette nomme une « métalepse » (ici une métalepse d'auteur), c'est-à-dire « une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre » par une « transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation »⁴.

¹ En envisageant ces récits de Paul Auster comme des métafictionnels, j'analyse l'apparition du nom de l'auteur réel et les références à son œuvre comme des figures métatextuelles. Cependant, la projection de soi dans la fiction a aussi des enjeux plus intimes que j'évoquerai dans le cadre des « écritures de soi ».

² « *the book inside the book Cervantes wrote, the one he imagined he was writing* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, Londres, Faber and Faber, 1999 [1987], p. 97 ; *Trilogie new-yorkaise* (traduit de l'américain par Pierre Furlan), Arles, Actes Sud (Babel), 1991, p. 140.

³ « *to test the gullibility of his fellow men* », *ibid.*, p. 100 ; p. 142.

⁴ Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil (Poétique), 2004, p. 14.

Comme le remarque Denis Mellier, il est tentant de lire « la glose subtile que fait le Paul Auster de la fiction [...] comme clef de la fiction écrite par Paul Auster »¹ mais, par un ultime renversement (ou une ultime pirouette), le double fictionnel de l'auteur n'est pas le narrateur anonyme du récit. En effet, si Auster retrouve à la fin de l'histoire le cahier de Quinn, où ce dernier a consigné son histoire, il refuse de le conserver et le donne à son ami, le narrateur qui surgit soudainement dans les deux dernières pages du texte et affirme : « J'ai suivi le cahier rouge aussi scrupuleusement que j'ai pu, et c'est moi qui suis à blâmer pour toute inexactitude »². En définitive, D. Mellier montre que l'« inscription *littérale* de la régie de l'écriture dans l'argument de la fiction » trouble les frontières entre réalité et imaginaire, ou entre vie et écriture, pour mieux « restaurer la radicale séparation des espaces »³. En jouant à franchir les cadres de la représentation, le récit de P. Auster nous oblige à prendre conscience de leur présence irrémédiable. Ce dessillement ludique du lecteur se poursuivra dans le dernier récit de la *Trilogie* dans lequel, d'une part, Quinn est devenu un véritable détective privé engagé par la femme de Fanshawe et, d'autre part, nous semblons découvrir l'identité du narrateur « *ex machina* » de « City of Glass » (l'ami d'enfance de Fanshawe, comme nous l'avons vu précédemment).

Le récit *Travels in the Scriptorium* que P. Auster a publié en 2006 marque un retour à des stratégies métafictionnelles⁴ où le personnage d'auteur sert à créer un effet d'étrangeté et à rendre incertaine l'origine de la fiction. Tout d'abord, le titre du récit est une redite car il était déjà apparu dans un roman précédent du romancier, *The Book of Illusions*. Il s'agit dans un premier temps du titre d'un des films qu'Hector Mann a tourné dans le plus grand secret (après sa disparition mystérieuse), puis nous le retrouvons dans le scénario du seul film que le narrateur, David Zimmer, pourra voir avant la destruction de l'œuvre cachée du cinéaste, *The Inner Life of*

¹ Denis Mellier, « Tuyauteries et théories à la noix : métafiction et signification dans *Cité de verre* », *L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles*, Arles, Actes Sud / Université de Provence – IRMA (GRENA), 1995, p. 104.

² « *I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should be blamed on me* » ; Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 132 ; *Trilogie new-yorkaise*, *op. cit.*, p. 186.

³ Denis Mellier, « Tuyauteries et théories à la noix : métafiction et signification dans *Cité de verre* », *art. cit.*, p. 109 et p. 110.

⁴ D'autres romans de Paul Auster pourraient être mentionnés dans le cadre de la métafiction, en particulier *Oracle Night* et de nouveau *Leviathan*, mais j'ai privilégié les œuvres où les effets métafictionnels étaient fortement mis en relief.

Martin Frost : ce film met en scène un écrivain qui part se reposer dans une maison que possèdent des amis à lui, après avoir fini d'écrire un roman, *Travels in the Scriptorium*. Dans les deux occurrences, nous n'apprenons rien du contenu de l'œuvre.

Dans le roman de P. Auster, le récit décrit la journée d'un vieil homme, baptisé Mr. Blank, enfermé dans ce qui semble être une chambre d'hôpital. Il est désorienté car il a perdu la mémoire et il comprend difficilement la raison des nombreuses visites ou des appels qu'il reçoit. Cependant, nous reconnaissons le nom des personnages de l'œuvre romanesque de P. Auster (Anna, David Zimmer, Peter Stillman, etc) et nous pouvons deviner alors l'enjeu de l'enfermement du vieil homme : le récit suggère qu'il s'agit en fait d'un écrivain qui a délibérément choisi de détruire ces capacités d'invention fictionnelle par un traitement médical (qui cause l'amnésie). Comme lui explique son avocat Daniel Quinn, il était en effet sous le coup d'une accusation d'assassinat avec préméditation (entre autres plaintes), portée par ses anciens « chargés de mission » (« *operatives* »), expression détournée par laquelle sont désignés les personnages de l'œuvre du vieil homme – et personnages homonymes de l'œuvre de P. Auster. Là encore, l'auteur et ses personnages semblent appartenir à un espace commun, comme si les frontières de la fiction n'existaient plus et n'offraient plus aucune protection à l'écrivain. Le récit se termine de façon inquiétante sur une boucle narrative : Mr. Blank trouve sur le bureau et se met à lire un manuscrit dont la première page mentionne le nom de l'auteur et le titre de l'œuvre, « N.R. Fanshawe, DANS LE SCRIPTORIUM »¹. Le vertige créé est double : comme le titre le suggérait, le début de ce texte coïncide exactement avec le début du récit que nous avons lu et, au bout de quelques pages, Mr. Blank comprend qu'il s'agit du récit de sa captivité. Perdant son libre-arbitre sous la contrainte, l'auteur se voit transformé en personnage tandis que la paternité de son œuvre est transférée à un de ses personnages, Fanshawe l'écrivain disparu. Ce faisant, la fonction de ces procédés est d'« établir un contraste entre l'étendue d'une imagination illimitée et l'espace fermé d'une cellule ou d'une chambre d'écrivain »,

¹ « *Travels in the Scriptorium by N.R. Fanshawe* » ; Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, Londres, Faber and Faber, 2007 [2006], p. 126 ; *Dans le scriptorium* (traduit de l'américain par Christine Le Bœuf), Arles, Actes Sud, 2007, p. 143.

une tension entre un espace fermé, lieu de l'écriture, et un espace ouvert, lieu de la fiction¹.

Les romans de J. Cercas *Soldados de Salamina* et *La velocidad de la luz* reposent aussi sur un principe de circularité ou, plus exactement ici, un mouvement en hélice car, en repliant la fin du récit sur le début, se creuse un décalage entre l'histoire que nous avons cru lire, écrite par le narrateur, et le livre, écrit par l'auteur. Il s'agit de deux exemples de « roman qui s'auto-engendre » (« *Self-Begetting Novel* ») selon la terminologie de Steven Kellman ou de « roman du roman » (« *novela de la novela* ») comme propose de le reformuler Francisco G. Orejas, c'est-à-dire d'« un récit, à la première personne en général, qui suit le trajet d'un personnage jusqu'au moment où il est capable de prendre sa plume et de composer le roman dont nous venons de terminer la lecture » ; Francisco G. Orejas note que c'est un procédé récurrent dans les récits de métafiction². Dans *Soldados de Salamina*, le narrateur est un écrivain (d'abord anonyme puis la dernière partie nous apprendra qu'il s'appelle Javier Cercas, comme l'auteur réel du récit) qui s'efforce d'écrire le « récit réel » (« *relato real* ») d'un épisode authentique de la Guerre Civile espagnole qui a vu le poète et homme politique phalangiste Rafael Sánchez Mazas survivre extraordinairement à une fusillade en janvier 1939. Le livre se divise en trois parties qui suivent les étapes de la rédaction de l'œuvre : dans « Los amigos del bosque » (« Les amis de la forêt »), le narrateur relate les recherches historiques qu'il a effectuées (consultation des archives, collection de témoignages), enquête qui lui permet d'écrire le récit central, intitulé « Soldados de Salamina » (« *Les Soldats de Salamine* »). Cependant, bien que ce récit corresponde au projet initial du narrateur, le livre demeure « bancal » (« *cojo* ») à ses yeux et la troisième partie, « Cita en Stockton » (« Rendez-vous à Stockton »), suit les tentatives de l'écrivain pour trouver « la pièce manquante du récit » (« *la pieza que faltaba* »)³. La solution n'est

¹ « *The novel thus establishes a contrast between the openness of unconfined imagination and the closed space of a cell or a writer's room* » ; Martin Butler, Jens Martin Gurr, « The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster's *Travels in the Scriptorium* », *English Studies*, vol. 89, N°2, avril 2008, p. 203 (je traduis).

² « *an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading* », Steven Kellman, *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980, cité par Francisco G. Orejas, *La metafiction en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco-Libros (Perspectivas), 2003, p. 127.

³ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets (Maxi), 2008 [2001], p. 142 et p. 163 ; *Les Soldats de Salamine* (traduit de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujičić), Arles, Actes Sud, 2002, p. 160 et p. 184.

trouvée que dans les dernières lignes du texte où le narrateur découvre simultanément le début et la fin de son livre :

Je vis mon livre entier et vrai, mon récit réel complet, et je sus qu'il ne me restait qu'à l'écrire, le mettre au propre puisqu'il était dans ma tête depuis son début ("C'est à l'été 1994, voilà maintenant plus de six ans, que j'entendis pour la première fois parler de l'exécution de Rafael Sánchez Mazas") jusqu'à sa fin, cette fin où un vieux journaliste raté et heureux fume [...] dans le wagon-restaurant d'un train [...]¹

Ce faisant, la narration opère un saut diégétique en suggérant une substitution ultime entre le personnage-narrateur (« Javier Cercas »), mis à distance soudainement par une désignation à la troisième personne, et l'auteur réel du roman (Javier Cercas) qui se démasque. La chute du récit appelle à une relecture consciente de l'écart qui existe entre le vécu d'une expérience et sa représentation littéraire.

La velocidad de la luz reproduit une dynamique narrative similaire mais en accentuant davantage l'effet de rupture final. Le narrateur est hanté par l'histoire de Rodney et par le mystère qui entoure ses actes comme soldat américain pendant la guerre du Viêt Nam et, durant les dix-sept années qui séparent sa première rencontre avec le vétéran de la fin du récit, il garde la conviction « que tôt ou tard [il] serai[t] obligé de la raconter, [qu'il] ne pouvai[t] pas ne pas la raconter »² même s'il est encore incapable de transformer l'histoire en récit ; lorsqu'il y parvient, il reste lui aussi insatisfait de son œuvre. Comme je l'ai mentionné précédemment, le narrateur trouve une issue dans les dernières lignes du texte lorsque, dans un moment de vertige, la « fin exacte de [son] livre » lui est révélée ainsi que la manière juste de transcrire cette histoire : « avant de publier [le livre] je le réécrirais de fond en comble. Je changerais les noms, les lieux, les dates [...] Je mentirais sur tout, mais uniquement pour mieux dire la vérité. [...] Ce sera un roman apocryphe »³. Le récit se termine alors abruptement par la réponse que fait le narrateur à la question de son ami : « Et il finit comment ? a-t-il demandé. [...] j'ai répondu : - Il finit comme ça »⁴.

¹ « *Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio* ("Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas") hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz [...] en un vagón restaurante de un tren », *ibid.*, p. 207 ; p. 236.

² « *tarde o temprano tendría que contarla, que no podría dejar de contarla* », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, *op. cit.*, p. 85 ; p. 79.

³ « *el final exacto de mi libro [...] antes de publicarlo lo reescribiría pro completo. Cambiaré los nombres, los lugares, las fechas [...] Mentiré en todo [...] pero sólo para mejor decir la verdad. [...] será una novela apócrifa* », *ibid.*, pp. 303-304 ; p. 285.

⁴ « *¿Y cómo acaba ? – preguntó. [...] contesté : – Acaba así* », *ibid.*, p. 304 ; p. 286.

Par cette fin, l'auteur nous oblige à nous défaire de l'illusion produite par le récit que nous avons lu, en nous dérobant définitivement la version non réécrite de l'histoire.

Dans certains romans, l'écart entre les faits réels et le récit peut se creuser au point de proposer des versions contradictoires et concurrentes d'un même épisode : le roman développe alors des « mondes alternatifs » qui conduisent à sa déréalisation, comme l'analyse Patricia Waugh. Le roman *Beatus Ille* d'Antonio Muñoz Molina repose sur une construction narrative complexe et délibérément mystérieuse jusqu'à l'effet de surprise final qui révèle l'identité d'un narrateur-manipulateur. Le récit accompagne un jeune étudiant Minaya qui revient en 1969 sur les lieux de son enfance pour effectuer des recherches sur un écrivain républicain méconnu, Jacinto Solana, ami de son oncle et abattu par les Gardes civils en 1947. Si le projet d'écrire une thèse sur Solana est d'abord un prétexte pour échapper à la police franquiste, Minaya se prend rapidement de fascination pour le destin tragique de l'écrivain et se retrouve happé dans une enquête à travers les années pour percer le secret de la mort de Mariana, la femme de son oncle dont Solana était amoureux, et pour retrouver la trace d'un manuscrit, *Beatus Ille*, son chef-d'œuvre disparu détruit par les Gardes civils. Cependant, comme les dernières pages nous le révèlent, la reconstitution des faits à laquelle parvient Minaya n'était qu'un mirage orchestré par Solana lui-même, narrateur caché du récit et auteur mystifiant de sa propre légende : ce dernier explique alors au jeune homme comment il a échappé à la mort secrètement en 1947 et lui avoue que, contrairement à ce qu'il a laissé croire, le roman *Beatus Ille* a une existence purement imaginaire, Solana n'étant jamais parvenu à l'écrire. Comme l'analyse Emmanuel Bouju, le roman d'A. Muñoz Molina repose ainsi sur un « double mouvement de l'illusion et de la désillusion, de l'enchantement romanesque et du désenchantement du romanesque » qui exhibe au lecteur les « mirages de l'horizon d'attente » (en particulier la mythification de l'écrivain en martyr du pouvoir répressif) par le piège d'un contrat de lecture « virtuel et précaire, contrat de dupes en forme de trompe-l'œil [...] tant qu'il n'est pas reconnu et signé dans toute sa plénitude et sa transparence à l'achèvement de la lecture »¹.

¹ Emmanuel Bouju, « Dans le dos noir de la fiction : Figures et théorie du contrat littéraire à travers quelques romans contemporains », Emmanuel Bouju (sous la direction de), *Littératures sous contrat*, cahiers du groupe φ, Rennes, PUR, 2002, pp. 253-254.

The Counterlife de P. Roth porte à son paroxysme ce jeu sur les virtualités du réel puisque, dans ce roman, il devient impossible de déterminer quelle est la version authentique de l'histoire de Nathan Zuckerman : ainsi, dans le premier chapitre, nous apprenons que l'écrivain vient de perdre son frère Henry, décédé lors d'une opération chirurgicale risquée, mais le deuxième chapitre nous raconte qu'Henry part s'installer en Israël après avoir survécu à l'opération. Le quatrième chapitre inverse alors l'histoire : c'est Nathan qui souffre d'un problème cardiaque et meurt lors de l'intervention tandis qu'Henry trouve dans ses papiers après sa mort les brouillons de trois chapitres d'un roman dont deux semblent correspondre exactement aux deux premiers chapitres que nous avons lus (les titres des chapitres sont les mêmes et leurs résumés concordent) alors que le troisième annonce le cinquième et dernier chapitre de *The Counterlife* dans lequel Nathan se reconstruit une vie nouvelle en Angleterre avec la femme qu'il a épousée. Cependant le quatrième chapitre nous présente aussi successivement deux histoires contradictoires quant au devenir de la dernière œuvre de Zuckerman : Henry jette à la poubelle le manuscrit alors que la maîtresse de l'écrivain déclare, dans ce qui paraît être un entretien avec un journaliste, qu'elle s'est refusée à détruire le livre et accepte qu'il soit publié posthume. Par cette prolifération des possibles, P. Roth désamorce sans cesse l'illusion romanesque : le « contrat » entre auteur et lecteur est « déchiré à la fin de chaque chapitre », souligne l'écrivain dans un entretien, et « le livre mine progressivement ses propres postulats fictionnels, le lecteur cannibalise constamment ses propres réactions »¹. Il serait possible aussi de mentionner le roman d'E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, dans lequel le narrateur de la deuxième partie dénonce la première partie comme une réinvention contrefactuelle – qui représente un possible non réalisé – de sa propre histoire (il affirme ainsi que le fils nommé Montano présenté dans la première partie n'a en fait jamais existé).

Nous verrons plus loin que ces effets de réécriture engagent souvent l'auteur réel et conduisent à étudier également ces œuvres dans le cadre de l'autofiction. Précisons enfin que les échos intertextuels et la réécriture parodique présents, nous l'avons vu, dans le roman de l'écrivain contemporain participent aussi de la métafiction et que les œuvres évoquées pourraient être analysées en ce sens, de

¹ « An interview with Philip Roth », dans *Reading Philip Roth*, sous la direction d'Asher Milbauer et Donald Watson, St. Martin's Press, 1988, p. 11 ; cité par André Bleikasten, *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris, Belin (Voix américaines), 2001, p. 73.

même que, comme je l'avais précisé initialement, les romans mettant en scène un personnage d'auteur réel (où l'intertextualité a une place importante)¹. Cela renforce en définitive l'impression que la métafiction reste une catégorie suffisamment souple pour rassembler une grande partie de la production romanesque de la fin du XX^e siècle.

B « Fictions » et formes brèves

Bien que les œuvres que je voudrais regrouper ici ne fassent pas l'objet d'une élaboration générique spécifique, il me semble approprié de considérer à part des récits fictionnels qui se distinguent du roman par leur brièveté et où l'intervention d'un écrivain fictif renforce l'impression de singularité que laissent ces textes. L'imprégnation de l'œuvre narrative de Jorge Luis Borges, en particulier le recueil *Ficciones* (1944), semble être diffuse mais persistante dans ces récits et l'ombre de l'écrivain argentin est souvent présente dans l'arrière-plan littéraire non seulement des auteurs mais aussi des lecteurs. Henri Garric souligne d'ailleurs que *Ficciones* « joue par bien des aspects un rôle d'icône [...] dans les ouvrages critiques » au point que les chercheurs se trouvent parfois tentés d'utiliser le titre « fictions » comme un « nom de genre spécifique », malgré le risque de tomber dans un cercle tautologique² : si la « ficción » peut être définie comme un « genre en prose qui mêle les conventions du récit et de l'essai afin d'obtenir un effet métafictionnel »³, il est difficile de trouver une autre illustration que l'œuvre éponyme de Borges. Cependant sa prédilection pour l'invention d'auteurs et de livres imaginaires dans ses recueils de contes (comme il le souligne dans le prologue de la première partie de *Ficciones*, daté de 1941⁴) semble se prolonger à certains égards dans des œuvres contemporaines, particulièrement dans la littérature hispanophone.

¹ Par exemple, l'ouvrage de Francisco G. Orejas sur la métafiction espagnole cité précédemment prend en compte les œuvres de Juan Manuel de Prada ou de Javier Marías que j'évoquerai plus loin.

² Henri Garric, « Pour une histoire de la notion de fiction (Autour des *Ficciones* de Jorge Luis Borges) », Jean Bessière (essais réunis par), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Champion, 2007, p. 33 et pp. 51-52.

³ Définition présente dans le *Dictionnaire des termes littéraires*, Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst et al. (dirigé par), Paris, Champion, 2001 ; cité par Henri Garric, *art. cit.*, p. 52.

⁴ « Délire laborieux et appauvrissant que de composer de vastes livres [...] Mieux vaut feindre que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire [...] j'ai préféré écrire des notes sur des livres imaginaires », Jorge Luis Borges, *Fictions* (traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois), Paris, Gallimard (Folio), 1983 [*Ficciones*, 1956 et 1960], pp. 9-10.

Ainsi les quatre premières nouvelles de *Llamadas telefonicas*, recueil de l'écrivain chilien R. Bolaño (publié en 1997), multiplient les figures d'écrivain dans des fragments de biographies ou d'autobiographies fictives : mis à part « Henri Simon Leprince » où un écrivain raté conquiert une place dans la « pyramide de la littérature » et dans le monde littéraire parisien grâce à la seconde guerre mondiale, chaque récit reconstitue une rencontre entre deux écrivains, que ce soit l'histoire d'une amitié épistolaire (dans « Sensini »), d'une relation plus conflictuelle (entre Enrique Martin et le narrateur de la troisième nouvelle), voire d'une rivalité irrationnelle (entre A et B, personnages d'« Una aventura literaria » dont le nom est réduit à une lettre de l'alphabet). Ces dédoublements et ces rencontres fortuites donnent aux récits une couleur mystérieuse et suggèrent un secret non dévoilé, enclos dans les difficultés de communication auxquelles se confrontent les personnages. D'autre part, l'année précédente, R. Bolaño avait publié le livre *La literatura nazi en América*, entièrement constitué de notices biographiques d'écrivains imaginaires du XX^e siècle, tous fascinés par le fascisme ou le nazisme. En effet, dans ce livre fragmenté, chaque texte s'ouvre sur le nom d'un écrivain, suivi de ses lieux et dates de naissance et de mort, et se présente comme un résumé de sa vie et son œuvre. Une classification thématique organise l'ouvrage, distinguant différents types d'écrivains « nazis » (les parties s'intitulent par exemple « Précurseurs et adversaires des Lumières » – « *Precursores y antiilustrados* » – ou « Poètes maudits » – « *Los Poetas malditos* »). A l'inverse des nouvelles, le roman mime le discours scientifique et historique des dictionnaires de la littérature et crée un dispositif en trompe-l'œil sur lequel je reviendrai plus tard ; mais la prolifération des figures d'écrivains fascistes finit par devenir inquiétante et crée un espace fictionnel grinçant et ironique qui explore à sa manière l'attraction souterraine de la littérature pour le mal.

Depuis *La asesina ilustrada*, très court roman publié en 1977, les personnages d'écrivain hantent tous les livres de l'auteur espagnol E. Vila-Matas, qu'il s'agisse de figures historiques – nous le verrons bientôt – ou de personnages imaginaires : dans ce premier récit se mêlent une intrigue policière (la mort mystérieuse de deux écrivains renommés, d'abord Juan Herrera et puis Vidal Escabia, accusé par le premier d'être un imposteur et qui se suicide après avoir lu un manuscrit reçu par courrier) et une réflexion sur les pouvoirs de la littérature à travers l'invention surnaturelle d'un livre, intitulé lui aussi *La asesina ilustrada*, écrit par la femme de

Juan Herrera et qui semble capable de tuer ses lecteurs. Le roman rassemble les traces de cet assassinat littéraire en reproduisant successivement, après le prologue, une lettre de présentation et des notes de lecture sur le livre tueur, emboîtement de textes qui conduit le lecteur réel au plus proche de cette mort possible. Les thèmes propres à E. Vila-Matas qui construisent son imaginaire de la littérature sont déjà présents ici où ils se cristallisent autour de ces personnages d'écrivain.

Dans le recueil *Suicidios ejemplares* (1991), la nouvelle « L'art de la disparition » explicite par son titre le fil conducteur de tous les récits du livre, dans lesquels les personnages sont tentés de s'abîmer dans le néant : le personnage principal de la nouvelle est justement un écrivain qui a mené pendant quarante ans une « existence d'écrivain secret », « déguisé en étranger dans son propre pays »¹ et composant dans la clandestinité sept romans restés inédits. Lorsque, à la fin de sa vie, il est démasqué et devient un véritable auteur pour ses compatriotes, le personnage décide de se perdre et de disparaître. La littérature est aussi conçue comme une activité secrète par le narrateur de la nouvelle « L'heure des épuisés » qui, tel un enquêteur, s'est engagé dans la filature d'un vieil homme inquiétant, qui se met lui-même à suivre un troisième personnage : le narrateur se demande alors si le vieillard ne serait « par hasard [...] quelque chasseur de vies, une sorte de détective oisif, peut-être un nouvelliste »², mettant sur le même plan écriture et enquête policière privée. Il finit lui-même par se faire passer pour un écrivain pour expliquer son comportement suspect tandis que l'homme qu'il suivait se transforme un terroriste kamikaze. Enfin le dernier livre d'E. Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, marque un retour à la nouvelle, revirement souligné dans le texte initial. Dans ces récits se font entendre quelques narrateurs-écrivains (qui ressemblent parfois très fortement à l'auteur réel), en équilibre sur le seuil d'une nouvelle vie : « La gota gorda » (« Sang et eau ») où le narrateur s'oblige à écrire sur « l'existence normale des gens normaux » ; « La modestia » qui prolonge l'identification de l'espionnage à l'écriture à travers l'autoportrait d'un « chasseur de phrases » (« cazador de frases »)³ vieillissant ; ou encore le récit vertigineux « Porque ella no lo pidió » (« Parce qu'elle ne l'a pas demandé ») où se succèdent deux récits contradictoires de la

¹ Enrique Vila-Matas, *Suicides exemplaires*, Paris, Christian Bourgois (Titres), 1995, p. 70 et p. 77.

² *Ibid.*, p. 116.

³ « *la existencia normal de las personas normales* », Enrique Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, Barcelone, Anagrama (Narrativas hispánicas), 2007, p. 31 et p. 30 ; *Explorateurs de l'abîme* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 33 et p. 31.

rencontre entre l'artiste Sophie Calle et le narrateur et qui se conclut sur la dérobade inattendue du romancier.

Le court récit de Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*, appartient aussi à ces formes brèves qui construisent des personnages d'écrivain intrigants, ici clef d'un renversement imaginaire de notre représentation de l'histoire littéraire. Ce texte écrit en 1979 et publié dans le *Magazine littéraire* (n°193 en 1983) raconte l'incroyable découverte que fait un jeune professeur de lettres dans une maison d'ami : un petit livre signé d'un écrivain inconnu, un certain Hugo Vernier, que les plus grands poètes du XIX^e siècle, de Rimbaud à Verlaine, Cros ou Banville, semblent avoir plagié dans leurs célèbres œuvres. Par sa date de publication (1864), l'œuvre de Vernier est résolument antérieure au pillage littéraire dont elle a été victime et le professeur repère plus de cent cinquante fragments empruntés. Cependant, malgré ses recherches approfondies, il ne pourra jamais retrouver un nouvel exemplaire du livre et il sombre finalement dans la folie.

Nous pourrions encore évoquer la nouvelle de Juan Marsé, « El caso del escritor desleído » (1994), repris dans le recueil *Lieutenant Bravo*, œuvre de commande qui fait partie d'un recueil d'hommages à Robert Louis Stevenson. Le récit conte l'histoire fantastique d'un écrivain, nommé R.L.S., réfractaire à tout entretien à la télévision durant trente ans : il se laisse finalement convaincre d'apparaître à l'écran dans une émission culturelle mais l'épisode ne sera pas sans conséquences puisque l'écrivain commence alors à devenir flou, ses écrits s'effacent mystérieusement comme s'il était victime d'un « virus qui [...] favorisait sa lente dissolution devant les caméras de télévision ». Le récit s'arrête lorsque l'écrivain, « totalement dilué », a perdu toute visibilité et se retire définitivement du monde¹.

C « Roman de la biographie impossible »

Cette dernière catégorie possible de roman a été proposée par Martine Boyer-Weinmann au cours de son étude approfondie qui renouvelle les analyses de la biographie littéraire, *La relation biographique*. La définition de ce sous-genre romanesque complète et précise la formulation utilisée par Daniel Madelénat, « le

¹ « *este virus que [...] propiciaba su lenta disolución ante las cámaras de televisión* », « *totalmente desleído* », Juan Marsé, « El caso del escritor desleído », *Cuentos completos*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 2002, p. 426 et p. 451 ; « L'étrange disparition de R. L. Stevenson », *Lieutenant Bravo*, Paris, Christian Bourgois, 2004 [1994], p. 290 et p. 318.

roman du biographe », en mettant l'accent sur les obstacles auxquels doit se confronter la pratique biographique et qui sont mis en scène dans la fiction. Martine Boyer-Weinmann insiste sur la distinction qu'il faut respecter entre « roman de la biographie impossible » et « un courant connexe, lui-même en plein essor, la fiction biographique ». En effet, le premier est « fiction « pure » : biographes et biographés sont des créatures de papier » tandis que la fiction biographique se définit comme un genre hybride, qui « emprunte des traits aussi bien au romanesque qu'à l'enquête historique méthodique » et dans lequel le biographé est – ou se donne comme – une personne réelle¹. Cette analyse rejoint ainsi le partage générique que nous avons suivi dans ce chapitre.

La critique fait remonter ce sous-genre à *La Nausée* de Jean-Paul Sartre² mais elle souligne que « c'est la fiction anglo-saxonne qui depuis une vingtaine d'années [...] paraît poursuivre de la façon la plus féconde le sillon tracé par ce dernier »³ : M. Boyer-Weinmann suggère qu'il y a un lien entre l'intensification de ce genre romanesque et l'avancée des travaux sur la biographie (mentionnant l'ouvrage fondamental de Daniel Madelénat sur la question, *La Biographie* publié en 1984). Cependant, il me semble que le premier roman de Vladimir Nabokov écrit en anglais occupe aussi une place importante dans la généalogie du genre : *The real life of Sebastian Knight* (1941), roman dans lequel un jeune homme, narrateur du récit, entreprend d'écrire la biographie de son demi-frère décédé, un célèbre romancier qu'il a peu connu.

Si le personnage objet de la biographie n'est pas nécessairement un écrivain (dans *La Nausée*, il s'agit d'ailleurs d'une figure historique), il semble cependant que ce cas particulier soit le plus fréquent comme le laissent entendre les exemples choisis par M. Boyer-Weinmann : *The Paper Men* de W. Golding, *Possession* d'Antonia Susan Byatt et *Flaubert's Parrot* de J. Barnes. A la différence des autres romans de l'écrivain, en inventant une « relation biographique » fictionnelle et plus encore en faisant de cette pratique scientifique le thème principal du roman⁴, ces

¹ Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, op. cit., p. 86.

² Dans ce roman, publié en 1938, le narrateur, Antoine Roquentin, s'est lancé dans l'écriture d'un ouvrage historique retraçant la vie du marquis de Robellon ; mais le livre, qui ne lui permet aucun accomplissement, sera abandonné définitivement.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ Pour cette raison, les romans de Javier Cercas ou *Leviathan* de Paul Auster par exemple, qui sont aussi des récits de vie, n'appartiendraient pas au « roman du biographe » car la biographie n'y est pas

textes interrogent moins l'acte créateur ou les codes de l'invention romanesque que le rapport complexe créé par l'œuvre littéraire entre créateur et lecteur : les romans explorent les deux pôles interdépendants de cette relation duelle et souvent conflictuelle, celui de l'auteur qui se dérobe à la main-mise du biographe, celui du lecteur qui, à partir du livre, s'efforce de s'approprier la personne même.

Le roman de W. Golding relate ainsi la confrontation vive qui oppose un auteur connu, Wilfred Barclay, narrateur du récit, et un critique littéraire, Rick Tucker, qui a décidé d'écrire la biographie de l'écrivain à n'importe quel prix, de l'avilissement consenti jusqu'au harcèlement de son sujet d'écriture : le chapitre un présente ainsi le professeur la tête plongée dans la poubelle de l'écrivain pour récupérer les moindres papiers qu'il aurait pu jeter et, par la suite, Wilfred Barclay est littéralement poursuivi à travers le monde par celui qui désire être nommé « biographe officiel » (« *official biographer* »)¹. S'engage alors une concurrence littéraire entre les deux hommes : au projet biographique, l'écrivain oppose son propre travail d'écriture autobiographique, qui correspond au roman que nous lisons dans lequel il reconstitue la relation passionnelle qui l'unit à Tucker. Si « de cette haute lutte, c'est le romancier-biographé qui sort gagnant »², déroband son sujet au biographe et le contraignant ainsi à devenir lui-même personnage d'un récit (par un renversement symbolique), cependant le roman s'arrête brutalement par la tentative désespérée de Tucker pour se réapproprier son œuvre : alors que l'écrivain met un point final à son manuscrit autobiographique et brûle dans un feu de joie tous ses autres papiers, il est abattu par Tucker, laissant sa dernière phrase en suspens (« Comment diable Rick L. Tucker s'est-il débrouillé pour se procurer un fu »³). En reprenant l'analyse de D. Madelénat, M. Boyer-Weinmann interprète le roman comme une fiction qui « dramatise sous la forme d'un récit mythique le meurtre anthropologique de la biographie par l'autobiographie »⁴. La satire de la critique littéraire et universitaire y est féroce (sans épargner pour autant le personnage du romancier), elle ridiculise

problématisée comme une recherche scientifique, dont les fondements épistémologiques doivent être interrogés.

¹ William Golding, *The Paper Men*, Londres, Faber and Faber, 1984, p. 46 ; *Les Hommes de papier* (traduit de l'anglais par Marie-Lise Marlière), Paris, Gallimard, 1986, p. 60.

² *Ibid.*, pp. 89-90.

³ « *How the devil did Rick L. Tucker manage to get hold of a gu* », William Golding, *The Paper Men*, *op. cit.*, p. 191 ; p. 239.

⁴ Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, *op. cit.*, p. 90.

ceux qui espèrent « manger [l'auteur] à la sauce professionnelle »¹ selon Wilfred Barclay et le roman « dénonce [...] la fonction de parasite jouée par l'œuvre critique par rapport à l'œuvre littéraire »².

Dans *Possession*, écrivains et lecteurs appartiennent à des époques différentes et, par conséquent, leur rencontre est purement littéraire, grâce aux traces textuelles que deux poètes anglais de l'époque victorienne ont laissées derrière eux. Dans ce roman, nous observons l'enquête minutieuse et sans scrupules de plusieurs universitaires pour percer le secret d'une correspondance amoureuse inédite entre Randolph Henry Ash, un poète prestigieux du XIX^e siècle dont l'œuvre est bien connue et largement étudiée en 1986 (année où se situe le début de l'action romanesque), et Christabel LaMotte, poétesse mineure mais prisée par deux universitaires dans le cadre d'études féministes. Le dispositif romanesque nous permet de suivre pas à pas les découvertes des chercheurs en intégrant à la trame diégétique toutes les pièces de l'affaire : le roman reproduit ainsi non seulement l'intégralité de la correspondance secrète (au chapitre dix) mais aussi de larges extraits des œuvres poétiques des deux écrivains (en particulier en épigraphe des chapitres), les commentaires critiques auxquels elles ont donnés lieu, les lettres reçues ou envoyées, les recherches biographiques et historiques publiées par les spécialistes (par exemple, des extraits de la biographie du poète par Cropper, un chercheur américain prêt à tout pour devancer ses concurrents), les divers courriers reçus par les chercheurs et tous autres textes susceptibles d'éclairer le mystère, tels les journaux intimes des proches des poètes (celui de la femme de Randolph Ash, celui de Sabine Kercoz dont la famille a hébergé Christabel LaMotte).

Cette mosaïque textuelle crée une polyphonie permanente qui permet de « proposer différents éclairages sur Randolph Ash et Christabel LaMotte »³ au lecteur (critique féministe et psychanalytique, confessions intimes, etc). Mêlés à leurs propres écrits, ces voix croisées redonnent à ces poètes et amants d'un autre siècle une présence vivante au point que ceux-ci deviennent progressivement personnages

¹ « *making a professional meal of me* », William Golding, *The Paper Men*, *op. cit.*, p. 11 ; p. 17.

² Brigitte Malinas-Vaugien, « Mort symbolique, mort littérale dans *The Paper Men* de William Golding », *Etudes britanniques contemporaines*, n°17, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, p. 37.

³ Catherine Mari, « *Possession* : texte complexe, histoire jubilatoire », *Etudes Britanniques Contemporaines*, n°9, Montpellier, Université Paul Valéry, Presses universitaires de Montpellier, 1995, p. 12.

du récit que nous lisons, d'abord par l'entrelacement des intrigues puis par un véritable déplacement chronologique de la diégèse : par exemple, au chapitre quinze, nous comprenons peu à peu que la désignation « l'homme et la femme » qui ouvre le récit ne renvoie pas aux deux chercheurs, Roland et Maud, mais aux deux poètes eux-mêmes, promus alors protagonistes du récit. « La médiation des documents écrits disparaît », montre Catherine Mari, et « le narrateur, élargissant ses prérogatives jusqu'au dix-neuvième siècle, court-circuite l'origine du récit et le prend lui-même en charge »¹. En définitive, l'ensemble du roman est traversé par un désir de « possession » : possession amoureuse bien sûr mais surtout possession de l'écrivain par le lecteur à travers la quête passionnée de ses secrets, l'appropriation de ses archives et en dernier lieu la réanimation de son fantôme, point aveugle de toute biographie qui nécessite le recours à la fiction.

Notons que, par leur mise en scène du monde universitaire anglais et américain, il est possible de considérer que les deux romans mentionnés relèvent du genre du « roman universitaire », selon le syntagme proposé par Christian Gutleben « pour traduire les désignations, familières dans le monde anglo-saxon, « university novel », « academic novel », « campus novel » »². Par contre, le roman de Steven Millhauser, *Edwin Mullhouse, The Life and Death of an American Writer, 1943-1954, By Jeffrey Cartwright* (1972), s'inscrit différemment dans le « roman de la biographie impossible » : même si l'« avant-propos » est écrit par un professeur d'université fictif (qui n'oublie pas de mentionner les références de ses travaux critiques sur l'œuvre de Jeffrey Cartwright), le roman plonge ensuite dans le monde de l'enfance pour suivre la courte vie d'un « écrivain » mort à l'âge de onze ans, comme l'indique le titre. Le livre prend en effet la forme d'une biographie littéraire sérieuse écrite par l'ami le plus proche de cet auteur précoce, dont le modèle serait la très célèbre *Vie de Samuel Johnson* par James Boswell (1791) citée dans l'avant-propos. L'intention comique est perceptible d'emblée dans ce jeu parodique qui consiste à appliquer les codes traditionnels de la biographie (et particulièrement de la biographie d'écrivain) à un enfant dont le génie est mis en doute à de nombreuses reprises par le biographe lui-même : le roman est par exemple organisé en trois parties qui délimitent les étapes de la vie d'Edwin, en reprenant le découpage

¹ *Ibid.*, p. 19.

² Christian Gutleben, *Un tout petit monde : Le roman universitaire anglais (1954- 1994)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, p.6.

chronologique des biographies des grands écrivains, « les années de jeunesse » (jusqu'aux six ans du biographé), « les années de maturité » (de six à neuf ans) et enfin « les dernières années » pendant lesquelles Edwin écrit sa seule œuvre, *Cartoons*, qui sera publiée posthume.

Jeffrey Cartwright compense la minceur extrême du sujet auquel il s'est dédié par un travail de recherche et d'analyse minutieux en recueillant toutes les traces de l'évolution intellectuelle et psychologique de son ami, que ce soit le « glossaire [...] des expressions d'Edwin jusqu'à l'âge de trois mois »¹ ou ses premières lectures d'enfant, considérées jusqu'à l'absurde comme des signes annonciateurs du futur auteur : « On peut sûrement voir les origines de sa jouissance ultérieure du langage, pour élaborée qu'elle fût, dans ces premiers mois où le phonème, loin de remplacer la chose était une chose en lui-même, le plus gai des jouets », affirme le biographe pour commenter le « vocabulaire pré-articulatoire d'Edwin »². Pourtant le biographe se garde d'écrire un éloge aveugle de son ami d'enfance et il insiste sur « un thème majeur de la présente biographie, [...] le naturel d'Edwin, son manque caractérisé de ce qu'on appelle en général le génie » : « ce n'était qu'un enfant américain normal »³. Se dessine au contraire une inversion radicale de la relation entre auteur et lecteur puisque l'écriture du livre tend à prouver que le véritable écrivain est le biographe lui-même capable de créer l'artiste de toutes pièces : ce désir de substitution trouve son achèvement dans la mort tragique d'Edwin, assassiné par Jeffrey qui laisse croire à un suicide. Le roman s'amuse ainsi à révéler le désir anthropophage et cannibale du biographe (et peut-être de tout lecteur) envers l'écrivain.

Malgré l'écart qui le sépare de la « fiction biographique », le « roman de la biographie impossible » se place au plus près des fictionnalisations d'auteur réel à travers, par exemple, des jeux de ressemblance entre personnages fictifs et personnes historiques : Randolph Ash semble inspiré du poète anglais Robert Browning tandis

¹ « *the [...] utterances issued from the mouth of Edwin before he had attained the age of three months* », Steven Millhauser, *Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer, 1943-1954*, By Jeffrey Cartwright, New York, Vintage Books (Vintage Contemporaries), 1972, p. 17 ; *La Vie trop brève d'Edwin Mullhouse écrivain américain 1943-1954 racontée par Jeffrey Cartwright* (traduit de l'américain par Didier Coste), Paris, Albin Michel, 1975, p. 31.

² « *Surely Edwin's later and highly sophisticated delight in language may be traced back to these early months, when sound was not yet a substitute for things rather a thing itself, the gayest of his toys* », « *Edwin's pre-speech vocabulary* », *ibid.*, p. 18 et p. 16 ; p. 33 et p. 31.

³ « *a major theme of this biography [...] Edwin's naturalness, his distinct lack of what is usually called genius* », « *he was only a normal [...] American child* », *ibid.*, pp. 74-75 ; p. 101.

que le personnage de Christabel LaMotte évoque Christina Rossetti ; plus proche d'une pratique autofictionnelle – même si nous verrons que celle-ci traverse tous les genres romanesques – Wilfred Barclay rappelle W. Golding (du moins sa figure médiatique), le nom d'Edwin Mullhouse fait écho à celui de S. Millhauser. M. Boyer-Weinmann fait d'ailleurs une exception dans son partage théorique pour le roman de J. Barnes *Flaubert's Parrot* (1984) qui, lui, semble ressortir simultanément aux deux genres. Si le biographé a bien un référent historique célèbre, le biographe-narrateur est cependant un personnage de fiction sans référentialité extra-textuelle, qui fait de sa pratique biographique le sujet principal de son propos : Geoffrey Braithwaite est un ancien médecin, spécialiste de Flaubert, engagé dans un projet bio-critique sur l'auteur après avoir découvert qu'il existe au moins deux perroquets empaillés qui peuvent prétendre être le modèle authentique d'*Un cœur simple*, l'un au musée consacré à Flaubert à Rouen et l'autre dans la propriété de la famille à Croisset. Son livre ressemble alors moins à une enquête sur l'écrivain qu'à une réflexion sur les conditions d'établissement de la vérité biographique et sur la légitimité des recherches critiques. José Santiago Fernández Vázquez analyse le roman comme « une subversion du genre biographique » par le fait, par exemple, que le narrateur exhibe la « subjectivité naturelle des faits historiques »¹ en proposant trois chronologies possibles de la vie de Flaubert, dont les contradictions sont évidentes (Flaubert meurt dans un premier temps « comblé d'honneurs, très aimé et travaillant toujours d'arrache-pied », puis dans un second temps « Pauvre, seul et fatigué »)². Pastiches et parodies nourrissent le récit de Geoffrey Braithwaite afin de dénoncer avec véhémence le traitement réservé à Flaubert par les critiques littéraires, Sartre en première ligne : le narrateur se charge de défendre l'écrivain du « réquisitoire » dont il est la cible depuis sa mort et pose le problème de l'éthique du biographe. Cependant il s'agit aussi, parallèlement au procès des pratiques biographiques, de reconstruire la vie fictionnelle de Flaubert entre érudition et invention romanesque (par exemple en donnant la parole au chapitre onze à Louise Colet, célèbre maîtresse de l'écrivain) ; de ce point de vue, le roman de J. Barnes fait

¹ José Santiago Fernández Vázquez, « La subversión del género biográfico en *Flaubert's Parrot*, de Julian Barnes », José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo (édité par), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor libros, 1998, p. 402.

² « *Full of honour, widely loved, and still working hard to the end [...] Impoverished, lonely and exhausted* », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, Londres, Picador, 1995 [1984], p. 27 et p. 31 ; *Le Perroquet de Flaubert* (traduit de l'anglais par Jean Guiloineau), Paris, Stock, 2000, p. 43 et p. 50.

figure de transition vers l'autre pan de la présence fictionnelle de l'auteur qu'il nous reste à explorer.

La présence d'un personnage d'auteur dans la littérature fictionnelle est un procédé ancien mais en perpétuel renouvellement, qui oriente les productions narratives, en particulier depuis le XIX^e siècle où l'auteur imaginaire est fondateur de genres romanesques nouveaux. Dans une certaine mesure, le récit fictionnel fonctionne comme un miroir où se reflète le monde littéraire et ses crises (le roman des quêtes de l'écrivain ou le roman du biographe nous le montrent) mais l'image de l'écrivain est alors recomposée, elle se refuse à une symétrie stricte. Cependant, il existe un autre ensemble générique, parallèle au précédent, où ce reflet se précise et s'efforce de créer des correspondances explicites entre univers fictionnel et monde réel, en introduisant un personnage littéraire historique dans un récit de nature fictionnelle.

CHAPITRE II

DES ECRIVAINS REELS DANS LA FICTION

La référentialité explicite du personnage d'auteur est utilisée généralement comme premier critère discriminant par les études qui s'efforcent de définir les récits fictionnels qui accueillent des écrivains appartenant à l'histoire littéraire – même si nous verrons que se présentent aussi des cas-limites où cette référentialité est fortement suggérée sans être affirmée. Elle fonde l'hybridité constitutive de ces textes qui résultent d'un glissement plus ou moins fort de certains genres référentiels vers la fiction (quand, selon un mouvement inverse, les romans où apparaît un écrivain imaginaire se caractériseraient plutôt par une appropriation par la fiction des formes référentielles, selon des procédés de mimésis). Il existe cependant deux orientations à cette mise en fiction de l'écrivain, en fonction de son identification ou non avec l'auteur du texte : en effet, soit le récit représente un confrère d'écriture (passé ou présent), distinct par conséquent du signataire du livre ; soit le récit engage une figuration de soi par un personnage qui est une projection de l'auteur lui-même. Ainsi, dans le premier cas, le récit fictionnel se situe aux limites de l'écriture biographique, dans le second, il est contigu de l'autobiographie : cette organisation en parallèle rejoint le tableau à double entrée dressé par Dorrit Cohn qui répartit de façon sommaire les « genres historiques et romanesques axés sur l'évocation d'une vie » selon le régime (troisième personne / première personne) et selon le domaine (Histoire / Fiction)¹.

Cette mutation de ces deux genres factuels participe d'un même phénomène, marquée par un retour du sujet lucide et averti de ses illusions, qui est particulièrement sensible dans la littérature de la fin du XX^e siècle : Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha soulignent par exemple la coïncidence chronologique entre l'épanouissement de la fiction biographique depuis 1984 et la renaissance d'une écriture de soi malgré un contexte théorique peu favorable (tels les « Nouveaux Romanciers [qui] se mettent à publier des autobiographies à partir des années 1985-

¹ Cependant, les œuvres fictionnelles étudiées ici se situent toujours sur la ligne de démarcation du « Domaine », tracée en pointillé par la critique « pour montrer que des œuvres peuvent être à cheval sur cette ligne » ; Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, pp. 36-37.

1986 »)¹. Se lit une relégitimation dans le champ littéraire de l'écriture référentielle dont la visée n'est pas rétrograde car ce geste ne se dispense pas d'une exposition de ses contradictions : ces récits placés en équilibre instable sur la frontière entre fiction et réalité déploient en leur sein une réflexion épistémologique sur l'écriture du réel. Cette évolution a son pendant par ailleurs dans la recherche scientifique : l'autobiographie, la biographie ainsi que toutes les autres formes complexes qui s'y rattachent ont connu un « retour en grâce » tant dans la critique littéraire (par les travaux fondateurs en France de Philippe Lejeune pour l'autobiographie et de Daniel Madelénat pour la biographie) que dans les sciences humaines, en particulier dans les études historiques où la biographie n'est désormais plus une pratique méprisée (comme le montre l'historien François Dosse dans son essai *Le Pari biographique*). Une ligne de fond commune se dessine au fil de l'approfondissement de ces études : l'impureté originelle de ces deux genres référentiels où l'exigence d'authenticité et de vérité se confronte toujours à l'illusion produite par les techniques narratives employées. François Dosse² considère ainsi la biographie comme un genre « impur » et hybride, car il comble les lacunes de la documentation par des procédés romanesques ; Sébastien Hubier souligne que, dans l'autobiographie, « l'ordre chronologique ne saurait y être finalement qu'un leurre » parce qu'elle est toujours « refiguration du temps » et il rappelle par ailleurs que « la sincérité et la vérité » doivent être aussi envisagées comme des « effets de lecture recherchés par l'auteur »³.

Par conséquent il apparaît que les créations fictionnelles que nous envisageons ici ne font qu'aggraver explicitement cette ambiguïté générique en augmentant la part nécessaire d'invention ou en accentuant les effets d'illusion, ce qui place dès lors ces textes hors des genres factuels. La difficulté est alors que la proportion des faits historiques et des éléments fictionnels varie selon les œuvres et reste délicate à caractériser, ce qui conduit, comme nous allons le voir, à une multiplication des terminologies pour définir au mieux ces récits⁴.

¹ « Introduction », Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha (textes réunis et présentés par), *Fictions biographiques. XIX^e-XXI^e siècles*, actes du colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Cribles), 2007, p. 12.

² François Dosse, *Le pari biographique. Ecrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.

³ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin (collection U), p. 49 et p. 35.

⁴ Notons que Dorrit Cohn conteste l'idée que l'on puisse « ordonner tous les genres le long d'une échelle continue selon leur degré de fictionnalité » en affirmant que l'« on ne peut pas considérer un

I Renouveau du genre biographique et personnages d'auteur

Dans un premier temps, il s'agit d'observer les personnages d'écrivain à travers ce qu'Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha considèrent comme un « phénomène collectif » depuis 1984¹, dans lequel les écrivains se réapproprient et gauchissent le genre biographique par une hybridation avec la fiction. L'appellation « fiction biographique » – formule qui a l'avantage de sa relative imprécision – est souvent choisie pour rassembler les récits très divers qui participent de ce phénomène. Cependant, elle est en concurrence forte avec une série d'autres appellations, fondées elles-aussi sur un oxymore évident qui s'efforce d'associer fiction et biographie : entre autres, biographie fictionnelle (employée notamment par Dorrit Cohn), biographie fictive (Robert Dion et Frances Fortier) ou biofiction (Alain Buisine) pour désigner les « biographies imaginaires de personnages réels »². Cette définition l'indique, le personnage représenté n'est pas nécessairement un écrivain même si les études critiques s'intéressent surtout aux vies d'écrivain ou d'artistes (peintres, musiciens), dont la proportion est d'ailleurs importante dans l'ensemble des fictions biographiques. D'autre part, le paradoxe interne à ces formulations paraît mieux convenir à certains textes dont le classement générique est problématique qu'aux romans où apparaissent une ou plusieurs figures historiques sans que l'appartenance au genre romanesque ne soit véritablement mise en doute.

De ce fait, la proposition de Paul Franssen et de Ton Hoenselaars de considérer « l'auteur comme personnage » (« *The Author as Character* ») comme un genre à part entière est séduisante car elle éclaire l'arrière-plan dans lequel s'inscrivent les œuvres fictionnelles contemporaines et dessine les contours d'une tradition littéraire très riche. La généalogie du genre, esquissée par ces deux critiques dans l'introduction de l'ouvrage qu'ils ont dirigé³, se déploie alors sur toute l'histoire de la

texte donné comme plus ou moins fictionnel, ou plus ou moins factuel, mais qu'on le lit dans l'un ou l'autre registre – bref, que la fiction [...] n'est pas une question de degré mais de genre » (*Le Propre de la fiction*, op. cit., pp. 60-61) ; nous verrons cependant que certaines analyses mettent en doute la possibilité d'une telle solution de continuité.

¹ « Introduction », Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha (textes réunis et présentés par), *Fictions biographiques. XIX^e-XXI^e siècles*, op. cit., p. 9.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Paul Franssen et Ton Hoenselaars, « Introduction. The Author as Character : Defining a Genre », Paul Franssen et Ton Hoenselaars (édités par), *The Author as Character, Representing Historical*

littérature, situant sa première apparition au huitième livre de l'*Odyssée* d'Homère par le personnage de Démodocos, aède aveugle qui chante la guerre de Troie et qui pourrait être un personnage historique. D'autre part elle traverse tous les genres littéraires, de l'épopée au roman en passant par le théâtre et la poésie. Dès l'Antiquité, Aristophane a représenté des auteurs réels dans ses œuvres (Socrate, Euripide ou Eschyle), tradition poursuivie à la Renaissance (avec une prédilection pour les personnages d'auteurs classiques), au début de la période moderne (dans l'œuvre poétique de Louise Labé par exemple), au XVIII^e siècle (particulièrement dans les dialogues avec les morts qui fleurissent alors mais aussi dans des pièces de théâtre à partir de la fin du siècle); la « vie romancée » ou la « biographie fictionnelle » prennent souvent pour sujet la vie d'un auteur historique du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, des nombreux romans réécrivant la vie de Shakespeare à l'œuvre magistrale d'Hermann Broch *Der Tod des Vergils* (1945), en passant par les *Vies imaginaires* de Marcel Schwob (1896) que ces critiques considèrent comme une variante de la « vie romancée »¹.

Malgré cette suggestion (qui semble néanmoins plus thématique que générique), il reste délicat de définir les formes que peuvent prendre les récits qui recréent des auteurs réels tandis que leur généricité fait toujours débat, soit que l'on considère que ces récits demeurent « résolument en marge de tout genre canonique » à travers une stratégie de « décentrement formel »², soit que l'on tente de circonscrire les limites d'un sous-genre (comme le fait par exemple Alexandre Gefen). Cependant il semble que quelques ensembles (perçus ou non comme génériques) se distinguent dans la production narrative de la fin du XX^e siècle.

A « Vies imaginaires », fictions biographiques, biofictions

Un premier regroupement s'organise autour d'une parenté commune, celle de Marcel Schwob et de ses « vies imaginaires » qui ont « l'éclat d'un geste fondateur » par l'influence déterminante qu'elles ont eue dans le domaine français mais aussi

Writers in Western Literature, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, Associated University Presses, 1999, pp. 11-35.

¹ *Ibid.*, p. 15.

² Dominique Viart, « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha (textes réunis et présentés par), *Fictions biographiques. XIX^e-XXI^e siècles*, *op. cit.*, p. 52.

européen voire américain, jusqu'à Jorge Luis Borges¹. Avant de parcourir la vie de vingt-deux personnages authentiques dont les biographies sont « ordonnées selon une trame historique et géographique », de l'Antiquité à l'époque moderne et de la Grèce à l'Europe continentale jusqu'à l'Amérique², ce recueil s'ouvrait sur une préface reconsidérant « l'art de la biographie » pour rompre avec la tradition qui l'avait précédé, marquée selon lui par une erreur de perspective : « Les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. Et ils nous ont privés ainsi de portraits admirables. Ils ont supposé que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser ». Au contraire, dans sa démarche artistique, le biographe devrait s'attarder sur le particulier, le détail et l'anecdote, sans « se préoccuper d'être vrai », pour « créer dans un chaos de traits humains »³. Selon ce programme, l'auteur rend trouble dans ses biographies la frontière entre histoire et fiction, alors même que « pas un détail des *Vies imaginaires* ne relève de la fiction au sens traditionnel d'invention »⁴ : en effet, tous les récits sont appuyés sur des sources et des textes existants mais l'origine de ses informations est rarement précisée (empêchant alors le lecteur d'évaluer leur pertinence). Quatre récits du recueil reconstituent la vie d'un écrivain : « Lucrèce, poète », « Pétrone, romancier », « Cecco Angiolieri, Poète haineux » (un obscur écrivain contemporain de Dante) et « Cyril Tourneur, Poète tragique ».

L'emploi du terme de « vies » par M. Schwob, qui a fait fortune dans la littérature contemporaine, est très ancien et fait écho notamment aux œuvres antiques de Plutarque (*Vies parallèles des hommes illustres*) et Diogène Laërce (*Vies des philosophes illustres*) ; on le retrouve au Moyen Age dans les recueils de vies des troubadours, appelées *Vidas*, mais aussi (entre autres car les occurrences sont multiples) dans le titre de la biographie de Johnson par James Boswell déjà mentionnée. Dans la littérature française, il renaît grâce à Pierre Michon et ses *Vies minuscules* (1984), puis grâce à la collection « L'un et l'autre » fondée en 1989 aux éditions Gallimard qui se propose de parcourir « des vies, mais telles que la mémoire les invente, que l'imagination les recrée », selon les mots de présentation de J-B Pontalis.

¹ « Introduction », *ibid.*, pp. 9-14.

² Agathe Salha, « Figures paradoxales de l'auteur dans l'œuvre de Marcel Schwob », *Figures paradoxales de l'Auteur (XIX^e-XXI^e siècles)*, *op. cit.*, p. 100.

³ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, GF Flammarion, 2004 [1896], pp.59-60.

⁴ Agathe Salha, « Figures paradoxales de l'auteur dans l'œuvre de Marcel Schwob », *art. cit.*, p. 104.

Ces quelques exemples indiquent qu'un corpus contemporain se place résolument dans la filiation des « vies imaginaires », que l'on pourrait baptiser « biofiction », suivant l'expression d'Alain Buisine réinvestie par Alexandre Gefen en genre littéraire, « biographie émancipée de toute garantie », à la croisée de la fiction et du récit biographique¹ ; ou « fictions biographiques », terme privilégié par Dominique Viart. Voici comment ce dernier caractérise ces récits « qui pourraient donner lieu à des biographies usuelles » mais qui « s'en distinguent de fait radicalement » :

[Ces vies] procèdent par évocation plus que par reconstitutions effectives, font place à la rêverie narrative de l'auteur, affichent incertitudes et hypothèses, laissent libre cours au commentaire et à la fiction. Sans ambition exhaustive [...] leurs auteurs ne se privent pas de laisser affleurer leur sensibilité propre²

Pour ce qui concerne les mises en récit de l'écrivain, *Rimbaud le fils* de Pierre Michon, paru en 1991 dans la collection « L'un et l'autre » sans indication générique, apparaît comme l'exemple paradigmatique. Le premier trouble se situe au niveau de l'énonciation : le narrateur ne se distingue pas explicitement de l'auteur-signataire sans que l'on sache s'il s'agit pour autant d'un discours auctorial et le récit joue à plusieurs reprises de l'ambiguïté référentielle des pronoms pour rendre incertaine la position du locuteur, en employant par exemple un « vous » qui pourrait représenter le lecteur comme l'auteur³. D'autre part, si le récit s'appuie sur des sources biographiques établies et renvoie en particulier aux documents photographiques de l'album Rimbaud publié dans la Bibliothèque de la Pléiade⁴, il fait un usage désinvolte de ce qu'il appelle avec ironie « la Vulgate », met en doute ses certitudes quant aux mystères de la vie du poète et laisse libre cours à une rêverie

¹ Cependant, dans l'analyse d'A. Gefen, l'application du terme est étendue, regroupant à la fois « vie d'un personnage imaginaire » et « vie imaginaire d'un personnage réel ». Alain Buisine, « Biofictions », Alain Buisine, Norbert Dodille (sous la direction de), « Le Biographique », colloque de Cerisy-la-Salle, 2-9 août 1990, *Revue des Sciences Humaines*, n°224, Lille, Université de Lille 3, 1991, pp. 7-13 ; Alexandre Gefen, « Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre (sous la direction de), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, pp. 305-319.

² Dominique Viart, « Fictions biographiques », Dominique Viart, Bruno Vercier (avec la collaboration de Franck Evrard), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (2^{ème} édition augmentée), Paris, Bordas, 2008 [2005], p. 103.

³ « Les dévots trouveront ce portrait quelque jour [du Capitaine, père de Rimbaud], vous rêverez dessus, vous verrez la main sur la garde, [...] vous ne saurez pas à quoi il pensait » ; Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard (Folio), 1991, p. 19. Plus loin, ce « vous » s'identifie au poète tandis que le « je » se met brusquement à distance : « si dans ces époques vous aviez été poète, jeune poète [...] vous sonnez chez Théodore de Banville [...] je pourrais vous voir tous les deux », *ibid.*, pp. 41-43.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

sinueuse sur quelques détails ou situations (par exemple la photographie de Rimbaud par Carjat). Le déroulé chronologique de la biographie se dérobe par ces « digressions qui achoppent sur des mots ou des moments »¹ tandis que certains motifs ponctuent le discours (telle « la tringle » du vers poétique). A l’opposé d’une biographie traditionnelle, Pierre Michon propose une relecture subjective et lyrique de la figure rimbaldienne.

Le recueil déconcertant *Vidas escritas* que Javier Marías a publié en 1992 s’inscrit aussi dans l’essor contemporain de ces biographies singulières : il se compose de vingt courts portraits d’écrivains disparus qui forment un ensemble hétéroclite, de l’Europe (Thomas Mann) - exceptée l’Espagne - à l’Amérique (William Faulkner) et au Japon (Yukio Mishima), du XVIII^e siècle (Laurence Sterne) au XX^e siècle (Mishima) – même si la période 1850-1950 est privilégiée. Le choix des sujets est parfois étonnant car, si la plupart des auteurs ont une renommée internationale (James Joyce par exemple), nous rencontrons quelques auteurs plus discrets, telle Madame du Deffand, femme de lettres française du XVIII^e siècle. Il n’existe pas, du moins en apparence, de critères particuliers (chronologiques, géographiques ou thématiques) qui président à la mise en ordre des portraits : ils sont seulement précédés d’un titre composé du nom du biographé et d’un complément qui indique la situation dans laquelle l’écrivain est saisi (« William Faulkner à cheval » – « *a caballo* »), procédé qui pourrait rappeler les intitulés des « vies » de Marcel Schwob où le nom de l’auteur était toujours associé à un nom qualificatif désignant son statut².

D’autre part, le prologue sur lequel s’ouvre le recueil affirme plus fortement la filiation avec les *Vies imaginaires* par son jeu virtuose sur le statut référentiel du texte puisqu’il s’agit de « traiter ces écrivains connus de tous comme des personnages de fiction » en montrant « des vies ou des fragments de vies, rien d’autre ». J. Marías se porte alors garant de l’authenticité des faits (« il n’y a pratiquement rien d’inventé (de résolument fictif) ») pour mieux miner immédiatement l’effet de vraisemblance en précisant : « il y a en revanche quelques épisodes ou anecdotes “embellis” » ; l’indécision créée se prolonge dans la bibliographie érudite et fournie que l’auteur a insérée à la fin du livre, en avertissant

¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations, op. cit.*, p.109.

² Procédé repris aussi par Pierre Michon qui accole au nom une place généalogique (« le fils »).

au préalable le lecteur qu'« il aura cependant quelques difficultés à accéder à certains titres »¹. Sophie Rabau analyse l'effet produit par ce prologue piégé comme « “fixemblable”, effet inverse du vraisemblable qui viserait à donner une impression de fiction en faisant le récit de faits réels »² et l'ensemble des portraits montre que l'auteur s'amuse de l'objectivité des travaux biographiques en traitant pour sa part avec distance et humour ces « maîtres de l'art » (« *maestros artistas* »)³ et en soulignant ses partis-pris, tel le portrait de James Joyce qui insiste sur son orgueil excessif.

Sogni di sogni d'A. Tabucchi (1992) adopte lui aussi la forme du recueil de vies mais il lui donne une tournure particulière en déplaçant le récit de la vie réelle à celui de la vie rêvée. Comme le précise la note initiale, l'écrivain ne s'intéresse pas ici aux faits attestés mais à ce qui a disparu et dont l'existence est nécessairement éphémère, les rêves des artistes : il se propose alors d'« appel[er] la littérature à remplacer ce qui s'est perdu » grâce à des « récits de substitution, imaginés par un nostalgique de rêves ignorés, [...] de pauvres suppositions, de pâles illusions, d'improbables prothèses »⁴. Les personnes évoquées sont toutes des artistes (ou leur activité est comprise comme un art, pour Dédale ou Freud), majoritairement des écrivains dans un parcours chronologique qui va d'Ovide à Federico García Lorca, dans les littératures européennes, de la Russie (Tchekhov) au Portugal (Pessoa) ou l'Angleterre (Coleridge).

A. Tabucchi écrit l'envers des vies imaginaires, parcourant le mystère nocturne en regard de la réalité établie, choisissant l'extrême brièveté du rêve contre la saisie d'une vie entière, mais sa proximité avec l'œuvre de Schwob est très forte : l'écrivain « se donne pour continuateur des *Vies imaginaires* [...], et donc pour biographe,

¹ « *tratar a esos literatos conocidos de todos como a personajes de ficción [...] vidas o retazos de vidas estrictamente [...] si apenas hay nada inventado en ellas (esto es, ficticio desde su origen), si hay algunos episodios o anécdotas “adornados” [...] títulos, por lo demás, tendrá muy difícil acceso* », Javier Marías, *Vidas escritas (Edición ampliada)*, Madrid, Alfaguara (textos de escritos), 2000 (1992) ; *Vies écrites* (traduit de l'espagnol par Alain Kéruzoré), Paris, Rivages, 1996, pp. 15-17 ; pp. 9-11.

² Sophie Rabau, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pragmatique, de la sphraggis antique à *Vidas escritas* de Javier Marías », *Littératures sous contrat*, op. cit., p. 235.

³ Javier Marías, *Vidas escritas*, op. cit., p. 16 ; p. 10.

⁴ « *chiamando la letteratura a supplire a ciò che è andato perduto [...] queste narrazioni vicarie, che un nostalgico di sogni ignoti ha tentato di immaginare [...] povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi* » ; Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palerme, Sellerio (La memoria), 2005 [1992], p. 13 ; *Rêves de rêves* (traduit de l'italien par Bernard Comment), Paris, Christian Bourgois (10/18), 1994, p. 11.

original et subversif », remarque Ariane Eissen, « par une série d'indices »¹ comme le principe des sous-titre apposés aux noms qui est repris, la présence d'un personnage commun aux deux œuvres (Cecco Angiolieri) et de deux figures importantes pour Schwob (Villon et Stevenson). D'autre part, le recueil des rêves est complété à la fin par une série de notices biographiques, intitulée « Ceux qui rêvent dans ce livre », qui parachève le tressage de l'imaginaire et du réel, propre à la fois au rêve et à la fiction : elles fournissent quelques éléments factuels sur chaque auteur comme si cet appendice constituait « une sorte de clé de lecture »² finale, avec des effets d'écho concertés entre rêve et biographie³ qui soulignent par contraste les non-dits malicieux de l'auteur (par exemple, la notice de Villon ne fait aucune référence à la « Ballade des pendus » qui nourrit pourtant son récit de rêve). En inventant les rêves des artistes, l'écrivain s'autorise à les rêver à partir de leurs œuvres, ce que montre l'analyse d'Ariane Eissen : « Par une circularité que Tabucchi affectionne, si la vie (donc le rêve) est censée expliquer l'œuvre, c'est également l'œuvre qui permet à Tabucchi d'imaginer le rêve et d'en faire le récit. Dès lors, le rêve ne peut être qu'au service d'une fiction de biographie »⁴.

D'autres œuvres s'inscrivent au voisinage de ces fictions biographiques sans toutefois manifester une telle ambiguïté générique puisqu'elles construisent alors un cadre énonciatif fictionnel autour d'un personnage-narrateur qui ne s'identifie pas à l'auteur (même s'ils se ressemblent). Malgré ce déplacement vers le roman, le livre d'E. Vila-Matas *Bartleby y compañía* (2000) se fragmente en une sorte d'encyclopédie constituée d'éléments référentiels et d'anecdotes réelles concernant une certaine catégorie d'écrivains. Le narrateur est un employé de bureau fasciné par le personnage éponyme de la nouvelle de Melville (*Bartleby the Scrivener*), qui se refuse mystérieusement à toute activité quelle qu'elle soit : ce personnage est envisagé comme l'expression d'un syndrome littéraire, d'un « mal endémique des lettres contemporaines » qui se manifeste par « cette pulsion négative ou cette

¹ Ariane Eissen, « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha (textes réunis et présentés par), *Fictions biographiques. XIX^e-XXI^e siècles*, *op.cit.*, p. 224.

² Frances Fortier et Caroline Dupont, « Erudition et fantaisie biographiques », Irène Langlet (sous la direction de), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, PUR, 2003, p. 66.

³ Le rêve de Rabelais, orgie de nourriture, apparaît comme la première version de ses œuvres narratives (*Gargantua et Pantagruel*), par une assimilation explicite de la fiction littéraire à une libération des pulsions contenues, ainsi sublimation du travail du rêve (selon la perspective psychanalytique).

⁴ Frances Fortier et Caroline Dupont, « Erudition et fantaisie biographiques », *art. cit.*, p. 227.

attirance envers le néant, qui fait que certains créateurs, en dépit (ou peut être précisément à cause) d'un haut niveau d'exigence littéraire, ne parviennent jamais à écrire ; ou [...] se trouvent un jour littéralement paralysés à jamais », pour reprendre les mots du narrateur dans le texte d'ouverture du livre¹. Il décide alors d'enquêter sur ces écrivains-bartleby, « écrivains négatifs » (« *los escritores del No* ») comme il les appelle, et de les recenser dans un texte constitué de « notes en bas de page en commentaire à quelque texte invisible »² : si le roman ne reproduit pas cette construction éditoriale fictive, il se décompose cependant en quatre-vingt six textes numérotés dans lesquels le narrateur reproduit ses découvertes sur « la littérature du Refus » (« *la literatura del No* ») et raconte comment de nombreux écrivains de ces deux derniers siècles, de toutes nationalités, sont devenus « agraphiques ».

Sous la figure tutélaire de l'écrivain suisse Robert Walser, le texte égrène les exemples, célèbres comme celui de Rimbaud que l'on retrouve ou celui de Salinger, moins connus comme le poète catalan Josep Vínceç Foix. On peut noter par ailleurs que la note 46 reconstruit un lien avec les *Vies imaginaires* en évoquant Pétrone tel que Schwob l'a décrit. Les notes ne suivent aucun modèle d'écriture, c'est par un récit discontinu, nourri d'anecdotes, de brèves esquisses bibliographiques, d'éléments biographiques et de citations (d'œuvres littéraires mais aussi de presse, d'études critiques) que le narrateur présente les écrivains négatifs. Toutes ces références à l'histoire littéraire semblent authentiques mais leur profusion et l'érudition qu'elles manifestent mettent à l'épreuve la culture littéraire du lecteur tandis que le contexte narratif rend indécidable le partage entre réalité et fiction – et il existe au moins une figure inventée dans le récit, celle de Robert Derain auteur de l'anthologie *Eclipses littéraires*. Le trouble est renforcé par le tressage de ces éléments référentiels à ce qui apparaît comme des épisodes fictionnels, par exemple le récit de la rencontre supposée du narrateur avec Salinger dans un autobus à New York (note 31).

¹ « *el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca ; o [...] queden, un día, literalmente paralizados para siempre* » ; Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelone, Anagrama (quinteto), 2007 [2000], p. 12 ; *Bartleby et compagnie* (traduit de l'espagnol par Eric Beaumatin), Paris, Christian Bourgois (10/18), 2002, p. 12.

² « *notas a pie de página que comentarán un texto invisible* », *ibid.*, p. 14 ; p. 13.

Si des références à des écrivains réels sont très fréquentes dans toute l'œuvre d'E. Vila-Matas (sa caractéristique principale est justement sa nature profondément métalittéraire), un autre livre de l'écrivain se distingue en partie par son approche du récit biographique : en effet la deuxième section du *Mal de Montano* (2002) se présente comme un « Dictionnaire du timide amour de la vie », « dont les entrées seraient données par les noms des auteurs de journaux personnels qui [...] ont le plus intéressé »¹ le narrateur, selon la présentation qu'il fait de son projet dans les premières pages. Cependant il ne cache pas que les notices des écrivains qu'il rédige alors ne sont qu'un prétexte pour parvenir à composer son propre autoportrait, en faisant mine d'être « un critique de livres » : « Je me propose de travailler directement à l'intérieur de journaux étrangers et de faire en sorte que ceux-ci collaborent à la reconstruction de ma précaire autobiographie »². Le « dictionnaire » comporte quinze entrées mentionnant le nom d'un écrivain, suivi de ses lieux et dates de vie et de mort ; néanmoins le mimétisme éditorial se limite à ces titres pour laisser place ensuite aux réflexions du narrateur sur la littérature et l'écriture de soi à partir de ses lectures des diaristes, mais aussi sur des épisodes de sa vie personnelle. D'ailleurs, le dictionnaire est entrecoupé de textes divers et il retourne à plusieurs reprises à sa forme première, celle du journal intime (en mentionnant le jour de l'écriture). Le narrateur construit son texte sur ce vertige où l'écriture biographique sur des écrivains autobiographes doit permettre un retour à sa propre autobiographie, qui se révèle elle-même intertextuelle et tissée de lectures – dessinant alors un trajet circulaire.

Comme le suggérait M. Boyer-Weinmann, *Flaubert's Parrot* participe aussi de la fiction biographique avec cette particularité que le narrateur spécialiste de Flaubert ne nous propose pas une « vie » de Flaubert mais une multitude de récits biographiques possibles, de formes diverses qui parodient plusieurs types de texte scientifiques ou littéraires : une chronologie commentée (elle-même plurielle), un « bestiaire de Flaubert » en grande partie constitué d'un collage de citations de l'écrivain français éclairées par des anecdotes biographiques d'une précision

¹ « *Diccionario del tímido amor a la vida* » « *cuyas entradas vendrían dadas por los nombres de los autores de diarios personales que más me han interesado* », Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelone, Editorial Anagrama (Compactos), 2007 [2002], pp. 106-107 ; *Le Mal de Montano* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 129.

² « *Me propongo trabajar discretamente en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía* », *ibid.*, p. 107 ; p. 130.

étonnante, un « dictionnaire des idées reçues de Braithwaite » dont les entrées concernent toutes Flaubert (personnes historiques de son entourage, mots-clés empruntés à sa légende), des sujets d'examen sur Flaubert inventés pour toutes sortes de disciplines (jusqu'à la philatélie). Le narrateur observe la personne biographique de l'écrivain sous des angles variés sans chercher à reconstituer l'unité d'un individu : il construit au contraire un portrait à facettes (réelles ou seulement possibles) en adoptant le point de vue de la critique littéraire puis en retour de la critique de la critique littéraire, en inventant la version de Louise Colet au sujet de sa liaison avec l'écrivain, en collectant dans la vie de Flaubert les exemples d'ironie. S'ajoute à ce jeu sur l'écriture biographique un effacement des frontières entre réalité et fiction à l'orée du récit, qui s'amuse de la confusion possible entre auteur (Barnes) et narrateur (Braithwaite), partageant d'ailleurs des « ressemblances flagrantes »¹ comme le note Vanessa Guignery : une note signée « J.B. » signale que les traductions de Flaubert sont de Geoffrey Braithwaite, aidé par les travaux de Francis Steegmuller (traducteur réel de Flaubert). Cette note mystifiante de l'auteur réel² sort ainsi le personnage-narrateur de la fiction, en l'inscrivant dans le péri-texte habituellement non fictionnel, pour donner une certaine crédibilité à ses dires et, ce faisant, le romancier atténue un peu plus la distinction générique entre roman et biographie.

Sur un mode plus sérieux, cette position intermédiaire se retrouve aussi dans le roman déjà cité de J. Cercas, *Soldados de Salamina*, qui enchâsse dans un cadre fictif (malgré les ressemblances, auteur et narrateur ne s'identifient pas exactement, nous y reviendrons) ce que le narrateur appelle un « récit réel » (« *relato real* ») : « pas un roman mais [...] un récit tramé sur la réalité, composé d'événements et de personnages réels »³. Ce sera la deuxième partie du livre, intitulée elle aussi *Soldados de Salamina*, qui reconstitue la vie réelle de Rafael Sánchez Mazas, écrivain phalangiste presque oublié, en plaçant au centre du récit son exécution manquée pendant la Guerre civile ; ce faisant, le narrateur se confronte à la question délicate des liens possibles entre vie et écriture en mettant en regard l'œuvre poétique de

¹ Vanessa Guignery, *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, p. 283.

² La traduction française substitue à cette note auctoriale une note du traducteur qui ne présente alors aucun jeu mystifiant.

³ « *no sería una novela, sino [...] un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales* », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 50 ; p. 53.

l'écrivain (mélancolique et idéalisante) et son engagement politique aux côtés du fascisme. Par ses références historiques précises (et donc vérifiables), ce texte peut être lu comme un récit biographique non fictionnel, même s'il utilise des procédés romanesques comme la focalisation interne qui outrepassent les résultats d'une enquête documentaire. Mais la position trouble de ce récit central, entre l'essai et la biographie romancée, a contaminé pour certains lecteurs l'ensemble du roman qui a alors été lu lui-même comme un « récit réel » au point de croire à l'existence de personnages fictionnels, Miralles en particulier, le soldat républicain qui aurait sauvé la vie de Mazas, miraculeusement retrouvé à Dijon dans la troisième partie du récit¹. Bien que l'intention de J. Cercas ne fût pas de mystifier le lecteur, l'effet de réel créé est vertigineux² ; mais il vise à interroger les illusions de la réalité elle-même et ses manques (ici liées à la violence de l'histoire espagnole et aux effets d'une dictature politique) pour situer plus justement la vérité. Comme le montre E. Bouju, la fiction biographique y est la forme d'un nouvel engagement littéraire de l'écrivain qui, par ses effets d'incertitudes, entraîne avec lui le lecteur : « l'hésitation entre régime de fiction et régime référentiel est volontairement maintenue [...] pour contredire la possibilité d'une « innocuité » et d'un splendide isolement de la littérature »³.

Les fictions biographiques aiment ainsi les paradoxes et les positions instables, c'est pourquoi un dernier texte peut être mentionné ici pour son appréhension négative de la biographie d'un écrivain, qui reste toujours en puissance, esquissée et pourtant systématiquement évidée de tout contenu : il s'agit du roman de D. Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, publié en 1983 – moment de renaissance de la fiction biographique⁴ –, où un jeune homme (narrateur du récit) part en quête sur les traces de Roberto Bazlen, artiste sans œuvre qui a pourtant eu un rôle important dans le milieu littéraire italien des années 20 à sa mort en 1965 comme conseiller éditorial,

¹ Ce personnage de fiction a ainsi reçu un courrier abondant à l'adresse de sa maison de retraite supposée ; Catherine Orsini-Saillet, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », Jacques Soubeyroux (sous la direction de), *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2003, p. 260.

² En effet, Javier Cercas avait publié en 2000 un recueil d'articles de presse déjà intitulé *Relatos reales*, qui, en outre, contient l'article cité par le narrateur dans la première partie du roman, première version de l'histoire de Sánchez Mazas et point de départ de l'enquête approfondie du narrateur. D'autre part, la troisième partie du roman nous apprend que le narrateur s'appelle Javier Cercas. La tentation de considérer le livre comme non fictionnel était donc d'autant plus forte.

³ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, PUR (Interférences), 2006, pp. 152-153.

⁴ L'article d'Alain Buisine « Biofictions » se clôt d'ailleurs sur l'évocation de ce roman ; Alain Buisine, Norbert Dodille (sous la direction de), « Le Biographique », *op. cit.*

contribuant à la renommée de plusieurs écrivains majeurs tel Eugenio Montale et Italo Svevo. Le narrateur s'efforce de comprendre pourquoi Bazlen a toujours refusé de publier ses écrits (parus seulement à titre posthume et - fait remarquable - après la publication du roman de D. Del Giudice¹) et il effectue pour cela plusieurs déplacements à Trieste et un voyage à Londres à la fin du livre pour rencontrer les personnes que cet autre écrivain négatif a connues.

En effet, il faut noter que non seulement le narrateur de *Bartleby y compañía* recense Bazlen dans son œuvre et consacre une note au roman de D. Del Giudice mais la forme même de son texte est directement inspirée des *Note senza testo* (Notes sans texte) de l'écrivain triestin, publiées en 1970. Cependant, la brève note sur Bazlen dans *Bartleby* contient presque l'ensemble des informations biographiques que nous fournit *Lo Stadio di Wimbledon* : le récit du jeune homme s'attache à garder son imprécision, la situation temporelle de l'histoire reste vague, le narrateur ainsi que la plupart des personnes qu'il interroge sont anonymes, leurs silhouettes de personnage sont à peine esquissées ; nous apprenons l'objet de son enquête au bout d'une dizaine de pages au détour d'un dialogue indéterminé. Plus encore, le narrateur ne cesse de résister aux faits et aux documents historiques que lui proposent ses interlocuteurs : il brouille ainsi sa vision pour ne pas voir Bazlen sur les photographies, il peine à maintenir son attention lorsqu'on lui raconte des anecdotes, aveuglé par ce refus radical de la littérature dont la signification se dérobe toujours. Alors que tous les éléments nécessaires semblent réunis, le roman se maintient dans une absence de biographie, en regard de l'absence de l'œuvre de Bazlen.

L'ensemble de ces textes crée une « poétique de l'indécidable », selon l'expression de Sophie Rabau², qui nous oblige à interroger les frontières entre la réalité d'une vie et sa réinvention tout en nous montrant que ce partage est devenu impossible dans le récit. D'autres œuvres se placent également sous la tutelle de M. Schwob, en particulier *Las Máscaras del Héroe* de Juan Manuel de Prada, qui cite la préface des *Vies imaginaires* dans la présentation de son roman, cependant il me semble que la tension générique est alors atténuée : elle est interne au genre romanesque, comme le montrent les autres formes de mises en fiction de l'écrivain.

¹ Alain Buisine souligne « cette situation limite, cet étrange renversement où la fiction biographique précédera l'œuvre elle-même », *ibid.*, p. 12.

² Sophie Rabau, « Le troisième pacte », *art. cit.*, p. 233.

B La biographie de l'écrivain déplacée dans le roman

Dans ce second regroupement, l'hybridité des œuvres entre biographie et roman ne disparaît pas et les récits tressent ensemble de nouveau réalité et fiction. Pourtant la perspective est modifiée en profondeur car il ne s'agit plus de troubler la lecture : au contraire, l'illusion romanesque est assumée voire recherchée, s'éloignant d'une véritable rivalité avec la biographie érudite. Là encore, les appellations sont plurielles : nous l'avons déjà mentionné, Paul Franssen et Ton Hoenselaars utilisent le terme de « vie romancée » et de « biographie fictionnelle », nous rencontrons aussi l'expression plus traditionnelle de « roman historique » (le roman portant sur la vie d'un individu n'en serait qu'un cas particulier), celle de « roman biographique » utilisée notamment par D. Lodge pour définir son livre *Author, Author* ; Sophie Rabau propose pour sa part de caractériser certains récits comme des « fictions d'auteur » et il conviendra d'isoler cette dernière appellation plus restrictive.

Une brève exploration de l'histoire littéraire du roman suffit pour remarquer que l'insertion de faits ou de personnes historiques dans un récit de fiction n'a rien d'exceptionnel et l'emploi de ce procédé se retrouve aux origines du genre (par exemple, *La Princesse de Clèves* de Madame de la Fayette, dont le cadre historique est la cour d'Henri II). L'insertion d'éléments référentiels dans un contexte fictionnel est fréquente et ne réduit pas toujours à la construction d'un arrière-plan historique, ce qui explique que la formule oxymorique de « roman historique » semble avoir été utilisée avant même que ne se constitue un véritable sous-genre romanesque¹, dans la première moitié du XIX^e siècle grâce à la diffusion des œuvres de Walter Scott. C'est alors que le roman historique prend réellement son essor – comme récit fictif où l'histoire est le moteur de l'action et le ressort de l'intérêt romanesque grâce à la création de personnages fictifs emblématiques – et il devient un genre à succès tandis que parallèlement l'histoire s'établit dans la seconde moitié du siècle comme discipline scientifique fondée sur une méthode critique, s'efforçant ainsi de creuser un fossé entre science historique et littérature.

¹ Diderot l'emploie dans un sens dépréciatif dans son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron* (1782) : « Ce qui m'inciterait à croire que le roman historique est un mauvais genre : vous trompez l'ignorant, vous dégoûtez l'homme instruit, vous gâtez l'histoire par la fiction et la fiction par l'histoire » (II, paragraphe 101).

C'est dans ce contexte qu'apparaît le roman biographique par un déplacement ou une réduction de l'intérêt romanesque, d'une période historique (peinte souvent comme un bouleversement de la société ou de la nation) à l'histoire d'un seul individu réel. Il faut reconnaître qu'il est difficile de distinguer ce courant romanesque de l'attraction inversée et réciproque que connaît la biographie vers des formes dites romancées, qui émergent au cours du XIX^e siècle pour « réag[ir] aux pesanteurs de la biographie érudite » en empruntant au roman ses procédés narratifs¹ : Daniel Madelénat, analysant les « polarités esthétiques » de la biographie, considère qu'il existe en fait, depuis la fin du XVIII^e siècle, des « rapports de rivalité mimétique et esthétique » entre les deux genres, ce qui conduit à des « recoupements, confusions, circulations de procédés et de thèmes »². Cette perméabilité se retrouve dans l'œuvre de Stefan Zweig, nouvelliste et figure marquante de la « nouvelle école » biographique ou de la « Nouvelle Biographie » (il est l'auteur de plusieurs biographies romancées, tels *Chateaubriand*, 1925, ou *Marie-Antoinette*, 1932), ou bien dans la collection « Le roman des grandes existences », publiée par Plon à partir de 1926, « où voisinent érudits et romanciers »³. Un autre fait rapproche ces formes populaires : que ce soit du point de vue du roman ou de celui de la biographie, « de tels confins [...] n'ont guère bonne presse », souligne D. Madelénat, citant pour preuve Paul M. Kendall (« flasque combinaison de fait et d'imagination mal accouplés, sorte de mutant »)⁴ tandis que le roman historique, à l'exception des œuvres des grands romanciers du XIX^e siècle, a été ignoré de la critique littéraire.

Cependant, le mouvement du *New Journalism* aux Etats-Unis dans les années 60 et 70 a essayé de repenser le mélange des genres et de le rendre légitime en l'appuyant sur une réflexion critique plus approfondie : il s'agit d'abord d'articles écrits pour des magazines (comme *Esquire magazine* qui publia en 1963 l'article de Tom Wolfe à l'origine du mouvement), puis dans le prolongement, certains auteurs ont désiré créer « une nouvelle génération d'hybrides » « aux sous-titres oxymoroniques », selon Dorrit Cohn, nommés « *True Life Novel*, *Novel Biography*,

¹ Daniel Madelénat, *La biographie, op. cit.*, p. 166.

² L'expression « vie romancée » appliquée à des romans est un exemple de cette tendance à la confusion ; *ibid.*, p. 165.

³ *Ibid.*, pp. 68-69.

⁴ Paul M. Kendall, *The Art of Biography*, George Allen and Unwin, 1965, pp. 127-128 ; cité par Daniel Madelénat, *La biographie, op. cit.*, pp. 166-167.

Non-Fiction Novel, etc »¹. Parmi ces tentatives, deux livres célèbres se sont distingués : *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote et *The Armies of the Night* (1968), sous-titré « *History as a Novel/The Novel as History* » de Norman Mailer.

1 Le roman biographique de l'écrivain

Une nouvelle étape serait franchie ces dernières années, remarque D. Lodge dans son essai *The Year of Henry James*, ce qui a conduit le « roman biographique prenant un auteur pour sujet » (« *the biographical-novel-about-a-writer* ») à prendre l'aspect de sous-genre de la fiction littéraire (« *subgenre of literary fiction* »)² :

le roman biographique – celui qui prend une personne réelle et son histoire comme sujets d'une exploration imaginative, en utilisant les techniques qui sont celles de la fiction pour représenter la subjectivité, plutôt que le discours objectif, fondé sur des preuves, qui est celui de la biographie – est devenu au cours des dix dernières années environ une forme littéraire très en vue, surtout celui qui s'intéresse à la vie des écrivains.³

Cette analyse découle de la confrontation personnelle et douloureuse qu'a eue l'écrivain anglais avec ce phénomène récent : en effet, par une coïncidence inattendue et malencontreuse, son roman *Author, Author* est paru la même année, en 2004, que deux autres romans qui plaçaient Henry James au cœur de la fiction, *The Master* de C. Tóibín – où l'écrivain est le personnage central, comme dans l'œuvre de D. Lodge – et *The Line of Beauty* d'Alan Hollinghurst – dans lequel un jeune homme écrit sa thèse sur James. Avant de se consacrer à l'exposé généalogique de la conception de son œuvre, D. Lodge reconstitue brièvement le contexte littéraire de ce fait éditorial qui révèle un intérêt nouveau des romanciers pour la figure biographique d'écrivains célèbres, mentionnant plusieurs romans récents (exclusivement de langue anglaise) où apparaît un personnage d'écrivain et prenant à témoin l'évolution de son œuvre romanesque :

Pour ce qui me concerne, jamais je n'aurais pensé à écrire un livre comme *L'Auteur ! L'Auteur !* vingt ans plus tôt ; non pas parce que James ne m'intéressait pas – je lis des critiques, j'enseigne ses œuvres et écris sur lui depuis mes premières années

¹ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., pp. 50-51.

² David Lodge, *The Year of Henry James. The Story of a Novel*, Londres, Harvill Secker, 2006, p. 10; *Dans les coulisses du roman*, Rivages, 2007, p. 23.

³ « *the biographical novel – the novel which takes a real person and their real history as the subject matter for imaginative exploration, using the novel's techniques for representing subjectivity rather than the objective, evidence-based discourse of biography – has become a very fashionable form of literary fiction in the last decade or so, especially as applied to the lives of writers* », *ibid.*, p. 8 ; p. 21.

d'université –mais simplement parce que la conception que j'avais du roman en général [...] ne laissait aucune place à un ouvrage consacré à un personnage historique réel.¹

En définitive, « l'année Henry James » (pour reprendre le titre de l'article) lui apparaît comme « une coïncidence qui attendait son heure ». Il me semble néanmoins que l'on peut affiner cette analyse historique car l'écrivain rassemble des romans somme toute assez divers, reconnaissant d'ailleurs que « chaque écrivain fixe ses propres règles sur les relations qu'entretiennent la réalité et la fiction » : ainsi « certains sont très fidèles aux sources historiques, comme je l'ai été [...], alors que d'autres se sentent plus libres d'inventer à loisir jusqu'à la fantaisie la plus totale », tel le roman de Lynn Truss, *Tennyson's Gift*, dont l'histoire est totalement imaginaire et comique². Mais l'érudition dont fait preuve brillamment *Author, Author* et son projet esthétique se distinguent aussi nettement du roman *The Master of Petersburg* de J. M. Coetzee ou de *The Hours* de M. Cunningham, également cités dans l'article.

L'incursion de D. Lodge dans le roman biographique est fortement encadrée par un paratexte critique qui en expose précisément les règles : d'abord, dans le péri-texte du livre, par un texte inséré au début et par les « remerciements, etc. » qui concluent le livre ; puis en aval de l'œuvre, par les entretiens que l'auteur a acceptés et surtout par la composition de l'article critique mentionné, remarquable par sa longueur et l'importance que l'auteur lui donne (l'article donne son titre au recueil d'essais et occupe un tiers du volume). Le texte d'ouverture d'*Author, Author* définit l'étroite marge fictionnelle que s'accorde le romancier : il prend le contrepied des mentions habituelles (assurant le lecteur que « l'histoire et les personnages sont purement fictifs ») pour expliquer qu'ici « presque tout ce qui se passe dans ce roman est fondé sur des sources factuelles », que les personnages sont réels (à l'exception d'un seul, non nommé dans la note³) et que les citations de textes écrits sont authentiques. Ne reste qu'« une licence de romancier » pour imaginer « ce qu'ils pensèrent ou ressentirent et les propos qu'ils échangèrent [...] certains épisodes et

¹ « *Speaking for myself, I would certainly not have thought of writing a book like Author, Author twenty years ago; not because I was uninterested in James – I have been reading, teaching and writing criticism about him since I was an undergraduate – but simply because my concept of what constituted a novel [...] did not then include the possibility of writing one about a real historical person* », *ibid.*, pp. 10-11; p. 23.

² « *each writer sets himself or herself different rules about the relationship of fact to fiction. Some keep very closely to the historical record, as I did [...] and others invent freely, sometimes to the point of travesty* », *ibid.*, p. 9 ; p. 22.

³ C'est seulement l'article qui identifie le personnage concerné en expliquant les raisons de cette invention, tout à fait indépendantes de son projet romanesque puisqu'il s'agit de respecter le résultat d'une vente aux enchères de personnage de roman à but caritatif.

détails personnels dont nul n'avait pris note »¹. Les remerciements apportent des précisions bibliographiques et biographiques à cette mise en place initiale : D. Lodge donne les références des nombreuses sources utilisées, les noms des personnes réelles qui l'ont aidé et, complétant son prologue, le résumé des faits et des épisodes inventés dans les blancs de l'histoire, tout en soulignant leur vraisemblance à plusieurs reprises, comme si D. Lodge désirait justifier ses ajouts.

La conception du « roman biographique » de l'écrivain est en réalité très restrictive et l'article ferme peu à peu l'éventail des formes possibles en affirmant par exemple que « l'écrivain de ce type d'ouvrage est limité par les faits attestés concernant ses personnages historiques » pour concéder seulement : « il demeure libre d'inventer et d'imaginer dans les interstices de la vérité »². Ainsi le roman suit au plus près ce que nous savons de la vie de Henry James, grâce aux riches travaux biographiques sur l'auteur et ses proches et aux documents historiques conservés, sur deux périodes précises : d'une part, les années 1880-1890 où se situe la trame centrale du roman (deuxième et troisième partie), époque durant laquelle James a écrit pour le théâtre sans obtenir le succès escompté – sa pièce *Guy Domville* est un échec cuisant en 1895 – tandis que le roman *Trilby* (1893) de son ami George Du Maurier est très populaire ; d'autre part, dans les deux parties, plus courtes, qui enchâssent le récit principal, les derniers mois avant la mort de l'écrivain en février 1916. Ce faisant, le romancier prend le relais du biographe en explorant la réalité qui lui est inaccessible, en particulier les ressentis et les pensées du célèbre écrivain, « Henry » dans le récit, par l'emploi de la focalisation interne (ce qui, selon D. Lodge, doit garantir que le livre sera lu comme un roman et non comme une biographie).

Le paradoxe de ce roman reste que, malgré l'insistance de l'écrivain dans le paratexte sur son hybridité, tout son travail est d'effacer les traces de la fiction, de rendre les « raccords [...] sans couture et invisibles » comme il l'explique³. Vanessa

¹ « *the story and the characters are entirely fictitious* » ; « *Nearly everything that happens in this story is based on factual sources* » « *a novelist's in representing what they thought, felt, and said to each other [...] some events and personal details which history omitted to record* », David Lodge, *Author, Author*, Londres, Penguin Books, 2005 [2004], n.n ; *L'Auteur! L'Auteur!* (traduit de l'anglais par Suzanne V. Mayoux), Rivages (Rivages poche), 2007 [2005], p. 11.

² « *the writer of such a book you are constrained by the known facts of your historical characters, but free to invent and imagine in the interstices between these facts* », *The Year of Henry James*, op. cit., p. 31 ; p. 44.

³ « *the joins [...] seamless and invisible* », *ibid.*, p. 52 ; p. 65.

Guignery met en évidence cette tension contradictoire : même si, sous certains aspects, les procédés employés dans le roman rejoignent ceux de la « métafiction historiographique », la visée est cependant tout autre, « l'intention de Lodge n'est pas d'attirer l'attention sur le caractère irréversible du passé ou d'interroger la validité des certitudes épistémologiques » et finalement son projet semble « plus conventionnel et réaliste » en recherchant « la suspension volontaire de l'incrédulité » du lecteur, « sa confiance dans l'histoire racontée »¹.

The Master de C. Tóibín partage de nombreux points communs avec le roman de D. Lodge : il s'agit aussi d'une narration à la « troisième personne intime » (« *third-person intimate* »), caractéristique de l'écriture de Henry James lui-même et qui a frappé l'écrivain irlandais lors de ses premières lectures de son œuvre², de la vie de l'auteur de janvier 1895, marquée par l'échec de *Guy Domville* (chapitre un), au soir du réveillon 1899 (la période choisie recoupe en effet celle du roman précédent). Les deux auteurs ont mené une enquête semblable : C. Tóibín s'est lui aussi beaucoup documenté pour écrire son roman, parcourant les livres, comme le montrent les remerciements conclusifs, mais aussi les lieux où James a vécu.

Cependant, nous remarquons une première différence de point de vue en ce qui concerne la sélection des faits biographiques opérée par le romancier – D. Lodge le souligne d'ailleurs dans son article : *Author, Author* utilise l'amitié de l'écrivain pour G. Du Maurier comme fil de trame tandis que *The Master* développe les relations de James avec Lady Wolseley (qui n'apparaît pas dans le roman précédent). Plus encore, si l'écrivain nous précise qu'il a « émaillé le texte d'expressions et de phrases tirées des écrits de Henry James et de sa famille »³, la recherche d'une proximité avec l'exacte réalité historique est moins exigeante et, outre les pensées de l'auteur et quelques scènes, il existe plusieurs personnages totalement imaginaires dans le roman. C'est le cas de Hammond, valet au service de Lady Wolseley en Irlande

¹ « *the novel cannot be called historiographic metafiction [...] Lodge's purpose is not to point to the irretrievability of the past nor to question epistemological certainties [...] Lodge's process in Author, Author is more conventional and realistic as he calls for the reader's willing suspension of disbelief, his trust in the story he is being told* », Vanessa Guignery, « David Lodge's *Author, Author* and the genre of the biographical novel », *Études anglaises*, n°60/2, avril / juin 2007, pp. 170-171.

² Selon les aveux de C. Tóibín lors d'une conférence qui s'est tenue à la Villa Gillet à Lyon le 4 octobre 2005 à l'occasion de l'édition française de son roman (je m'appuierai sur la traduction écrite de sa conférence, d'Isabelle Maillet, qui a été diffusée aux personnes présentes ce jour sous le titre « Le Maître, Colm Tóibín »).

³ « *I have peppered the text with phrases and sentences from the writings of Henry James and his family* », Colm Tóibín, *The Master*, Picador, 2004, p. 360 ; *Le Maître* (traduit de l'anglais (Irlande) par Anna Gibson), Paris, Robert Laffont, 2005, p. 428.

(chapitre deux) et qui réapparaît à la toute fin du récit (chapitre onze) par un effet de clôture très sensible ; or son invention sert le projet du romancier et la représentation particulière qu'il veut donner de James, selon ses propos : « J'avais envie de placer tout au long du texte une série d'images de ce que je nommerais « la suggestion de sexualité ». Hammond [...] est inventé [...] dans ce but »¹. Le récit laisse entendre en effet que naît entre les deux personnages une attirance muette mais dont la nature reste indécise. La scène d'ouverture (fictionnelle elle aussi) où l'on voit James attendre sous la pluie devant une fenêtre éclairée dans la nuit, dans une rue de Paris, a la même intention.

D'autre part, le récit suit de près l'émergence des idées de romans ou de nouvelles de James ; un détail aperçu, une histoire racontée, un fait divers, parfois inventés par le romancier, déclenchent la rêverie de l'auteur et donnent naissance peu à peu à une trame fictionnelle dans son esprit, qui correspond alors à ses (futures) œuvres réelles. Le roman s'attache à observer l'entrelacement de la vie et de la littérature, conçue par C. Tóibín lui-même comme une chambre d'écho des souvenirs, de ces « choses qui ont compté sur le plan émotionnel [...] [qui] se logent dans l'esprit comme de simples ombres jusqu'au moment où l'on s'assoit à sa table de travail pour créer une association de mots et d'images »².

Le roman de Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe* (1999), entraîne le genre du roman biographique plus avant dans l'invention fictionnelle : bien que, de nouveau, les recherches historiques de l'auteur soient très approfondies au sujet de la bohème littéraire espagnole et de ses figures principales du début du siècle jusqu'à la guerre civile (le livre manifeste en effet une étude tant sociologique qu'esthétique et historique de la littérature de l'époque), le romancier écarte dès les « remerciements et avertissements » qui précèdent le récit toute volonté d'exactitude historique en prenant M. Schwob pour modèle (cité dans le texte et en épigraphe) : « *Les Masques du héros* ne prétend pas être véridique [...] [le livre] ne vise pas la vérité, mais la recreation de la vérité »³.

¹ « Le Maître, Colm Tóibín », conférence du 4 octobre 2005, p. 18.

² *Ibid.*, p. 24

³ « *Las máscaras del héroe no aspira a ser una historia fidedigna [...] no aspira a la verdad, sino a la recreación de la verdad* », Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, Madrid, Valdemar (El Club Diógenes. « Serie Autores Españoles »), 1997 [1996], p. 14 ; *Les Masques du héros* (traduit de l'espagnol par Gabriel Iaculli), Paris, Seuil (Points), 1999, p. 12.

Ainsi, éléments référentiels et inventions fictives sont étroitement mêlés. D'une part, beaucoup d'écrivains réels sont présents dans le récit, Pedro Luis de Gálvez le premier, un écrivain peu connu dont la vie constitue le fil conducteur du roman, mais aussi une multitude de personnages secondaires qui appartiennent à l'histoire littéraire, tels Ramón del Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, etc. Les œuvres des écrivains mentionnées dans le roman existent réellement, beaucoup d'épisodes sont fondés sur des anecdotes biographiques : par exemple, la partie I reproduit une lettre apocryphe de P. Luis de Gálvez, datée du 14 octobre 1908 et adressée à l'inspecteur des prisons depuis le pénitencier d'Ocaña où est enfermé le personnage comme l'a été le poète en réalité ; de même, la scène sordide où il récolte de l'argent pour l'enterrement de son fils mort-né, en présentant le cadavre de l'enfant dans une boîte en carton, est authentique. Les parties deux et trois suivent dans un récit chronologique l'évolution de ce milieu littéraire marginal (reconstituant par exemple l'influence de l'ultraïsme, mouvement d'avant-garde fondé par un manifeste en 1918), impliqué aussi profondément dans les bouleversements politiques et les revendications opposées qui mènent le pays à la guerre (P. Luis de Gálvez est exécuté en 1940 pour son engagement aux côtés des Républicains). La densité des références historiques est telle que l'édition française du roman se termine par des « notes sur les personnages principaux » (sans doute rédigées par le traducteur) sous forme de courtes notices biographiques de quelques lignes, en ordre alphabétique, dressant ainsi la liste tous les personnages réels du roman et apportant au lecteur quelques informations authentiques et objectives sur le contexte historique¹.

Cependant, d'autre part, le second personnage principal du roman, l'« alter ego » de Gálvez, Fernando Navales, personnage sans moralité et prêt à toutes les trahisons, est entièrement fictif ; or ce dernier est le narrateur des parties deux et trois, qui forme un récit autobiographique occupant l'essentiel du roman, présenté comme un extrait de ses mémoires inédites par un autre auteur anonyme, éditeur de ses « manuscrits retrouvés » (dont font partie la lettre initiale de Gálvez et sa lettre d'adieu avant de mourir) qui prend la parole dans la « Coda » finale (qui est un résumé teinté de morale de la fin des aventures des deux protagonistes, de 1936 à

¹ Ces notes se substituent néanmoins étrangement à la phrase de l'auteur qui ferme le livre dans l'édition espagnole et qui insiste sur la nature fictionnelle du récit : « *Esta es una obra de ficción : incluso los personajes históricos que aparecen en ella están tratados de forma ficticia* », *ibid.*, p. 599.

leur mort). La distinction entre réalité et fiction est effacée par ce duo central qui nourrit l'intérêt romanesque – le roman est l'histoire de leur rivalité acharnée.

Mais ce qui frappe particulièrement à la lecture du récit, ce sont les choix stylistiques très marqués de ce roman biographique et le point de vue proposé sur les écrivains de l'époque : Carlos Moreno Hernández montre que *Las Máscaras del Héroe* est tout entier un « exercice de style(s) » ou un « exercice de rhétorique » par « imitation et transformations de modèles littéraires divers, les utilisant à outrance »¹. Par exemple, J. M. de Prada parodie le récit scatologique ou le roman pornographique, genres pratiqués entre autres par Vidal y Planas ou Hoyos y Vinent, qui sont cités dans le roman². Le romancier a étendu ainsi son travail de reconstitution historique d'une période littéraire au style du roman lui-même : par ce jeu de pastiche, l'intertextualité y est beaucoup plus prononcée que dans les romans de D. Lodge ou C. Tóibín, où l'écriture de James était présente en filigrane mais jamais véritablement imitée. Ici un « hypotexte générique »³, le roman picaresque, domine et oriente l'écriture biographique, qui se détourne alors d'une simple exploration fictive de la conscience de l'écrivain.

L'accent mis sur les procédés intertextuels amorce un rapprochement entre le portrait de l'écrivain-personnage et son œuvre réelle (même si J. M. de Prada multiplie à loisir les modèles littéraires et ne se contente pas d'une relation simple entre un auteur et son œuvre) et rapproche ce roman d'un ensemble d'œuvres qui explorent imaginairement la confusion possible entre la vie de l'auteur et la création littéraire, formant, semble-t-il, une catégorie particulière de roman biographique.

2 « Fictions d'auteur »

La notion, présentée par Sandrine Dubel et Sophie Rabau dans le recueil d'articles *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours*, est initialement le fruit d'une rencontre entre deux domaines de recherche : d'une part, les vies des auteurs antiques – récits en apparence historiques –, dont l'étude minutieuse des échos intertextuels a montré que « l'auteur dans l'Antiquité

¹ « *ejercicio de imitación y transformación de modelos literarios diversos, con uso y abuso de los mismos, un ejercicio retórico* », Carlos Moreno Hernández, « La biografía novelado como ejercicio de estilo(s) : *Las Máscaras del Héroe*, de J. M. de Prada », José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo (édité par), *Biografías literarias (1975-1997)*, op. cit., p. 538.

² *Ibid.*, p. 541.

³ Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, op.cit., pp. 476-479.

est pour l'essentiel une construction déduite de l'œuvre et un simple effet du texte » « sans valeur d'un point de vue historique »¹ ; d'autre part, la « récréation littéraire des figures auctoriales » dans des œuvres plus récentes où auteur réel et « auteur impliqué », c'est-à-dire la figure de l'auteur produite par le texte, se confondent car les récits « prétendent parler de l'auteur historique [...] mais prêtent à cet auteur les traits de l'auteur impliqué »². Les *Vies imaginaires* de M. Schwob illustrent de nouveau comme exemple-type cette pratique d'écriture mais il s'agit alors d'envisager ce texte, ou plus exactement les seuls récits mettant en scène un écrivain, sous un angle particulier : mettre en évidence « le travail de l'écriture [qui] va de la vie à la fiction » et qui fait de l'auteur le « fils de son œuvre », dont l'existence n'est plus en amont mais en aval du texte littéraire³. De cette reconstruction imaginaire naît une « fiction d'auteur » selon le titre du recueil. Sophie Rabau poursuit en cela la vision de l'auteur esquissée par Jean-Benoît Puech dans la présentation des articles de *L'auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*⁴, avant de donner ultérieurement à l'expression une consistance générique en définissant des critères de reconnaissance de la « fiction d'auteur ». En effet, à l'occasion d'une étude de *La Guérison* de Roberto Gac, elle propose de baptiser ainsi une catégorie de textes qui se caractérisent par trois traits principaux :

le texte est contractuellement fictionnel, mais représente un auteur historiquement attesté dans les histoires de la littérature ; l'auteur semble représenté afin de combler un double manque que peut causer l'expérience de lecture, manque de la présence de l'auteur au sens où l'auteur n'accompagne jamais physiquement son texte, manque herméneutique au sens où l'auteur n'est pas là pour m'aider à comprendre son texte au moment où je le lis ; enfin, la fiction d'auteur prend une forme généralement hypertextuelle : le portrait de l'auteur découle de son œuvre comprise comme le reflet de la vie que l'on invente pour son auteur.⁵

Cette définition est très utile pour rendre compte d'un certain nombre de pratiques romanesques contemporaines, dont le lien avec la biographie sérieuse est plus lâche

¹ Suzanne Saïd, « Préface », Sophie Rabau, Sandrine Dubel (textes réunis par), *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'antiquité à nos jours*, Paris, Champion, 2001, p. 13 et p. 11.

² Sophie Rabau, « Présentation », *ibid.*, p. 21 et p. 20.

³ Sophie Rabau, « Inventer l'auteur, copier l'œuvre : des *Vies d'Homère* au *Pétrone romancier* de Marcel Schwob », *ibid.*, p. 98.

⁴ « L'auteur cesse d'être un original pour devenir une reproduction [...] Sa vie est devenue l'un des tomes de ses œuvres complètes », Jean-Benoît Puech, « Présentation », Nathalie Laviaille et Jean-Benoît Puech (actes publiés sous la direction de), *L'auteur comme œuvre. L'auteur ses masques, son personnage, sa légende*, colloque des 25 et 26 avril 1997, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, 2000, p. 12.

⁵ Sophie Rabau, « L'auteur réincarné ou de l'interprétation comme folie. A propos de *La Guérison* de Roberto Gac », *art. cit.*, pp. 176-177.

en privilégiant une approche de l'auteur réel à travers ses œuvres littéraires¹ ; d'ailleurs le recueil *Sogni di sogni* d'A. Tabucchi évoqué précédemment pourrait être considéré comme une fiction (multiple) d'auteur.

L'entrelacement de la vie et de l'œuvre se manifeste d'abord par un procédé de juxtaposition dans *The Hours* de M. Cunningham (1998), où trois fils narratifs sont développés en alternance dans des chapitres distincts (formant une structure que l'on pourrait nommer en « chapitres rapportés »). Une première strate est surtitrée « Mrs Woolf » et concerne la romancière anglaise Virginia Woolf, située dans une « journée fictive de 1923 », mais qui « [rend] aussi fidèlement que possible les détails de [la] vie »² de l'écrivain (en s'appuyant sur de nombreux documents biographiques, comme le souligne l'auteur dans ses « notes concernant les sources » à la fin du roman), journée pendant laquelle V. Woolf s'attèle avec inquiétude à son nouveau projet littéraire, qui deviendra en 1925 *Mrs Dalloway*. Cette strate diégétique (narrée à la troisième personne comme les autres) n'ouvre pas le récit romanesque proprement dit mais elle se rattache cependant au prologue qui raconte par anticipation le suicide de l'écrivain en 1941. Le deuxième fil narratif apparaît tout de suite après le prologue, sous le titre « Mrs Dalloway », et raconte une journée de la vie de Clarissa Vaughan, à New York à la fin du XX^e siècle : ce personnage fictif apparaît comme l'actualisation du personnage éponyme de V. Woolf dans un récit qui entretient de nombreux points communs avec l'œuvre de l'écrivain (l'organisation attentive d'une réception et le suicide d'un personnage secondaire notamment). Enfin, le récit intitulé « Mrs Brown » présente une jeune femme, mère d'un petit garçon à Los Angeles en 1949, bouleversée par sa lecture du roman de V. Woolf et qui semble connaître le même mal-être existentiel.

Le roman orchestre ainsi une circulation complexe de *Mrs Dalloway*, présent sous trois états différents, comme une œuvre à écrire, puis comme un récit existant et enfin comme un livre à lire, ce qui permet de rassembler dans un même espace

¹ Cependant, les exemples choisis dans l'article par Sophie Rabau pour illustrer cette catégorie de textes (*Vidas escritas* de J. Mariás, *Rimbaud le Fils* de P. Michon, *Le Roman de Monsieur Molière* de M. Boulgakov) ne relèvent pas tous du genre romanesque et les deux premiers me semblent répondre avec plus de difficulté au premier critère défini car, pour le moins, on peut considérer que ces textes ne concluent pas un pacte fictionnel ordinaire. J'ai restreint pour ma part l'analyse à des récits dont la nature fictionnelle n'était pas ambiguë.

² « *I have tried to render as accurately as possible the outward particulars of theirs lives as they would have been on a day I've invented for them in 1923* », Michael Cunningham, *The Hours*, Londres, Fourth Estate, 2002 [1998], p. 229 ; *Les heures* (traduit de l'américain par Anne Damour), Paris, 10/18, 1999, p. 225.

romanesque la romancière et ses propres personnages. En effet, si le récit se décompose sur trois époques différentes et raconte chaque histoire en parallèle, se tisse un réseau d'échos et de ressemblances entre les chapitres : le roman suggère alors qu'il existe des liens étroits qui unissent l'auteur à sa création, devenue miroir biographique et conçue simultanément comme une forme d'exutoire pour l'écrivain¹ et comme un lieu de prémonition de son avenir.

Par contre, dans *The Master of Petersburg* de J. M. Coetzee (1994) et *Die Letzte Welt* de Christoph Ransmayr (1988), il ne s'agit déjà plus de juxtaposition mais d'une fusion de l'auteur à son œuvre : comme Sophie Rabau le montrait pour les vies des auteurs antiques, dans ces romans, l'œuvre littéraire devient « le décor de la vie de l'auteur qui a vécu dans le milieu même que son œuvre décrit »². Pour le roman de J. M. Coetzee, nous pourrions parler d'un effet de surimpression, d'abord discret puis de plus en plus sensible au fur et à mesure que l'histoire se dévoile et que l'identité du personnage principal, l'écrivain russe Dostoïevski, se précise. En effet, ce dernier reste anonyme pendant les quatre premiers chapitres, le récit à la troisième personne le présente dans les premières lignes comme « un homme d'âge mûr, barbu, voûté »³ qui arrive en octobre 1869 à Saint-Petersbourg et les informations données progressivement restent imprécises : le personnage hésite lui-même à donner son identité à la dernière logeuse de son beau-fils, Pavel, mort depuis dix jours dans un accident, et nous apprenons très vite qu'il a choisi de voyager incognito à Saint-Petersbourg, utilisant pour cela un nom d'emprunt, celui du vrai père de Pavel, Issaïev. C'est seulement lorsque le personnage se présente à la police pour récupérer les papiers personnels de son fils qu'il se trouve obligé d'avouer son identité véritable.

Mais il est aussi nécessaire d'avoir une bonne connaissance de la biographie de l'écrivain russe pour mesurer la dimension imaginaire de l'histoire qui nous est racontée ; le romancier délaisse tout encadrement paratextuel du récit fictionnel (contrairement aux œuvres précédentes) et privilégie la suggestion et la création

¹ Modifiant le projet romanesque initial, Virginia décide finalement que ce n'est pas Clarissa Dalloway qui mourra dans son roman mais un autre personnage : la romancière affirme ainsi sa volonté de résistance à toute tentation de renoncement ou d'abandon aux angoisses qui la hantent.

² Sophie Rabau, « Inventer l'auteur, copier l'œuvre : des *Vies d'Homère* au *Pétron romancier* de Marcel Schwob », *art. cit.*, p. 100.

³ « *a man in late middle age, bearded and stooped* », J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, Londres, Quality Paperbacks Direct, 1994, p. 1 ; *Le Maître de Pétersbourg* (traduit de l'anglais (Afrique du Sud) par Sophie Mayoux), Paris, Seuil (Points), 1995, p. 7.

d'une atmosphère trouble. Par exemple, le policier le laisse entendre au chapitre quatre, Dostoïevski est couvert de dettes et réside à l'étranger pour échapper à ses créanciers (ce qui explique l'usurpation d'identité) : cela correspond à la vérité historique, Dostoïevski a quitté la Russie de 1867 à 1871 pour cette raison. Pourtant, il n'est pas revenu à Saint-Petersbourg à la mort de son beau-fils et, dès le début du roman, nous pénétrons en fait dans une version contrefactuelle de la vie de l'écrivain : le personnage de Pavel est le double de Pasha Isaev, fils de la première femme de Dostoïevski (morte en 1864) qu'il a élevé comme son propre enfant, décédé en réalité en 1900¹. Pavel est devenu dans la fiction membre d'une organisation clandestine créée par le révolutionnaire russe, Netchaïev, personnage historique authentique, accusé d'avoir fait assassiner un membre de son groupe méfiant à son égard.

C'est alors que le roman laisse entrevoir ses liens avec l'œuvre réelle de l'écrivain : l'histoire se lit comme une réécriture du roman *Les Possédés* (ou *Les Démons*, selon les traductions) que Dostoïevski a commencé d'écrire en 1869 pour le publier en 1873 et qui était lui-même une libre adaptation des actions révolutionnaires de Netchaïev et ses partisans. Le romancier permet à l'écrivain fictionnel de rencontrer ce révolutionnaire, futur modèle de son œuvre littéraire ; les premières lignes du roman de Dostoïevski seront d'ailleurs écrites dans le chapitre final, intitulé « Stavroguine » (« *Stavrogin* ») en référence explicite à un passage des *Possédés* « La confession de Stavroguine »² qui raconte les méfaits d'un homme à l'encontre d'une enfant. Or, complication supplémentaire de cet entremêlement de la vie et de l'œuvre, dans la fiction de J. M. Coetzee, ce récit écrit par Dostoïevski est lui-même une reproduction altérée de sa propre situation vis-à-vis de la fille de la logeuse (le personnage dit lui-même qu'il « écrit des perversions de la vérité »³). Il existe aussi d'autres références plus secrètes aux œuvres de Dostoïevski qui nourrissent en profondeur le roman, au récit *La logeuse* (datant de 1847) par exemple ou à *Crime et Châtiment* (1866) en reprenant des scènes ou des situations⁴.

¹ Gary Adelman, « Stalking Stavrogin : J. M. Coetzee's *The Master of Petersburg* and the Writing of *The Possessed* », *Journal of Modern Literature*, XXIII, n° 2 (hiver 1999-2000), Indiana University Press, p. 352.

² Ce passage fut supprimé du vivant de l'auteur du chapitre IX de la partie II et ne sera repris qu'après sa mort.

³ « *I write perversions of the truth* », J.M Coetzee, *ibid.*, p. 236 ; p. 254.

⁴ Joseph Frank, « *The Master of Petersburg* by J. M. Coetzee », *The New Republic*, 16 octobre 1995, pp. 53-56.

Die Letzte Welt propose une autre forme de fiction d'auteur puisque le personnage de l'écrivain semble avoir disparu de l'univers romanesque représenté tandis que, *a contrario*, son œuvre littéraire quitte l'espace du livre pour devenir réelle. Le récit s'ouvre sur l'arrivée d'un citoyen romain, Cotta, sur les bords de la Mer Noire à Tomes dans l'espoir de retrouver Ovide – ou plutôt Naso, comme le désigne toujours le récit – le célèbre poète exilé par l'empereur Auguste et peut-être mort, selon la rumeur. Cotta espère surtout pouvoir découvrir le manuscrit de son chef-d'œuvre perdu (dans la fiction), *Les Métamorphoses*, que Naso a brûlé avant de partir en exil. Cotta rencontre alors les personnes qui ont côtoyé le poète, son valet Pythagore devenu fou, Echo et Arachné, deux habitantes de Tomes, mais personne ne peut lui dire où est allé Naso et ce dernier demeure introuvable. Ne restent de lui que des traces, des pierres gravées, des chiffons avec des inscriptions étranges disséminés dans la montagne et des souvenirs dans la mémoire des habitants de la ville portuaire. Mais, avant de disparaître, le poète leur a transmis par fragments le récit des *Métamorphoses* et nous comprenons finalement comme Cotta que l'œuvre a survécu malgré tout par une métamorphose fantastique : les noms des habitants de Tomes en était l'indice, le poème ovidien s'est fait monde et ses personnages sont devenus des êtres réels qui accomplissent leur destin littéraire hors du livre (par exemple, Arachné est la tisseuse de la ville, Battos le fils de l'épicière se transforme en pierre comme dans le poème). Dans le secret de son exil, Naso a dépassé le pouvoir de l'écriture pour être désormais un véritable démiurge invisible. Le livre de C. Ransmayr comporte à la fin un « répertoire ovidien » qui recense les personnages de l'œuvre du poète mentionnés dans le roman par une présentation en deux colonnes : les « personnages du Dernier des Mondes » et le résumé de leur vie sont mis en regard de leurs homologues « de l'Ancien Monde »¹, tels que les décrit Ovide, dans les *Métamorphoses* pour l'essentiel. Le poète antique lui-même est intégré au répertoire comme s'il était devenu, grâce à cette rêverie littéraire, un personnage de son œuvre parmi d'autres.

Un dernier texte s'apparente aux fictions d'auteur, même si l'apparition de l'écrivain-personnage reste fugitive et son identité toujours sous-entendue : le livre *Requiem* d'A. Tabucchi (1991) que l'écrivain italien a écrit en portugais, ainsi dans

¹ « *Gestalten der Letzten Welt* » ; « *Gestalten der Alten Welt* », Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991 [1988], 1988, p. 289 ; *Le Dernier des mondes* (traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre), Paris, Flammarion / P.O.L., 1989, p. 225.

la langue du poète qui hante son œuvre, Fernando Pessoa. Le récit est sous-titré « Une hallucination » (« *Uma Alucinação* »), indication générique de substitution pour « un texte qui répugnait à se présenter sous l'étiquette de roman »¹, selon les propos de l'auteur dans la postface écrite en 1998. Le livre nous présente en effet le trajet hallucinatoire ou rêvé d'un je-narrateur, plongé soudainement « par un dimanche de juillet dans une Lisbonne déserte et torride », fruit de son « souvenir » (« *lembrança* ») ou de son « Inconscient » (« *Inconsciente* », comme le suggère le second personnage qu'il croise), espace fantasmatique où il rencontrera toute une série de personnages, vivants ou morts².

Cette hallucination s'écrit et se développe à l'ombre du poète portugais, dont la présence littéraire encadre le récit. Le narrateur surgit au début du livre sur les quais du Tage à Lisbonne alors qu'il était en train de lire *Le Livre de l'Intranquillité* de Pessoa sous un mûrier à Azeitão, dans une ferme chez des amis, afin de rencontrer, comme il le dit, « un grand poète » (« *um grande poeta* »)³ qui semble lui avoir donné rendez-vous : cette présentation laisse penser que le personnage s'est endormi sur son livre (le soleil brûlant du début fait place à la nuit dans les dernières lignes du récit, où le narrateur, de retour à la ferme, regarde la lune) mais il s'agit aussi de l'immersion imaginaire du lecteur dans son livre et dans l'espace littéraire de Pessoa. Non seulement le narrateur (comme l'auteur réel) a quitté sa langue maternelle pour le portugais, mais il se rend compte très vite que le second homme qui l'aborde est à l'origine un être de papier, « Le Boiteux de la Loterie » (« *O Cauteleiro Coxo* ») présent dans les pages du *Livre de l'Intranquillité*. Par la suite, le narrateur se met en quête de plusieurs personnes de son passé, retrouve des lieux où il a vécu et fait d'étranges rencontres dans une atmosphère qui évoque le « *saudosismo* » (que l'on pourrait traduire par « nostalgisme »), ce mouvement littéraire portugais des premières années du XX^e siècle auquel Pessoa a participé.

Au terme du récit, le personnage retrouve enfin celui qu'il attendait, son « Invité » comme il l'appelle, dont la description correspond au poète portugais sans que son nom ne soit jamais prononcé. Pour le narrateur (et ce faisant pour l'auteur

¹ « *um texto que resistia a apresentar-se com a etiqueta de romance* », Antonio Tabucchi, « A Voz, As Línguas », *Requiem. Uma Alucinação*, Lisbonne, Quetzal, 1999 [1991], p. 143 ; « Un univers dans une syllabe », *Requiem. Une hallucination* (traduit du portugais par Isabelle Pereira avec la collaboration de l'auteur), Paris, Gallimard (Folio), 2006 [1993], p. 182.

² « *num domingo de Julho Numa Lisboa deserta e tórrida* », *ibid.*, p. 7 et p. 18 ; p. 9 et p. 22.

³ *Ibid.*, p. 13 ; p. 13.

lui-même), ce rendez-vous exceptionnel avec Pessoa répond à ce « manque » d'où naît la fiction d'auteur pour S. Rabau mais il s'agit ici moins de le combler que de pouvoir l'évacuer ; c'est ce que le personnage avoue au poète : « je voudrais maintenant cesser d'avoir besoin de vous [...] votre intranquillité est venue s'ajouter à la mienne et a produit de l'angoisse »¹. Le « requiem », ce chant pour les morts, est conçu comme un hommage qui doit finalement permettre de prendre congé, ici de se défaire du fantôme de l'auteur en lui donnant le temps du récit une ultime visibilité².

Ce geste serait sans doute une des lignes de fuite de toute fiction d'auteur : en réconciliant l'auteur avec son œuvre, le récit se met en quête d'une complétude parfaite. De ce point de vue, cette catégorie de textes rejoint les interrogations qui sous-tendent l'écriture autobiographique et ses formes fictionnelles dérivées, particulièrement lorsqu'elles s'affrontent à la représentation d'une identité d'écrivain (au-delà de l'exploration de l'intimité). D'une certaine manière, nous pourrions envisager que les représentations fictionnelles d'un auteur réel par lui-même, second pan de cette étude des écrivains réels dans la fiction que nous allons aborder maintenant, ne seraient qu'un cas particulier des récits fictionnels à dimension biographique parcourus, par une coïncidence exceptionnelle entre sujet et objet ; à moins que le rapport entre la règle et l'exception ne soit inverse, car il nous faudra interroger en retour dans une autre partie de ce travail la relation souvent ambiguë et intime que le biographe-écrivain entretient avec son biographé-imaginaire. Notons pour l'instant que la proximité de ces deux pratiques fictionnelles s'expose par un parallélisme sensible des terminologies employées.

II Invention fictionnelle et écriture de soi : autoreprésentation de l'auteur

Depuis que le genre autobiographique a bénéficié à partir des années 70 d'études approfondies qui ont redéfini solidement ses fondements philosophiques et son évolution historique (par une réflexion sur l'apparition de la conscience de soi et

¹ « *mas agora queria deixar de precisar [...] o seu desasosegô junta-se ao meu e produz angústia* », *ibid.*, p. 109 ; pp. 134-135.

² *Requiem* marque le terme d'un trajet fantasmagorique de la présence pessoenne dans l'œuvre d'A. Tabucchi, qui construit, comme le montre E. Bouju, une véritable « histoire de fantômes » ; Emmanuel Bouju, « Portrait d'Antonio Tabucchi en hétéronyme posthume de Fernando Pessoa : fiction, rêve, fantasmagorie », *art. cit.*, pp. 183-195.

son développement), son fonctionnement pragmatique (à travers la notion de « pacte autobiographique » introduite par P. Lejeune) et ses enjeux éthiques et esthétiques (par l'étude de l'équilibre difficile entre sincérité et écriture), la délimitation du genre ne cesse pourtant d'être mise à l'épreuve non seulement par l'exploration critique de formes connexes – qui tendent à nuancer la situation d'isolement de cette pratique d'écriture – mais aussi par les productions littéraires contemporaines qui offrent aux recherches de nouveaux objets d'étude complexes : ce rapport entre analyse critique et création atteint son comble lorsque Serge Doubrovsky écrit une lettre à P. Lejeune en octobre 1977 pour lui annoncer qu'il a voulu « remplir cette « case » que [son] analyse laissait vide », selon l'anecdote fameuse rapportée par le critique lui-même¹.

Les conflits de territoire ou les effets de concurrence entre roman et autobiographie sont de plusieurs ordres et n'engagent pas nécessairement une représentation de l'auteur. C'est le cas par exemple de l'autobiographie fictive ou de l'« autobiographie fictionnelle » comme propose de l'appeler Dorrit Cohn pour éviter toute confusion (en substitut de l'expression parfois utilisée, « fiction autobiographique »)², c'est-à-dire un roman écrit à la première personne dans lequel un narrateur fictionnel fait le récit de sa vie. Par conséquent, ce type de texte ne répond pas au critère premier de la littérature intime, sur lequel se fonde le pacte autobiographique dans l'analyse pragmatique de P. Lejeune, l'identité du nom entre auteur, narrateur et personnage³ : dans l'autobiographie fictive, le narrateur-personnage diffère de l'auteur-signataire du livre, ce qui nous conduit à considérer le récit comme une pure fiction et sa prétention à la vérité (par des préfaces assurant l'authenticité des documents édités ou des serments de sincérité du narrateur) comme une imitation ludique des pratiques autobiographiques.

La naissance de ce sous-genre romanesque pourrait être située dès l'Antiquité (Pétrone, Apulée ou Lucien pratiquent en effet le récit rétrospectif à la première personne ; cependant la distinction entre récit fictionnel et récit factuel est très délicate dans les textes antiques) mais c'est depuis la fin du XVII^e siècle qu'il connaît une fortune particulière, à travers le roman picaresque espagnol d'abord puis grâce au roman-Mémoires et au roman épistolaire (genre à succès au XVIII^e siècle)

¹ Philippe Lejeune a cité cette lettre dans *Moi aussi*, Seuil (Poétique), 1986, p. 63. L'épisode est rappelé par Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil (Poétique), 2008, p. 13.

² Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 53.

³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.

et sous des formes plus variées du XIX^e siècle à nos jours : or cela correspond à l'essor des pratiques autobiographiques, de la publication de la correspondance de personnes publiques à celle des *Confessions* de Rousseau, fondatrice de l'autobiographie. Il s'agit alors pour les romanciers d'imiter les formes de la littérature intime, en proposant successivement un « double pacte télescopé, le pacte autobiographique se trouvant enchâssé dans le pacte fictionnel »¹. Nous avons rencontré plusieurs autobiographies fictives dans le premier regroupement des mises en fiction de l'auteur, quand celui-ci était seulement un personnage de roman (par exemple *Any Human Heart* de W. Boyd ou *The Paper Men* de W. Golding) et l'on peut noter que la distinction de ce sous-genre et de l'autobiographie ne présente pas de difficulté dans la plupart des cas pour les théoriciens qui s'attachent à tracer une limite nette entre genre référentiel et genre fictionnel, tels P. Lejeune ou D. Cohn, puisque, même si les procédés de l'autobiographie peuvent toujours être contrefaits, la simulation est ici apparente.

Par contre, il existe d'autres cas-frontières entre fiction et autobiographie plus complexes à situer dans le partage des genres et dont la caractérisation et même la dénomination continuent de poser problème et suscitent un certain tumulte théorique. Une des raisons de ce trouble est que ce chevauchement de pratiques *a priori* incompatibles se réalise selon plusieurs modalités divergentes, pourtant parfois confondues les unes avec les autres par l'emploi d'un même terme générique ou, à l'inverse, parfois caractérisées individuellement par plusieurs expressions concurrentes.

D'un côté, il faut considérer les récits fictionnels où l'auteur et le personnage créé semblent se ressembler fortement, alors même qu'il n'y a pas de coïncidence patronymique entre les deux : traditionnellement, le terme paradoxal de « roman autobiographique » a été utilisé² malgré de vives critiques, comme celle de Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, dans la lignée des travaux de P. Lejeune, qui contestent l'existence d'un tel sous-genre romanesque³. En effet, P. Lejeune se confrontait à cette question épineuse de la ressemblance pour finalement récuser

¹ Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 56.

² Pierre Pillu note qu'en France le terme apparaît vers le milieu du XIX^e siècle ; « Lecture du roman autobiographique », Michel Picard (actes publiés sous la direction de), *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984, Paris, Clancier-Guénaud, 1988, p. 257.

³ Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin (Collection U Lettres), 1997, p. 24.

l'hypothèse d'une confusion des genres en distinguant strictement les « questions de fait » et les « questions de *droit* », « c'est-à-dire [le] type de contrat passé entre l'auteur et le lecteur » : le critère discriminant reste le pacte conclu, quel que soit le contenu du récit. Ainsi, « le pacte référentiel peut être, d'après les critères du lecteur, mal tenu, sans que la valeur référentielle du texte disparaisse (au contraire) » tandis que « une fiction autobiographique peut se trouver "exacte", le personnage ressemblant à l'auteur » sans que cette lecture autobiographique modifie le statut fictionnel du texte. Pour P. Lejeune, c'est l'attitude du lecteur qui crée une impression autobiographique à partir d'un pacte fictionnel, volontairement lorsqu'il « cherch[e] à établir des ressemblances, malgré l'auteur »¹ ou plus fortuitement lorsqu'il dispose d'informations biographiques sur l'auteur qui semblent coïncider avec le récit qu'il lit : le genre ne serait alors qu'un effet de lecture. Cependant, nous verrons que certains critiques, en particulier Philippe Gasparini, se sont opposés à une telle restriction et se sont efforcés d'inventorier et d'analyser les procédés textuels du roman autobiographique.

Ce genre est côtoyé de près par un autre type de récits – ils sont d'ailleurs parfois associés-, dit « indéterminés » par P. Lejeune, où, d'une part, le personnage n'a pas de nom (ce qui ne permet pas de valider ou d'invalidier l'identification avec l'auteur) et, d'autre part, aucun pacte n'est conclu, ni autobiographique, ni romanesque. Avec une certaine désinvolture, P. Lejeune conclut l'analyse en renvoyant de nouveau au lecteur : « Le lecteur, selon son humeur, pourra le lire dans le registre qu'il veut », c'est-à-dire soit comme une autobiographie fictive (si aucune ressemblance n'est repérée), soit comme une autobiographie réelle². Là encore, d'autres analyses insisteront sur la coexistence des deux modes de lecture.

Enfin, pour rester dans la classification de P. Lejeune, certains récits jouent sur le paradoxe en proposant une identification onomastique entre auteur et personnage tout en concluant un pacte fictionnel : c'est la « case aveugle » du *Pacte autobiographique*, pour laquelle le critique n'a trouvé aucun exemple et que S. Doubrovsky a désiré combler par son livre *Fils* en 1977, baptisé en quatrième de couverture « autofiction », c'est-à-dire « fiction d'événements et de faits strictement

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.

² *Ibid.*, p. 29.

réels »¹. Cependant, la définition que donne S. Doubrovsky à son néologisme s'est très rapidement étendue voire profondément remaniée au fur et à mesure du succès dans la presse et les études universitaires d'un terme réapproprié et diversement interprété (ainsi certaines analyses l'appliquent aux deux catégories précédentes de récit) : très récemment, P. Gasparini a consacré à cette catégorie un essai entier qui s'efforce de reconstituer l'histoire du mot et de faire le point sur les glissements sémantiques². Sans rentrer pour l'instant plus avant dans le débat théorique, on peut noter que les récits fictionnels fondés sur cette alliance paradoxale ou « contradiction interne »³ entre le pacte et le nom ne respectent pas nécessairement le programme de l'écrivain français, en racontant au contraire des faits vraisemblablement imaginaires, qui n'appartiennent donc pas à la réalité autobiographique de l'auteur.

L'article très éclairant de Jean-Louis Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? »⁴, montre que l'analyse de ces récits particuliers crée une controverse à plusieurs niveaux dont je retiens notamment deux aspects : la question du genre et celle connexe de l'interprétation de leur statut paradoxal. D'une part, l'autofiction de même que le roman autobiographique peuvent être envisagés comme des genres à part entière à partir de la mise au jour de critères de reconnaissance. C'est le « double pacte de lecture – factuel et fictionnel » qui caractérise l'autofiction pour Marie Darrieussecq (dans la continuité des analyses pragmatiques) et J.-L. Jeannelle souligne que « dans beaucoup d'études [...] l'autofiction est présentée comme un genre « acquis », correspondant à une classe bien déterminée du champ des récits de soi »⁵. Pour P. Gasparini qui « milite [...] pour une conception générique » du roman autobiographique, il s'agit dans son essai *Est-il je ?* de le définir comme un récit qui « programm[e] une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique »⁶. Néanmoins, à l'inverse, plusieurs théoriciens s'opposent à ces lectures génériques, telle la critique de l'appellation « roman autobiographique » rappelée plus haut ou la conception de l'autofiction présente dans les travaux de Vincent Colonna qui délaisse

¹ Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977.

² Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, op. cit., 2008.

³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 32.

⁴ Jean-Louis Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », Jean-Louis Jeannelle, Catherine Viollet (sous la direction de), *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve, Bruylant Academia, 2007, pp. 17-37.

⁵ Je reprends la synthèse de Jean-Louis Jeannelle de l'article de Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique* n°107, septembre 1996 ; art. cit., p. 23 et p. 27.

⁶ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil (Poétique), 2004, p. 14.

la poétique des genres, comme le note J.-L. Jeannelle, pour faire du mot « un simple procédé » : pour reprendre le prologue d'*Autofiction & autres mythomanies littéraires*, « il ne s'agit ni d'un genre codifié, ni d'une forme simple, mais d'une gerbe de pratiques conniventes, d'une forme complexe »¹.

D'autre part, ce premier débat rejoint une autre distinction, plus subtile mais éclairante, entre deux modes de lecture de ces textes : le tressage de la fiction et de l'autobiographie est soit considéré comme un « phénomène d'ambiguïté » (par P. Lejeune par exemple) soit comme « un phénomène d'hybridité » (dans les analyses de S. Doubrovsky ou P. Gasparini). Dans le premier cas, on considère que le statut du récit « reste ambigu faute de renseignements suffisants, mais qu'un complément d'informations peut suffire à le faire passer d'un côté ou de l'autre de la frontière », position ségrégationniste mais qui a le mérite pour J.-L. Jeannelle d'offrir la possibilité de « décrire les phénomènes d'ambiguïté en termes de stratégie littéraire, sans les rabattre sous un seul et même terme » ; dans l'autre cas, on maintient « la coexistence au sens strict d'éléments factuels et d'éléments fictionnels », « coprésence d'indices contradictoires » qui fonde la définition du genre².

Dans le cadre de cette étude, le critère onomastique demeure un outil efficace de classement ; du reste, il est toujours utilisé par les études critiques pour distinguer l'autofiction (où « l'écrivain s'enrôle sous son nom propre » pour V. Colonna³) du roman autobiographique (où l'identification est suggérée mais incomplète le plus souvent, dans la perspective de P. Gasparini). Cependant, il apparaît que ce dernier cas empiète sur le premier pan d'analyse de cette partie (l'écrivain comme personnage imaginaire) car certains romans évoqués alors, pour lesquels une double lecture est possible, seront repris dans cette section. Pour finir, il faut noter que les réécritures fictionnelles du moi ne s'intègrent à l'exploration des apparitions fictionnelles de l'auteur que dans la mesure où le procédé d'autoreprésentation insiste sur l'activité littéraire du personnage et le caractérise d'abord comme un écrivain. P. Gasparini montre en effet que « l'identification professionnelle » du personnage comme écrivain « instaure un effet de miroir » manifeste qui participe de

¹ Jean-Louis Jeannelle, *art. cit.*, p. 34 ; Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 15.

² Jean-Louis Jeannelle, *art. cit.*, p. 28 et p. 29.

³ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, *op. cit.*, p. 70.

la stratégie autobiographique, sans pour autant être « un critère nécessaire et suffisant » du roman autobiographique :

De nombreux romans peuvent être reçus dans un registre référentiel, en raison d'une convergence d'indices probants, sans que le héros soit écrivain. Soit le récit s'en tient à la période de formation du personnage, enfance, adolescence. Soit il est centré sur une crise affective qui maintient, pour un temps, le héros à l'écart de sa vie professionnelle : c'est le cas du *Premier Homme*, dans lequel le héros de Camus revient, toutes affaires cessantes, sur les lieux de son enfance.¹

La même remarque serait valable pour les récits considérés comme des autofictions (par exemple *Guignol's Band*, 1944, de Céline) : pour cette raison, les œuvres que nous étudions constituent en fait un sous-ensemble, dans une coupe transversale du champ des fictionnalisations de soi.

A Autofiction / autofabulation / fiction autobiographique

Si le terme d'autofiction permet de réunir des romans où le personnage porte le même nom que l'auteur, il convient de souligner que cette étiquette s'est peu diffusée hors de la critique littéraire française, même si P. Gasparini indique qu'elle a un équivalent en espagnol depuis 2000² : plus souvent, ces textes sont considérés une fois encore comme des formes de métafictions ou des romans post-modernes, en insistant sur la rupture de l'illusion romanesque produite par le jeu référentiel sur le nom de l'auteur au détriment, dans une certaine mesure, de l'examen de leur ambiguïté autobiographique. Cependant, lorsque l'attention se porte plus particulièrement sur cet aspect, il existe des expressions de substitution comme « *autobiographical fiction* »³. C'est pourquoi il me semble pertinent de conserver le terme d'autofiction malgré sa définition flottante, il a l'avantage de circonscrire une pratique particulière d'autoreprésentation fictionnelle. Mais il est alors nécessaire de clarifier l'emploi du terme « fiction », dont la plurivocité est au cœur des glissements sémantiques du néologisme, comme le montre J.-L. Jeannelle :

Pour les uns, la fiction est un mode narratif constitué d'assertions feintes (il s'agit du fictionnel) ; pour d'autres, elle se définit en fonction d'un critère d'ordre thématique, c'est-à-dire par le recours à l'imaginaire (il s'agit du fictif) ; pour d'autres encore, elle

¹ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 53.

² Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern, Peter Lang, 2000 ; Manuel Alberca, *El Pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

³ Jonathan Wilson, « Counterlives : On Autobiographical fiction in the 1980s », *The Literary Review*, 1988, vol. 31, n° 4, Madison, Fairleigh Dickinson University, pp. 389-402.

représente tout ce qui n'est pas référentiel : l'imaginaire, mais aussi l'hypothétique, l'irréel, le mensonger, etc. (il s'agit du faux)¹

Dans la perspective de S. Doubrovsky, il apparaît que « fiction » renvoie avant tout à un mode d'écriture qui privilégie « la fonction “poétique” du langage »² mais ne s'appliquerait pas aux faits racontés, tout à fait authentiques selon l'écrivain. Pour cette raison, selon P. Lejeune, il serait possible de considérer *Fils* comme une autobiographie malgré le choix de l'auteur de désigner son œuvre comme un roman : elle participerait du courant de l'autobiographie critique³. Par contre, l'analyse de V. Colonna étend l'usage du terme à la création d'un monde fictionnel en mettant d'abord en avant, dans sa typologie des stratégies d'autofiction, le procédé qu'il appelle « autofiction fantastique » où l'écrivain « transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance », moins explorée selon lui que « l'autofiction biographique »⁴.

S'il est difficile de trouver d'autres œuvres littéraires qui répondent précisément au modèle de Doubrovsky, nous verrons par contre que les récits où l'auteur se met en scène glissent bien souvent du fictionnel au fictif, tout en gommant la frontière entre les deux. Cette hésitation était déjà présente dans les « fictions biographiques » où le mot « fiction » désignait à la fois « le texte lui-même dans ses caractéristiques narratologiques (à travers les indices de fictionnalité [...]) » – ce qui relève d'une dimension linguistique – et aussi, sous certains aspects, « l'ontologie de l'objet pointé par le texte (réfèrent et/ou signifié) » – dimension sémantique du terme⁵.

Les autofictions centrées sur l'écrivain paraissent suivre une même logique : dans la plupart des cas, le point de départ du récit est très proche de la réalité autobiographique de l'auteur – ou, du moins, c'est l'effet recherché par le texte – pour ensuite introduire insensiblement le personnage dans une histoire en grande partie fictive.

¹ Jean-Louis Jeannelle, *art. cit.*, pp. 29-30.

² Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, *op. cit.*, p. 49.

³ P. Lejeune lit ainsi *Fils* comme « une autobiographie qui employait de nouveaux moyens, empruntés essentiellement au nouveau roman », Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil (Poétique), 1986, p. 64. L'expression « autobiographie critique » est utilisée dans *La Mémoire et l'Oblique* au sujet de Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*) ; Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, p. 74.

⁴ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, *op. cit.*, p. 75.

⁵ Je reprends les deux premiers aspects de la description par Christine Baron de la notion de fiction en fonction de son « point d'application » ; « La fiction », Jean Bessière (essais réunis par), *Littérature, représentation, fiction*, *op. cit.*, pp. 55-56.

Ce trajet est très sensible dans le roman de Bret Easton Ellis, *Lunar Park* (2005), où le récit réaliste initial se métamorphose en récit fantastique, passant ainsi de l'autofiction biographique (« au plus près de la vraisemblance ») à l'autofiction fantastique (« où l'écart entre la vie et l'écrit est irréductible, la confusion impossible »)¹. Le premier chapitre, intitulé « *The beginnings* », présente toutes les garanties nécessaires pour établir un pacte autobiographique avec le lecteur : bien que le narrateur ne décline pas son identité dans les premières pages, il paraît raisonnable de considérer que l'énonciateur est l'auteur lui-même puisqu'il mentionne les œuvres précédemment publiées par B. E. Ellis comme les siennes, *Less Than Zero* et *The Rules of Attraction* dès la première page, en recopiant en outre la phrase d'incipit de ces romans pour la comparer à celle de *Lunar Park* (plus exactement à la phrase qui ouvrira le chapitre deux). Puis il reconstitue son parcours littéraire à partir de la publication de son premier livre, écrit pendant ses années d'université, qui lui a offert une célébrité aussi inattendue que considérable : le texte multiplie alors les références à des émissions de télévision, des écrivains, des acteurs de cinéma authentiques et cite des extraits d'articles de presse le concernant avant d'établir résolument l'identification autobiographique en inscrivant son nom propre dans le récit.

Cependant, ce premier chapitre est déjà piégé car il mêle des éléments connus et réels (par exemple les références aux œuvres et les dates sont exactes) à des faits intimes, dont l'authenticité est plus difficile à apprécier pour qui ne connaît pas de près l'auteur et qui se révèlent pour certains totalement inventés, telle sa liaison avec l'actrice Jayne Dennis (qui n'existe que dans la fiction) et, par conséquent, sa paternité supposée (il est le père du fils de Jayne, Robby). Or ces éléments permettent d'introduire et d'authentifier fictivement l'intrigue principale (où « tout a réellement eu lieu, chaque mot est vrai », assure le narrateur)², qui commence au chapitre deux lorsque le personnage, décidé à changer de vie et à se sevrer de ses dépendances à la drogue et à l'alcool (longuement décrites au début du roman), s'installe dans la maison de Jayne qu'il a épousée avec son fils Robby pour reconstruire l'image illusoire d'une vie familiale paisible. Mais des phénomènes

¹ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, op. cit., p. 93 et p. 75.

² « *all of it really happened, every word is true* » ; Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, Londres, Picador, 2005, p. 30 ; *Lunar Park* (traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Pierre Guglielmina), Paris, Robert Laffont (Pocket), 2005, p. 55.

étranges se produisent à la fin d'un mois d'octobre (non daté) qui plongent l'écrivain dans une terreur grandissante au fur et à mesure qu'une explication surnaturelle s'impose à lui : il se retrouve poursuivi par les fantômes de son passé, celui de son père mort en août 1992 et celui de Patrick Bateman, le tueur en série de son roman *American Psycho* qui se serait échappé du livre pour s'insinuer dans la réalité. Le récit bascule dans le roman d'horreur, très proche de l'univers de Stephen King que B. E. Ellis avoue admirer depuis son adolescence dans les entretiens qu'il a donnés : pour une part, ce roman serait un hommage à ce genre populaire.

Pour autant, derrière l'exagération fantastique se lit aussi une interrogation plus inquiète sur l'écriture et la responsabilité de l'écrivain – ce qui justifie la présence du roman dans cette étude –, réflexion mise en scène dans la narration par un dédoublement énonciatif : une voix de contrepoint apparaît peu à peu aux côtés de celle du narrateur ; elle est identifiée à partir du chapitre dix-neuf comme le point de vue distancié de « l'écrivain », « *the writer* ». Au cœur de cette histoire filiale en jeu de miroir, où le narrateur se confronte au spectre de son père sur lequel se superpose sa propre figure, B. E. Ellis met en jeu sa propre œuvre littéraire qui se révèle être à l'origine de tous les troubles qui touchent le narrateur (tout le ramène à *American Psycho*, présenté comme un roman dirigé secrètement mais violemment contre son père). L'écriture demeure néanmoins le seul remède possible : elle devient, à l'intérieur de la fiction mais aussi par la rédaction du récit lui-même de *Lunar Park*, le seul lieu d'une réparation et peut-être d'une rémission ; tout au moins la réinvention fantastique de soi permet une redéfinition finale des enjeux de l'écriture, nous y reviendrons.

Operation Shylock de P. Roth (1993) reproduit la même illusion d'un pacte autobiographique à l'orée du récit. Le jeu commence par le sous-titre du livre, « *A Confession* », que l'on comprend d'abord comme une indication générique, interprétation confirmée en apparence par une préface auctoriale (signée « P. R. ») qui assure que « ce livre est un compte rendu aussi fidèle que possible des événements que [l'écrivain] a vécus entre [sa] cinquantième et [sa] soixantième année », tiré « de [ses] carnets de notes personnels »¹. L'effet de réel s'appuie sur la

¹ « *This book is as accurate an account as I am able to give of actual occurrences that I lived through during my middle fifties* » « drawn [...] from notebook journals », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, Simon & Schuster, 1993, p. 13 ; *Opération Shylock. Une confession* (traduit de l'anglais par Lazare Bitoun), Paris, Gallimard (Folio), 1995, p. 13.

référence à l'affaire Demjanjuk, accusé d'avoir été le gardien du camp de concentration de Treblinka et condamné à mort en 1988 par le tribunal du district de Jérusalem : l'auteur assure avoir assisté aux audiences du tribunal qu'il rapporte dans son récit, cinq ans après les faits. Enfin, le résumé au début du chapitre un de la situation du narrateur en janvier 1988 est très proche de l'histoire personnelle de P. Roth, tous deux résidant dans le Connecticut avec leur épouse Claire et tout juste remis d'une dépression sévère à la suite d'une opération chirurgicale mineure. Le nom de l'auteur lui-même apparaît dès la première phrase du récit mais pour assurer une double fonction : il fonde une lecture autobiographique du roman tout en s'articulant d'emblée à une intrigue fictionnelle dans laquelle l'écrivain est victime d'une usurpation d'identité de la part d'un homme qui donne des conférences en son nom à Jérusalem¹.

Si, dans le cas de *Lunar Park*, c'était la surenchère initiale de références associée à un portrait de soi très cru qui pouvait créer paradoxalement une suspicion sur l'authenticité du récit, c'est ici le contexte même de l'œuvre de P. Roth qui éveille notre méfiance. Tout d'abord, la thématique du double est récurrente dans son œuvre romanesque ; mais surtout, le (véritable) récit autobiographique *The Facts : A Novelist's Autobiography*, que P. Roth a publié en 1988, montrait clairement que, pour l'écrivain, le discours factuel n'est jamais à l'écart de la fiction : ce livre de « faits » s'ouvrait ainsi sur une lettre adressée à son personnage fétiche, Nathan Zuckerman, afin de justifier son refus exceptionnel de la fiction romanesque et il se terminait sur la longue réponse de Nathan lui-même (donc nécessairement fictive), très critique envers les protestations de sincérité de l'écrivain. Dans *Operation Shylock*, l'écrivain se lance dans une lutte désordonnée pour récupérer son identité volée contre un fantoche ridicule et délirant, un ancien détective qui a profité de sa ressemblance exceptionnelle avec l'écrivain pour propager ses propres idées sur Israël (il appelle à un « nouveau diasporisme » en Europe). Mais ce n'est pour « P. Roth » que le début d'une « intrigue paranoïde dont les incongruités et les invraisemblances sont au-delà de tout ce qu'il pouvait imaginer »² puisque, situé en plein cœur du conflit quotidien israélo-palestinien, il est alors conduit à accepter une

¹ « I learned about the other Philip Roth in January 1988, a few days after the New Year, when my cousin Apter telephoned me », « J'ai appris l'existence de l'autre Philip Roth en janvier 1988, quelques jours après le nouvel an, par un coup de téléphone de mon cousin Apter », *ibid.*, p. 17 ; p. 19.

² André Bleikasten, *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, *op. cit.*, p. 95.

mission secrète pour le compte des services secrets du Mossad, l'« Opération Shylock » dont nous ne saurons rien puisque le narrateur a choisi de supprimer le dernier chapitre qui « comportait des informations vraiment trop préjudiciables »¹, suivant ainsi le conseil de Smilesburger, l'espion israélien qui l'a recruté.

L'écrivain mène un jeu serré entre réalité et illusion romanesque dans ce livre où chaque fait est lu sous deux angles contradictoires : l'auteur lui-même apparaît comme personnage de son œuvre mais il est immédiatement doublé dans son récit par une contrefaçon caricaturale mais convaincante, le « Philip Roth » diasporiste (qui parvient même à duper une personne de la famille de l'auteur) ; le narrateur ne cesse d'affirmer que son récit est entièrement vrai et, malgré tout, en tant que premier lecteur de son œuvre, son authenticité lui paraît suspecte (« je découvris que, bizarrement, j'avais des doutes sur la véracité de cette histoire »), au point d'envisager de « présenter le livre [...] comme une fiction, une construction en forme de rêve éveillé [...] une chronique de l'hallucination »². Or *Operation Shylock* se ferme effectivement sur une « Note au lecteur » qui, par un renversement inattendu, vient contredire le prologue (mais satisfaire les recommandations de Smilesburger quant à la publication du livre) : « Ce livre est une œuvre de fiction [...] les noms, les personnages, les lieux et les incidents sont nés de l'imagination de l'auteur [...] Cette confession est un faux »³. Toutefois, le jeu se poursuit puisque la dernière phrase est équivoque (est-ce le livre ou bien cet aveu ultime qui est inventé ?) tandis que l'écrivain maintient envers et contre tout dans ses entretiens à la presse que l'histoire est réelle⁴.

Operation Shylock n'est pas la première création de P. Roth à rechercher cette hésitation référentielle, elle est précédée en particulier de *Deception* (1990), livre au statut incertain même si le trouble y est moins prononcé et affiche moins de virtuosité. Ce texte fragmenté et dépourvu de trame narrative se compose de morceaux de dialogues, de longueurs variables, toujours entre deux interlocuteurs qui

¹ « contain information too seriously detrimental », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 357 ; p. 581.

² « I discovered myself strangely uncertain about the book's verisimilitude », « present the book [...] as fiction, as a conscious dream contrivance [...] a chronicle of the [...] hallucination », *ibid.*, pp. 359-360, pp. 360-361 ; p. 585 et p. 587.

³ « This book is a work of fiction. [...] the names, characters, places, and incidents either are products of the author's imagination [...] This confession is false », *ibid.*, p. 399 ; p. 653.

⁴ « The book is true [...] This happened », Esther B. Fein, « Philip Roth Sees Double. And Maybe Triple, Too », *The New York Times*, 9 mars 1993.

restent anonymes puisqu'il n'y a presque aucun récit encadrant : on comprend cependant au fil des pages qu'il s'agit d'échanges entre un « écrivain au chômage dans un appartement sans ascenseur de Notting Hill »¹ et plusieurs femmes, parmi lesquelles sa maîtresse et d'anciens amours adultères, des femmes rencontrées dans la réalité ou peut-être seulement dans son imagination, comme l'affirme le personnage pour rassurer son épouse, jalouse, qui l'accuse d'infidélité après avoir lu son carnet de notes. Cet écrivain partage de nombreux points communs avec l'auteur réel et l'identification de ces deux instances est suggérée de plus en plus nettement au fur et à mesure du livre : le personnage habite en Angleterre comme P. Roth à l'époque, puis il présente « Zuckerman » et « Mrs. Portnoy » comme des personnages de son œuvre avant que nous n'apprenions enfin au détour d'un dialogue son prénom, « Philip ».

L'incertitude quant à la nature de ces conversations (réelles ou imaginaires ?) n'est jamais levée : si le personnage s'efforce de convaincre sa femme que lire ses notes comme des reflets du réel serait « une fausse interprétation paranoïaque empreinte d'une parfaite naïveté », ces propos eux-mêmes sont sujets à caution puisqu'ils appartiennent aussi au livre. Ne reste que cette règle d'écriture en forme de provocation que l'écrivain livre à sa femme :

J'écris de la fiction, on me dit que c'est de l'autobiographie, j'écris de l'autobiographie, on me dit que c'est de la fiction, aussi puisque je suis tellement crétin et qu'ils sont tellement intelligents, qu'ils décident donc *eux* ce que c'est ou n'est pas.²

P. Roth reprendra d'ailleurs à son compte cette critique des lectures de son œuvre dans les entretiens qu'il donne lors de la publication d'*Operation Shylock* pour mieux se dérober à tout partage net de l'espace fictionnel et de l'espace autobiographique³.

Toutes ces autofictions d'écrivain prennent appui sur une confusion du lecteur entre personnage de roman et auteur réel, apparemment non désirée par ce dernier à l'origine : B. E. Ellis joue ainsi à ressembler aux personnages amoraux et sans limites de son œuvre auxquels la presse l'avait vite assimilé ; P. Roth laisse croire

¹ « *an unemployed writer in a walk-up flat in Notting Hill* », Philip Roth, *Deception*, Simon and Schuster, 1990, p. 27 ; *Tromperie* (traduit de l'anglais par Maurice Rambaud), Paris, Gallimard (Folio), 1994, p. 27.

² « *a naively perfect paranoid misreading* », « *I write fiction and I'm told it's autobiography, I write autobiography and I'm told it's fiction, so since I'm so dim and they're so smart, let them decide what it is or it isn't* », *ibid.*, p. 186 et p. 190 ; p. 179 et p. 183.

³ *Ibid.*, p. 183 ; « *When I wrote the Ghost Writer everybody was sure it was me, but I said none of these things ever happened to me. [...] I made it all up. And now when I tell the truth, they all insist that I made it up.* », Esther B. Fein, *art. cit.*

qu'il a fait tomber le masque de son double littéraire, Nathan Zuckerman. Dans *Negra espalda del tiempo*, J. Marías s'affronte à un problème similaire à travers un récit de nouveau à mi-chemin du réel et de l'invention mais où le jeu avec le lecteur et son impression d'in vraisemblance est plus subtil : l'écrivain raconte au début du livre comment la fiction s'est insinuée dans sa vie réelle lorsqu'il a publié son roman *Todas las almas*, qui a été lu malgré lui comme un roman à clef de son séjour pendant deux ans à Oxford en tant que professeur d'université (tout comme le narrateur de ce roman écrit à la première personne). A l'opposé de cette lecture autobiographique d'un récit fictif, l'écrivain nous assure dès l'ouverture du livre qu'il « croi[t] n'avoir jamais encore confondu la fiction et la réalité »¹ et il décrypte ensuite les mécanismes par lesquels l'invention fictionnelle a été rabattue sans précaution sur la réalité à partir de quelques coïncidences : c'est ainsi qu'il s'est retrouvé père d'un enfant fictif et marié à une femme de papier tandis que les personnages secondaires du roman ont été livrés à un exercice minutieux de décryptage.

Ce faisant, le texte que nous lisons se présente comme un récit autobiographique en mentionnant par exemple dès la deuxième section le contexte exact de la publication de *Todas las almas* et en inscrivant le nom propre de l'auteur dans le récit : « Javier Marías, celui-là même qui écrit le présent récit, où le narrateur et l'auteur coïncident, ce qui fait que je ne sais plus si nous sommes un ou deux, au moins pendant que j'écris »². Le narrateur se démarque du genre qu'il a pratiqué jusqu'alors dans son œuvre en soulignant l'écart qui existe entre ce récit que nous lisons et « les véritables romans de fiction » (« *las verdaderas novelas de ficción* »)³. Au cours du livre, nous rencontrons beaucoup de références à des personnes historiques, celles que l'écrivain a rencontrées à Oxford (ses collègues à l'université ainsi que deux libraires), ses amis (tel Juan Benet), sa famille (sa mère ou son frère, mort avant sa naissance), mais aussi plusieurs figures littéraires réelles mais au destin fascinant sur lesquelles il a fait des recherches approfondies, en particulier l'obscur écrivain anglais John Gawsworth. Or *Todas las almas* lui consacrait déjà de

¹ « *Creo no haber confundido todavía nunca la ficción con la realidad* », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, Debolsillo (Contemporánea), 2006 [1998], p. 17 ; *Dans le dos noir du temps* (traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu), Rivages, 2000, p. 9

² « *Javier Marías, el mismo de este relato, en el que narrador y autor sí coincidimos y por tanto ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo* », *ibid.*, p. 24 ; p. 15.

³ *Ibid.*, p. 19 ; p. 11.

nombreuses pages, qui sont reprises presque intégralement dans ce livre comme si, finalement, le narrateur passait outre le partage entre roman et autobiographie qu'il s'efforçait de maintenir au début du texte.

En effet, la frontière entre fiction et réalité se révèle rapidement poreuse grâce une narration sinueuse qui, entre digressions et parallélismes, mêle étroitement souvenirs intimes, récits historiques, récits fictifs et rêveries personnelles ; le narrateur ajoute délibérément à la confusion en choisissant par exemple de désigner ses collègues d'Oxford non par leur patronyme réel mais par leur hypothétique nom fictif dans son roman. Les nombreux documents photographiques insérés dans les pages du livre (portraits, articles de presse, cartes géographiques, etc) perdent progressivement leur autorité de preuve dans ce livre qui parvient à créer un espace littéraire intermédiaire où toute certitude se trouve suspendue, l'espace même de l'autofiction. C'est ainsi que le narrateur, qui se présente au terme du récit, malgré le risque assumé de l'incrédulité du lecteur, comme le nouveau roi de Redonda (royaume littéraire en partie légendaire que J. Gawsworth a lui-même gouverné), revient sur l'indistinction initiale entre auteur et narrateur, glissant entre les deux une discordance presque insaisissable : « je ne sais plus si nous sommes un ou si nous sommes deux, du moins pendant que j'écris. Je sais maintenant que de ces deux possibles, l'un devrait être fictif »¹.

Nous retrouvons dans *Soldados de Salamina* de J. Cercas une même vision tremblée du réel, qui se rapproche de celle de *Negra espalda del tiempo*. Par contre et à la différence des œuvres précédentes (mis à part *Deception*), le jeu autofictionnel tarde ici à se mettre en place puisque le narrateur demeure anonyme jusqu'à la troisième partie du roman (même si plusieurs indices suggéraient une ressemblance entre le personnage et l'auteur réel, tous deux habitent dans la ville de Gérone par exemple) : il est alors baptisé par Roberto Bolaño - écrivain réel et ici personnage de fiction - lors de leur première rencontre à l'occasion d'un entretien journalistique. L'identification est assurée par l'inscription du nom complet et par la mention de deux œuvres réelles de J. Cercas² mais elle intervient au moment où le récit s'éloigne le plus fortement du réel, lorsque le narrateur retrouve contre toute attente (et donc

¹ « *ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo. Ahora sé que de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio* », *ibid.*, p. 326 ; p. 328.

² « *Oye, ¿ tú no serás el Javier Cercas de El móvil y El inquilino ? [...] asentí* », « Dis-moi, tu ne serais pas le Javier Cercas du *Motif* et du *Locataire* ? [...] J'acquiesçai » ; Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 143 ; p. 162.

contre toute vraisemblance) le soldat républicain qui a sauvé Sánchez Mazas, Miralles. En repoussant ainsi l'apparition de son nom, le romancier pensait sans doute se prémunir d'une lecture véritablement autobiographique de son récit, ce qui a échoué parfois, comme nous l'avons vu précédemment. Pourtant il s'efforce de maintenir le récit dans une zone d'incertitude en compensant les effets de réel et les références autobiographiques par des passages équivoques qui suggèrent la fictionnalité du récit. Par exemple, après une brève esquisse biographique dans les premières lignes du texte, le narrateur s'interrompt brusquement pour inscrire ce mot-phrase, « Mensonge » (« *Miento* »), dont l'incidence est d'abord ambiguë (en quoi le narrateur ment-il ?), avant que la phrase suivante ne nous livre une interprétation plausible¹ : on peut lire cette ouverture comme le signal que la voix narrative ne doit pas être crue sur parole, d'autant plus que la narration mentionne à plusieurs reprises dans la première partie ses doutes sur la réalité des faits².

A l'autre extrémité du livre, l'insistance avec laquelle R. Bolaño conseille au narrateur d'inventer le milicien introuvable pour pouvoir terminer son roman est en réalité la trace du processus d'invention dans lequel s'engage alors l'écrivain réel, tout en laissant son double fictif refuser catégoriquement une telle solution qui, selon lui, trahirait son projet littéraire : c'est donc à l'instant même de leur assimilation onomastique que narrateur et auteur diffèrent le plus. Dans ce roman, si « l'aventure individuelle du Moi ne constitue pas apparemment le centre de l'histoire »³, comme le souligne C. Orsini-Saillet, le recours à une autofabulation marque néanmoins le désir d'une mise en jeu de soi et de ses propres conceptions de la littérature : l'enquête sur Sánchez Mazas s'accompagne d'ailleurs d'une interrogation de « la certitude problématique que la littérature et la vie font deux », explorée tant par une réflexion historique et littéraire sur l'écrivain phalangiste que par une mise en pratique narrative dont J. Cercas est lui-même l'objet d'étude.

¹ « *La verdad es que, de esas tres cosas, las dos primeras son exactas, exactísimas ; no así la tercera* », « La vérité, c'est que, de ces trois choses, les deux premières sont on ne peut plus exactes ; contrairement à la troisième », *ibid.*, p. 15 ; p. 13.

² Ainsi dans cet extrait : « *En cuanto a la entrevista con Ferlosio, conseguí finalmente salvarla, o quizás es que me la inventé* », « Quant à l'interview avec Ferlosio, je réussis finalement à la sauver ou peut-être l'inventai-je », *ibid.*, p. 19 ; p. 17.

³ Catherine Orsini-Saillet, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », *art. cit.*, p. 248.

Cette section regroupe des œuvres nettement distinctes sur un plan formel, du récit romanesque de *Lunar Park*, qui réinvestit les codes du roman d'horreur, au discours sans trame apparente ni forme prédéterminée de *Negra espalda del tiempo*, et sur un plan référentiel, selon une variation de la distance au réel des œuvres fictionnelles, dans une gradation qui irait du surnaturel au possible (voire au potentiel) en passant par l'invraisemblable. Ces différences fortes entre les textes tendent à confirmer la thèse de V. Colonna selon laquelle l'autofiction rassemble plusieurs stratégies d'affabulation, souvent « feuilletées, mélangées ou hybrides » dans une même œuvre, mais ne désigne pas un genre, « costume trop étroit pour habiller ce phénomène littéraire »¹. La caractéristique commune de ces œuvres est au contraire une relative indétermination générique causée par l'irruption du nom de l'auteur dans un texte qui déroge aux règles du genre autobiographique. Quel que soit le degré de crédibilité que l'on peut accorder au récit, la présence de ce nom fait perdurer le trouble et attise notre désir (souvent inaccessible) de parvenir à distinguer le vrai du faux.

Par contre, lorsque l'identification entre auteur et personnage n'est pas explicite comme dans l'autofiction, qu'il s'agisse d'un narrateur anonyme ou que le personnage porte un autre nom que l'auteur, comme nous allons le voir maintenant, le brouillage entre roman et autobiographie emprunte un chemin inverse : en effet, ce n'est pas le pacte autobiographique proposé qui devient progressivement suspect mais au contraire son absence même qui, au fil de la lecture, apparaîtrait comme un manque et se transformerait en pacte clandestin. Dans le premier cas, il me semble que la lecture autobiographique précède la lecture fictionnelle qui vient lui faire concurrence² tandis que, dans le second cas, les œuvres sont d'abord considérées comme des récits fictionnels avant que nous ne prenions conscience des indices référentiels. Rappelons cependant que ce n'est pas la thèse de P. Gasparini qui plaide pour la coexistence de deux modes de lecture parallèles : une double lecture simultanée du roman (ce qui explique sa position quant à l'autofiction, notion dès

¹ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, op. cit., p. 146 et p. 71.

² De ce point de vue, *Soldados de Salamina* demeure un cas très particulier car l'autofiction est seconde, après une première partie qui oscille entre le roman autobiographique et le récit documentaire « romancé », selon le degré de méfiance du lecteur : c'est pourquoi l'identification du narrateur dans la troisième partie du roman a pu être interprétée plutôt comme une confirmation *a posteriori* d'une hypothèse de lecture autobiographique que comme la manifestation explicite d'une ambiguïté référentielle.

lors superflue puisqu'on peut la considérer comme un simple cas particulier de roman autobiographique¹).

B Roman autobiographique et « Roman du je »

Malgré le travail minutieux de P. Gasparini qui répertorie dans *Est-il je ?* les indices pragmatiques « par lesquels un auteur suggère que son roman a une valeur autobiographique »², la catégorie de roman autobiographique conserve sa fragilité générique puisqu'elle demeure dépendante du lecteur et de sa capacité à repérer ces signes dans le roman. En effet, le critique montre qu'il existe des indices de premier niveau, les plus manifestes : bien sûr, il s'agit d'abord de l'identité du héros-narrateur (nom, âge, profession, signes particuliers) mais P. Gasparini étudie aussi le rôle du paratexte (titre, sous-titre, préface) et « la fonction de quelques dispositifs intertextuels et les différentes valeurs du métadiscours » (qui délivrent chacun un « commentaire de l'auteur sur son texte », responsable d'une ambiguïté référentielle)³. Il explore ensuite les indices de second niveau, présents dans la structure narrative par certains effets d'énonciation, dans la représentation de la temporalité et dans certains lieux topiques repérables dans le récit qui créent une impression de sincérité. Cependant, c'est la somme de ces indices et leur mise en réseau dans la lecture qui conduit à une double réception du roman sans qu'aucun des signes repérés ne soit ni nécessaire pour reconnaître ce genre-frontière ni suffisant à lui seul et l'on peut s'interroger sur la proportion d'« autobiographèmes » requise en définitive pour autoriser une lecture autobiographique. Il semble que c'est « affaire de dosage », souligne Pierre Pillu, et « le roman autobiographique aurait des “degrés” » qui résultent d'une part de l'écriture - selon l'entrelacement de l'autobiographie et de la fiction désiré par l'auteur - et d'autre part de la lecture – selon le déchiffrement du lecteur, « déchiffrement lui-même relatif au degré d'information de ce lecteur quant à la vie de l'auteur et peut-être aussi quant au fonctionnement du genre romanesque »⁴.

¹ Or cette analyse de l'autofiction est en fait très proche de celle de V. Colonna (pour qui l'« autofiction biographique » hérite directement de la tradition du roman autobiographique) : ce point de convergence est lié au fait que V. Colonna s'intéresse moins aux effets d'ambiguïté générique des œuvres qu'au processus d'affabulation de soi dans lequel s'engage l'écrivain.

² Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 14 et p. 125.

⁴ Pierre Pillu, « Lecture du roman autobiographique », *art. cit.*, p. 266 et p. 262.

Or, dans le cadre de l'exploration des formes de fictionnalisation de l'auteur, il est délicat de circonscrire et d'isoler, dans l'ensemble des romans de l'écrivain, ceux qui participeraient sans conteste de ce genre à partir du moment où ces récits fictionnels représentent toujours un personnage d'écrivain : en effet, cette profession favorise l'identification avec l'auteur, nous rappelle P. Gasparini, « s'il attribue cette manie à son héros, il signale *ipso facto*, par le moyen le plus simple et le plus efficace, un point commun entre eux »¹. Par conséquent, toutes les œuvres mentionnées dans la première section sont justiciables peu ou prou d'une lecture autobiographique. D'autre part, étant donné que l'identification entre personnage et auteur ne peut jamais être complète (l'écart fictionnel ne se résorbe pas), il faut considérer en toute rigueur que les romans dits autobiographiques ne présentent pas d'écrivains réels dans la fiction mais encore une fois des écrivains *imaginaires* (comme je l'ai fait dans un premier temps) : si le classement élaboré tout de même dans cette section a l'avantage de mettre ces œuvres en regard de l'autofiction, elles se maintiennent néanmoins de l'autre côté du miroir (et dans le regroupement étudié dans le premier chapitre).

A cet égard, il pourrait être intéressant de reprendre la catégorie proposée par Philippe Forest, le « Roman du je » : il ne s'agit pas pour lui d'un genre mais de la « stase » ultime d'un « processus de dépersonnalisation à la faveur duquel le réel se fait entendre toujours avec plus de force au sein de la fiction », située au-delà de l'« ego-littérature », première stase où le « Je se présente comme une réalité », et de l'« autofiction », où « cette réalité du Je s'éprouve (ou se soupçonne) comme fiction »². La hiérarchie de ces trois termes recoupe un jugement de valeur sur certaines pratiques littéraires qui, selon l'écrivain, se complaisent dans un « naturalisme de l'intime » : le « Roman du Je » lui permet de rassembler les œuvres qui se détournent d'une représentation naïve et illusoire de l'identité pour mettre en évidence au contraire « la dissolution inquiète de toute perception assurée de soi-même »³.

[...] l'enseignement majeur du « Roman du je » consiste [...] en ceci que [...] [l'identité de l'auteur et du narrateur] jamais n'existe. Alors même qu'il lui prête son nom, son histoire, les traits les plus singuliers de son visage, l'auteur diffère radicalement du personnage qui le représente au sein de l'espace littéraire. La nature d'un tel hiatus [...]

¹ Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, op. cit., p. 52.

² Philippe Forest, *Le roman, le réel*, op. cit., p. 117 et p. 137.

³ *Ibid.*, p. 132.

est irrémédiablement d'ordre esthétique [...] Qui raconte sa vie la transforme fatalement en roman et ne peut déléguer de lui-même à l'intérieur du récit que le faux-semblant d'un personnage.¹

Le Roman du Je est le produit de ce constat sans appel à partir duquel la pensée de P. Forest disqualifie en profondeur toute écriture autobiographique qui resterait impensée pour valoriser les œuvres d'Alain Robbe-Grillet, de Kenzaburô Oé ou de P. Roth.

Enfin, si l'auteur et son double romanesque ne coïncident jamais parfaitement, leur proximité semble plus forte lorsque le personnage-narrateur reste anonyme puisque nous est refusé alors un des critères essentiels qui permet habituellement de faire le partage entre genre référentiel et genre fictionnel : « en laissant vacante la nomination du narrateur, nombre d'auteurs, sciemment, laissent le champ libre à une interprétation autobiographique du lecteur », remarque P. Gasparini².

Ce critère nous permet de fonder une première distinction dans l'ensemble des romans qui auraient une teneur autobiographique. Cette indétermination de l'origine de la voix narrative a été explorée finement par E. Vila-Matas sous deux angles différents, dans *París no se acaba nunca* (2003) et *Doctor Pasavento*. Le premier roman introduit dès les premières lignes un narrateur extravagant qui commence par présenter son désir d'améliorer sa ressemblance avec l'écrivain Hemingway et participe, pour le prouver, à un concours de doubles (mais il est disqualifié pour « absence totale de ressemblance »³) ; après cet incipit étonnant, il nous explique que le texte que nous lisons est en réalité une conférence prononcée dans le cadre d'un symposium sur le thème de l'ironie, au cours de laquelle il a l'intention d'exposer sa « relecture ironique de [ses] deux années de jeunesse à Paris » sous le signe paradoxal de *Paris est une fête* d'Hemingway (puisque'il fut alors non « très pauvre et très heureux » comme l'écrivain américain mais « très pauvre et très malheureux »⁴). Le récit mêle dans des chapitres très courts souvenirs de son séjour parisien de 1974 à 1976 (période pendant laquelle il a vécu dans une mansarde louée par Marguerite

¹ *Ibid.*, pp. 118-119.

² Philippe Gasparini, *Est-il je ?*, *op. cit.*, p. 41.

³ « *absoluta falta de parecido* », Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelone, Anagrama (Compactos), 2009 [2003], p. 9 ; *Paris ne finit jamais* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Paris, Christian Bourgois (10/18), 2004, p. 10.

⁴ « *mi revisión irónica de mis dos años de juventud en París* », « *a diferencia de Hemingway, que fue allí "muy pobre y muy feliz", yo fui muy pobre y muy infeliz* », *ibid.*, p. 11 et p. 10 ; *ibid.*, p. 11 et p. 10.

Duras), réflexions sur son propre statut littéraire (« Suis-je une conférence ou un roman ? »)¹, s'interroge le narrateur au chapitre six) et diverses digressions sur la littérature ou sur des épisodes de sa vie.

Ces deux années parisiennes furent fondamentales pour le futur écrivain (le narrateur se présente comme tel) car c'est là qu'il parvint à achever son premier roman, *La asesina ilustrada*. Nous pouvons reconnaître ici le titre de l'œuvre publiée par E. Vila-Matas lui-même dans sa jeunesse² et, bien que le contexte narratif soit incertain et improbable (les adresses du narrateur à son auditoire supposé sont peu vraisemblables), si nous disposons de quelques renseignements biographiques sur l'auteur, nous comprenons que le roman accueille véritablement un épisode réel de sa vie, lorsque, apprenti écrivain, il a décidé de quitter l'Espagne franquiste et d'explorer la vie littéraire et culturelle parisienne. Ainsi les éléments référentiels du récit – les conversations du narrateur avec Marguerite Duras par exemple, ses rencontres avec des personnalités, telles R. Barthes ou Georges Perec, la nouvelle de la mort de Franco – ont sans doute une origine autobiographique. Mais il reste difficile de distinguer la réalité de ce que l'auteur a inventé ou modifié dans son histoire personnelle. E. Vila-Matas souligne lui-même cette incertitude : s'il s'agissait d'« une tentative de donner à mes lecteurs quelque renseignement vrai sur moi », « tout cela est masqué par l'idée que le livre est un fragment du roman de ma vie dans lequel tout est vrai parce que tout est inventé, car en fin de compte un récit autobiographique est une fiction parmi mille autres possibles »³.

En revanche, le narrateur de *Doctor Pasavento* se situe d'emblée au plus près de l'auteur réel même si le livre s'ouvre sur une scène hallucinatoire où une voix désincarnée l'interroge, lors d'une visite du château de Montaigne, sur sa « passion pour la disparition »⁴ : or, il s'agit d'un premier point commun entre auteur et

¹ « ¿ Soy conferencia o novela ? », *ibid.*, p. 16 ; p. 19.

² Cependant, ce roman n'a pas la notoriété des autres œuvres d'E. Vila-Matas et le lecteur peut ne pas le connaître. Or le traducteur français, André Gabastou, indique en note les références bibliographiques de l'œuvre, ce qui aiguille plus fortement le lecteur vers une interprétation autobiographique.

³ « un intento de darles a mis lectores alguna noticia verdadera sobre mí. Pero todo esto disfrazado bajo la idea de que el libro es un fragmento de la novela de mi vida en el que todo es verdad porque todo está inventado, pues a fin de cuentas un relato autobiográfico es una ficción entre muchas posibles » (je traduis) ; Enrique Vila-Matas, « Breve Autobiografía literaria », Margarita Heredia (textes rassemblés et édités par), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Editorial Candaya, 2007, p. 25.

⁴ « ¿ De dónde viene tu pasión por desaparecer ? », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento, op. cit.*, p. 11 ; p. 9.

narrateur, prolongé ensuite par leur même fascination pour les écrivains, qui « apparaissent si souvent dans [leur] vie, [leurs] rêves, [leurs] textes »¹, et en particulier pour le suisse Robert Walser. De fait, il est difficile de statuer à partir des premières pages sur la nature du narrateur, presque indistinct de l'auteur, et sur la nature du texte. Le narrateur nous raconte ensuite qu'il a été invité à une rencontre avec Bernardo Atxaga à Séville pour un dialogue sur les relations entre réalité et fiction le 16 décembre 2003 ; il a accepté de se rendre au rendez-vous et a envisagé initialement d'y parler du mystère de la rue Vaneau à Paris, sur lequel il avait déjà écrit un article pour un supplément culturel espagnol où il exposait les coïncidences étranges qui menaçaient selon lui cette rue. Mais, après de multiples tergiversations et hésitations, au cours de son voyage en train vers Séville, sur le sujet à aborder pour sa conférence, une fois arrivé à la gare, le personnage décide de fuir à Naples et de disparaître du monde en portant désormais le nom usurpé de « docteur Pasavento »².

Les situations incongrues vont alors se multiplier dans le récit du personnage qui découvre que disparaître pour de bon est plus complexe qu'il ne l'imaginait, rencontrant en effet plusieurs déconvenues dans sa quête d'une nouvelle vie : par conséquent, même si le narrateur affirme dans la première partie qu'[il n'est] pas en train d'écrire un roman »³, l'impression de fictionnalité prend peu à peu le dessus, impression confirmée par la quatrième partie où le personnage s'exile en définitive à Lokunowo, ville imaginaire où il devient invraisemblablement docteur en psychiatrie. Cependant, en se renseignant sur les activités réelles de l'auteur, nous nous rendons compte qu'E. Vila-Matas mène un jeu très serré avec sa propre réalité dans ce livre puisqu'il a effectivement été convié à Séville à la même date que son double fictif pour rencontrer B. Atxaga, mais, pour sa part, il s'est bien rendu au

¹; « *los escritores aparecían en mi vida, en mis sueños, en mis textos* », *ibid.*, p. 13 ; p. 11.

² Pour être tout à fait rigoureux, il faut préciser que le nom d'« Andrés Pasavento » semble être le nom réel (dans la fiction) du narrateur mais ce fait biographique apparaît tardivement dans le roman (au cours de la partie deux). En effet, ce nom « Pasavento » est mentionné bien avant dans le récit, dès le chapitre deux de la première partie, mais il paraît alors désigner un être imaginaire : « j'ai rêvé que quelqu'un, appelé *dottore Pasavento*, avait disparu en haut de la tour de Montaigne » (« *soñé que alguien a quien llamaban *dottore Pasavento* había desaparecido, en lo alto de la torre de Montaigne* »). En outre, dans la suite du récit, l'appellation « docteur Pasavento », avec l'ajout de la qualité honorifique et l'effacement du prénom, est bien conçue par le personnage comme un nouveau nom fictif ; *ibid.*, p. 13 ; 11.

³ « *Yo no estoy escribiendo aquí una novella* », *ibid.*, p. 57 ; p. 61.

rendez-vous et y a évoqué « la rue Vaneau »¹, rue dans laquelle se trouve l'hôtel de Suède où il loge lorsqu'il vient à Paris sur invitation de son éditeur français, Christian Bourgois. Il apparaît alors que le décrochement fictionnel intervient lorsque le narrateur descend du train, ouvrant ainsi tout un monde parallèle à partir de l'exploration d'un possible non réalisé (ne pas se rendre à la conférence).

Il faut noter que ce brouillage vertigineux des frontières entre la réalité et la fiction découle de l'orientation empruntée par l'œuvre d'E. Vila-Matas, notamment depuis *Bartleby y compañía* et *El mal de Montano*, deux romans où le narrateur partageait déjà nombre des obsessions qui hantent l'auteur (le goût pour la disparition et le risque d'un échec de la littérature) tout en maintenant un écart fictionnel plus sensible, puisque, dans le premier récit, le narrateur anonyme – avant de s'autobaptiser « CasiWatt » – n'est pas un écrivain mais un employé de bureau et, dans le second, le narrateur se donne le nom de Rosario Gironde (nom qui sert de masque car c'est en réalité le nom de la mère du personnage) et multiplie tellement les versions possibles de son histoire que celle-ci demeure insaisissable. Le recueil *Exploradores del abismo* publié deux ans après *Doctor Pasavento* accentue encore le jeu de ressemblance : le texte d'ouverture, « Café Kubista », rédigé à la première personne, nous renvoie à un écrit publié par E. Vila-Matas (*Nuevas impresiones de Praga* dans *Historia abreviada de la literatura portátil*, 1985) puis rend compte des ennuis de santé du narrateur qui l'ont conduit à réorienter son œuvre littéraire, de même que l'auteur réel, à travers un retour à la nouvelle. Toutefois, il faudrait se garder, me semble-t-il, d'attribuer sans précaution ce texte à l'auteur lui-même et la nouvelle « Porque ella no lo pidió », présente dans la suite du recueil, soulignera son goût immodéré pour l'exploration des possibles imaginaires (en l'occurrence il s'agit d'une collaboration éventuelle avec Sophie Calle)².

¹ Le site Internet de l'Université Internationale d'Andalousie (UNIA) propose un résumé de l'intervention, très proche de celle envisagée par le narrateur dans le roman : <http://www2.unia.es/artepensamiento03/ezine/ezine11/frame.html>

² Notons qu'E. Vila-Matas considère pour sa part, dans un texte de présentation intitulé « Autobiografía caprichosa », que « [son] style a évolué lentement vers ce que certains appellent l'autofiction » (« *Y mi estilo ha ido evolucionando lentamente hacia lo que algunos llaman la autoficción* » ; je traduis). Mais (pour l'instant ?) aucun récit n'accueille en son sein son nom propre (d'ailleurs il souligne immédiatement et avec ironie qu'il sait en fait peu de chose sur l'autofiction, qu'il pratique sans s'en rendre compte) ; Enrique Vila-Matas, « Autobiografía caprichosa », *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, op. cit., p. 16.

J. Cercas atténue pour sa part sa présence autobiographique dans son œuvre lorsqu'il publie *La velocidad de la luz* (quatre ans après *Soldados de Salamina*), roman dans lequel l'autofiction laisse place à un jeu de miroir plus discret. Le narrateur ne porte pas de nom dans le récit mais il partage une fois encore quelques traits avec l'auteur : il obtient à la fin de ses études une bourse de professeur assistant pour l'université d'Urbana aux Etats Unis et il compose par la suite des récits qui ressemblent fortement à ceux de J. Cercas, en particulier ce « roman qui tournait autour d'un épisode infime de la guerre civile espagnole »¹ et qui connaît rapidement un fort succès dans la fiction – allusion évidente à *Soldados de Salamina* tout en se gardant d'une référence explicite².

Autre forme de roman autobiographique : le personnage porte un nom différent de l'auteur. Dans ce cas, le roman n'est reconnu comme tel que si nous disposons d'informations suffisantes sur l'écrivain réel. Or les cas littéraires les plus intéressants (qui n'impliquent pas des investigations intimes non désirées dans la vie de l'auteur) sont ceux où l'écrivain réinvestit des faits dont la notoriété est suffisante pour que le lecteur puisse les connaître (souvent, il s'agit de références aux œuvres littéraires déjà publiées ou d'éléments biographiques présents dans le paratexte du roman) mais également les récits dont nous apprenons *a posteriori*, et de l'aveu même de l'auteur, la nature fortement autobiographique : dans ces deux cas, nous pouvons considérer qu'il existe une intention auctoriale délibérée de troubler la lecture.

P. Roth a eu recours à ces deux procédés dans l'écriture puis la présentation ultérieure de son roman *My Life as a Man*. Le livre introduit successivement deux personnages d'écrivain dans une structure imbriquée, composée de deux parties « tirées des écrits de Peter Tarnopol » (cela est indiqué dans une note préalable au lecteur), « Useful fictions » qui réunit deux nouvelles dont Nathan Zuckerman est le personnage principal, suivi de « My True Story », qui est, comme le titre le suggère,

¹ « novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil española », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op. cit., p. 153 ; p. 142.

² L'auteur ne laisse que la mention du titre d'un de ses livres, *El inquilino (A petites foulées)*, roman dont l'action se passe précisément à Urbana et dont le protagoniste « ressemblait en tout point et se trouvait exactement dans la même situation » que le narrateur de *La velocidad de la luz* (« personaje exactamente igual que yo que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo »), *ibid.*, p. 146 ; p. 136.

le « récit autobiographique » de l'écrivain fictif Tarnopol¹. Personnages et auteur réel partagent la même année de naissance (1933) et une enfance dans l'Etat de New York ou celui voisin du New Jersey. La seconde partie du roman insère un bref résumé de la vie de Peter Tarnopol où nous apprenons qu'il a connu le succès avec son premier roman, *A Jewish Father* (qui lui vaut le Prix de Rome de l'Académie américaine des Arts et des Lettres en 1960) : or cette entrée réussie dans le monde littéraire se calque sur le trajet de P. Roth, reconnu en 1959 comme un jeune écrivain très prometteur grâce à son premier livre *Goodbye, Columbus*, un recueil de nouvelles qui remporte le *National Book Award* (1960). « My True Story » est le récit du « cauchemardesque mariage » de Peter Tarnopol avec Maureen Johnson, mariage qui s'est immédiatement transformé en un affrontement interminable et épuisant, de 1959 à 1966, date à laquelle Peter Tarnopol retrouve sa liberté lorsque sa femme se tue dans un accident de voiture. Ce récit, écrit un an après la mort de Maureen, éclaire rétrospectivement les deux nouvelles de la première partie qui se lisent alors comme une transposition fictionnelle de l'histoire de l'écrivain puisque Nathan Zuckerman s'engage lui aussi dans un mariage désastreux qui se conclut sur le suicide de sa compagne.

Mais cet entrelacement à l'intérieur du roman de la fiction et de la réalité est lui-même une réduplication du rapport mimétique que l'œuvre entretient véritablement avec la vie de P. Roth, exposée en détail en 1988 dans son livre autobiographique *The Facts* : il explique en effet qu'il a épousé en 1959 une certaine « Josie » (il s'agit d'un nom de substitution pour préserver son anonymat), présentée comme une femme mythomane dont les mensonges ont engendré un mariage qui durera jusqu'à la mort accidentelle de celle-ci en 1968, après une lutte judiciaire acharnée. P. Roth avoue ainsi que les circonstances exactes dans lesquelles l'union s'est conclue puis défaite dans le roman ne seraient pas le fruit de son art d'invention mais seraient authentiques :

Ma description dans *My life as a Man* [...] de la manière dont Peter Tarnopol est induit à croire, par Maureen Johnson, qu'elle est enceinte, reproduit presque exactement la

¹ « *A Note to the Reader. The two stories in part I, « Useful fictions », and part II, the autobiographical narrative « My True Story », are drawn from the writings of Peter Tarnopol » ; Philip Roth, *My Life as a Man*, Vintage Books, 1970, n.n ; *Ma vie d'homme*, Gallimard (Folio), 1976, p. 11.*

façon dont je fus trompé par Josie en février 1959. Il n'y a, dans mon œuvre, probablement rien qui reprenne plus fidèlement la réalité autobiographique.¹

Ce roman occupe une place charnière dans l'œuvre de l'écrivain car il inaugure un travail d'écriture où son implication personnelle est forte : en inscrivant au sein de la fiction les faits les plus incroyables de sa propre histoire pour mieux se les réapproprier, P. Roth avait « pour but de démontrer que [ses] facultés imaginatives avaient été capables de se perpétuer malgré le gâchis » tout en rendant un hommage paradoxal à Josie, décorée du titre du « plus grand des maîtres en écriture créatrice, spécialiste par excellence de l'esthétique de la fiction des extrêmes »², auteur d'une œuvre *réelle* dont l'écrivain reproduit avec fidélité (et une certaine admiration esthétique) les passages les plus brillants³. Par la suite, le personnage de Nathan Zuckerman se substitue à Tarnopol pour devenir le double romanesque de l'écrivain sur plus de vingt ans d'écriture, une projection fictive où la réalité peut se caricaturer. Au cours de cette longue série romanesque, la fiction emprunte constamment des éléments au réel : par exemple, les accusations d'antisémitisme dont a souffert P. Roth dès *Goodbye, Columbus* sont dirigées contre Zuckerman dans *The Ghost Writer*, alors jeune auteur de quelques nouvelles, et dans *The Anatomy Lesson*, où il est devenu un écrivain célèbre et controversé.

Se distingue en particulier, au sein de la future trilogie *Zuckerman Bound* (en 1985), le roman *Zuckerman Unbound*, qui s'interroge sur les ambiguïtés de la réception et la responsabilité des œuvres littéraires. Ici se réinvente la vie de l'écrivain après la publication de *Portnoy's Complaint* en 1969 et les vives réactions que lui a valu ce roman insolent et comique qui explore les névroses sexuelles d'un jeune homme (P. Roth a été accusé de pornographie) : dans la fiction, Zuckerman remporte un succès de scandale avec son roman *Carnovsky* qui lui offre une notoriété et une richesses excessives mais aussi beaucoup d'inimitiés (il est menacé de mort par

¹ « *The description in My Life as a Man [...] of how Peter Tarnopol is tricked by Maureen Johnson into believing her pregnant parallels almost exactly how I was deceived by Josie in February 1959. Probably nothing else in my work more precisely duplicates the autobiographical facts* », Philip Roth, *The Facts. A Novelist's Autobiography*, New York, Vintage Books, 1997 [1988], p. 107 ; *Les faits. Autobiographie d'un romancier* (traduit de l'anglais par Michel Waldberg), Paris, Gallimard, 1990, p. 126.

² « *that chapter [...] was meant to demonstrate that my imaginative faculties had managed to outlive the waste [...]* » « *the greatest creative-writing teacher of them all, specialist par excellence in the aesthetics of extremist fiction* », *ibid.*, p. 108 et p. 112 ; p. 128 et p. 132..

³ « *What Josie came up with, altogether on her own, was a little gem of treacherous invention [...] magically effective* » ; « *Ce que Josie avait élaboré, toute seule, était un petit bijou de traîtrise [...] magiquement efficace. D'en retailleur ne fût-ce que la plus infime facette aurait été une faute esthétique* » ; *ibid.*, p. 107 ; p. 128.

un homme déséquilibré, renié par son père sur son lit de mort et abandonné par son frère) et le personnage, totalement isolé, plonge dans une paranoïa douloureuse, qui exacerbe la réaction personnelle de P. Roth face à un succès inattendu et violent¹.

Le roman de P. Everett *Erasure* nous présente une autre mise en scène de soi à travers un personnage inventé (même si, à l'inverse de P. Roth, le livre se démarque de ce point de vue du reste de l'œuvre de l'écrivain) : excepté le nom, l'autoportrait de Thelonious Monk Ellison, dressé dès les premières entrées de son journal intime, pourrait être celui de l'auteur réel, notamment les éléments qui concernent son œuvre littéraire. Le personnage est en effet un romancier, auteur d'une « réécriture des *Perses* d'Eschyle », de « reprises d'Euripide et [de] parodies de structuralistes français »², textes qui font écho à ceux de P. Everett, par exemple *For Her Dark Skin* (1990), adaptation du mythe de Médée, ou *Glyph*, 1999, roman inclassable dont le narrateur est un bébé génial qui sait lire depuis sa naissance mais refuse de parler, fils d'un professeur d'université spécialiste de R. Barthes et du structuralisme. D'autre part, malgré « la peau noire, les cheveux frisés, le nez épaté », l'un comme l'autre se voient reprocher de n'être « pas assez *noir* » et de refuser de « [se] mettre aux récits authentiques de la rude vie des Noirs » qui les rattacheraient enfin à « l'expérience afro-américaine » et qui inscriraient leurs œuvres dans un courant littéraire à succès³.

Ainsi le point de départ du roman est au plus près de la situation de P. Everett et de son exaspération contre le milieu littéraire (voire culturel) américain⁴ et le romancier a même attribué à son personnage le texte d'un article critique et parodique qu'il avait initialement publié sous son nom : en effet, Thelonious Ellison

¹ On sait par exemple que P. Roth n'a pas fait d'apparitions publiques pendant plusieurs mois après la publication de *Portnoy's Complaint* : il s'est retiré à Yaddo, une communauté d'artistes dans l'Etat de New York ; « Chronology », *Zuckerman Bound*, The Library of America, 1984, p. 602.

² « *reworking of Aeschylus' The Persians [...] retellings of Euripides and parodies of French poststructuralists* », Percival Everett, *Erasure*, Londres, Faber and Faber, 2004 [2001], p. 4 ; *Effacement* (traduit de l'américain par Anne-Laure Tissut), Arles, Actes Sud (Babel), 2004, pp. 12-13.

³ « *I have dark brown skin, curly hair, a broad nose [...] I am not black enough [...] settle down to write the true, gritty real stories of black life [...] the African American experience* », *ibid.*, p. 4 ; p. 12-13.

⁴ *Glyph* manifestait déjà son désir d'un nouveau littéraire. Le problème racial était mis en scène dans le roman par le biais du narrateur qui nous révèle qu'il a la peau noire au bout de plusieurs dizaines de pages afin de nous confronter ironiquement à nos réflexes de lecture inconscients : « M'avez-vous jusqu'à présent supposé blanc ? Au cours de mes lectures, je remarquai que l'on attend d'un personnage noir qu'à un moment ou à un autre, il peigne ses afros, use dans la rue d'un idiome de coloration ethnique évidente [...] Les personnages blancs, en revanche [...] ne semblaient pas avoir besoin d'être ainsi présentés, ou faut-il dire légitimés, pour exister sur la page. », Percival Everett, *Glyphe*, Actes Sud, 2008, pp. 81-82.

prononce à la « Société du Nouveau Roman » une conférence intitulée « *F/V : a novel excerpt* » (reproduite intégralement dans le récit) qui est en réalité un texte de l'auteur daté de 1999, extrait de la revue de littérature africaine et afro-américaine *Callaloo*¹. La suite du récit rompt avec la réalité de l'auteur mais elle en est une version possible qui expose d'une manière saisissante les égarements d'un système littéraire et médiatique dans lequel l'écrivain se sent piégé : ainsi le personnage finit par écrire sous un pseudonyme le roman afro-américain que ne cesse de lui réclamer son éditeur, *My Pafology*, rebaptisé par la suite *Fuck* (il est inséré lui aussi intégralement dans le journal) mais le succès étonnant du livre l'entraîne dans une mystification littéraire de grande ampleur (le roman s'achève lorsque *Fuck* gagne le Book Award décerné par une association prestigieuse).

En dernier lieu, l'œuvre de P. Auster laisse entrevoir une présence autobiographique peut-être plus diffuse mais persistante : outre l'apparition du romancier sous son propre nom dans « *City of Glass* » (mentionnée plus haut) – brève incursion dans l'autofiction² –, dans ses romans, il n'existe pas un seul double romanesque de l'auteur car, au contraire, chacun de ses personnages accueille une part de sa vie, de ses expériences ou de ses idées. Ces croisements entre réalité et fiction se manifestent d'une part par l'attribution aux personnages de noms cryptés qui renvoient à l'auteur : le narrateur de *Leviathan*, Peter Aaron, porte les mêmes initiales ; dans *Oracle Night*, le nom de John Trause, un ami écrivain du narrateur, est une anagramme d'Auster tout comme le prénom d'Iris, la femme de Peter Aaron, est celle de Siri. D'autre part, il existe là encore des ressemblances entre l'œuvre des auteurs fictionnels et celle de l'auteur réel. Dans le premier récit de *The New York Trilogy*, Daniel Quinn a publié « lorsqu'il était jeune homme [...] plusieurs livres de poèmes, écrit des pièces de théâtre, des essais de critique littéraire et il s'était astreint à plusieurs traductions de longue haleine » tandis que Fanshawe dans « *The Locked Room* » est l'auteur de « plus de cent poèmes, trois romans », intitulés *Neverland*,

¹ Percival Everett, « F/V Placing the Experimental Novel », *Callaloo*, 22.1, 1999, pp. 18-23.

² Il s'agit de la seule apparition « explicite » de P. Auster, limitée à quelques pages, mais la concordance entre auteur et personnage est alors parfaite : « Auster » habite à Manhattan, il est écrivain, « grand et brun, âgé d'environ trente-cinq ans » (« *a tall dark fellow in his mid-thirties* » ; l'auteur réel a 38 ans à la parution du livre), père d'un fils nommé Daniel et marié à une certaine Siri (Siri Hustvedt est la femme de P. Auster).

Miracles et *Black-outs*, « et cinq pièces de théâtre en un acte »¹. Or P. Auster a lui-même commencé par écrire de la poésie (le titre du premier roman de Fanshawe est inspiré de son premier recueil, *Unearth*, publié en 1974) et a effectué de nombreux travaux de traduction en collaboration avec sa première femme pour gagner sa vie ; il s'est aussi essayé, sans succès, au genre théâtral en 1976 et a écrit trois pièces en un acte dont l'une s'appelle justement *Blackouts*².

Enfin, les textes non fictionnels qu'a publiés P. Auster ainsi que ses entretiens nous offrent la possibilité, sous couvert des propos de l'auteur, de repérer les informations biographiques disséminées dans ses récits antérieurs, en particulier dans *The New York Trilogy*. Ainsi *Hand to Mouth* (1996 - *Le Diable par la queue*), récit autobiographique où l'écrivain revient sur son enfance, ses désirs d'écriture et son rapport à l'argent, nous apprend que P. Auster a utilisé le nom de Quinn (présent dans le premier et le dernier récit de la *Trilogie*) comme pseudonyme pour quelques articles dans une revue étudiante³ ; mais surtout, ce récit nous montre que le narrateur de « *The Locked Room* » ainsi que le personnage de Fanshawe empruntent beaucoup à la vie de l'auteur : par exemple, le premier a été embauché comme lui en tant qu'agent recenseur à Harlem en 1970⁴ ; Fanshawe part travailler lui aussi sur un pétrolier et auteur et personnage y occuperont les mêmes postes (d'abord le ménage puis le travail au mess) avant de démissionner à Charleston pour partir à Paris où ils survivent en traduisant des livres d'art, en travaillant comme standardiste de nuit au bureau parisien du *New York Times*, en donnant des cours d'anglais⁵. Rétroactivement, par des similarités très fortes entre texte fictionnel et texte référentiel, se dessine une lecture autobiographique de la *Trilogie*.

Dans une moindre mesure, *Leviathan* acquiert aussi cette autre dimension *a posteriori* : Peter Aaron a séjourné plusieurs années en France comme l'auteur et le récit de sa vie familiale est, semble-t-il, une transposition du douloureux premier mariage de P. Auster et de la rencontre avec sa deuxième femme. Les points

¹ « *As a young man he had published several books of poetry, had written plays, critical essays, and had worked on a number of long translations* », « *a hundred poems, three novels [...], and five one-act plays* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 4 et p. 223 ; p. 17 et p. 307.

² D'ailleurs, « *Ghosts* », deuxième récit de la *Trilogie*, est une réécriture de cette pièce.

³ Paul Auster, *Le Diable par la queue* suivi de *Pourquoi écrire ?*, Actes Sud (Le Livre de Poche), 1996, p. 64.

⁴ On peut comparer ces passages : Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 247 ; p. 339 et *Le Diable par la queue*, op. cit., p. 66.

⁵ De même : Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 275 ; p. 376 et *Le Diable par la queue*, op. cit., p. 93 et 98.

communs sont nombreux : les dates concordent exactement (mariage en 1975, naissance de leur fils en juin 1977, séparation en novembre 1978¹) ; auteur et personnage ont connu les mêmes difficultés financières qui étouffent leurs jeunes couples et les travaux de traduction qu'ils acceptent leur rapportent peu d'argent ; Peter Aaron finit par déménager à Manhattan, à Varrick Street comme P. Auster.

Que l'on considère ou non le roman autobiographique comme un espace générique à part entière, ces exemples prouvent que la création d'un auteur imaginaire est soumise parfois à un double mouvement contradictoire : d'un côté, l'auteur réel éloigne son personnage de lui-même en lui attribuant une autre histoire (ou au moins en lui donnant une coloration particulière, dans *Paris no se acaba nunca*, par exemple, où le passé autobiographique est relu par le filtre de l'ironie) et éventuellement un autre nom ; d'un autre côté, il fait en sorte que certaines ressemblances soient visibles, quand il ne les souligne pas lui-même dans ses autres écrits ou dans les épitextes de l'œuvre. Cependant, ce sont en vérité toutes les mises en fiction de l'auteur qui sont travaillées à des degrés variables par ces forces divergentes : je reviendrai plus tard sur cette question pour montrer qu'il s'agit d'un des ressorts principaux de cet objet d'étude particulier.

Cette exploration des formes où un écrivain réel est rattrapé par la fiction a progressé de l'extériorité à l'intériorité, de la représentation pour un écrivain d'un autre que soi à la figuration d'un être presque identique à soi et cela nous a conduits en définitive à revenir sur les traces des auteurs imaginaires lorsque le personnage perd ses attaches apparentes avec son origine historique. Ce trajet circulaire nous suggère que la tentation est forte de créer des points de passage ou plus exactement des passerelles grâce à des personnages qui pourraient chevaucher la distinction entre auteur réel et auteur imaginaire qu'impose inévitablement l'histoire littéraire. Or si nous élargissons notre champ d'analyse pour envisager des formes de fictionnalisation de l'écrivain qui ne s'accomplissent pas nécessairement dans un récit fictionnel ou qui empruntent des voies singulières, nous découvrons des pratiques qui créent alors sans conteste un auteur en position transitoire, à la fois réel pour les lecteurs et imaginaire pour l'auteur. Pour cette raison, je souhaite intégrer à

¹ Nous retrouvons ici encore un jeu sur les noms : la femme de Peter Aaron s'appelle Delia et leur fils David ; celle de P. Auster se prénomme Lydia et leur fils Daniel.

ce parcours des formes souvent laissées en marge car elles sèment le trouble dans l'ordre des Lettres.

CHAPITRE III

FORMES MARGINALES : PERTURBATIONS DE L'IDENTIFICATION DE L'AUTEUR

Jusqu'à présent, au cours de cet inventaire des apparitions fictionnelles de l'auteur, la distinction entre le personnage représenté et l'auteur réel – c'est-à-dire le signataire de l'œuvre, qui appose son nom sur la couverture – s'est imposée à nous lorsque leurs différences étaient évidentes (le personnage est imaginaire ou il est la projection fictive d'un autre auteur) et, même dans le cas problématique de l'autofiction, où l'homonymie crée une confusion provisoire, parfois persistante, entre les deux, il a toujours été possible de maintenir séparés ces deux niveaux dans le texte. Nous pourrions d'ailleurs faire un pas de plus et envisager que l'analyse du récit autobiographique ne doit pas faire l'économie de cette distinction malgré le désir de sincérité et de transparence de l'auteur, suivant un scepticisme critique fondé sur l'idée que tout travail d'écriture, même non fictionnel, est une recomposition du réel : l'auteur dans le texte reste une création narrative de l'auteur dans le réel.

Pourtant, il existe des cas où auteur et personnage se superposent pour se confondre, souvent à l'insu du lecteur : il ne s'agit plus de faire en sorte que le personnage soit identifié à l'auteur (comme l'espère l'écrivain autobiographe) mais de concevoir une figure auctoriale qui prend en charge la responsabilité de l'œuvre alors qu'elle est en réalité fictive, et ce malgré les garanties d'authenticité que semblaient fournir l'objet-livre (au minimum par la signature qu'il porte, parfois par son appareil éditorial). Le procédé repose bien entendu sur une illusion dans la mesure où l'auteur ainsi exposé par le livre masque la présence de la personne réelle qui a écrit le texte. Cependant, si l'on accepte de considérer que cette construction éditoriale n'a pas pour seul but de duper le lecteur (cette question a longtemps été polémique), il me semble que réattribuer le statut d'auteur à la personne qui a composé « physiquement » l'œuvre masque, sinon trahit, la signification littéraire d'un tel déplacement de l'autorité de l'auteur. Cette perturbation de l'identification de l'auteur a alors des degrés différents selon la consistance donnée à ce nouveau type de personnage. Même si ces créations fictionnelles s'ordonnent plutôt dans un continuum, on peut distinguer deux ensembles de pratiques (qui seraient les deux

pôles de ce continuum) : d'un côté, le cas de la pseudonymie, où la rupture entre auteur affiché et « auteur » masqué se limite au nom-signature, et de l'autre, le cas de l'hétéronymie et de la supposition d'auteur où le nom de l'auteur s'accompagne d'une biographie fictive différente de celle de la personne qui a écrit réellement le texte.

Ces pratiques sont fortement liées à l'histoire du livre car elles s'appuient sur son dispositif éditorial. En effet, le lien entre l'auteur et son texte s'est renforcé par le développement de l'imprimerie qui a rendu habituelle l'inscription d'un nom d'auteur sur la couverture ; comme M. Foucault le souligne dans sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? », cette signature fut d'abord l'engagement d'une responsabilité pénale avant d'être considérée comme la marque d'une propriété littéraire. La diffusion des œuvres littéraires s'est profondément modifiée à partir de la Renaissance ; auparavant, Paul Zumthor le rappelle, « jusque dans le cours du XIV^e siècle, un très grand nombre de textes restent, dans l'état de notre documentation, c'est-à-dire en vertu du mode de leur transmission, anonymes » et souvent « on distingue mal entre auteur, récitant et copiste »¹. Par la suite, la naissance d'une corporation professionnelle de libraires et d'imprimeurs n'est pas sans lien avec l'émergence pour les œuvres littéraires de ce que M. Foucault appelle la « fonction-auteur » : il montre en effet qu'« un chiasme s'est produit au XVII^e, ou au XVIII^e siècle », à partir duquel « les discours “littéraires” ne peuvent plus être reçus que dotés de la fonction-auteur : à tout texte de poésie ou de fiction on demandera d'où il vient, qui l'a écrit, à quelle date [...] »². Roger Chartier commente et complète ainsi l'analyse de M. Foucault :

[...] l'apparition du concept de propriété littéraire [...] dérive directement de la défense du privilège de libraire qui garantit un droit exclusif sur un titre au libraire qui l'a obtenu. Ce sont, en effet, les tentatives de la monarchie pour abolir la perpétuité traditionnelle des privilèges qui amènent les libraires-éditeurs à lier l'irrévocabilité de leurs droits avec la reconnaissance de la propriété de l'auteur sur son œuvre.³

Nous savons d'ailleurs que cette lutte juridique de longue haleine, née au XVII^e siècle, a longtemps empêché l'auteur de bénéficier de la reconnaissance d'un droit

¹ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil (Points), 1972, p. 84.

² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.*, p. 800.

³ Roger Chartier, « Figures de l'auteur », *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque Albin Michel. Histoire), 1996, p. 51.

propre, droit moral tout d'abord (qui garantirait à l'écrivain l'intégrité de sa création et le choix des conditions de publication) et droit patrimonial (qui lui octroierait une rétribution financière).

Or les jeux de perturbation qui entourent le nom de l'auteur sont fortement marqués par ce cadre légal et commercial : par exemple, tandis que ce nom devient une mention obligatoire sur la couverture du livre, toute publication anonyme est considérée en retour comme une transgression qu'il faudrait faire disparaître sinon empêcher. L'absence de nom ou l'inscription d'un nom qui ne correspond pas à l'état civil enrayer notamment la responsabilité pénale de l'auteur et, bien évidemment, sont publiés en premier lieu sous couvert d'anonymat les écrits qui enfreignent les codes moraux ou provoquent le pouvoir politique. C'est ainsi que, très rapidement, ces pratiques ont été repérées et répertoriées et le développement du marché du livre s'est accompagné de la diffusion de dictionnaires d'anonymes et de pseudonymes dès le XVII^e siècle¹, puis, au XIX^e siècle, d'études riches et approfondies de toutes les formes possibles de supercherie littéraires, entreprises par des bibliographes qui désirent mener une « chasse aux mystificateurs »². Jean-François Jeandillou montre que cette tradition bibliographique entreprend le classement et la caractérisation des dispositifs mystificatoires afin de démasquer et de condamner les responsables de ces jeux littéraires pour offrir au lecteur une vérité restaurée : commentant par exemple la posture de Joseph-Marie Quérard, auteur des *Supercheries littéraires dévoilées* (1847-1853), ce critique décrit le bibliographe comme une « sorte de bras séculier qui tient son pouvoir du divin » et qui, « en s'investissant spontanément d'une mission de purification sacrée, transforme la chasse aux supercheries en croisade et la sentence d'exclusion en véritable excommunication »³. Contre des pratiques qui instillaient un certain désordre dans l'univers bibliographique s'est instauré un véritable « tribunal des Lettres » qui entend les réfréner (selon l'expression de J.-F. Jeandillou).

¹ Jean-François Jeandillou mentionne l'ouvrage d'Adrien Baillet en 1690, première enquête détaillée sur le pseudonyme en France (*Auteurs déguisez sous des noms étrangers, Empruntez, Supposez, Feints à plaisir, Chiffrez, Renversez, Retournez ou Changez d'une langue en une autre*); Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit (Propositions), 1994, p. 47.

² *Ibid.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 51.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ces altérations du nom de l'auteur sont considérées non comme l'introduction d'une strate fictionnelle dans le paratexte de l'œuvre mais, au contraire, comme une véritable falsification, un mensonge dont le lecteur est la victime. Elles n'ont été tolérées que progressivement, lorsqu'on leur a accordé une valeur esthétique ; il apparaît d'ailleurs que cette reconnaissance reste partielle, elle touche surtout l'emploi d'un pseudonyme, qui, par un renversement assez étonnant, est devenu une pratique d'une (presque) totale innocuité, tandis que la supposition d'auteur continue d'irriter ou du moins de troubler le monde littéraire, nous le verrons. Cependant, ces deux types de mystification, qui ne sont pas à proprement parler des genres littéraires¹, peuvent être inclus avec profit, me semble-t-il, dans cette exploration du personnage de l'auteur en prenant pour appui les analyses de J.-F. Jeandillou pour qui la mystification se distingue par nature de la tromperie et du mensonge et se définit alors comme « un type de fiction (dite supercherie) que l'on fait passer pour un discours véridique »². Même si les exemples seront ici moins nombreux que pour les autres catégories de fictionnalisation de l'auteur – ces pratiques demeurent peu fréquentes et il s'agit toujours de sélectionner celles qui engagent un point de vue sur le statut d'auteur –, ce choix se justifie aussi par le fait qu'un certain nombre de personnages, au sein des récits fictionnels déjà évoqués, ont recours à ces pratiques, ainsi mises en perspective à un second degré de réalité.

I Pseudonymie

Envisager le pseudonyme comme « le vrai nom d'un auteur fictif » redonne sens et enjeu à ce qui est souvent considéré comme un simple détail sans conséquence pour l'analyse des œuvres : c'est la proposition théorique de David Martens dans son étude de la poétique de la pseudonymie à travers « l'invention de Blaise Cendrars », qui désire fonder une nouvelle manière d'appréhender ce nom d'auteur particulier³. Il suggère ainsi que le pseudonyme n'est pas seulement un « second nom [...] aussi authentique que le premier, [qui] signale simplement cette

¹ J.-F. Jeandillou conteste cette confusion ; *ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 38.

³ David Martens, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, dissertation de doctorat en philosophie et lettres sous la direction du professeur Myriam Watthee-Delmotte, Université catholique de Louvain, mai 2007, pp. 37-49.

seconde naissance qu'est l'écriture publiée », comme l'affirme P. Lejeune en réponse à une objection possible, « facile à écarter » selon lui, contre sa théorie du pacte autobiographique : « Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité », ajoute-t-il encore. « Il ne faut pas confondre le *pseudonyme* ainsi défini comme nom d'auteur (*porté sur la couverture du livre*) avec le *nom* attribué à une personne fictive à l'intérieur du livre »¹. Certes, pour une œuvre donnée, que nous sachions ou non que le nom sur la couverture est un pseudonyme (bien souvent, aucun paratexte ne le signale et c'est l'histoire littéraire qui nous renseigne), nous considérons que ce nom désigne la personne réelle qui a écrit le livre, même si son nom à l'état civil est différent : ainsi le nom de Stendhal et celui d'Henri Beyle renvoient en définitive à la même personne du monde réel mais ces noms ont des emplois différents (on dira de préférence « l'auteur d'*Armance* est Stendhal » et « Henri Beyle a utilisé le nom de Stendhal pour publier ses œuvres littéraires »). Cependant, en se plaçant du point de vue de l'auteur et non du lecteur, il me semble plus intéressant de considérer que ce nom pseudonymique peut « aussi se lire comme la signature d'un être fictionnel » et D. Martens montre que plusieurs analyses critiques vont dans ce sens :

Selon l'étymologie, l'origine grecque du terme fait du pseudonyme un faux nom, un nom mensonger ; Gérard Genette le qualifie de « nom fictif », Marie-Pier Luneau et Pierre Hébert de « fausse signature » ; Marie-Pier Luneau encore d'« auteurs fictifs » et de « personnalité auctoriale factice » ; Pierre Hébert à nouveau de « signature fictive » ; Gérard Leclerc de « nom imaginaire ». Ainsi, le pseudonyme a beau être perçu, en termes de rapport à la réalité, [...] comme s'il désignait purement et simplement un individu empirique, il n'en reste pas moins que son fonctionnement s'appuie sur la toile de fond d'un *comme si*, autrement dit sur une structure de fiction, ce qu'attestent les différents termes usités pour le désigner, et, par contamination, pour désigner le sujet auquel il se réfère [...].²

Ce chercheur, à l'instar de G. Genette, entend ainsi rapprocher la pseudonymie de la supposition d'auteur, pratiques qui reposeraient toutes deux sur une même structure fictionnelle³. D. Martens tend à atténuer la frontière entre les deux mais, pour autant, il me paraît nécessaire de conserver une distinction, au moins de degré, entre ces

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 24.

² David Martens, *ibid.*, p. 44. Voici les travaux auxquels il renvoie : Article « Pseudonyme », *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1932), P.U.F., 1994, p. 518 ; Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil (Points Essais), 1987, p. 50 ; Marie-Pier Luneau, Pierre Hébert, « Le pseudonyme au Québec », *Voix et images. Littérature québécoise*, Volume 30, numéro 1 (88), automne 2004, p. 9, p. 28 et p. 81 ; Gérard Leclerc, *Le Sceau de l'œuvre*, Seuil (Poétique), 1998, p. 121.

³ Pour Gérard Genette, la pseudonymie serait une « variante » de la supposition d'auteur : il s'agirait de « l'attribution d'une œuvre, par son auteur réel, à un auteur imaginaire dont il ne produirait rigoureusement rien d'autre que le nom » ; Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 51.

deux pratiques mitoyennes ; du reste, leur réception dans le champ littéraire semble bien distincte.

Il apparaît – du moins dans l'état actuel de nos connaissances –, qu'aucune des œuvres mentionnées jusqu'ici n'ait été publiée sous un pseudonyme. Nous pouvons éventuellement nuancer ce constat pour ce qui concerne l'écrivain A. S. Byatt : en effet, cette dernière, née Antonia Susan Drabble, a choisi de réduire ses deux prénoms à leurs initiales tout en adoptant le nom de son premier mari pour publier son œuvre littéraire. Elle a ainsi créé à partir de données biographiques un véritable nom de plume. Il s'agit bien d'un choix concerté, comme elle l'explique dans un entretien, qui marque la distinction entre l'auteur (figure publique) et la personne privée¹. Par ailleurs, quelques auteurs ont eu recours à ce procédé dans leurs œuvres de jeunesse : nous l'avons déjà évoqué, P. Auster a utilisé le nom de Paul Quinn dans des articles critiques et il a aussi écrit en 1978 sous le pseudonyme de Paul Benjamin (Benjamin est son deuxième prénom) un roman policier, *Squeeze Play*. Il faut reconnaître que ces articles n'appartiennent pas en propre à l'œuvre littéraire de P. Auster et ce roman a été écrit à des fins strictement alimentaires (ce sera d'ailleurs un échec cuisant pour l'auteur, le roman ne sera publié qu'en 1982) : cela correspond à un certain usage du pseudonyme qui permet à l'auteur caché de se désolidariser d'une œuvre étrangère à son véritable projet artistique ; ce geste s'apparente à un refus de paternité littéraire. Néanmoins, cette première analyse se révèle insuffisante ici puisque l'auteur se réapproprie ces noms fictifs. En effet, ils font retour dans les œuvres ultérieures de P. Auster, ce qui sape leur fonction dissimulatrice : par exemple, son scénario pour le cinéma, *Smoke*, crée un personnage d'écrivain nommé Paul Benjamin ; le prénom se retrouve aussi dans *Leviathan* (Benjamin Sachs) ; quant au nom de Quinn, ses réapparitions sont multiples.

En ce qui concerne J. Barnes, Vanessa Guignery nous apprend que, avant de publier son premier roman en 1980, il a utilisé plusieurs pseudonymes de 1972 à

¹ Voici ses propos dans un entretien pour le *Magazine littéraire* (n°476) : « Ce nom vient d'abord de la grande admiration que je porte à T.S. Eliot et E.M. Forster. La première vague des modernistes anglais étaient en faveur de l'anonymat de l'écrivain, posture que j'ai toujours trouvée admirable. [...] A l'époque où j'ai choisi mon nom de plume, je ne voulais pas que le lecteur se fasse une image de l'écrivain. On m'a demandé plusieurs fois si je voulais être prise pour un homme. [...] Quant au nom "Byatt", c'est celui de mon premier mari – le nom que je portais lorsque j'ai publié pour la première fois. Il me plaît parce qu'il est bref et sans prétention. » ; « A. S. Byatt : "Prise au piège de Charlotte Brontë" », entretien avec Augustin Trapenard, article en ligne sur Internet : <http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=9135>

1980 dans des articles pour des journaux ou des magazines (sous les noms d'Edwina Pygge, PC₄₉, Fat Jeff, Marion Lloyd et Basil Seal) et, entre 1976 et 1978, il est l'auteur d'« articles sardoniques dans la colonne "Greek Street" de la *New Review* sous le pseudonyme d'Edward Pygge »¹. Là encore, le jeu pseudonymique semble distinct de l'œuvre littéraire mais, nous le verrons dans la section suivante, il traverse aussi la pratique romanesque de J. Barnes. D'ailleurs, V. Guignery suggère qu'il existe un lieu souterrain entre ces textes et son œuvre littéraire :

Il est sans doute révélateur que Julian Barnes ait mis fin à ses activités journalistiques sous des pseudonymes dans les années quatre-vingt, lorsqu'il est devenu romancier à part entière comme si ses expériences polyphoniques précédentes avaient servi de prologue à la composition des romans.²

Plus subtilement, il semble exister un trouble sur le nom de Javier Marías, si l'on en croit l'auteur lui-même qui indique dans *Negra espalda del tiempo* que l'orthographe de son prénom a été modifiée : « Xavier Marias (ainsi m'appelait Ralph Stone [...] par mon prénom original et presque oublié, j'y ai renoncé mais je m'en souviens, c'est le mien) »³. Bien qu'infime, limitée à une lettre, cette substitution peut se lire comme l'embryon d'une création pseudonymique, même s'il est probable qu'elle ait été imposée de l'extérieur⁴ ; nom de l'auteur et nom de naissance ne correspondent plus parfaitement, ce qui rend possible un décalage identitaire. Or, lorsque l'écrivain avoue dans ce même livre qu'il a accepté le 6 juillet 1997 de devenir l'héritier du royaume de Redonda et l'exécuteur testamentaire littéraire de ses prédécesseurs, le romancier M. P. Shiel (Felipe I) puis J. Gawsorth (Juan I), après que John Wynne-Tyson (Juan II) a abdiqué en sa faveur, il reprend alors son prénom originaire comme titre royal, « King Xavier ou encore King X »⁵ : ce choix redonne vigueur au dédoublement onomastique tout en opérant un renversement puisque Javier est conservé comme prénom usuel tandis que Xavier

¹ Vanessa Guignery, *Julian Barnes. L'art du mélange*, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, p. 129. Cependant, le pseudonyme d'Edward Pygge n'appartient pas à J. Barnes puisqu'il a été utilisé en alternance par Ian Hamilton, John Fuller, Clive James, Russell Davies et J. Barnes, dans un but toujours satirique et humoristique.

² Vanessa Guignery, *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, op. cit., p. 291.

³ « *Xavier Marias* » (así me llamaba [...] Ralph Stone [...] con mi original y cas olvidado nombre, yo renuncié a ese nombre pero lo recuerdo, es el mío) », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 116 ; p. 111.

⁴ L'auteur ajoute plus loin : « "XAVIER" – así me llamaron con X, y así lo escribía de niño y así lo escribí siempre mi madre », « XAVIER – c'est comme ça qu'on m'a appelé, avec un X, et c'est comme ça que j'écrivais mon prénom étant enfant et comme ça que l'a toujours écrit ma mère », *ibid.*, p. 292 ; p. 293.

⁵ « *King Xavier o todavía King X* », *ibid.*, p. 295 ; p. 296.

désigne un roi dont le rôle s'accomplit dans un espace imaginaire (l'île de Redonda, située aux Antilles, dont la superficie est d'un kilomètre carré, est inhabitée)¹.

Enfin, le cas de Romain Gary, dont le goût pour la mystification sera exploré plus loin, témoigne de la relation profonde qui peut exister entre le choix d'un nom et la naissance d'une identité d'écrivain. Ce romancier français est né en 1914 sous le nom de Roman Kacew dans une famille russe qui émigre d'abord en Pologne avant d'arriver en France à Nice en 1927. Mais il raconte dans *La promesse de l'aube*, récit autobiographique publié en 1960, que, dès ses treize ans, lorsqu'il envisage de devenir écrivain, sa première préoccupation (et celle, insistante, de sa mère) est de se trouver un nom de plume qui le consacrerait « *grand écrivain français* », deux adjectifs qui indiquent son double dessein, comme le montre cet extrait du récit :

Ma mère parut soudain préoccupée. – Il faut trouver un pseudonyme, dit-elle avec fermeté. Un grand écrivain français ne peut pas porter un nom russe. Si tu étais un virtuose violoniste, ce serait très bien, mais pour un titan de la littérature française, ça ne va pas... [...] Depuis six mois, je passais des heures entières chaque jour à “essayer” des pseudonymes. [...] Ce matin même, j'avais fixé mon choix sur “Hubert de la Vallée”, mais une demi-heure plus tard je cédaï au charme nostalgique de “Romain de Roncevaux”. Mon vrai prénom, Romain, me paraissait assez satisfaisant. Malheureusement, il y avait déjà Romain Rolland, et je n'étais disposé à partager ma gloire avec personne.²

Cette recherche du nom est pour l'enfant son premier « travail littéraire » dans une quête mégalomane encouragée par sa mère (il faudrait être à la hauteur des noms parfaits « malheureusement [...] déjà tous pris » : “Goethe” [...] déjà occupé, “Shakespeare aussi” [...] »³). Plus tard, selon ce récit rétrospectif (dont la véracité n'est pas toujours assurée, l'autobiographie s'y mêle à la reconstruction légendaire), il a signé ses premiers écrits du pseudonyme de François Mermont avant d'opter pour celui de Lucien Brûlard pour le roman *Le Vin des morts* écrit en 1933⁴. Finalement, « Gary » se choisit en tant que « nom de guerre » d'abord sous la forme « Romain Gary de Kacew », d'après la biographie de Dominique Bona : « Le nom s'impose à lui ; [...] il s'appellera Gary. D'un verbe russe, à l'impératif, qui signifie “brûle”. Une chanson tzigane lui est revenue à temps en mémoire : “Gari... Gari...,

¹ Cependant, perpétuant l'usage des rois précédents, Xavier I a attribué à plusieurs artistes la qualité de duc (parmi lesquels William Boyd et A. S. Byatt), il a fondé une maison d'édition, *Reino de Redonda*, spécialisée dans la littérature fantastique et a créé un prix littéraire en 2001 qui distingue un écrivain ou un cinéaste non hispanophone : le premier récompensé est J. M. Coetzee.

² Romain Gary, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard (Folio), 1980, p. 24. Notons cependant que l'orthographe originelle de son prénom est bien Roman, Nancy Huston insiste sur ce point : Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud (Babel), 1995, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 175 ; Dominique Bona, *Romain Gary*, Paris, Gallimard (Folio), 1987, p. 50.

Brûle, Brûle, mon amour” »¹. Le roman *Education européenne* paraît en 1945 sous le nom de Romain Gary, repris ensuite pour l’essentiel de son œuvre. Cependant, ce baptême littéraire ne met pas un terme à la quête de travestissement onomastique de R. Gary : bien avant l’affaire Ajar, il signe le roman *L’Homme à la colombe* Fosco Sinibaldi (le pseudonyme le protège car il occupe encore une fonction diplomatique lorsqu’il écrit ce récit satirique à l’encontre de l’ONU) puis, en 1973, *Les Têtes de Stéphanie*, roman soi-disant « traduit de l’américain par Françoise Lovat », porte le nom de Shatan Bogat. Dans l’espoir d’améliorer les ventes, le roman récupère très rapidement le pseudonyme habituel de l’écrivain, mais ce dernier tient à s’expliquer dans une postface pour contrer par avance des interprétations erronées :

On aurait tort de croire que j’ai choisi un pseudonyme [...] parce qu’il s’agit de ce que l’on appelle parfois du bout des lèvres “un roman d’aventures”. Je l’ai fait parce que j’éprouve parfois le besoin de changer d’identité, de me séparer un peu de moi-même, l’espace d’un livre.²

R. Gary refuse ainsi de réduire l’emploi d’un pseudonyme à une stratégie d’esquive qui sauverait l’honneur d’un auteur respectable : il s’agit plutôt de propager la création fictionnelle jusqu’au nom de l’auteur sur la couverture afin de donner une dimension nouvelle et radicale au désir d’altérité du romancier. Le pseudonyme est ici conçu explicitement comme un personnage fictif qui se substituerait à l’auteur réel et, corrélativement, ce changement de nom engendre une écriture qui se veut (ou se rêve) *autre*, par son origine sinon véritablement par sa nature.

Ces différents exemples montrent que la création d’un nouveau nom, même très proche de celui de l’auteur, esquisse d’emblée les contours d’une figure d’écrivain particulière en ce que celle-ci est entièrement dédiée à la création littéraire contrairement à la personne civile qui ne se caractérise jamais par sa seule activité d’écriture, quelle que soit l’importance que l’écrivain lui donne dans sa vie : l’auteur réel doit se résoudre à considérer qu’être écrivain n’est qu’un des aspects qui l’identifient. A l’inverse, le pseudonyme se définit entièrement et uniquement comme écrivain, que ce soit pour un seul livre ou un texte précis (Paul Benjamin ou Fosco Sinibaldi), pour un ensemble d’œuvres aux caractéristiques communes (tels les articles de presse) ou bien encore pour une œuvre littéraire tout entière (dans le cas

¹ *Ibid.*, pp. 74-75. Il reçoit la Croix de la Libération de Charles de Gaulle sous le nom de « Romain Gary ».

² *Ibid.*, pp. 177-178 et p. 351.

de R. Gary) ; à ce titre, il engage une focalisation sur l'activité littéraire comparable aux autres fictionnalisations de l'auteur observées précédemment. En outre, tel un personnage romanesque, ici encore lacunaire mais ébauché, le pseudonyme est indissociable du récit où il apparaît : il existe par la médiation de l'œuvre qui affiche son nom et il puise aussi en elle toute son épaisseur fictive possible.

Il est intéressant de constater que, si les auteurs réels qui utilisent un pseudonyme sont minoritaires dans mon corpus¹, leurs personnages ont au contraire recours à ce procédé éditorial et plus largement ils sont enclins à changer d'identité. Dans les deux cas, l'invention fictionnelle, d'où naît le récit, se redouble dans celui-ci. Or nous pouvons considérer que cette présence plus marquée des pseudonymes et des noms d'emprunt à un second degré de réalité est un nouveau signe de la proximité ontologique qui existe entre un personnage d'auteur fictif et un auteur pseudonymique.

Ainsi, dans *The New York Trilogy*, Quinn écrit dans le plus grand secret des romans policiers sous le nom de William Wilson et son pseudonyme mène selon lui « une vie indépendante » : en effet, le récit précise que le personnage « n'allait jamais jusqu'à croire que William Wilson et lui-même fussent le même homme »². Le narrateur de *La velocidad de la luz* nous apprend à l'extrême fin du récit qu'il a décidé de « publier le livre sous un autre nom, sous un pseudonyme »³, tout en se gardant d'apporter d'autres précisions sur son nom réel ou sur son nom fictif, tous deux sont laissés vacants. Les deux écrivains dont le destin fascine J. Marías dans *Negra espalda del tiempo* ont usé de pseudonymes : l'écrivain espagnol nous apprend ainsi que le vrai nom de John Gawsworth est en réalité Terence Ian Fytton Armstrong mais ce dernier choisira aussi le nom de « Juan I, King of Redonda » pour signer quelques-uns de ses écrits ou « Orpheus Scrannel », « parfois Fytton Armonstrong tout court ou J. G. ou même simplement G. » ; quant à Wilfried Ewart, il a publié des contes sous son nom et celui d'Herbert Gore⁴. Le docteur Pasavento, personnage éponyme du roman d'E. Vila-Matas, redevient un écrivain débutant en se

¹ Du reste, cette pratique est courante et tolérée mais elle demeure une singularité dans le champ littéraire.

² « [William Wilson] now led an independent life. Quinn [...] never went so far as to believe that he and William Wilson were the same man » ; Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., pp. 4-5 ; p. 17.

³ « publicar el libro con un nombre distinto del mío, con un seudónimo », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op. cit., p. 303 ; p. 285.

⁴ « a veces Fytton Armstrong a secas o J G o aun G simplemente », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 132, p. 138 et p. 147 ; p. 129, p. 135 et p. 144.

rebaptisant « Pinchon » dans la ville où il s'est réfugié, nom sous lequel il peut diffuser une série de textes intitulée *Tentativa de escribir lo que escribiría si escribiera* (*Tentative d'écrire ce que j'écrirais si j'écrivais* ; cette œuvre n'est pas publiée mais elle fait l'objet d'une lecture publique)¹. Citons pour clore ce bref parcours (non exhaustif) le cas de Dostoïevski dans *The Master of Petersburg* qui se fait passer pour Issaïev de peur d'être rattrapé par ses créanciers ou encore celui d'Amy Bellette dans *The Ghost Writer*, la jeune maîtresse du grand écrivain Lonoff, devenue dans la rêverie de Zuckerman la nouvelle identité d'Anne Frank aux Etats-Unis où elle se serait réfugiée après avoir survécu à sa déportation tout en laissant croire qu'elle était morte.

Dans ces derniers exemples, le changement de nom participe d'une illusion qui réussit à duper certaines personnes que l'écrivain rencontre : se développe entre le nom civil et le nom inventé un écart biographique plus net puisque certains épisodes de la vie de l'auteur sont alors effacés pour créer cette nouvelle identité fictive (Anne Franck n'est pas morte ; Pinchon n'a jamais été écrivain). Ces tentatives de mystification amorcent ainsi le passage à l'étape supérieure, la supposition d'auteur, où le pseudonyme gagne véritablement son autonomie pour devenir le nom d'un autre auteur, manifestement différent de l'auteur masqué et considéré par bien des lecteurs comme un écrivain réel, le temps de l'illusion.

II Supposition d'auteur et hétéronymie

L'expression « supposition d'auteur » est employée par les bibliographes pour désigner l'invention mystifiante d'un auteur imaginaire : cet emploi reprend le sens du terme latin (emprunté en langue française) *suppositio*, qui désigne une « substitution frauduleuse »². En effet, depuis l'époque classique, « supposition » a retrouvé un emploi juridique, mentionné dans les entrées quatre et cinq du *Littré*, en tant que « production d'une pièce fausse, allégation d'un fait controuvé » (par exemple, « supposition de testament » ou « supposition d'enfant ») et, plus

¹ Cependant, Pinchon est plus qu'un pseudonyme puisque le personnage se cache sous cette identité fictive dans sa vie courante à Lokunowo où il se fait passer pour un psychiatre retiré.

² « Supposition » dans l'entrée « Supposer », Alain Rey (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française* (trois tomes), Paris, Dictionnaire le Robert, 1998 [1992], p. 3700.

spécifiquement en littérature, « attribution d'un ouvrage à des temps ou à un auteur auquel il n'appartient pas »¹. Tout comme le terme pseudonyme², la supposition d'auteur est étymologiquement la fabrication d'un faux donné pour authentique mais, dans le second cas, le sens de tromperie ou de mensonge s'est peu atténué depuis le XIX^e siècle et l'expression caractérise toujours une irrégularité dans le bon ordre bibliographique : de ce fait, si la pseudonymie est bien une forme de supposition d'auteur puisque « la qualification générique de *supposé* [est] applicable à tout anthroponyme et [...] à toute appellation qu'un individu substitue à son nom légal », cependant elle « ne s'accommode pas automatiquement d'une dissimulation »³ et, en pratique, nous l'avons vu, elle n'est souvent pas considérée comme une mystification, ce qui la distingue des créations littéraires qui s'emploient à créer une véritable illusion d'auteur.

J.-B. Puech redéfinit en ce sens l'appellation « auteur supposé » à l'écart du pseudonyme et à partir des distinctions narratologiques de G. Genette. L'auteur supposé devient un auteur imaginaire qui additionne dans un même texte deux modes d'invention, d'une part quand l'auteur imaginaire est un personnage inclus dans la diégèse (« création d'un auteur imaginaire au niveau de l'instance diégétique, c'est-à-dire un auteur intradiégétique »), d'autre part quand le narrateur se présente comme un écrivain (« création d'un auteur au niveau de l'instance narrative, c'est-à-dire extradiégétique ») :

Le lecteur est alors en présence d'un livre constitué d'une part d'un texte attribué à un auteur imaginaire extradiégétique et, d'autre part, d'un texte dont le personnage intradiégétique est un auteur, l'auteur extradiégétique du premier texte et l'auteur intradiégétique du second étant une seule et même personne, que nous nommerons l'AUTEUR SUPPOSE⁴.

Le premier texte est alors « un texte de présentation de cet auteur et de son œuvre » et J.-B. Puech précise que « ce mot de “présentation” peut recouvrir diverses formes [...] [:] un récit, une biographie ou un commentaire »⁵, texte qui peut être attribué à l'auteur réel ou à un autre auteur imaginaire ; le second texte est une œuvre

¹ Entrée « Supposition », Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française* (six volumes), Paris, Encyclopaedia Universalis, 2007 [1877], p. 6618.

² « pseudonyme » est emprunté au grec et signifie à l'origine « qui a un faux nom » (*Dictionnaire historique*) ; Maurice Laugaa propose de traduire le mot par cette formule « celui qui ment quant à son nom, celui dont le nom est menteur » ; Maurice Laugaa, *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF (écriture), 1986, p. 36.

³ Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op. cit.*, p. 72 et p. 73.

⁴ Jean-Benoît Puech, *L'auteur supposé. Typologie romanesque*, thèse de doctorat, 1982, p. 21.

⁵ « Prière d'insérer », *ibid.*

littéraire, écrite fictivement par l'auteur supposé et en réalité composée par l'écrivain réel. Cependant, dans ce cadre définitionnel, l'auteur supposé ne s'insinue pas nécessairement dans la réalité du lecteur comme une personne authentique, J.-B. Puech ne distingue pas les œuvres manifestement fictionnelles des textes mystifiants (et il s'intéresse en réalité plutôt au premier cas)¹. D'autre part, l'analyse se restreint ici aux livres comportant ce double système textuel alors qu'il est possible d'envisager que, parfois, le texte de présentation n'appartienne pas au péri-texte mais à l'épi-texte de l'œuvre littéraire (c'est-à-dire à l'extérieur du livre). Mais surtout, deux points restent fragiles dans l'analyse de J.-B. Puech : si l'auteur supposé est conçu comme le « narrateur » du second texte (c'est ainsi que le critique reformule son analyse au cours du développement), alors l'œuvre qu'il écrit doit répondre à une double caractéristique ou plutôt une double restriction : il s'agit d'un récit d'une part (J.-B. Puech exclut de fait la possibilité d'une création poétique, pourtant fréquente) et d'un texte autobiographique d'autre part, puisque cette définition ne distingue pas l'auteur supposé et le narrateur de l'œuvre qu'il écrit : or, plusieurs exemples montrent que cette figure d'écrivain fictive devient l'auteur d'une œuvre elle-même explicitement fictionnelle, dans laquelle il est impossible de confondre narrateur et auteur (par exemple, *J'irais cracher sur vos tombes*, écrit par Boris Vian sous le nom de Vernon Sullivan, crée dans le roman un narrateur fictif).

Cette première caractérisation a été amendée et complétée par J.-F. Jeandillou qui met l'accent sur les effets d'illusion et de trompe-l'œil en étudiant la supposition d'auteur dans le cadre des mystifications littéraires : dressant un tableau à double entrée des écrivains imaginaires (l'auteur peut être révélé ou non révélé, intradiégétique ou extradiégétique)², il montre que, en ce qui concerne l'auteur supposé considéré comme une supercherie, « la réalité historique n'est pas ouvertement simulée dans un contexte fictionnel [...] mais attestée grâce à diverses procédures d'authentification (témoignages, documents, recoupements biographiques ou intertextuels) ». D'autre part, « les œuvres de l'auteur imaginaire doivent être (au besoin partiellement) reproduites au sein de l'ouvrage. [...] il doit encore se manifester comme énonciateur, ce critère permettant seul de lui reconnaître de plein

¹ Selon cette définition, Thomas Pilaster est un auteur supposé dans le roman d'Eric Chevillard qui porte son nom bien qu'il soit évident qu'il s'agisse d'un personnage de fiction.

² L'« auteur supposé » selon J.-B. Puech est rebaptisé « auteur apparent » par J.F. Jeandillou car dans cette classe d'écrivain, « il n'y a jamais mensonge mais simulation ludique », le statut imaginaire de l'auteur est révélé par le pacte éditorial ; Jean-François Jeandillou, *op. cit.*, pp. 157-158.

droit une qualité auctoriale »¹. L'existence de l'auteur supposé repose ainsi sur une construction éditoriale complexe et ambiguë qui paraît authentifier les indications biographiques et bibliographiques fournies sur ce personnage tout en laissant des indices (parfois subtils) de sa facticité. Le paradoxe que souligne pour finir J.-F. Jeandillou est que, comme « la supposition reste somme toute provisoire », la catégorie d'auteur supposé résulte d'une réélaboration théorique mais ne rend pas compte du statut pragmatique de ce personnage d'auteur tant pour les lecteurs mystifiés que pour les lecteurs démystifiés :

Tant que l'on croit à l'authenticité de leur œuvre, ils sont tenus pour des écrivains réels (au pire cachés derrière un pseudonyme) : en bonne logique, il n'y aurait donc d'auteurs supposés qu'après coup. Or, dès que le coup monté est rendu public, ils entrent dans la grande famille des auteurs imaginaires révélés.²

Néanmoins, cette réintégration dans l'ensemble des personnages d'auteurs inventés n'est jamais complète car l'auteur supposé maintient sa singularité, notamment par la relation que « l'auteur supposant » entretient avec cet être de papier presque réel : malgré leur proximité, cette relation n'est pas tout à fait équivalente à celle qui existe entre l'auteur et un de ses personnages de fiction. C'est pourquoi une autre terminologie semble à même de caractériser plus précisément le statut de l'auteur supposé pour son créateur et d'apprécier le degré de présence et d'autonomie du personnage dans le réel : en effet, à la suite du poète portugais Pessoa, nous parlons aussi d'« hétéronyme » en donnant au mot un sens très précis, par différenciation du pseudonyme. Il ne s'agit pas seulement d'inventer un nom mais désormais une personne tout entière, pourvu d'une identité et d'une biographie propres, différentes de l'auteur réel et transmises au lecteur (même brièvement). La personnification de cet autre imaginaire lui confère une illusion d'existence forte ; plus encore, Pessoa avoue qu'il ressent réellement l'indépendance de cette créature et sa présence autour de lui, comme il le souligne par exemple dans la célèbre lettre du 13 janvier 1935 adressée au critique Adolfo Casais Monteiro. Le poète y reconstitue la genèse de ses hétéronymes à partir du jour « triomphal de [sa] vie », le jour de la création d'Alberto Caeiro, le premier hétéronyme :

[...] j'eus envie un beau jour, [...], d'inventer un poète bucolique [...] et de le [...] présenter sous un jour plus ou moins réel [...] Un jour où, en fin de compte, j'avais renoncé à ce projet – c'était le 8 mars 1914 – [...] j'écrivis plus de trente poèmes à la

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*, p. 162.

file [...] Et ce qui s'ensuivit, ce fut l'apparition de quelqu'un en moi, à qui je donnai aussitôt le nom d'Alberto Caeiro [...]

Quelques précisions encore à ce sujet... Je vois devant moi, dans cet espace incolore mais bien réel du rêve, les visages, les gestes de Caeiro, de Ricardo Reis et d'Álvaro de Campos. J'ai bâti leur vie et leur trajectoire¹.

Dans l'imaginaire poétique de Pessoa, ses hétéronymes prennent véritablement corps aux côtés de leur œuvre : le poète propose ainsi dans la suite de la lettre non seulement un résumé de leur vie, de l'éducation qui leur a été offerte à leur activité professionnelle à l'âge adulte, mais aussi une description physique des personnages principaux qui composent depuis 1914 ce qu'il appelle la « coterie inexistante », en attribuant à chacun des caractéristiques particulières². Il est indéniable que l'expérience pessoenne est tout à fait singulière tant par sa mise en œuvre que par son ampleur. A sa mort en 1935, Pessoa était une figure discrète dans le paysage littéraire portugais (même s'il n'était pas inconnu), il avait peu publié de son vivant gardant l'essentiel de son œuvre cachée, conservée dans une grande malle que les chercheurs explorent et dépouillent depuis plusieurs décennies : la nature réelle de son œuvre poétique, sa radicale nouveauté et son immensité n'est révélée que posthume lorsque l'on commence à éditer au fur et à mesure ses écrits, dénombrant alors pas moins de soixante-dix hétéronymes (*Le Livre de l'Intranquillité*, qui est aujourd'hui une des œuvres les plus célèbres de Pessoa, attend 1982 pour être publié). Le concept d'hétéronymie fait partie intégrante de sa poétique qui engage une démultiplication du moi (presque) à l'infini pour accéder en définitive à ce que Pascal Dethurens désigne comme « l'œuvre absolue », « une œuvre inouïe qui serait toutes les littératures à elle seule »³. Le poète peuple alors ses écrits d'auteurs imaginaires aux personnalités autonomes mais cette quête d'incarnation forte est le revers de la dépersonnalisation extrême du moi.

Même si l'invention de Pessoa est « unique dans toute l'histoire de la littérature », « invention inédite, singulière, et pour tout dire incomparable »⁴, le concept d'hétéronyme s'est diffusé au-delà de l'œuvre pessoenne : il a été réinvesti par certaines analyses critiques (notamment J.-F. Jeandillou) et il est d'usage assez

¹ « Lettres à Casais Monteiro (fragments) », Fernando Pessoa, *Je ne suis personne. Une anthologie, vers et proses*, présentés par Robert Bréchon, Paris, Christian Bourgois, 1994, pp. 266-267.

² « Caeiro, pour sa part, a les cheveux d'un blond pâle et les yeux bleus ; Reis a les cheveux d'un brun terne et mat ; Campos a la peau plutôt claire, et un type rappelant vaguement celui du juif portugais », *ibid.*, pp. 267-268.

³ Pascal Dethurens, *Pessoa. L'œuvre absolue*, Paris, Infolio, 2006, p. 11.

⁴ *Idem.*

répandu. Il me semble que le sens que lui a donné Pessoa éclaire avec profit d'autres pratiques de supposition d'auteur (même si ces dernières sont, à tous points de vue, de moindre envergure) : cette proposition théorique met l'accent sur les enjeux proprement littéraires et identitaires de ces créations auctoriales, réduites bien souvent à leur fonction mystifiante. Le terme est bien répertorié par le *Littre* mais sa définition est peu satisfaisante puisqu'elle développe l'étymologie (l'hétéronyme est le nom d'un autre) en l'orientant différemment¹. Du reste, il faut reconnaître que, en pratique, les écrivains qualifient souvent de pseudonyme ce que nous appellerons plutôt un hétéronyme : la distinction n'est pas toujours perçue entre création d'un auteur esquissé seulement par son nom et création d'un auteur identifié nettement comme une personne indépendante. Malgré ces difficultés, je souhaite maintenir ce terme comme outil de classification, d'autant plus que certains auteurs gardent en mémoire les créations hétéronymiques de Pessoa, A. Tabucchi, comme nous l'avons déjà vu, ou encore l'écrivain portugais José Saramago que je mentionnerai plus loin.

L'exemple le plus célèbre en France d'une invention mystifiante d'un auteur imaginaire est l'affaire Emile Ajar, orchestrée avec virtuosité par R. Gary pendant sept ans. La première étape de la mystification diffère assez peu des jeux onomastiques de l'auteur : en 1974, R. Gary décide une nouvelle fois, après *Les Têtes de Stéphanie*, de ne pas imposer son nom d'écrivain à son nouveau roman *Gros-Câlin*, dans l'espoir, dira-t-il dans son testament littéraire *Vie et mort d'Emile Ajar*, d'affranchir son œuvre du poids de sa réputation littéraire : « Je sentais qu'il y avait incompatibilité entre la notoriété, les poids et mesures selon lesquels on jugeait mon œuvre, "la gueule qu'on m'avait faite", et la nature même du livre »². Il crée alors le nom d'Emile Ajar mais, pour que l'identité réelle de l'auteur ne soit pas dévoilée trop rapidement, il ne met pas son éditeur dans la confidence et lui transmet le manuscrit selon un scénario complexe : le livre est envoyé par un de ses amis depuis Rio de Janeiro accompagné d'une lettre qui présente Ajar comme un

¹ Voici la définition proposée : « Auteur hétéronyme, auteur qui publie un livre sous le nom véritable d'une autre personne ». L'entrée « pseudonyme » précise quels sont les différences entre ces termes voisins : « les ouvrages pseudonymes proprement dit paraissent sous un nom fait à plaisir » tandis que l'hétéronyme est l'usurpation du nom d'une personne existante (l'exemple le montre : « Cotin faisait un livre hétéronyme quand il publiait ses mauvais vers sous le nom de Boileau »), Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, p. 3265 et p. 5513.

² Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, p. 23.

Français d'Oran, médecin en exil en Amérique du Sud pour avoir pratiqué un avortement meurtrier¹. Le roman sera accepté par l'éditeur Mercure de France, publié et reçu assez chaleureusement par la presse. Très vite, le mystère qui entoure ce jeune auteur intrigue et les spéculations sur son identité réelle se multiplient, sans jamais parvenir à deviner la présence masquée de R. Gary.

La deuxième étape est franchie lorsque l'écrivain achève le deuxième roman d'AJAR, qui sera *La vie devant soi* ; il est alors obligé de donner un corps réel à son auteur fictionnel puisque son éditeur souhaite le rencontrer en personne : pour ne pas révéler la supercherie, R. Gary demande à son petit-cousin Paul Pavlowitch d'incarner AJAR, en prenant garde de ne pas révéler son identité réelle, et ce dernier s'acquitte de son rôle très brillamment, d'abord pour Michel Cournot (éditeur au Mercure de France), puis pour Simone Gallimard et pour la presse lors de l'entretien exclusif qu'accorde Emile AJAR à Yvonne Baby, journaliste au *Monde*. Cet article accompagne la publication du roman en 1975, qui est pressenti immédiatement comme lauréat possible d'un prix littéraire. Mais la situation se détériore quand P. Pavlowitch est démasqué par un journaliste du *Point*, grâce à quelques informations concernant sa biographie réelle que l'acteur d'AJAR a laissé échapper, mais il négocie le maintien de son anonymat en échange d'un nouvel article accompagné d'une photographie. L'existence de l'écrivain mystérieux est maintenant attestée pour le monde littéraire, ce qui permet à son deuxième roman de recevoir en novembre 1975 le prix Goncourt (ce qui contrevient de fait aux règles de ce prix, qui ne doit pas être attribué deux fois à un même écrivain ; or R. Gary a été le lauréat de 1956 pour *Les Racines du ciel*). Contre son gré, l'identité de P. Pavlowitch est finalement dévoilée par un journal local qui l'a reconnu et son lien de parenté avec R. Gary font naître les premiers soupçons.

Si l'écrivain caché clame immédiatement et avec vigueur dans la presse qu'il n'est pas AJAR et qu'il n'est responsable en rien des écrits de son jeune parent, la clé de voûte de la mystification sera l'écriture de *Pseudo*, troisième livre d'AJAR et vrai-faux récit autobiographique où le narrateur reconnaît qu'il s'appelle Paul Pavlowitch et qu'il écrit sous le pseudonyme d'AJAR : il se dépeint comme un homme souffrant de graves troubles psychotiques, dus en grande partie à sa relation conflictuelle avec son « Tonton Macoute », sous les traits duquel nous reconnaissons sans ambiguïté

¹ Dominique Bona, *Romain Gary, op. cit.*, p. 355.

R. Gary. Le texte, publié en 1976, est d'une telle violence envers le célèbre romancier que plus personne ne peut croire qu'il a pris part à l'invention d'AJAR et l'agitation médiatique prend fin. Cependant, une autre lecture de *Pseudo* est possible car ce récit préparait déjà clandestinement la démystification par un système d'écriture à double entente, qui permettait à AJAR d'avouer par exemple à plusieurs reprises sa nature fictive sans que les lecteurs mystifiés ne parviennent à le croire¹. De ce fait, le récit apparaît comme une réflexion sur le statut d'auteur vertigineuse mais surtout profonde et exigeante, formulée depuis une position extrême qui me semble cependant révélatrice, celle de l'hétéronyme ; c'est pourquoi mon étude s'appuiera tout particulièrement sur ce texte.

Pour finir, en 1979 est publié *L'angoisse du roi Salomon*, quatrième et dernier livre d'AJAR. Mais la révélation de la supercherie n'aura pas lieu du vivant de R. Gary : c'est seulement en 1981, l'année d'après son suicide, que deux livres nous dévoilent enfin les secrets de l'affaire, *Vie et mort d'Emile AJAR*, texte posthume dans lequel R. Gary s'explique en réglant ses comptes avec certains journalistes (le texte avait été adressé par courrier peu avant la mort de l'écrivain à son éditeur), livre dont la publication est précédée de peu de *L'Homme que l'on croyait*, où Paul Pavlowitch donne sa version de cette aventure incroyable mais souvent douloureuse. Cependant, la démystification a peu atténué la singularité de l'œuvre d'AJAR, en particulier parce que l'hétéronyme nous semble toujours écrire « en ajar », comme si celui-ci était parvenu à s'inventer une langue propre qui persiste à détonner au sein de l'ensemble des écrits de R. Gary² ; on peut noter que le nom de son hétéronyme se maintient aux côtés du sien lorsque ces romans ont été réédités.

Autre création hétéronymique d'une ampleur assez importante puisqu'elle se poursuit une fois encore pendant sept ans : l'auteur Dan Kavanagh, qui publie quatre romans policiers de 1980 à 1987³ écrits en réalité par J. Barnes. Ces romans mettent en scène le même héros, Duffy (c'est d'ailleurs le titre du premier livre), un ancien policier qui, après avoir été renvoyé, travaille à son compte en tant que détective

¹ « Je savais que j'étais fictif et j'ai donc pensé que j'étais peut-être doué pour la fiction », affirme AJAR dès la deuxième section du texte ; Romain Gary (Emile AJAR), *Pseudo*, Paris, Mercure de France (Folio), 1976, p. 16.

² Ce sentiment demeure, malgré la démonstration acerbe de R. Gary dans *Vie et mort d'Emile AJAR* qui expose plusieurs correspondances remarquables entre son œuvre propre et celle d'AJAR.

³ *Duffy*, 1980 ; *Fiddle City*, 1981 ; *Putting the Boot in*, 1985 ; *Going to the Dogs*, 1987.

privé et agent de sécurité. Si le nom de cet auteur est emprunté à la vie personnelle de J. Barnes (Kavanagh est le nom de famille de son épouse), il ne s'agit plus d'un simple pseudonyme dans la mesure où chaque roman est accompagné d'une brève présentation biographique de l'auteur : il gagne ainsi une certaine épaisseur littéraire à l'écart de la vie réelle de celui qui écrit (les deux auteurs ne partagent que leur date de naissance, 1946, et leur lieu de résidence, North Islington). Cependant, le jeu hétéronymique possède ici une forte composante ludique et comique qui semble le rendre peu sérieux. Notons par exemple que la biographie de Kavanagh est à la fois très fluctuante et peu crédible : pour ces quatre romans, chaque notice est différente et propose une autre version possible de la vie rocambolesque de l'auteur, brisant ainsi la continuité identitaire du personnage et suggérant au lecteur la présence d'une mystification. L'in vraisemblance est manifeste dès la quatrième de couverture de *Duffy* où nous apprenons que, « après avoir déserté à Montevideo », l'auteur « sillonne les Amériques, exerçant mille et un métiers : cow-boy de rodéo, serveur sur roller-skates dans un drive-in restaurant de Tucson, videur dans une boîte gay de San Francisco »¹. Le nom de J. Barnes est totalement absent de l'œuvre de son hétéronyme, la seule indication qui pourrait le démasquer, selon les connaissances du lecteur, est la dédicace à « Pat Kavanagh », sa femme ; le secret de ce curieux auteur, « fort mal gardé par ailleurs » précise V. Guignery², est dévoilé en 1987 lors d'une réunion publique sur le roman policier à laquelle Dan Kavanagh se rend en personne. Pour autant, les livres de l'hétéronyme continuent d'être publiés sous son nom et n'ont pas été réattribués à l'écrivain caché : le jeu se poursuit à travers les années, même si D. Kavanagh n'écrit plus depuis 1987, et chaque auteur possède son propre site Internet³.

¹ « *After jumping ship at Montevideo, he roamed across the Americas taking variety of jobs : he was a steer-wrestler, a waiter-on-roller-skates at a drive-in eaterie in Tucson, and a bouncer at a gay bar in San Francisco* ». Malgré tout, l'éditeur français a cru nécessaire d'ajouter cette phrase à la fin de la présentation : « Note biographique communiquée par l'auteur et donnée sous toute réserve » ; Dan Kavanagh, *Duffy*, Londres, Jonathan Cape, 1980 ; *Duffy* (traduction de l'anglais par Philippe Loubat-Delranc), Arles, Actes Sud, 1992 [1981], quatrième de couverture.

² Vanessa Guignery, *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, op. cit., p. 293.

³ <http://www.dankavanagh.com/> et <http://www.julianbarnes.com/>. Il existe seulement un lien sur la page du premier qui renvoie au second, avec cette mention : « *If you like Dan Kavanagh, try Julian Barnes* ». Le site de Dan Kavanagh publie même deux photographies de l'auteur, toutes deux peu utilisables bien entendu (la première est gâchée par le doigt malencontreux du photographe et la seconde est floue).

J. Barnes et ses commentateurs tendent à restreindre la place de cette œuvre hétéronymique au sein de l'ensemble de sa production romanesque : l'auteur explique en effet qu'il « savai[t] qu'il désirai[t] écrire plusieurs romans policiers » mais il ne voulait pas « être l'auteur de *Metroland* et de trois romans policiers tous sous le même nom »¹. Il choisit donc d'isoler une partie de sa production romanesque en lui inventant un autre auteur et ce geste marque, remarque Merritt Moseley, une ligne de partage très nette entre les romans qui appartiennent à un genre populaire et ceux qui engagent une recherche esthétique plus approfondie, à l'écart des conventions romanesques (tel *Flaubert's Parrot*) : de fait, l'écriture de la série des Duffy semble « à l'opposé » de l'œuvre signée J. Barnes car elle ne bouleverse pas les poncifs du sous-genre mais les reconduit (scènes de violence, situations scabreuses, ton familier et style oral)². Mais ce dédoublement auctorial ne réalise pas seulement une hiérarchisation qualitative, il engage un véritable « étrangement » identitaire : V. Guignery remarque précisément que, dans ces romans, « la voix barnesienne n'y est guère reconnaissable » et, plus encore, la critique indique que l'immersion dans le personnage de Dan Kavanagh modifie concrètement les habitudes d'écriture de J. Barnes³. Il semble alors que s'exprime dans cette œuvre une autre énergie romanesque, plus provocante et donc, sous certains aspects, plus libre.

Nous retrouvons aussi dans le cadre de la supposition d'auteur J. Marías qui a créé une figure d'écrivain éphémère mais mystifiante, comme il l'avoue une fois de plus dans *Negra espalda del tiempo* – ce qui rend d'autant plus douteuse l'affirmation inaugurale du livre que j'ai déjà citée, selon laquelle il n'a « jamais encore confondu la fiction et la réalité » : en effet, lorsque l'écrivain a composé une « anthologie de récits de terreur étrange », publiée sous le titre *Cuentos únicos* en

¹ « I knew I wanted to write several thrillers [...], and I didn't want to be the author of *Metroland* and three thrillers all under the same name » (je traduis), entretien cité par V. Guignery, *ibid.*, p. 292.

² « If Julian Barnes has been devotedly pursuing difference and freedom from the conventional expectations of the English novel in his mainstream fictions, in the Duffy books he does something almost exactly opposite », Merritt Moseley, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, University of South Carolina Press (Understanding contemporary British literature), 1997, p. 33.

³ « alors que *Metroland* lui valut quelque six années de travail, la première mouture de *Duffy* fut rédigée en neuf jours et la révision dura trois jours. En outre, Kavanagh n'utilise pas la même machine à écrire que Barnes et il quitte Londres pour s'enfermer dans la maison de campagne de Ruth Rendell [...] afin de composer ses romans policiers », Vanessa Guignery, *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, *op. cit.*, p. 292.

1989, il reconnaît n'avoir « pu résister à la tentation »¹ et y a inclus un conte de sa plume, attribué fictivement à un certain James Denham. Sur le modèle des anthologies dirigées par John Gawsworth, ce recueil rassemblait des contes écrits par des auteurs anglais pour la plupart méconnus, surtout pour le public espagnol ; comme le titre l'indique, ils sont « uniques » en tant que seule occurrence du genre dans l'œuvre de la plupart des auteurs choisis (par exemple, Lawrence Durrell ou Winston Churchill n'auraient écrit chacun qu'un seul conte macabre). Chaque récit se trouve précédé d'une notice biographique pour donner quelques renseignements sur les figures littéraires les plus obscures mais l'écrivain précise que « dans certains cas, le caractère errant ou secret des conteurs ne [lui] a pas permis de connaître d'eux autre chose que de vagues détails » et, dans cette aura de mystère, l'invention de la vie de James Denham ne dépareillait pas du tout : l'auteur supposé, né en 1911 à Londres et mort en 1943, « tué au combat en Afrique du Nord à trente-deux ans », était présenté comme « un infortuné de plus, bien que celui-ci fût apocryphe »².

Bien que le recueil présente toutes les garanties d'authenticité, J. Marías explique que « le caractère fantaisiste et romanesque » (« *la índole novelesca y disparatada* ») de certaines notices a fait naître des soupçons chez un certain nombre de lecteurs, les conduisant parfois à l'hypothèse d'une mystification complète puisque quelques uns « pensèrent que les dix-neuf récits, sans exception, étaient de [lui], sous différents noms » ; d'autres « plus prudents, pensèrent que “seuls” trois ou quatre étaient de [l'écrivain], parmi lesquels à coup sûr celui de Gawsworth, que de nombreux lecteurs tenaient encore pour un personnage de fiction »³. L'écrivain donne le fin mot de cette supercherie littéraire dès 1990 par la publication du recueil de nouvelles *Mientras ellas duermen* dans lequel il se réapproprie sous son nom le récit intitulé « La canción de Lord Rendall » ; il l'accompagne cependant de la fausse

¹ « *confundido todavía nunca la ficción con la realidad* », « *antología de relatos raros de miedo* », « *no pude resistirme a la tentación* », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 17 et pp. 144-145 ; p. 9 et pp. 141-142.

² « *en algunos casos el carácter vagaroso o recóndito de los cuentistas me impidió conocer apenas datos* », « *caído en combate en el Norte de Africa a los treinta y dos años* », « *otro malogrado más, aunque este fuera apócrifo* », *ibid.*, p. 145 ; pp. 142-143.

³ « *se maliciaron que los diecinueve relatos sin excepción eran míos bajo diferentes nombres* », « *más prudente, pensó que sólo eran míos tres o cuatro, entre ellos sin duda el de Gawsworth, a quien no pocos lectores aún tenían por personaje de ficción* », *ibid.*, p. 147 ; p. 144. Dans le prologue de *Vidas escritas*, l'écrivain indique que l'idée de ce nouveau recueil lui est venue à la suite de la réception de *Cuentos únicos* et de ces notes biographiques authentiques mais pourtant « si invraisemblables qu'elles semblaient inventées » ; « *tan extravagantes que parecían inventados* », Javier Marías, *Vidas escritas*, op. cit., p. 15 ; p. 9.

biographie de l'écrivain fictif. En revanche, si les rééditions de *Cuentos únicos* comportent une note de l'auteur datée de 2004 et placée à la fin de l'introduction d'origine, note dans laquelle il reconnaît avoir inventé un auteur et composé un des récits du recueil, il se garde de révéler le nom du coupable, invitant le lecteur à « chercher la levée des masques en d'autres lieux, mais non sur le territoire du masque lui-même » pour ne pas « ruiner le jeu possible, la conjecture et la spéculation »¹. Le dédoublement auctorial (reproduit lui-même dans la nouvelle où le narrateur fait la rencontre impossible de son double parfait) n'est dès lors pas totalement résorbé et, au contraire, les écrits ultérieurs de J. Marías montrent que, sous d'autres formes, se creuse plus encore cet écart qui sépare personnage d'auteur fictif et personne réelle.

Les supercheries littéraires suscitent assez souvent l'irritation des lecteurs dupés au risque de ne pas prêter attention à la fécondité littéraire non négligeable de ces jeux d'illusion pour les auteurs-mystificateurs : la genèse de *Any Human Heart* de W. Boyd, présentée initialement comme un roman de l'écrivain, nous en apporte une nouvelle preuve. En effet, le personnage principal de ce roman n'était pas inconnu des lecteurs de l'écrivain car Logan Mountstuart était une des pièces maîtresses du canular monté autour du peintre américain Nat Tate dont l'existence était purement imaginaire. En 1998, avec la complicité de la rédactrice en chef du magazine d'art new yorkais *Modern Painters* et celle des Editions 21, William Boyd a publié sous son nom propre une courte biographie intitulée *Nat Tate - An American Artist 1928-1960* sans donner aucune indication sur le caractère fictif du texte : au contraire, pour augmenter l'effet de réel, le récit est illustré de diverses photographies du peintre, de ses amis et ses rencontres (tels Georges Braque ou Picasso) mais aussi de la reproduction de quelques dessins et d'une grande huile abstraite de Nat Tate, réalisés par W. Boyd lui-même². Gore Vidal, John Richardson et David Bowie, mis dans la confiance, acceptèrent d'accréditer la mystification. Or l'écrivain-biographe appuie à plusieurs reprises ses dires sur les écrits d'un certain

¹ « me abstenga ahora de arruinarle aquí el posible juego, la conjetura y la especulación. Quede, pues, el desenmascaramiento en otros lugares, pero no en el territorio de la propia máscara. » (je traduis), *Cuentos únicos* (Javier Marías éd.), Barcelone, Debolsillo (Contemporánea), 2007 [1984], p. 13.

² Ces indications sont fournies par l'introduction de l'auteur, intitulée « La véritable histoire », qui a été ajoutée dans les éditions récentes de cette biographie imaginaire. William Boyd y précise aussi que les photographies d'anonymes proviennent de brocantes.

Logan Mountstuart, « écrivain et critique anglais (1905-1996) dont [il] édite en ce moment le journal », présenté ainsi :

Mountstuart est un curieux personnage, oublié dans les annales de la vie littéraire du XX^e siècle. “Un homme de lettres” est probablement la seule description qui rende justice à son étrange carrière – tour à tour acclamée ou entièrement indigente. Biographe, belle-lettriste, éditeur, romancier raté, sa réussite consista peut-être surtout à se trouver là où il le fallait quand il le fallait au cours de la majeure partie du siècle, et son journal – un énorme document, fort copieux – s’avérera sans doute son durable monument commémoratif. [...] mon propre récit inégal et contradictoire de la vie et de l’œuvre de Nat Tate [...] n’aurait pu être rédigé sans le journal de Mountstuart [...]¹

De fait, le récit cite divers extraits du journal intime de l’écrivain qui se rapporte à ses rencontres avec Nat Tate (en respectant scrupuleusement les règles d’un travail scientifique, comme les guillemets ou l’indication typographique des passages supprimés) et, par sa présence croissante dans le récit biographique (comme témoin des dernières années de la vie de Tate et critique d’art avisé de son œuvre), Logan Mountstuart en devient un personnage à part entière dont l’authenticité semble assurée par l’insertion d’un portrait photographique datant soi-disant de 1959.

Très peu de temps après la publication du livre, le secret de la supercherie éclata au grand jour dans un article d’un journaliste de l’*Independent* et l’affaire fit grand bruit car, même si l’illusion fut de courte durée, plusieurs personnalités de renom du monde artistique étaient tombées dans le piège du mystificateur (affirmant, par exemple, connaître l’œuvre du peintre). Mais les deux artistes fictifs, ainsi chassés du monde réel, sont réapparus par la suite dans l’œuvre de W. Boyd, promise dès 1998 et publiée enfin en 2002. Ce sera *Any Human Heart*, où l’écrivain réel se transforme effectivement en éditeur de son hétéronyme² ; dans le roman-journal, une note bibliographique, à la date du jeudi 23 avril 1959, renvoie d’ailleurs le lecteur à son essai sur Nat Tate tandis que nous pouvons vérifier à loisir la parfaite exactitude des passages cités des carnets de Logan quelques années auparavant. Or, mis à part quelques rares indications éditoriales, les propos de l’auteur supposé ne sont plus

¹ « *the British writer and critic [...] (1905-1996 – whose journals I am currently editing). Mountstuart is a curious and forgotten figure in the annals of twentieth-century literary life. “A man of letters” is probably the only description which does justice to his strange career – by turns acclaimed or wholly indigent. Biographer, belle-lettriste, editor, failed novelist, he was perhaps most successful at happening to be in the right place at the right time during most of the century, and his journal – a huge, copious document – will probably prove his lasting memorial. [...] my own patchy and conflicting account of Nat Tate’s life and times [...] could not have been compiled without the Mountstuart journals [...]* », William Boyd, *Nat Tate. An American Artist. 1928-1960*, Cambridge, 21 Publishing Ltd, 1998, pp. 11-12 ; *Nat Tate. Un artiste américain : 1928-1960* (traduit de l’anglais par Christiane Besse), Paris, Seuil, 2002 [2000], pp. 18-19.

² Dans le roman, l’éditeur ne signe pas ses notes, ce qui permet de l’identifier à W. Boyd lui-même (ou du moins ne l’interdit pas).

dans *Any Human Heart* sous la tutelle de l'auteur supposant, comme dans le texte précédent (où les citations de Logan sont réglementées et commentées par le narrateur-biographe) ; c'est pourquoi, d'une certaine manière, nous pouvons dire que, dans l'esprit de la création hétéronymique, le roman offre finalement à l'auteur fictif un espace d'expression presque totalement autonome où s'affirme une individualité artistique¹.

Pour finir, nous pouvons envisager un cas-limite de supposition d'auteur, le roman paradoxal et provocant de R. Bolaño, *La literatura nazi en América*, qui se présente comme un catalogue encyclopédique et scientifique d'auteurs américains qui partagent une même inclination politique et littéraire pour les thèses nazies et fascistes. Le texte est présenté comme un roman dès la première édition en 1996 (la couverture mentionne en sous-titre « Novela »), ne laissant ainsi aucun doute sur le caractère fictionnel des biographies que nous allons lire. Pourtant, une fois l'épître franchi, le livre mime parfaitement les modalités de composition et le style des dictionnaires scientifiques créant un vertige inquiétant par ce travail minutieux de vraisemblance : mis à part le récit de clôture, « Ramírez Hoffman, el infame », le bibliographe efface sa présence dans ses notices par l'emploi d'un ton descriptif et semble nous livrer le résultat d'une recherche fortement documentée, appuyée sur des faits précis (date de publication des œuvres des écrivains, des épisodes principaux de leur vie ; noms de lieux ; noms des personnes rencontrées ; détails intimes)². L'appareil critique est augmenté de trois listes qui suivent un ordre alphabétique, regroupées sous le titre « Epilogue pour monstres » (« *Epílogo para monstruos* »), qui recensent les personnages d'auteur cités (le nom est accompagné de quelques informations biographiques) puis « Quelques maisons d'édition, revues, lieux... » (« *Algunas editoriales, revistas, lugares...* ») et enfin quelques livres mentionnés au cours des notices.

¹ La seule trace formelle du pacte fictionnel est l'absence du nom de Logan Mountstuart sur la couverture du livre, recouvert par celui du romancier réel.

² Pour une analyse plus avancée, on peut se référer au travail de Julio Peñate Rivero qui étudie la parodie du texte scientifico-technique à l'œuvre dans le roman de R. Bolaño en comparant, sur quelques exemples précis, son style à celui du *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, un manuel de référence ; Julio Peñate Rivero, « Roberto Bolaño : Fiction d'essai et essai de fiction », Héliane Kohler (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel /1*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises, 2003, pp. 93-110.

Cette mimésis formelle convaincante parvient même à rendre insensible le franchissement temporel que s'autorise le bibliographe : si les premières notices concernent des écrivains morts avant la date de publication du livre, peu à peu le récit biographique glisse de la reconstruction d'un passé et d'un présent imaginaires à celui d'un avenir supposé, tel Argentino Schiaffino mort à Detroit en 2015, comme si le directeur de ce catalogue se situait lui-même dans une temporalité très éloignée. Le dernier récit se démarque dans le livre par sa longueur et par un changement sensible du mode narratif : en effet, un « je » témoin et acteur des événements racontés y apparaît ; ce narrateur ultime, qui a assisté aux performances artistiques de Ramírez Hoffman, n'a plus les certitudes de l'historien de la littérature, soulignant au contraire les doutes et les zones obscures qui demeurent dans le parcours de l'artiste mystérieusement disparu. Or ce je est identifié par deux fois dans les dernières pages à l'auteur lui-même au cours d'une conversation avec un policier (à la recherche d'Hoffman) qui appelle le narrateur par son nom propre ; la deuxième occurrence conclut le récit : « “Fais attention à toi, Bolaño”, dit-il finalement, et il partit »¹. Ce retour du nom de l'auteur par un procédé autofictionnel entraîne alors le récit aux limites de la mystification en dévoilant derrière la figure du bibliographe (pourtant narrateur fictif) le signataire du livre.

Cependant, l'invention de cette série d'écrivains fictifs ne s'accomplit pas en une véritable écriture hétéronymique et ce n'est pas tant le maintien d'un pacte fictionnel qui circonscrit le livre dans l'espace romanesque que la rareté des références directes aux œuvres de ces auteurs nazis. Le narrateur insère peu d'extraits en citation, préférant souvent résumer le sujet de leurs ouvrages : leur voix est ainsi recouverte et contenue dans le livre, il n'en reste que de faibles échos. Or cette relation complexe entre l'auteur et ces possibles auteurs supposés résulte du conflit éthique qui les oppose souterrainement mais violemment. L'auteur a choisi l'ironie et la parodie, plus subtiles, au lieu d'une dénonciation explicite de l'idéologie néfaste de ces personnages ; néanmoins il ne faut pas oublier que, si ces derniers sont de pures créations imaginaires, leurs postures politico-littéraires et les idées qu'ils véhiculent sont puisées dans certaines réalités de la littérature sud-américaine qui ne doivent rien à la fiction. S'il est bien difficile de considérer que ces figures d'écrivain

¹ « *Cuidate, Bolaño, dijo finalmente y se marchó* », Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, Barcelone, Barral (Biblioteca Breve), 2005 [1996], p. 219 ; *La Littérature nazie en Amérique* (traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio), Paris, Christian Bourgois (Titres), 2003, p. 239.

sont pour R. Bolaño des incarnations de possibles intérieurs, en revanche, leur présence matérialise, donne forme sensible à une réflexion aiguë sur les errances de la littérature et il semble que ces personnages littéraires infâmes hantent l'imaginaire de l'écrivain : c'est seulement en la prenant en charge dans son écriture que ce dernier peut autoriser l'expression de leur voix¹.

De même que les transformations pseudonymiques, l'invention d'un hétéronyme se met en récit au sein de quelques romans. Le livre de José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), nous renvoie d'emblée à l'expérience pessoenne, comme le titre l'affiche : le célèbre hétéronyme du poète devient alors le personnage principal d'un récit fictionnel situé à Lisbonne, qui s'ouvre sur les derniers jours du mois de décembre 1935, ainsi un mois après la mort réelle de Fernando Pessoa (le 30 novembre). Le romancier a profité d'un détail ou plutôt d'une absence dans la création hétéronymique du poète pour inventer la suite apocryphe de la biographie de Ricardo Reis : en effet, Pessoa avait décrit ce poète comme un médecin né en 1887, qui a choisi de s'exiler au Brésil en 1919 en raison de ses idées royalistes (après l'échec d'une tentative de proclamation de la monarchie au Portugal) mais il a omis de lui attribuer une date de mort. Il devient alors possible d'imaginer que l'hétéronyme a survécu à son créateur : dans le roman, Ricardo Reis décide de revenir s'établir au Portugal lorsqu'il apprend la mort de Pessoa. Mais ce dernier n'a pas tout à fait quitté le monde sensible : comme il l'apprend à son double lors de leurs premières retrouvailles par-delà les années (ils ne se sont pas revus depuis 1919) et par-delà la mort, le poète peut encore circuler à sa guise pendant huit mois hors de sa tombe. Pendant ce même laps de temps, ponctué par les réapparitions toujours inattendues du poète mort, Ricardo tente vainement de se reconstruire une vie à Lisbonne mais il se perd dans des histoires amoureuses peu satisfaisantes et ne cesse de douter de ses choix. Au terme du récit, il choisit de rejoindre Pessoa pour disparaître à son tour. L'auteur et sa création ont pu être réunis dans un même espace fictionnel pour une période transitoire entre la vie et la mort : en quittant le monde des vivants, le poète « orthonyme » Pessoa n'est plus d'une nature ontologique autre

¹ En construisant une situation de communication particulière dans le roman *Nocturno de Chile* (2000), l'écrivain pourra donner une ampleur plus grande à la parole coupable d'un poète hermétique à tout repentir.

que le poète hétéronyme, tous deux ont dès lors une existence réelle mais précaire, qui s'apparente à celle du fantôme.

Dans un contexte esthétique bien différent, le roman de P. Everett, *Erasure*, nous permet de suivre les étapes de la création d'une figure d'auteur mystifiante, inventée de toutes pièces par le narrateur pour des raisons financières qui ont pris le pas sur ses convictions littéraires mais aussi pour susciter une polémique. Confronté à la mort de sa sœur et à la maladie invalidante de sa mère, Thelonious Ellison se résout à écrire, à seules fins de le vendre, un roman qui correspond parfaitement aux attentes de son agent et du public, c'est-à-dire un « vrai » roman afro-américain, comportant tous les poncifs que le terme sous-entend : des scènes violentes et choquantes, une tension raciale entre les personnages exacerbée, un contexte de misère sociale et d'inculture et, par conséquent, une écriture phonétique et agrammaticale qui reflète les échecs de l'instruction scolaire. *My Pafology* est rédigé dans la colère comme une parodie de tout ce que l'écrivain déteste et, sitôt écrit, le livre est renié par Thelonious Ellison qui lui attribue un auteur fictif, Stagg R. Leigh.

Mais ce qui n'était qu'un pseudonyme se transforme très rapidement en un personnage indépendant, au fur et à mesure que le livre, lu au premier degré, est pressenti comme un futur succès de librairie : Stagg R. Leigh reçoit d'abord une biographie fictive mystérieuse (l'auteur sort de prison pour des actes qu'il préfère taire), puis une voix et une diction particulières (Ellison se fait passer pour son hétéronyme lors d'une conversation téléphonique à son éditeur) ; il gagne enfin une apparence physique lorsque Ellison déguisé en Leigh se rend à un rendez-vous avec un producteur ou à une émission de télévision. Ce faisant, la distance que l'auteur avait instaurée initialement entre lui et son hétéronyme se réduit dangereusement dans ce jeu de rôle schizophrénique car Ellison se trouve contaminé par la personnalité agressive de Leigh et semble se perdre lui-même : caché derrière sa créature, il est tel un nouvel homme invisible. Pour l'essentiel, cette expérience hétéronymique est dysphorique pour l'écrivain car, paradoxalement, le succès magistral de sa supercherie lui est insupportable, notamment par ce qu'elle révèle du monde littéraire. Néanmoins, il apparaît que ce dédoublement identitaire est d'une certaine manière la transposition à l'échelle auctoriale de la multiplicité intérieure que revendiquait Ellison dès le début du roman, refusant d'être réduit à une seule

catégorie, un seul genre et un seul style : l'hétéronymie participe d'une même esthétique de la pluralité.

Cette première présentation de l'hétéronymie et, en arrière-plan, de la pseudonymie (où l'auteur supposé est encore en puissance) souligne, je l'espère, combien ces manipulations qui touchent à la signature du livre engagent une réflexion sérieuse sur le statut d'auteur sous des dehors plus futiles ou trompeurs. Parler ici de *personnages fictifs* d'auteur et les mettre en regard de ceux qui apparaissent au sein d'un récit me semble justifié et fécond, même si, bien sûr, leur position fictionnelle et leur rapport à la réalité ne sont pas équivalents. C'est au contraire précisément cette différence de nature qui m'incite à lire ces pratiques éditoriales en trompe-l'œil comme le point de gravité des fictionnalisations de l'auteur, comme nous le verrons ci-après.

Conclusion

Ce parcours de nature typologique nous a permis de situer les lieux et les formes où se créent des personnages fictifs d'auteur dans la littérature contemporaine par un double éclairage historique et théorique afin de comprendre la genèse de ces genres, suivre leur mutation et leur développement jusqu'à leur réalisation présente tout en examinant les critères employés pour les définir. Une organisation des apparitions fictionnelles de l'auteur s'élabore en considérant les modalités de réception effectives de ces œuvres et les travaux critiques qui analysent leur émergence et leur caractéristique : cette organisation prend la forme d'une structure ramifiée à partir de trois branches principales, dans lesquelles l'auteur a un statut bien distinct, et elle nous offre un premier aperçu éclairant du corpus d'étude qui met en évidence son hétérogénéité constitutive.

Cependant, plusieurs points de contact sont apparus au fil des analyses, de l'écrivain comme personnage de roman au personnage d'écrivain réel et réciproquement tandis que les créations actoriales qui s'installent dans la réalité se greffent simultanément sur ces deux modes de mise en fiction de l'auteur, afin d'engendrer un troisième type de personnage au statut irréductible. De ce point de vue, le rôle perturbateur de la pseudonymie et de l'hétéronymie dans l'ordre des

lettres se rejoue dans cette typologie puisque ces formes particulières entrent en relation avec les autres distinctions et les mêlent.

Dès lors, il semble nécessaire de prendre en compte tant ces effets de croisement générique que la place particulière que tente d'occuper l'hétéronymie au sein de l'ensemble des auteurs fictionnels : c'est pourquoi je voudrais proposer désormais un autre mode d'organisation où cette dernière pratique n'occuperait plus une place marginale mais au contraire une fonction dynamique qui reflèterait plus justement l'attraction qu'elle exerce pour les écrivains : il faut reconnaître que l'importance que j'accorde dans mon travail à ce type de création fictionnelle n'est pas proportionnelle au nombre de ces apparitions dans l'histoire littéraire mais elle met en évidence le rôle qu'elle joue, me semble-t-il, dans l'imaginaire littéraire.

- DEUXIEME PARTIE -

**DYNAMIQUE DES REPRESENTATIONS
FICTIONNELLES DE L'AUTEUR :
REORGANISATION AUTOUR DE L'HETERONYMIE**

L'idée de recomposer selon d'autres modalités les apparitions fictionnelles de l'auteur se fonde sur les difficultés que posent les classifications existantes pour une analyse comparative du personnage de l'auteur. Premièrement, outre les problèmes définitionnels propres à chaque catégorie, nous avons pu constater à diverses reprises que certains textes participaient simultanément de plusieurs catégories. En effet, les critères retenus pour fonder une certaine classe de textes n'excluent pas nécessairement, pour les œuvres qui lui correspondent, une autre orientation interprétative qui mettrait l'accent sur d'autres aspects : c'est ainsi que respectivement, la métafiction et l'autofiction, mais aussi la métafiction et la fiction d'auteur ou encore le roman de l'écrivain et le roman autobiographique se trouvent en concurrence pour caractériser une œuvre, par exemple *Operation Shylock* dans le premier cas, *The Hours* dans le deuxième et enfin *Leviathan* dans le dernier. Le texte bénéficie alors d'un éclairage différent selon la catégorie utilisée. D'autre part, certaines œuvres s'inscrivent difficilement ou partiellement dans cette typologie et il a été parfois nécessaire de nuancer les définitions critiques données pour un sous-genre afin de considérer certains textes qui gravitent autour de cette catégorie sans pour autant y répondre parfaitement : nous l'avons constaté par exemple pour *Bartleby y compañía* par rapport à la fiction biographique. Une œuvre peut participer d'une tendance romanesque tout en manifestant son originalité propre.

Du reste, quelques récits fictionnels sont restés à l'écart du recensement effectué, tel le roman de J. Saramago mentionné dans le cadre de l'hétéronymie. En effet, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* présente deux personnages d'auteur dont le statut n'est pas tout à fait similaire et qui, en outre, se situent du côté des auteurs réels mis en fiction d'une façon très singulière, sur la frontière des écrivains imaginaires : Ricardo Reis est en réalité un personnage totalement inventé tandis que Fernando Pessoa n'appartient plus, dans le roman, à la réalité ; le roman imagine ainsi la biographie posthume d'écrivains presque réels. Autre exemple, le roman de C. Ozick, *The Messiah of Stockholm* (1987), dans lequel l'écrivain polonais Bruno Schulz (qui a vécu dans la première moitié du XX^e siècle) occupe une place importante sans être cependant un des protagonistes principaux du récit. L'histoire qui se déroule à Stockholm dans l'époque contemporaine suit la quête fanatique d'un obscur critique littéraire, Lars Andemening, réfugié en Suède pendant sa petite enfance et orphelin, persuadé d'être le fils véritable de Bruno Schulz (qui a été

assassiné en 1942 par un soldat nazi), sans autre preuve à apporter que sa propre conviction intime. Lars se considère comme le seul descendant de l'écrivain, presque sa réincarnation. Tout se bouleverse pour lui lorsque réapparaît le chef-d'œuvre disparu de Schulz, intitulé *Le Messie*, dont le personnage ne sait s'il s'agit du manuscrit authentique ou d'une version apocryphe conçue pour le duper. La présence de Bruno Schulz est diffuse mais son ombre plane sur le roman à travers des références à sa vie et à son œuvre. Le livre évite alors la biographie fictionnelle sans toutefois rentrer vraiment dans le cadre de la fiction d'auteur.

Les difficultés rencontrées ne sont pas spécifiques à l'étude des textes qui composent le corpus de cette étude : elles résultent plutôt de la notion même de genre littéraire quand elle est comprise comme une forme close constitutive d'une typologie des œuvres. Il faut reconnaître que les catégories génériques que nous avons relevées ne procèdent pas toujours d'une telle visée classificatrice : en effet, certaines analyses critiques précisent bien que, même si elles utilisent une terminologie générique, celle-ci a pour seule fin de rassembler dans un premier temps un ensemble de textes qui présentent des ressemblances mais elle ne fonde pas pour autant un espace littéraire strictement délimité ou étanche aux formes textuelles voisines. C'est ainsi que Robert Dion reprend dans un article la dénomination de « fiction biographique » pour caractériser son objet d'étude mais il nomme d'emblée les catégories concurrentes – « biographie fictionnelle ou imaginative [...] biographie imaginaire » – et précise que « pour l'heure [il] tien[t] ces termes pour à peu près équivalents ». Le critique choisit de ne pas réduire dès le début de sa recherche le flottement terminologique qui règne dans les analyses existantes car il se situe au contraire, selon ses propres termes, dans une « perspective intergénérique et herméneutique » qui considère que, d'une part, « une telle classe [...] n'existe pas en soi, elle est à construire théoriquement » et que, d'autre part, « l'objet devra être circonscrit à partir d'une réflexion sur les transferts génériques comme aboutissement de processus d'*hybridation*, de *transposition* et de *différenciation* »¹. A l'inverse, la logique typologique semble prégnante dans les études sur les formes autobiographiques, comme le montrent les classifications sous forme de tableaux que l'on trouve dans les travaux de P. Lejeune et de P. Gasparini.

¹ Robert Dion, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », *Littérature*, n° 128, décembre 2002, Paris, Larousse, p. 27 et p. 28.

Ces recherches terminologiques et génériques ont le mérite de se confronter aux œuvres dans leur complexité et de s'efforcer de les caractériser au mieux ; dès lors, elles nous ont permis une première approche des fictionnalisations de l'auteur. Mais il me paraît nécessaire de sortir de cette perspective d'analyse qui, d'une part, peine à rendre compte des tensions internes qui travaillent des œuvres où l'entrecroisement des genres est très fréquent, sinon constant, et qui, d'autre part, n'offre pas en définitive un contexte d'analyse propice à la comparaison des représentations fictionnelles de l'auteur, puisque celui-ci tend au contraire à cloisonner les textes. Pour ce faire, je voudrais élaborer une nouvelle approche de ces œuvres qui s'apparente dans sa démarche à certains travaux récents sur la question du genre et de la généricité. Dans leur introduction commune au volume *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, après un panorama des différentes théories des genres qui se sont succédées au cours de l'histoire littéraire, Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert montrent que les recherches contemporaines, « pour diverses qu'elles soient, [...] signalent la persistance d'une volonté de rationalisation du littéraire » : « Dans tous les cas, [...] subsiste le souvenir des typologies »¹. Néanmoins, à l'appui des travaux de Jean-Marie Schaeffer, ces critiques entendent dessiner une autre perspective d'analyse où « il est moins question d'examiner l'appartenance générique d'un texte que de mettre au jour les tensions génériques qui l'informent » :

[...] situer l'interrogation non pas tant du côté du genre [...] que du côté de la généricité – autrement dit : de la fluctuation, de l'instabilité, de la constante recatégorisation [...]

Ce déplacement du genre à la généricité met en suspens toute visée typologique au profit d'une conception dynamique où la reconnaissance de « l'impureté » constitutive des productions littéraires permet de contourner l'écueil essentialiste, vivement dénoncé.²

En cela, il s'agit aussi de s'opposer à une autre tendance de la critique littéraire qui refuse ou dépasse la notion de genre, comme c'est le cas par exemple de la théorie de Benedetto Croce qui « conteste que [les classifications de genre] aient une valeur autre que conventionnelle » et considère finalement la théorie des genres comme

¹ Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, « Introduction. La dynamique des genres », *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001, p. 16.

² *Ibid.*, p. 6 et p. 17.

« une doctrine erronée »¹ ; par ailleurs, l'idée que la modernité littéraire, au travers des avant-gardes, se caractériserait par une dissolution des genres s'est développée particulièrement dans la seconde moitié du XX^e siècle : on préférera alors parler de « texte » ou d'« écriture ».

Jean-Michel Adam et Ute Heidmann ont consolidé ce concept de généricité par une série de six propositions définitionnelles en insistant une fois encore sur la nécessité d'être attentif aux jeux de déplacement et de mélange des genres dans les œuvres :

Il s'agit d'aborder le problème du genre moins comme l'examen des caractéristiques d'une catégorie de textes que comme la prise en compte et la mise en évidence d'un processus dynamique de *travail* sur les orientations génériques des énoncés.²

Nous pouvons accentuer la métaphore scientifique ici sous-jacente, marquée par l'emploi du lexique de la mécanique des corps en physique : ces analyses soulignent en effet leur choix d'abandonner l'étude de la *statique* des œuvres littéraires – qui chercherait à reconstituer les états d'équilibre dans un champ littéraire donné (geste typologique donc) – pour envisager leur *dynamique* (le mot est employé à plusieurs reprises par J.-M. Adam et U. Heidmann), qui s'intéresse à l'étude des mouvements et des forces qui s'appliquent à une œuvre devenue « mobile ».

Or il me semble que cette démarche analytique particulière pourrait être utilisée avec profit pour étudier les mises en fiction de l'auteur ; mais il ne s'agirait pas tant de reconsidérer leurs effets de généricité que d'adapter cette perspective à l'objet de ma recherche, c'est-à-dire l'étude du personnage d'auteur lui-même : nous pourrions dès lors essayer de repérer les diverses lignes de tensions qui tissent et orientent ces créations particulières et qui sont responsables de certains effets. Ce changement de démarche est d'autant plus nécessaire que le statut et la position des auteurs fictionnels se transforment bien souvent au sein des œuvres où ils apparaissent : en effet, comme nous pourrions le constater, des jeux de forces non seulement président à la création du personnage mais nourrissent aussi son développement au fil du récit, et même parfois au fil de plusieurs œuvres.

¹ Dominique Combe, « Modernité et refus des genres », Marc Dambre, Monique Gosselin-Noat (sous la direction de), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 54-55.

² Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », Raphaël Baroni, Marielle Macé (études réunies et présentées par), *Le savoir des genres*, Paris, PUR (La Licorne), 2007, p. 25.

Dès lors, pour mettre en évidence les dynamiques qui animent l'auteur plongé dans la fiction, il est tentant de les représenter graphiquement et de concevoir une mise en espace du corpus d'étude à partir des phénomènes d'attraction les plus manifestes : c'est pourquoi, sans prétendre pour autant construire un objet graphique à partir d'une méthode scientifique rigoureuse – l'enjeu n'est pas là –, je me propose d'élaborer conjointement à cette nouvelle analyse des récits du corpus, qui sera développée dans ce chapitre, une mise en forme figurative (présentée en annexe) à même de révéler ou du moins de rendre plus sensible les tendances profondes qui régissent les représentations fictionnelles de l'auteur. Deux critères d'observation se distinguent particulièrement, à partir desquels nous pouvons réorganiser les récits fictionnels et qui peuvent constituer les deux dimensions de cette représentation graphique : d'une part, le degré d'invention fictive du personnage d'auteur c'est-à-dire la position relative de ce dernier entre fiction et réalité ; d'autre part, son degré de présence dans le récit selon sa position narrative.

Précisons encore que la sélection de ces deux critères procède en vérité de l'analyse du statut d'un personnage d'auteur atypique puisque, en effet, c'est en croisant ces deux mesures que nous pouvons caractériser au mieux l'illusion d'existence de l'auteur-hétéronyme. L'hypothèse de recherche que je me propose d'explorer devient ici manifeste : l'hétéronymie est envisagée comme un socle pour cette nouvelle analyse transversale car sa position paradoxale nous aide à sortir de la classification générique pour engager une autre logique, véritablement « associative ». A partir de ce point central qui fonctionne comme une figure de liaison du corpus, les œuvres peuvent alors être mises en regard les unes avec les autres pour dessiner une perception contemporaine de l'auteur (les parties suivantes de ce travail s'efforceront d'analyser cette question). Pour l'heure, il s'agit de préciser la nature des deux dimensions d'analyse choisies et leurs enjeux quant à la réflexion sur l'auteur, avant d'explorer dans un second temps cette réorganisation et d'en ébaucher une première interprétation.

CHAPITRE I

DEGRES D'INVENTION FICTIVE DE L'AUTEUR : L'HETERONYME COMME FIGURE-FRONTIERE

Le personnage de l'auteur n'est pas un personnage romanesque comme les autres : qu'il soit d'inspiration autobiographique ou non, qu'il incarne un écrivain réel ou que le romancier l'ait créé de toutes pièces, l'activité littéraire qui le définit le lie nécessairement à l'auteur réel du texte. Si le personnage ne se présente pas toujours comme son reflet dans le miroir de la fiction – et, dans tous les cas, ce sera un reflet troublé ou déformé –, ce confrère d'écriture fictionnel est son double : par-delà leurs différences manifestes (parfois très fortes), ils se rejoignent par leur identité d'écrivain, identité reconnue socialement mais plus souvent identité intime qu'ils s'attribuent ou espèrent atteindre. Or l'existence de cette relation entre l'auteur et son personnage nous conduit à nous intéresser à la proximité de cette représentation fictionnelle envers la réalité historique : ce phénomène d'homologie laisse supposer en effet que la mesure du rapport au réel et du degré d'invention fictive engagés par la création du personnage est très significative et nous permettra de mieux comprendre la place que ce dernier occupe pour l'auteur réel.

Ainsi, j'ai défini en ce sens le premier angle d'observation des œuvres du corpus : il s'agit d'essayer d'évaluer la distance qui sépare l'auteur fictif de ce qui serait une représentation non fictionnelle d'un auteur réel (ainsi dans un texte référentiel comme une biographie). Il faut reconnaître cependant que cette évaluation est assez délicate à mener ; on pourrait envisager d'élaborer un appareil critique de mesure pour situer au plus juste la position de chaque auteur. Mais, malgré le risque d'une certaine imprécision dans mon appréciation de cette distance pour une œuvre donnée, je n'entends pas mettre en place dans le cadre de cette étude une grille d'analyse fondée sur un protocole solidement justifié car je voudrais surtout mettre en évidence les tendances les plus manifestes afin de pouvoir observer une logique d'ensemble des mises en fiction de l'auteur. Cela ne dispense pas bien entendu de définir et d'examiner les principales modalités d'évaluation.

I Statut référentiel de l'auteur

L'écart du personnage d'auteur par rapport au réel se juge d'abord en considérant son statut référentiel, c'est-à-dire son statut quant à la réalité de l'histoire littéraire. Nous retrouvons donc la distinction principale utilisée jusqu'à présent entre personnage totalement inventé, qui n'a pas de lien explicite avec la réalité, et personnage emprunté au réel et reconnaissable par quelques traits caractéristiques. Le critère onomastique, dont je me suis servi pour discriminer l'autofiction du roman autobiographique, pourrait être repris et étendu à l'ensemble des personnages d'auteur : l'attribution à un personnage du nom d'un auteur réel – qui n'est, dès lors, pas nécessairement l'auteur du récit comme dans les formes voisines de l'autobiographie – le distingue d'un autre personnage qui porterait un nom fictif.

Dès lors, selon cet angle d'analyse, l'auteur-hétéronyme, de même que son ébauche sous la forme d'un pseudonyme, se situe à mi-chemin du personnage imaginaire et du personnage emprunté au réel : dans ces deux cas, le nom est bien celui d'un auteur authentique le temps de la publication et donc de la mystification (même dans les cas où elle est très fugace, pour le pseudonyme par exemple), il semble faire référence à une personne réelle. Cependant, ce nom est porté en réalité par un personnage imaginaire comme nous l'avons vu. L'hétéronyme joue ici pleinement son rôle de lien ou de « figure-frontière » entre les deux modalités principales de mises en fiction de l'auteur : il se trouve à la rencontre de l'auteur imaginaire et de l'auteur réel et crée une continuité entre ces deux types de personnages. Or ce statut paradoxal de l'hétéronyme ne disparaît pas à mon sens lors de la levée de l'illusion mystifiante, c'est au contraire à partir de cet instant que l'on peut prendre la mesure de sa double nature. En effet, si le personnage n'est plus perçu comme un être réel, il renvoie toujours cependant à une réalité qui a marqué l'histoire littéraire. Les rééditions des œuvres d'Emile Ajar le montrent : l'auteur fictif ne s'efface pas de la couverture du livre, les éditions Mercure de France ont choisi de le maintenir entre parenthèses aux côtés d'un autre nom fictif mais usuel, celui de Romain Gary¹. Pour nuancer à nouveau une remarque de J.-F. Jeandillou,

¹ Il existe aussi dans la collection « Mille pages » une édition des *Œuvres complètes d'Emile Ajar* : dans ce cas, le nom de l'hétéronyme est repris dans le titre du livre, d'origine strictement éditoriale. La nécessité de donner une place à cet auteur qui n'existe pas reste manifeste, même si dans ce cas l'éditeur reprend un procédé romanesque convenu où le nom du personnage principal s'insère dans le titre (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke par exemple).

l'hétéronyme ne se transforme pas alors en un simple personnage d'auteur imaginaire, son incursion dans le monde réel ne se résorbe pas.

Du reste, se pose le même problème de classement, que nous avons rencontré au sujet du roman autobiographique, pour les récits où le personnage est anonyme : l'absence du nom peut rendre son statut référentiel ambigu. Cependant, si le modèle de ce dernier est effectivement extratextuel, il existe toujours dans l'œuvre des indices de reconnaissance offerts par le romancier à la perspicacité du lecteur : le cas s'est présenté dans le roman *Requiem* d'A. Tabucchi qui suggère sans l'affirmer l'identification du personnage de l'« Invité » avec Pessoa et ce sont les traits biographiques mentionnés par le narrateur et les références à l'œuvre littéraire du poète qui orientent cette lecture. Mais l'hésitation est plus forte lorsque le personnage anonyme semble être la projection de l'auteur de ce même récit car, en l'absence de critère explicite, il est délicat de définir la « proportion » suffisante de références autobiographiques pour considérer que le personnage entre sans conteste dans le champ de la référentialité. De plus, rappelons une fois encore que le repérage de ces éléments dépend des connaissances du lecteur.

A cet égard, la prise en compte d'une dynamique des représentations atténue cette difficulté et nous oblige à envisager sous un autre angle le rapport au réel. En effet, nous étudions la teneur référentielle effective des personnages d'auteur et, en ce qui concerne les auteurs inspirés de la réalité, leur proximité par rapport au réel se gradue selon une comparaison entre le récit fictionnel et la biographie authentique de l'auteur, comparaison qui repose sur une quête d'informations préalable. D'ailleurs la typologie précédente de cet ensemble de récits engageait déjà une évaluation de la proportion d'invention fictionnelle dans la vie de l'auteur, dans le parcours effectué qui va des fictions biographiques à la fiction d'auteur. Mais cette comparaison n'est pas possible pour les auteurs entièrement imaginaires, sauf dans les cas où le personnage emprunte des faits autobiographiques à l'auteur réel, des faits dont nous avons trace en dehors du texte lui-même. Il apparaît alors que cette étude ne peut suffire : elle doit être complétée par l'examen de la manifestation au sein du récit de ce rapport au réel, c'est-à-dire par une analyse des *effets de référentialité* créés par l'auteur à l'aide d'indices (explicites ou implicites) et reçus par le lecteur : or,

concevoir la situation du personnage de l'auteur comme le résultat d'un effet revient à réinscrire un mouvement dynamique dans l'évaluation des récits¹.

Deux conséquences découlent de cette remarque : d'une part, il faut souligner que cette évaluation n'existe et ne prend sens que par rapport à un « observateur »-lecteur particulier qui sera plus ou moins réceptif aux effets du texte selon ses connaissances, nous l'avons déjà dit, mais aussi selon l'appareil éditorial qui aura été mis en place (certaines éditions orientent la lecture, en particulier grâce aux informations fournies en quatrième de couverture et, de plus, il existe de nombreuses variations entre l'édition originale, ses réimpressions et surtout ses traductions à l'étranger). La reconstitution de ces lectures possibles demanderait une étude de la réception, qui sera juste esquissée dans cette section. Il me semble néanmoins nécessaire de garder à l'esprit que notre propre regard averti sur les œuvres du corpus constitue lui aussi un point de vue situé. D'autre part et surtout, il arrive souvent que le statut référentiel d'un auteur se modifie au cours de la lecture elle-même, notamment selon les stratégies auctoriales déployées qui règlent le développement des effets du texte : il serait intéressant de rendre compte de cette mobilité référentielle du personnage de l'auteur au sein de l'œuvre où il apparaît.

II Effets de référentialité

Participent de cet effet de référentialité non seulement le nom du personnage quand il renvoie à un écrivain existant mais aussi la présence de préfaces ou postfaces auctoriales à valeur informative voire de véritables bibliographies qui indiquent les sources des faits authentiques évoqués (*Author, Author, The Master* mais aussi *Vidas escritas* dans une certaine mesure recherchent cet effet par des références livresques minutieuses). Le cas échéant, les références à des épisodes biographiques attestés rapprochent le personnage de son modèle réel, du moins

¹ Là encore, je m'appuie sur les analyses de J. M. Adam et U. Heidmann qui envisagent justement la généricité comme un effet : « dès qu'il y a texte – c'est-à-dire reconnaissance du fait qu'une suite d'énoncés forme un tout de communication – il y a *effet de généricité* – c'est-à-dire inscription de cette suite d'énoncés dans une classe de discours ». Ils distinguent ensuite plusieurs « régimes de généricité », *auctoriale*, *lectorale* et *éditoriale* : c'est le « dialogue continu, souvent conflictuel » de ces trois régimes qui définit la généricité d'un texte. Leur analyse s'efforce ainsi de prendre en compte à la fois la production de l'œuvre, sa réception et même ses conditions de transmission, car toutes trois influent sur la classification d'un texte, dès lors conçue comme un processus dynamique. Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », Raphaël Baroni, Marielle Macé (études réunies et présentées par), *Le savoir des genres, op. cit.*, pp. 23-24.

lorsque leur notoriété est importante : par exemple, il est probable que nous connaissions les conditions de la mort de Virginia Woolf et elles sont en outre authentifiées dans *The Hours* par la citation de la lettre que l'écrivain a laissée à son mari avant de se suicider¹ ; de même, la photographie de Rimbaud par Carjat est très célèbre et le récit de P. Michon s'appuie sur cette mémoire collective lorsqu'il reconstitue la scène de prise de vue dans *Rimbaud le fils* ; à l'inverse, l'existence du beau-fils de Dostoïevski est peut-être moins connue, l'effet de référentialité est donc moins fort pour une partie des lecteurs dans *The Master of Petersburg*. Mais cela ne concerne pas seulement les personnages issus de l'histoire littéraire puisque les récits peuvent aussi mimer ces effets de référentialité autour des personnages imaginaires, par exemple en attribuant à l'auteur une certaine notoriété en réalité inexistante (ce procédé est utilisé par W. Boyd qui glisse à la fin de *Any Human Heart* la liste des œuvres de Logan Mountstuart, comme on le ferait pour un auteur réel), en citant des extraits de l'œuvre supposée (comme dans *Possession* qui laisse une très grande place aux œuvres poétiques des deux écrivains imaginaires) ou en contrefaisant des formes textuelles référentielles, comme la notice nécrologique (dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*) ou le journal intime. Il me semble que l'on peut aussi considérer les références autobiographiques laissées apparentes par l'auteur ou parfois mises en évidences ultérieurement comme une autre forme de jeu sur la référentialité : depuis son paysage imaginaire, le personnage se trouve rapproché de la réalité par quelques touches visibles.

Il faudrait aussi examiner le contexte romanesque reconstruit autour de l'auteur. S'il s'agit de la réinvention fictive d'un auteur existant ou ayant existé, le sentiment de sa proximité avec le monde réel augmente lorsque le récit inscrit le personnage au milieu des mêmes réalités historiques que son homologue extratextuel, telle l'amitié qui lie Aharon Appelfeld et le personnage d'*Operation Shylock* ou encore les références dans *Flaubert's Parrot* aux procès subis par l'écrivain français et aux critiques littéraires dont il a été l'objet avant ou après sa mort. Quant aux personnages d'auteurs imaginaires, leur proximité avec la réalité augmente lorsque certains récits les font apparaître aux côtés de personnages historiques, comme le roman *Any Human Heart* qui organise une rencontre entre

¹ Les remerciements adressés, au début du livre, à Random House UK qui a édité les lettres de Virginia Woolf accréditent l'authenticité de ce texte.

Logan Mountstuart et James Joyce ; en outre, cet effet se nourrit de toutes les références à l'histoire littéraire (par exemple la relecture parodique d'un texte de R. Barthes par le narrateur d'*Erasure* mais aussi toutes les mentions d'œuvres littéraires réelles) ou à l'histoire nationale (telle la guerre civile espagnole qui constitue l'arrière-plan de *Beatus Ille*). Au cours de son analyse du livre de Wolfgang Hildesheimer, *Marbot. Eine Biographie*, reçu comme un texte référentiel alors qu'il s'agissait en réalité d'une œuvre fictionnelle, J.-M. Schaeffer souligne que ces procédés relèvent de « la stratégie de contamination [entre monde historique et monde fictionnel] la plus communément mise au service de l'effet de réel », caractéristique de « la fiction réaliste » qui « consiste à introduire des éléments inventés (personnages et actions) dans un univers globalement référentiel »¹. Sans que leur statut fictionnel ne devienne invisible, les récits que nous étudions peuvent emprunter ce qui constitue le ressort principal du genre du roman historique, qui repose sur « une fictionnalisation de personnes historiques ».

Les œuvres peuvent aussi s'inscrire dans la continuité du réalisme romanesque qui s'attache à la vraisemblance produite par le récit. L'impression d'une proximité de la fiction avec la réalité s'accroît lorsque l'histoire racontée est plausible et que l'« univers fictionnel élaboré » permet de « tisser des liens d'analogie globale entre ce modèle [fictionnel] et ce qu'est pour [le lecteur] la réalité »². Cette recherche éventuelle du vraisemblable traverse tout le corpus, des auteurs imaginaires aux auteurs réels : ainsi, d'un côté, Nathan Zuckerman dans *Zuckerman Unbound* s'inscrit dans un contexte contemporain réaliste (la représentation du système littéraire par exemple, à travers le personnage de l'agent littéraire qui s'occupe de la carrière de Zuckerman), les personnages de P. Auster arpègent les rues d'une New York très ressemblante à la ville réelle ; de l'autre côté, la journée de Virginia Woolf reconstituée dans *The Hours* n'est pas vraie mais seulement vraisemblable grâce aux efforts du romancier de rassembler par la fiction divers « détails de leur vie »³ puisés dans ses lectures (sans doute la description des lieux et des habitudes de la famille) ; de même, les dialogues présents dans *Author, Author* n'ont pas de réalité historique mais D. Lodge s'est efforcé de fonder ses inventions dans une trame diégétique au

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1999, p. 142.

² *Ibid.*, p. 261.

³ « *the outward particulars of their lives* », Michael Cunningham, *The Hours*, *op. cit.*, p. 229 ; p. 225.

plus près du réel et il soutient que les propos tenus sont plutôt vraisemblables car nourris de ses lectures sur James.

Par rapport à ces effets de référentialité, la situation de l'hétéronyme doit encore une fois être distinguée puisque, comme pour les personnages imaginaires, sa référentialité est seulement mimée et pourtant elle laisse croire au lecteur qu'il existe bel et bien un référent extratextuel. Le dispositif éditorial joue ici un rôle très important : alors même qu'il est entièrement forgé, le texte où apparaît l'auteur hétéronyme présente toutes les garanties d'authenticité, quand, par exemple, une notice biographique fictionnelle est placée sur le même plan que d'autres notices tout à fait exactes (dans *Cuentos únicos* de J. Marías) ou bien lorsqu'elle se substitue sur la quatrième de couverture du livre à celle de l'auteur masqué (sur les livres de Dan Kavanagh). Dans le cas d'Emile Ajar, seul le nom sur la couverture atteste l'existence de l'auteur (les éditions Mercure de France, où il est publié, n'insèrent pas de présentation biographique) mais la supercherie se déploie pour l'essentiel hors du livre : les bribes de renseignements fournis à l'éditeur et à la presse dans un premier temps puis les entretiens que donne l'écrivain fictif sont certes reçus avec distance – le goût pour l'affabulation d'Ajar est vite devenu évident, tant certains faits étaient saugrenus – et pourtant ils semblent prouver à l'époque la réalité de la personne Ajar.

Dès lors, dans ces textes, le nom de l'auteur fictif fonctionne comme le nom d'un auteur réel. A cet égard, la mystification s'appuie sur les modalités de notre réception des discours en général et des noms propres en particulier, comme le souligne J.-M. Schaeffer :

[...] le plus difficile n'est pas de faire prendre pour réelles des entités fictives, mais de réduire au statut fictionnel des entités qui ont été introduites comme réelles. En effet, la simple occurrence d'un nom propre induit chez le récepteur une thèse d'existence : seule une stipulation explicite de fictionnalité peut, sinon empêcher cette projection de renvoi [...], du moins circonscrire son champ de pertinence [...].¹

De ce fait, il n'est pas nécessaire que l'invention mystifiante s'efforce d'être vraisemblable et, au contraire, il existe bien souvent dans le récit biographique du personnage des incohérences ou des faits surprenants : ce sont en réalité des indices laissés délibérément par l'auteur réel pour permettre de découvrir sa supercherie. Le récit de W. Boyd consacré à Nat Tate répond avec subtilité à cette double visée :

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 138.

nous y apprenons que le peintre a rencontré au cours de sa vie divers personnages historiques, dont certains artistes de premier plan tels les peintres Picasso ou Braque, ce qui produit une illusion de réalité dont profite en retour le personnage fictif de Logan Montstuart, qui devient un écrivain réel pour le lecteur dans ce contexte de « contamination du monde historique par le monde fictionnel »¹. Pourtant, ces références prestigieuses auraient pu à l'inverse alerter le lecteur car, si Nat Tate avait côtoyé tant de figures historiques de son temps (Franz Kline, Gore Vidal, le poète Frank O'Hara), il devenait de plus en plus improbable de n'avoir jamais entendu parler de lui.

III Effets de fictionnalité

Par le biais de l'hétéronymie, nous découvrons la présence d'une dynamique parallèle mais inverse à l'effet de référentialité, que nous pourrions appeler, sur le même modèle, l'effet de fictionnalité : ces deux mouvements sont à la fois conjoints dans le récit et concurrents, l'un contrebalançant l'effet de l'autre, et leur rapport mutuel détermine la position particulière de chaque personnage d'auteur entre fiction et réalité. Comme le montre l'exemple précédent, ils se déploient parfois à partir de mêmes faits narratifs mais dans des temporalités différentes puisque les indices de fictionnalité sont bien plus manifestes une fois la supercherie révélée.

L'hétéronymie est en réalité le lieu exemplaire de la conjonction de ces deux effets dans un équilibre précaire mais précisément calculé que la démystification mettra en évidence (cruellement parfois). D'un côté, l'illusion d'existence de l'auteur repose sur une fiction de référentialité qui oriente bien souvent les premières lectures du discours mystifiant. De l'autre, il existe toujours dans ce même discours des traces de l'invention : elles ne sont pas la preuve d'une défaillance du mystificateur ou d'une imperfection de sa création mais, au contraire, leur présence est tout à fait concertée. J.-F. Jeandillou montre que la mystification se distingue par nature de la tromperie car elle « programme son propre démenti »² en concevant une écriture à double détente, pourrait-on dire, grâce à laquelle la lecture référentielle n'est jamais

¹ Je reprends une formule de J.-M. Schaeffer qui montre que, dans le livre *Marbot*, l'effet créé est en réalité inverse de celui recherché par le roman historique : il s'agit d'« une incursion de l'irréalité (c'est-à-dire de l'invention) dans la réalité, plutôt qu'une incursion de la réalité dans l'irréalité » ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 141 et p. 142.

² Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification*, *op. cit.*, p. 15.

complètement verrouillée : « [la mystification] se construit sur un *comme si* qui, sans être patent, reste repérable. En cela, elle diffère non seulement de la pure fabulation et de la tromperie, mais encore du discours événementiel à vocation scientifique »¹. Le critique caractérise donc la situation particulière de la mystification à partir de « ce mécanisme de la démystification interne » qui se déclenche « à retardement »², bien souvent une fois que le piège a été révélé. Pour les lecteurs démystifiés, l'auteur supposé réintègre l'espace fictionnel dont il avait transgressé les frontières et les marques de son inexistence présentes dès l'origine deviennent enfin visibles.

Un procédé récurrent qui fonctionne ainsi *a posteriori* comme un effet de fictionnalité consiste à insister sur la difficulté qu'il y aurait à vérifier les informations fournies (vérification qui justement permettrait d'invalider l'authenticité prétendue du texte) :

Ainsi, la biographie des auteurs supposés présuppose leur existence en même temps qu'elle connote leur inexistence : tous les stéréotypes du récit de vie « à trous », la prolifération des modalisateurs d'incertitude et d'approximation, les conventions liées à la découverte tardive de manuscrits, les anachronismes [...] annulent indirectement la portée référentielle dont le discours prétend se doter.³

Bien entendu, ces traits d'écriture ainsi que ces faits (mis à part l'anachronisme) se retrouvent dans une biographie sérieuse mais ici, « l'accumulation devient révélatrice »⁴. Logan Montstuart est un écrivain « oublié dans les annales de la vie littéraire »⁵, les livres de James Denham (inventé par J. Marías), « tous publiés à compte d'auteur », sont « introuvables de nos jours »⁶, la notice qui accompagne le roman *Duffy* nous apprend qu'« actuellement [D. Kavanagh] se livre à Londres à des occupations dont il juge inutile de préciser la nature »⁷ tandis que R. Gary imagine dans un premier temps que son auteur Ajar vit très loin de la France, en Amérique du Sud.

Les incohérences et les références farfelues sont nombreuses dans le récit autobiographique d'Ajar, *Pseudo*, mais l'écriture de ce texte repose en fait sur une

¹ *Ibid.*, p. 175.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 176.

⁴ *Idem.*

⁵ « *forgotten figure in the annals of twentieth-century literary life* », William Boyd, *Nat Tate, An American Artist. 1928-1960, op. cit.*, p. 11 ; p. 18.

⁶ Javier Marías, *Cuentos únicos* (Javier Marías éd.), Barcelone, Debolsillo (Contemporánea), 2007 [1984] ; « La Ballade de Lord Rendall », *Ce que dit le majordome* (traduit de l'espagnol par Anne-Marie et Alain Keruzoré), Paris, Rivages (Rivages poche), 1998 [1991], p. 95.

⁷ « *He is currently working in London at jobs he declines to specify* » ; Dan Kavanagh, *Duffy, op. cit.*, quatrième de couverture.

stratégie plus complexe : le lecteur, même mystifié, ne pouvait faire totalement crédit à la parole du narrateur tout en croyant à son existence. Jean-Marie Catonné note ainsi que, « à s'en tenir à l'œuvre, il ne faisait aucun doute que Paul Pavlowitch, alias Emile Ajar, était mentalement dérangé, sinon fou, et qu'on tenait là son dernier ouvrage, la suite relevant de l'internement psychiatrique »¹. Mais cette interprétation du récit, voulue par R. Gary, a réussi à éblouir le lecteur au point de l'empêcher de lire au premier degré certains propos où l'aveu du mystificateur est explicite, comme dans cet extrait :

J'ai dû mettre un répondeur automatique [...] qui répondait que je n'existais pas, qu'il n'y avait pas de Pavlowitch, j'étais une mystification, un canular, je n'étais pas du genre. Je présentais évidemment certains signes extérieurs d'existence, mais c'était de la littérature.²

Il est probable que cette affirmation a été mise sur le compte de sa schizophrénie. De même, dans tous les passages, très fréquents, où Ajar exprime son manque d'« auteur », il semble faire référence à sa quête de filiation (il est persuadé que Tonton Macoute est son vrai père) et non à son propre statut d'écrivain imaginaire. Le travail d'écriture de *Pseudo* est remarquable de virtuosité car le récit est écrit à double sens et simultanément pour deux lecteurs différents, celui d'avant la révélation et celui d'après – ce qui est notre cas – pour qui les allusions à l'hétéronymie sont saisissantes, tel ce dialogue rétrospectivement très ironique : « Plus tu seras sincère, et plus on t'applaudira comme bidon. Plus tu diras la vérité, et plus tu la cacheras [...]. Tu ne risqueras pas d'être découvert »³.

En ce qui concerne *La literatura nazi en América* de R. Bolaño, bien que le jeu d'illusion ne s'étende pas hors de l'espace fictionnel, c'est le foisonnement démesuré des références à des auteurs, des œuvres, des revues jusqu'alors inconnus qui tend à renverser l'impression de réalité initiale (tant les renseignements fournis sont précis) en effet de fictionnalité (sur le même mode que *Nat Tate*).

¹ Jean-Marie Catonné, *Romain Gary / Emile Ajar*, Paris, Belfond (Les dossiers Belfond), 1990, p. 196. Par exemple, Ajar raconte qu'il s'est « précipité tout nu dans la rue en gueulant “Alleluia !” » pour célébrer une découverte scientifique sur l'hérédité humaine, ce qui le conduit à être interné. En guise de preuve de son aventure, il affirme : « Vous pouvez vérifier. C'était dans le *Journal de Cahors* du 25 mai 1972 ». Néanmoins, il est peu probable que cette référence ait été prise au sérieux en 1976, lors de la première publication, car, dans *Pseudo*, Ajar semble vivre dans un monde hallucinatoire et paranoïaque (il se sent traqué et espionné, ce qui peut expliquer sa certitude qu'un article le concerne dans le journal local) ; Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, *op. cit.*, pp. 23-24.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 66-67.

Ce livre nous rappelle cependant que le périphrase est toujours responsable en premier lieu de la mise en place d'une lecture fictionnelle : le livre de R. Bolaño, de même que *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'E. Chevillard, ne verse pas dans la supposition d'auteur proprement dite grâce à l'indication générique « roman » en évidence sur la couverture de la première édition – la mystification, au contraire, étudie les effets de l'absence de cette mention ou de sa substitution par une indication illusoire. Pour reprendre les distinctions de J. M. Schaeffer, le contexte pragmatique de publication du texte le situe dans la « feintise ludique partagée », fondée sur des « mimèmes » dont la « fonction est d'enclencher l'attitude représentationnelle » sans pour autant « leurrer les croyances » comme le fait la « feintise sérieuse »¹. La maison d'édition ou la collection dans laquelle est publié le récit peuvent aussi nous indiquer sa nature fictionnelle. Préfaces ou postfaces auctoriales interviennent parfois pour renforcer le pacte romanesque et éviter toute ambiguïté, tel J. M. de Prada au début de son roman *Las Máscaras del Héroe* ; plus rarement, l'auteur utilise le périphrase pour solliciter la lecture fictionnelle d'un texte qui ne s'y prêtait pas au premier abord, tel *Vidas escritas* de J. Marías qui affirme dans le prologue traiter les écrivains biographés comme des personnages de fiction alors même que son récit serait strictement authentique. En ce qui concerne les indices intratextuels, la non-identité du narrateur et de l'auteur dans un récit à la première personne définit ce dernier comme un récit fictionnel.

Par contre, une fois ces indices pragmatiques repérés, il est plus délicat de déterminer quels sont les éléments du récit qui produisent un effet de fictionnalité : cette difficulté est le corrélat de la définition problématique du discours de fiction lorsque l'on essaye de dépasser « une détermination purement négative de la fiction » pour « proposer une explication de son fonctionnement positif »². De nombreuses analyses linguistiques et sémantiques se sont heurtées à ce problème épineux en proposant diverses approches (souvent conflictuelles entre elles) qui permettent de nuancer sinon de contredire l'affirmation de John R. Searle, dans son étude du « statut logique du discours de la fiction », selon laquelle « il n'y a pas de propriété

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 156.

² Jean-Marie Schaeffer, article « Fiction », Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil (Points), 1995 [1972], p. 373.

textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction »¹.

Mais avant de reprendre quelques critères linguistiques révélateurs de la fiction que ces études nous proposent, remarquons déjà que, en ce qui concerne le contenu fictionnel du récit et en regard de l'effet de référentialité fondé sur une impression de vraisemblance, une rupture entre l'univers fictionnel et notre conception du monde réel du point de vue des règles qui les régissent brise le réalisme du récit et renforce l'effet de fictionnalité. Cette rupture est manifeste lorsque des événements surnaturels surgissent dans le récit car ces derniers dérogent aux lois de la physique et de la logique (ce sont par exemple les transformations ontologiques impossibles qui atteignent les personnages de *Die Letzte Welt* ; les phénomènes inexplicables que rencontre Bret Easton Ellis dans *Lunar Park*). A un degré moindre, les épisodes traversés par certains personnages d'auteur, incroyables ou si étonnants qu'ils paraissent invraisemblables, nous renvoient à la nature fictionnelle du texte (par exemple, la poursuite acharnée de l'écrivain Wilfred Barclay que mène Rick Tucker dans *The Paper Men*, pour obtenir l'autorisation d'être son biographe). Leur rôle est parfois plus important lorsque justement le statut du récit est ambigu, comme dans l'autofiction : les situations insolites que vit « Philip Roth » dans *Operation Shylock* nous incitent par exemple à définir le livre comme un roman. Mais bien entendu, cet effet peut être trompeur, lorsqu'il transforme en fiction des faits tout à fait authentiques : *Paris no se acaba nunca* d'E. Vila-Matas semble exploiter cette équivoque possible en amplifiant l'invraisemblance de certaines scènes dont l'origine est peut-être véritablement autobiographique.

D'autre part, cet effet s'appuie aussi sur des caractéristiques formelles. La construction narrative nous oblige parfois à revenir sans cesse aux cadres de la représentation et donc à la facticité du récit que nous lisons, ce qui ronge l'illusion romanesque : c'est la visée des procédés métafictionnels, relevés précédemment, qui nous empêche d'oublier que nous lisons une fiction (ce sont par exemple les

¹ John R. Searle, *Sens et expression, études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, p. 109. Jean-Marie Schaeffer fait la synthèse de ces approches définitionnelles du discours fictif mais finit cependant par conclure que « les indications les plus autorisées, même lorsqu'elles vont à l'encontre des indices linguistiques, sont les indications paratextuelles [...] ce qui tendrait à montrer une nouvelle fois que la question du statut de la fiction relève d'abord d'une pragmatique des discours et uniquement en second lieu d'une syntaxe et d'une sémantique » ; article « Fiction », *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 383.

multiples ruptures narratives dans *The Counterlife* ou le renversement final, qui caractérise les deux romans de J. Cercas, par lequel la fiction se trouve redoublée).

Enfin, des indices linguistiques de fictionnalité peuvent être mis en évidence à l'aide des travaux de Käte Hamburger (dans son ouvrage *Logique des genres littéraires*) – je me réfère également à la synthèse critique que fait J.-M. Schaeffer de ses analyses et conclusions. Précisons d'emblée que l'analyse de K. Hamburger repose sur une distinction stricte entre la fiction et la feintise, qui seraient « deux types d'usages ludiques (non factuels) du langage » : dans le domaine de la narration en prose, ne relève de la fiction que le récit hétérodiégétique en ce que la fiction « n'implique aucune feintise, dans la mesure où elle n'imité aucun discours sérieux », et constitue « une structure présentatrice autonome, sans narrateur ». « Le récit homodiégétique en revanche relève de la feintise, au sens où il imite des "énoncés de réalité" »¹. Malgré cette conception très restrictive (et contestée) de la fiction, la critique dégage quelques indices textuels qui peuvent nous intéresser, ainsi reformulés par J.-M. Schaeffer (je ne reprends pas cependant l'ensemble des critères présents dans sa synthèse) :

-L'application à des personnes autres que l'énonciateur du récit de verbes qui décrivent des processus intérieurs (penser, réfléchir, croire, sentir, espérer, etc.). En dehors de la fiction, ces verbes s'appliquent surtout à la première personne, puisque nous n'avons accès qu'à notre propre intériorité.

-L'emploi du discours indirect libre et du monologue intérieur [...] les personnages sont vus de l'intérieur.

-L'emploi massif de dialogues, surtout lorsqu'ils sont censés avoir eu lieu à un moment éloigné temporellement du moment d'énonciation du récit.²

Il ne s'agit pas de « critères stricts » qui pourraient définir la fiction, comme le reconnaît du reste K. Hamburger, car « les récits factuels ont parfois recours à certaines de ces techniques »³, s'appropriant ainsi les procédés fictionnels ; néanmoins leur présence dans un récit ajoutée à leur fréquence est en général signe de fiction. Les récits hétérodiégétiques de notre corpus présentent ces caractéristiques à des degrés divers : dans le roman *Possession* d'A. S. Byatt, nous pénétrons dans les pensées de tous les protagonistes de l'histoire tandis que la focalisation interne se limite au personnage de Zuckerman dans *The Anatomy Lesson* ; si *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de J. Saramago comporte des dialogues (tout comme les deux romans précédents), ils sont cependant fondus dans la narration puisque le romancier

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., pp. 262-263.

² *Ibid.*, pp. 263-264.

³ *Ibid.*, p. 264.

n'emploie alors jamais de tirets ou de paragraphes, créant ainsi des effets d'incertitude qui atténuent l'écart produit habituellement par le discours direct. En outre, l'effet de fictionnalité est sans doute plus fort lorsque ces procédés sont employés dans le récit d'un auteur emprunté au réel puisque ses pensées intérieures et même la plupart des dialogues qui se sont tenus en sa présence n'ont pas laissé de traces matérielles. Il n'existe donc pas de sources historiques, contrairement aux faits extérieurs que la diégèse peut reprendre : l'invention fictionnelle est alors d'autant plus apparente lorsque le romancier s'autorise une focalisation intérieure sur le personnage ou reconstitue certaines scènes avec une précision impossible. Mais comme nous l'avons déjà mentionné, la conception du roman biographique de D. Lodge a conscience de ce paradoxe.

D'autres analyses ont étudié pour leur part les marques de la fiction dans le récit à la première personne, en essayant notamment de cerner ce qui le distingue d'un récit non fictionnel. En effet, dans la mesure où l'auteur d'un récit homodiégétique « feint d'être quelqu'un d'autre faisant des assertions véridiques » (selon l'analyse de John R. Searle), le texte présente des éléments de mimésis formelle, c'est-à-dire « d'imitation de narrations factuelles »¹ : il s'agit dès lors d'examiner comparativement les récits fictionnels et leur modèle référentiel pour dégager quelques particularités. Par exemple, les journaux intimes fictifs construisent généralement une intrigue, à partir d'une crise d'identité du personnage, qui se résout dans les limites du récit car « le développement doit être condensé, non diffus »² tandis que, dans un vrai journal, le diariste n'a pas pleine conscience du récit que forme ses écrits journaliers, ce qui se manifeste par une absence de composition et de cohérence d'ensemble³. Cette construction d'une intrigue est plus sensible dans certains romans, ainsi dans *Erasure*, qui suit la confusion progressive de Thelonious Ellison jusqu'à la révélation finale de sa supercherie qui clôt abruptement le livre⁴, ou encore dans *Doctor Pasavento*, constitué des carnets de notes du narrateur, écrits

¹ *Ibid.*, p. 262 et p. 263.

² Valérie Raoul, *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF, 1999, pp. 73-74.

³ Jean Rousset a étudié cette « poétique du journal intime » réel, fondée sur la fragmentation, l'inachèvement et le recommencement perpétuel : Jean Rousset, *Le Lecteur intime, de Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986.

⁴ Il faut préciser cependant que si le récit est présenté par le narrateur lui-même dès la première phrase comme un journal (« *My journal is a private affair* ») et respecte certains codes formels (fragmentation en entrées successives), aucune indication n'est donnée sur la situation d'énonciation, il pourrait s'agir d'un récit entièrement rétrospectif ; Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 3 ; p. 11.

au fil de sa quête de disparition (qui aboutit, semble-t-il, dans les dernières pages du roman) ; à l'inverse, les extraits de journaux sont trop brefs dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* pour dessiner un trajet narratif tandis que, dans *Any Human Heart*, qui compile tous les journaux qu'a tenus Logan Mountstuart au cours de sa vie, les effets de composition sont moins apparents à cause de la longueur du livre, qui renforce par ailleurs la mimésis en faisant une place aux événements insignifiants de la vie du personnage (c'est une caractéristique des journaux intimes réels).

D'autre part, Pascal A. Ifri montre, à partir d'une étude minutieuse de *Si le grain ne meurt* et de *L'immoraliste* d'André Gide, que l'analyse de la focalisation permet souvent de distinguer l'autobiographie du récit fictif à la première personne puisque l'autobiographe, en revivant son passé, « est condamné à écraser de sa présence son récit dans la mesure où la démarche autobiographique, de par son essence même, implique une prédominance du narrateur sur le héros » : ainsi, la distance narrative entre je-narrant et je-narré est manifeste lorsque l'autobiographe commente ses actions passées. Au contraire, dans un récit fictionnel, c'est souvent le point de vue du héros qui domine, « avec les restrictions et les limitations qu'il implique » : le récit « nous fait revivre les événements de la vie [du personnage] exactement comme il les a perçus »¹. Cette focalisation sur le personnage se retrouve dans *La velocidad de la luz* et *Soldados de Salamina* (même si le narrateur rappelle à plusieurs reprises la situation énonciative du récit, il se garde pour l'essentiel d'anticiper sur la suite), beaucoup moins dans le roman *París no se acaba nunca* d'E. Vila-Matas dans lequel le narrateur intervient souvent (du reste, il présente son récit comme une conférence adressée à un public, ce qui explique la plus grande place donnée à l'énonciateur).

Enfin, la citation de paroles en discours direct devrait être absente en toute rigueur d'un texte autobiographique authentique car une reproduction rétrospective exacte des propos tenus dans un dialogue excède les capacités de la mémoire humaine (cependant, les autobiographes ne respectent pas toujours cette règle). Or les romans à la première personne ne se privent généralement pas d'insérer des dialogues dans le récit, sans doute, comme le montre Michał Głowiński – qui retrouve alors un des critères de K. Hamburger –, parce que « le dialogue a cessé de

¹ Pascal A. Ifri, « Focalisation et récits autobiographiques, l'exemple de Gide », *Poétique*, n°72, novembre 1987, p. 484 et p. 488.

n'être qu'un phénomène naturel pour devenir l'un des signes distinctifs du monde romanesque, une sorte de signal de fictionnalité »¹. De fait, il me semble qu'aucun récit homodiégétique du corpus n'échappe à ce critère, même si les dialogues peuvent être plus ou moins fréquents. Il faut noter aussi que, dans certains récits, la mimésis formelle est peu présente : par exemple, dans *Lo Stadio di Wimbledon*, l'histoire est racontée au présent, suggérant ainsi une narration simultanée à l'action romanesque (temps de l'énonciation et temps de la diégèse coïncident), ce qui est bien entendu impossible et situe donc résolument le texte dans la fiction.

Pour apprécier la position du personnage d'auteur entre fiction et réalité, nous avons désormais repéré divers angles d'analyse et mis en évidence les faits qui orientent notre représentation du personnage, que cette influence soit manifeste (indications auctoriales, critères pragmatiques) ou plus discrète (les procédés de focalisation), voire variable selon le lecteur (la question de la vraisemblance et de son contraire par exemple). Mais il demeure difficile de les hiérarchiser car, d'un texte à l'autre, certains éléments jouent un rôle différent et il s'agit avant tout de mesurer leur fréquence et d'évaluer leur degré de réalisation dans un contexte précis. De plus, comme nous l'avons vu, des effets aux visées contradictoires sous-tendent les récits fictionnels. Or il me semble que leur conjonction au sein d'une même œuvre ne conduit pas à une simple neutralisation mutuelle, au contraire elle crée une dynamique particulière qui caractérise en définitive chaque personnage d'auteur : l'opposition des effets de fictionnalité et des effets de référentialité est parfois vive, parfois plus subtile. Par conséquent, la mise en œuvre de ces outils d'analyse cherche moins à fixer la place définitive de ces personnages d'auteur dans leur rapport à la réalité (ce qui revient en fait à réduire leur ambivalence) mais cherche plutôt à saisir l'orientation dans laquelle ils s'inscrivent, comme nous l'explorerons plus loin. Auparavant, je voudrais examiner le statut narratif de l'auteur dans la fiction, seconde dimension du personnage qui conditionne fortement sa représentation.

¹ Michał Głowiński, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n°72, novembre 1987, p. 503.

CHAPITRE II

LE STATUT DE L'AUTEUR DANS LA NARRATION : UNE PRESENCE GRADUEE

Outre la question de la référentialité du personnage d'auteur et la prise en compte de la part d'invention fictive qu'il manifeste dans le texte, l'examen des modalités de cette représentation fictionnelle doit s'attacher à préciser quelle place le personnage occupe dans la narration. En effet, son degré de présence pour le lecteur se module selon le rapport à la réalité qu'entretient l'auteur, nous l'avons vu, mais aussi, sous un autre angle, selon ses modes d'apparition dans le récit : il s'agit de considérer la manière dont le texte nous présente le personnage et lui donne forme. L'emploi ici du terme de « présence » ne signifie pas un retour à une vision non critique voire naïve du personnage romanesque qui oublierait « la condition verbale de la littérature » en parlant d'« existence et [de] psychologie des personnages, ces vivants sans entrailles », selon les mots de Paul Valéry qui entend mettre en évidence les « superstitions littéraires » du lecteur¹. La critique structurale des textes dans les années soixante et soixante-dix s'est attaquée avec vigueur à cette notion de personnage, prégnante dans la lecture et l'analyse du roman au moins depuis le XIX^e siècle, en s'efforçant de réguler strictement son emploi. R. Barthes retrace ainsi brièvement l'évolution de la notion :

Plus tard, le personnage, qui jusque-là n'était qu'un nom [dans l'Antiquité et pour les théoriciens classiques], l'agent d'une action, a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu, une "personne", bref un "être" pleinement constitué, [...] le personnage [...] a incarné d'emblée une essence psychologique. [...] Dès son apparition, l'analyse structurale a eu la plus grande répugnance à traiter le personnage comme une essence [...].²

Le réalisme romanesque a contribué à cette impression d'une consistance du personnage, doté alors d'une apparence physique souvent longuement décrite, d'un passé (antérieur à l'histoire racontée) et de toute une série de caractérisations sociales et psychologiques. Cependant, plusieurs romanciers depuis le début du XX^e siècle se

¹ Philippe Hamon place en exergue de son célèbre article sur le « statut sémiologique du personnage » ces quelques mots de Paul Valéry, extraits de l'entrée « Supercherries littéraires » dans *Tel Quel* : Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », article repris dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points Essais), 1977, p. 115.

² Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », article repris dans *Poétique du récit*, *ibid.*, p. 33.

sont défaits de cette « simulation d'un être vivant » et ont rompu « ce vieux contrat conclu entre le roman et le lecteur », tel Musil ou Broch pour Milan Kundera¹, précédant les expériences ultérieures de la métafiction ou du Nouveau Roman qui se sont attachés à la forme-personnage en la désarticulant et sapant ses effets d'illusion. Mais, il n'en reste pas moins, comme R. Barthes le précise, que, malgré les ambiguïtés de ce concept, « il n'existe pas un seul récit au monde sans "personnages", ou du moins sans "agents" » et, du reste, dans la plupart des œuvres du corpus, la déstructuration de la notion de personnage n'est pas aussi approfondie que dans d'autres expérimentations romanesques.

Or, pour reprendre l'hypothèse de départ de Philippe Hamon dans son étude du « statut sémiologique du personnage », appuyée sur un propos de René Wellek et d'Austin Warren, si « un personnage de roman naît seulement des unités de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui »², il me semble nécessaire d'étudier justement la situation de ces phrases, leur énonciateur, leur contexte discursif et leur place dans l'ensemble du récit, afin de caractériser plus précisément les différents modalités de ce que le critique appelle l'« effet-personnage du texte »³. Il s'agit donc d'étudier comment se construit la représentation du personnage dans la narration. Si les analyses formalistes et structuralistes se sont intéressées à la relation entre le personnage et l'organisation narrative, cependant c'est son rôle dans la diégèse, c'est-à-dire dans l'histoire racontée, située dans un univers fictionnel donné, qui est considéré : le personnage est un agent qui peut occuper un certain nombre de rôles prédéfinis dans l'histoire (ce sont les analyses de Propp par exemple) ou bien il est un « actant » caractérisé par sa fonction par rapport aux autres personnages du récit (si l'on se réfère au schéma actantiel de Greimas). Dans cette étude, le rôle joué par l'auteur dans l'histoire sera analysé dans une autre partie, une fois explorés, préalablement, l'aspect du personnage d'auteur et son degré de présence dans le récit proprement dit.

Vincent Jouve, pour sa part, dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*⁴, s'est appuyé sur la suggestion conceptuelle de P. Hamon afin d'étudier à la fois la construction du personnage dans le récit et sa réception par le lecteur (cet

¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1986, p. 47.

² René Wellek et Austin Warren, *La Théorie littéraire*, Seuil, 1971, p. 208 ; cité par Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 125.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF (écriture), 1992.

« effet » se construit par la réunion de ces deux aspects) mais son approche pluridisciplinaire – conjuguant analyses sémiologiques, théorie de la fiction, théorie de la réception et de la lecture, concepts psychanalytiques – ne s’attarde pas non plus sur le statut narratif du personnage (du moins, il ne le formule pas en ces termes).

Pierre Glaudes et Yves Reuter remarquent en ce sens, dans un ouvrage de synthèse sur le personnage, que « les spécialistes de [la narration] – Genette au premier chef [...] – ont peu traité du personnage » alors qu’« il est clair que les travaux de ce chercheur offrent une abondante matière à qui veut saisir la place des personnages dans la narration, leur mode de construction et les effets qu’ils produisent »¹. Ils indiquent alors les principaux outils narratologiques qui permettent de « mesurer l’importance du personnage et sa “visibilité” dans le récit » et les effets produits par la mise en œuvre de ces « règles fondamentales, qui régissent les relations entre personnage et narration »². Cette esquisse théorique pourra nous servir d’appui pour le cas spécifique du personnage d’auteur, notamment ces trois considérations :

A) [...] [le personnage] est-il le *narrateur* et, si c’est le cas, est-il *homo-* ou *autodiégétique* (narrateur en “je” d’une histoire ou de sa propre histoire) ; joue-t-il le rôle de *focalisateur* : occupe-t-il la place de celui dont le point de vue oriente la perception du lecteur, qu’il soit ou non le narrateur de l’histoire ; est-il le personnage *focalisé-narrativisé* de façon dominante, c’est-à-dire celui de qui l’on parle le plus et/ou que l’on suit le plus dans l’histoire ?

B) On peut ensuite considérer les traitements respectifs du *narrateur* et du *narrataire* sous l’angle du personnage. En effet, selon leur degré d’intégration à la diégèse (*intra-* ou *extradiégétique*), selon aussi que leur présence dans le récit sera plus ou moins explicite, celui qui raconte l’histoire et celui auquel il s’adresse seront plus ou moins constitués en personnages par le lecteur.

C) On peut encore noter que la connaissance que l’on a des personnages [...] varie selon que la narration est *homo-* ou *hétérodiégétique* ([...] le narrateur figurant ou non dans l’histoire qu’il raconte) [...] également selon que la *perspective* (la “focalisation”) passe par un narrateur qui en sait plus que les personnages [...] ; par les personnages eux-mêmes (“focalisation interne” [...]) ; ou par une “vision du dehors” où l’on a l’impression d’en savoir moins que les personnages [...].³

L’illusion de présence de l’auteur comme personnage sera plus ou moins forte selon son niveau diégétique, le type de récit dans lequel il apparaît et la focalisation dont il est l’objet. En effet, il apparaît possible de concevoir à partir de ces différents angles d’analyse les degrés qui graduent l’« effet de vie » du personnage, selon l’expression de V. Jouve qui désire prendre en compte ainsi « la réception du personnage comme

¹ Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1998, p. 54.

² *Ibid.*, p. 54 et p. 56.

³ *Ibid.*, pp. 54-55.

personne [...] donnée incontournable de la lecture romanesque » : par exemple, la possibilité d'entrer dans les pensées de l'auteur donne une plus grande épaisseur fictive au personnage, « l'évocation d'une vie intérieure est une technique connue de l'illusion de personne »¹, note le critique. Cette focalisation se réalise soit dans une narration autodiégétique, soit dans un récit hétérodiégétique à focalisation interne ou à focalisation zéro. A l'inverse, lorsque le personnage est observé de l'extérieur ou lorsqu'il est absent de la strate diégétique proprement dite (c'est un autre personnage de la diégèse qui fait référence à l'auteur), l'« effet de vie » est moindre dans le récit.

D'autre part, outre ces critères narratologiques, la présence de l'auteur se module également selon son importance quantitative dans le récit ou au sein du livre lui-même, quand celui-ci n'est pas constitué d'un seul récit : cette question ne recoupe pas exactement celle du statut narratif de l'auteur – ces deux analyses se complètent plutôt et conjuguent leurs effets – puisqu'il s'agit alors de repérer toutes les occurrences où le personnage est mentionné, à différents niveaux de réalité, dans la diégèse, le cas échéant, mais aussi dans les paroles ou les pensées d'autrui (en effet, si un personnage est protagoniste de la diégèse, il peut néanmoins apparaître aussi à l'intérieur d'un discours). P. Hamon montre en effet qu'il faut envisager le personnage comme un « morphème discontinu » qui forme une « unité de signification » grâce à l'« activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur »² :

[le personnage] n'est pas une "donnée" a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, "forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs)".

On a donc affaire à un fonctionnement cumulatif de la signification [...] Morphème "vide" à l'origine [...], il ne deviendra "plein" qu'à la dernière page du texte³

Dès lors, la précision et l'approfondissement du signifié du personnage sont variables, selon les récits mais aussi à l'intérieur d'un même récit (ce qu'exprime la distinction traditionnelle entre « personnage principal » et « personnage secondaire »). Cela nous permet ainsi de mesurer l'étendue de l'incursion de l'auteur dans l'espace fictionnel et, ce faisant, nous offre un nouvel outil de comparaison des œuvres.

¹ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op.cit., p. 108 et p. 111.

² Philippe Hamon, art. cit., p. 125 et p. 126.

³ *Ibid.*, p. 126 et p. 128. Dans le premier extrait, P. Hamon cite Tzvetan Todorov : *Grammaire du Décaméron*, Mouton, 1969, p. 28.

Cette volonté de graduer la présence de l'auteur dans un récit lorsqu'il est transformé en personnage de fiction se retrouve dans deux études qui proposent, brièvement dans un cas et plus solidement dans l'autre, une répartition possible des formes que l'auteur prend dans le récit. Je souhaite examiner plus précisément ces travaux, proches de la perspective que j'adopte ici, avant de proposer dans un second temps une nouvelle analyse structurée du statut narratif de l'auteur.

I Evaluation et classement de la présence de l'auteur comme personnage dans les études critiques

Avant de présenter la démarche de ces études et leurs suggestions de classement, précisons qu'il existe néanmoins une différence profonde entre celles-ci et mon projet puisqu'elles ne considèrent toutes deux que le personnage d'auteur emprunté au réel, les récits qui présentent un auteur imaginaire (et plus encore un auteur-hétéronyme) ne sont pas compris dans le corpus d'étude.

A *The Author as Character. Representing Historical Writers in Western Literature*, P. Franssen et T. Hoenselaars

La première proposition d'une caractérisation graduée de l'auteur est présente dans l'introduction d'un recueil d'articles déjà mentionné, *The Author as Character. Representing Historical Writers in Western Literature*. P. Franssen et T. Hoenselaars constatent qu'il existe peu de recherches qui s'efforcent de couvrir d'une façon systématique l'ensemble de ce « phénomène » littéraire particulier, l'auteur transformé en personnage (« *the phenomenon of the author as character* ») et, pour combler ce manque, « [leur] souhait est [d'en] fournir une typologie expérimentale [...] qui puisse servir de cadre théorique commode pour un examen plus approfondi » en relevant « quelques paramètres qui peuvent s'avérer utile pour comprendre » ce qu'ils considèrent comme un « genre littéraire majeur »¹. Néanmoins, l'analyse développée ensuite construit moins une « typologie », comme cela a été annoncé, qu'une esquisse des différents angles d'analyse possibles de ces textes : les chercheurs soulignent d'ailleurs que les critères qu'ils distinguent sont

¹ « *Our hope is to provide an experimental typology [...], one that may serve as a practical theoretical framework for further investigation. Our typology will take the shape of a survey of some parameters that may prove useful in understanding [...] a major literary genre* » (je traduis) ; Paul Franssen et Ton Hoenselaars, « Introduction. The Author as Character : Defining a Genre », *op. cit.*, pp. 20-21.

fortement liés entre eux (« *interlocking criteria* »)¹ et il faudrait les recouper pour reconstruire une vision organisée des formes du personnage d'auteur.

Selon eux, le premier critère à prendre en compte (très proche de la démarche engagée dans ce travail) est « l'importance relative de l'auteur-personnage à l'intérieur de l'œuvre »². Une note précise à ce propos que P. Franssen et T. Hoenselaars entendent désigner par cette notion contestée de « personnage », « dangereuse dans un climat post-moderne » rappellent-ils, un « phénomène textuel » dont le seul critère de reconnaissance est « la présence dans le texte source d'un nom qui, dans les annales de la littérature mondiale, correspond à celui d'un auteur dont l'existence est réelle »³ : le terme anglais « *character* » est en effet plus ambigu que le terme français par sa polysémie puisqu'il signifie en premier lieu le « caractère » ou le « tempérament » d'une personne (ainsi l'illusion psychologique est incluse dans le signifié de « *character* »). Ici le personnage est conçu au contraire comme un effet du texte créé autour d'un nom propre mais, ce faisant, par cette identification extratextuelle du personnage, ces critiques écartent définitivement les personnages d'auteur non référentiels que je désire inclure dans ma recherche (et, par ailleurs, ils réinvestissent eux aussi le critère onomastique pour caractériser leur objet d'étude).

Cette évaluation de l'« importance » du personnage d'auteur s'applique d'abord aux récits où l'auteur est un acteur de l'histoire : il s'agit alors souvent d'« une biographie fictionnelle ou d'une vie romancée » (« *a fictionalized biography, or vie romancée* ») lorsque le personnage est « le protagoniste de l'histoire ou du roman » (« *the protagonist of the story or novel* »). Mais, l'auteur peut aussi avoir une place plus réduite dans la diégèse, tout d'abord lorsqu'il est « un personnage parmi plusieurs personnages principaux » (« *one of several main characters* »), plus encore lorsqu'il est seulement un « personnage secondaire » (« *a minor character* »), simple « figurant » (« *walk-on* ») dans l'histoire. Dernier cas possible où la présence de l'auteur est la plus restreinte sur un plan narratif, le statut de l'auteur « peut être marginal au point qu'il ou elle traverse le livre comme une ombre qui n'« existe » que dans les inventions imaginaires, les pensées ou les rêveries du protagoniste ou des

¹ *Ibid.*, p. 21.

² « *the first [criteria] is the relative importance of the author-character within the work* », *idem*.

³ « [...] *the notion of "character" is a hazardous one in a post-modern climate. [...] Our sole criterion for referring to any textual phenomenon as a character [...] is the occurrence in the source text of a name which, in the annals of world literature, corresponds to that of a real-life author.* », *ibid.*, p. 33.

autres personnages »¹ : l'auteur n'est alors présent qu'à travers les discours (directs ou indirects) inclus dans le récit ou, le cas échéant, dans les passages en focalisation interne.

Or cette situation particulière du personnage conduit P. Franssen et T. Hoenselaars à proposer ensuite un deuxième paramètre d'étude, « le statut ontologique attribué à l'auteur-personnage » (« *the ontological status ascribed to the author-character* »), introduit par cette remarque préalable :

Ces personnages "dans l'ombre", qui existent seulement dans l'imagination des personnages "réels", se prêtent évidemment à une réflexion sur la fiabilité de toutes tentatives d'analyse et de description d'une personne réelle, que ce soit à partir des données biographiques ou à partir de ses travaux (littéraires).²

Ainsi, dans certains romans, le personnage d'auteur peut devenir l'objet d'une recherche érudite menée par un spécialiste de la littérature avant que, en définitive, cet objet, « s'avère insaisissable dans une quête futile de certitude et de preuves incontestables dans un monde qui produit seulement des discours concurrents » (l'exemple donné est le roman de J. Barnes, *Flaubert's Parrot*)³. La figure de l'auteur résiste alors à la description. Parfois, c'est sa représentation dans le roman, construite par un autre personnage ou par le narrateur, qui est de toute évidence peu fiable, minée par des effets ironiques manifestes (le propos est illustré par le roman *Nothing Like the Sun* d'Anthony Burgess où un conférencier ivre discours sur Shakespeare). Dans ces deux cas, la présence du personnage d'auteur en est encore amoindrie. A l'inverse, dans d'autres œuvres, il peut jouer le rôle d'une figure d'autorité dans le récit, en particulier quand il s'agit d'écrivains majeurs qui viennent donner leur point de vue sur des questions esthétiques.

Cette question du statut ontologique rejoint dans une certaine mesure un autre critère d'observation, « le degré d'enchâssement des sujets-auteurs dans leur contexte historique (documenté) », dans une gradation qui va du genre de la « vie romancée », très proche sur ce point d'une biographie érudite, à d'autres textes qui ne tiennent pas compte du contexte réel et où « peu de choses restent de l'auteur historique mis à

¹ « [an author]'s very status as a character may be so marginal that he or she walks through a book like a shadow who only "exists" in the fantasies, thoughts, or reveries of the protagonist or other characters », *ibid.*, p. 21.

² « "The" shadowy" characters, who only exist in the imagination of the "real" characters, obviously lend themselves to speculation about the reliability of any attempt to analyse and describe a real person, whether this is done on the basis of biographical data or on the basis of his or her (literary) works. », *ibid.*, p. 22.

³ « [the] object of investigation, the author-character, proves elusive in a futile quest for certainty and hard evidence in a world that yields only competing discourses », *idem*.

part son nom et un ou deux faits qui appartiennent à ses caractéristiques les plus remarquables »¹. Cependant, ce critère réoriente l'étude du personnage d'auteur et nous éloigne de notre propos : il ne s'agit plus de considérer sa place et sa fonction dans le récit mais son rapport au réel (cela recoupe l'exploration du statut référentiel menée précédemment). Cette étude se prolonge alors par une analyse complémentaire, mais qui touche en définitive à la conception de la notion d'auteur qui est engagée dans l'œuvre, puisqu'il s'agit d'observer « dans quelle mesure les propres textes du sujet-auteur servent de matériau qui peut être utilisé pour combler les lacunes de sa vie » (lorsque les œuvres littéraires emploient ou miment les méthodes de la critique biographique, en reliant vie et œuvre)². Enfin, le dernier paramètre d'étude proposé concerne plutôt le sens donné à la représentation du personnage : on considère en effet « l'attitude affichée par l'auteur, postérieure chronologiquement, envers son personnage d'auteur » (relation d'appropriation entre auteur réel et personnage ou, au contraire, d'opposition, etc.)³.

P. Franssen et T. Hoenselaars ont ainsi mis en évidence les principales directions que devrait prendre une analyse approfondie de l'auteur comme personnage et, si certains paramètres qui excèdent les limites de l'analyse élaborée ici ne seront pas envisagés dans cette section, nous les retrouverons néanmoins avec profit dans la suite de l'étude (tout particulièrement les deux derniers critères qui interrogent les enjeux profonds de la représentation de l'auteur).

B *L'autore e il personaggio*, Alessandro Iovinelli

La seconde étude à prendre en considération est l'ouvrage d'Alessandro Iovinelli, *L'autore e il personaggio*, dans lequel il s'intéresse aux nombreuses œuvres qui, malgré l'examen critique sévère qu'a subi la notion d'auteur dans la seconde moitié du XX^e siècle, « mettent justement en valeur la figure auctoriale », de telle sorte que, « chassée de la critique littéraire, la figure de l'auteur revient sous d'autres modes et s'impose dans l'espace culturel »⁴. Le critique se propose

¹ « *the degree to which the subject-authors are embedded in their (documented) historical context* », « [...] *little remains of the historical author beyond the name and one or two of his or her most salient characteristics* », *ibid.*, p. 23.

² « [...] *to what extent are the subject-author's own texts used as material that can be deployed to fill in gaps in his life ?* », *ibid.*, p. 21.

³ « [...] *the attitude displayed by the later author toward his author-character.* », *idem.*

⁴ « [*le opere*] *mettono in evidenza proprio la figura auctoriale* » ; « *cacciata dalla critica letteraria, la figura dell'autore ritorna in altri modi e s'impone nello spazio culturale* » (je traduis), Alessandro

d'élaborer une « vision d'ensemble » des œuvres narratives italiennes parues dans les trente dernières années qui s'inscrivent dans ce « phénomène international et durable dans le temps »¹ et il construit pour cela une recherche en deux temps consacrée à l'examen de deux grandes catégories de textes, la biographie romancée et le roman biographique (« *la biografia romanzata ed il romanzo biografico* »). La première catégorie regroupe les biographies qui rompent avec le modèle traditionnel lorsque « l'aspect narratif prévaut sur l'aspect critique et documentaire » – le biographe se rapproche alors d'un narrateur et l'écrivain biographé « finit par acquérir le statut d'un vrai personnage de *fiction* » – tandis que, dans la seconde catégorie, « le narrateur ne se présente pas sous les apparences du biographe » et, de ce fait, « le récit biographique requiert le même intérêt qu'un récit *tout court* »².

Ainsi, A. Iovinelli met l'accent sur le renouveau narratif de la biographie ce qui le conduit à créer une nouvelle classe générique pour rassembler ces deux types de textes : la metabiographie (« *la metabiografia* »), néologisme créé en regard du terme « métافiction » afin d'insister sur la présence dans ces œuvres d'une réflexion sur le genre biographique lui-même ainsi que sur la littérature. De ce fait, d'une part, son corpus d'étude se restreint aux récits qui « représentent des individus historiques ayant réellement existé »³ mais, d'autre part, il ne se limite pas aux textes fictionnels puisque sa recherche s'étend aux récits biographiques référentiels, de sorte que, sur un plan théorique, le genre du roman biographique ou plus précisément le genre de la « fiction (méta)biographique » (« *fiction (meta)biografica* ») – selon le terme employé dans la suite de l'ouvrage – est le seul point de recoupement entre mon étude et celle d'A. Iovinelli (outre le fait que son corpus de recherche se limite à la littérature italienne). Cependant, les deux catégories textuelles qui composent son corpus restent distinctes dans l'ouvrage puisque l'étude de chacune d'elles est menée

Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbetino, 2004, p. 14 et p. 15.

¹ « Si tratta di un fenomeno internazionale e duraturo nel tempo e – almeno per quel che riguarda il panorama italiano – ancora privo di una visione d'insieme [...] », *ibid.*, p. 15.

² « l'aspetto narrativo prevale sull'aspetto critico e documentario », « lo scrittore [...] finisce per acquistare lo statuto di un vero personaggio di fiction », « il narratore non si presenta nelle vesti di biografo », « Il racconto biografico richiede lo stesso interesse di un racconto tout court », *idem*.

³ « [i racconti rappresentano] individui storici realmente esistiti », *ibid.*, p. 17.

isolément¹, ce qui nous permet d'examiner plus avant seulement la seconde partie de son travail qui touche à notre propos.

S'appuyant explicitement sur les travaux de G. Genette, par la reprise des notions qu'il a élaborées pour l'étude de la narration et des relations transtextuelles, l'ouvrage propose alors « si ce n'est réellement une vraie typologie, au moins un inventaire des différentes manières à travers lesquelles l'auteur objet de la biographie est représenté »², inventaire très minutieux et rigoureux qui s'attache à construire une gradation de la présence narrative de l'auteur le plus finement possible. Avant d'examiner les différentes perspectives existantes, une distinction préalable est établie, qui permet de définir deux grands ensembles de textes : ceux dans lesquels l'instance narrative se réalise à travers un narrateur hétérodiégétique et ceux dans lesquels il s'agit d'un narrateur homodiégétique.

Dans le premier cas (les récits à la troisième personne), il est possible de graduer la présence de l'auteur sous les apparences d'un personnage en quatre possibilités qui reflètent « un poids croissant et un rôle aux proportions plus importantes »³. Premièrement, le personnage d'auteur peut être présent dans un récit mais son identité demeure « cachée » (« *nascota* ») derrière un personnage : il y a donc une « dissimulation de l'auteur » (« *mascheramento dell'autore* ») qui n'apparaît pas sous son nom dans le texte. Cependant, cet auteur peut être malgré tout reconnaissable (« *riconoscibile* »)⁴ dans certains cas grâce à un réseau d'allusions à l'auteur historique (jeux sur le nom, coïncidences biographiques, etc). A. Iovinelli inclut aussi dans cette catégorie de récit un cas limite d'auteur caché, lorsque le texte présente un personnage qui semble devoir « être assimilé à un référent *réel* » puisqu'il est entouré de nombreuses références historiques dans le récit (noms de lieux, noms d'œuvres et d'auteurs par exemple). L'auteur paraît alors « masqué et déguisé pour ne pas être reconnaissable simplement »⁵ mais ce personnage n'existe pas, il est en réalité inventé dans un récit qui élabore un « effet

¹ Malgré la composition de son étude en deux temps, A. Iovinelli souligne à plusieurs reprises que, « en un certain sens, on a assisté à l'annulation des frontières qui délimitaient les deux genres » ; « *In un certo senso, si è assistito alla cancellazione delle frontiere che delimitavano i due generi* », *ibid.*, p. 63.

² « *se non proprio una vera tipologia, almeno un inventario delle diverse maniere attraverso le quali l'autore oggetto della biografia è rappresentano* », *ibid.*, p. 19.

³ « *un peso crescente e un ruolo di maggiori proporzioni* », *ibid.*, p. 178.

⁴ *Ibid.*, p. 178 et p. 180.

⁵ « *anche lui dovrebbe essere assimilato a un referente reale* », « *mascherato ed alterato per non essere banalmente riconoscibile* », *ibid.*, p. 184.

de réel » remarquable. Pour finir, il existe une troisième variante de ce type de personnage si l'on considère que « l'hypertexte cache l'auteur dans un personnage mais seulement en apparence, puisqu'il fait tout son possible pour qu'il soit découvert »¹ ; le masque est alors tout à fait transparent, réduit pour l'essentiel au changement du nom de l'auteur.

Un autre niveau de présence de l'auteur est atteint lorsque celui-ci est nommé par son nom propre dans le récit, même s'il n'est encore qu'un personnage mineur, placé dans une position secondaire par rapport au protagoniste de l'histoire (deuxième possibilité). A. Iovinelli met alors en évidence une nouvelle progression échelonnée de ce statut particulier, de la simple mention du nom de l'auteur (seuil minimum) à l'évocation au moins de certaines de ses œuvres littéraires (l'auteur est présent par l'intermédiaire de ses écrits sinon comme un personnage à part entière), jusqu'aux textes où l'auteur est « l'alter ego » du personnage principal (degré maximum de présence en tant que personnage secondaire). Le critique intègre aussi à cet ensemble de récits fictionnels des textes « aux frontières de la narration » (« *ai confini della narrativa* ») où l'auteur aurait une position similaire, dans certains passages narratifs de longueur variable ou à travers une description physique ou intellectuelle de l'écrivain : trois exemples sont cités, l'article de journal, le traité littéraire et le « roman essai » (« *romanzo saggio* »)².

Enfin, A. Iovinelli examine les différents cas où l'auteur devient un acteur central du récit et il définit pour cela deux groupes : soit l'auteur est le personnage principal mais « l'histoire du récit se concentre sur un épisode unique – par exemple sa mort » ; soit il est le « protagoniste du texte et le récit le suit à travers toute sa vie »³ (ce sont les deux derniers cas possibles de la présence de l'auteur dans un récit hétérodiégétique). Par conséquent, ces récits se distinguent sur un plan narratif (par la variation de l'extension temporelle de l'histoire racontée) mais aussi sur un plan thématique puisque, dans le premier cas, le point de vue sur l'auteur est nécessairement plus restreint, l'accent est mis sur quelques aspects du personnage, une ligne directrice est privilégiée. Pour affiner l'analyse de ces deux groupes, le

¹ « *l'ipertesto nasconde l'autore in un personaggio ma solo apparentemente, giacché fa tutto il possibile perché sia scoperto* », *ibid.*, p. 180.

² *Ibid.*, p. 195 et p. 196.

³ « *l'autore è il personaggio principale, ma la diegesi del racconto si focalizza su un singolo episodio – per esempio la sua morte; [...] l'autore è il protagonista principale del testo e il racconto lo segue attraverso tutta la sua vida* », *ibid.*, p. 178.

critique s'appuie sur une étude systématique de « la structure du récit [qui] – ici plus que jamais – détermine la signification à attribuer à la nouvelle forme de l'auteur comme être entièrement fictif »¹. Il s'agit en particulier de considérer les relations tissées dans chaque texte entre l'auteur de l'œuvre, l'auteur réel biographé, le narrateur et le personnage, puisque ces quatre fonctions possibles se combinent entre elles de diverses manières.

D'une part, l'auteur biographé peut être seulement un personnage dans un récit à la troisième personne, c'est-à-dire dans un récit où le narrateur n'est pas lui-même un personnage de l'histoire. Cette situation se retrouve, semble-t-il, dans les deux catégories de récits précédemment distingués².

D'autre part, le roman biographique d'un auteur (il s'agit donc de la seconde catégorie de récit, dans laquelle la vie entière de l'auteur est retracée) peut construire une figure de personnage-narrateur aux côtés du personnage de l'auteur biographé : l'analyse quitte alors le champ du récit hétérodiégétique pour considérer le récit homodiégétique, qui constituait initialement le second pan du corpus étudié. Ce narrateur « peut être un simple je narrant, derrière lequel peut se cacher l'identité de l'auteur du récit, ou bien il peut être un véritable personnage parfaitement distinct de l'auteur signataire de l'œuvre »³ : dans le premier cas, le narrateur se distingue mal de l'auteur de l'œuvre, l'expression du personnage est à son « niveau minimum » (« *livello minimo* ») réduite à un « je » qui dirige et commente le récit tandis que le « niveau maximum » (« *livello massimo* ») est atteint lorsque le personnage est véritablement « un narrateur fictif » (« *un narratore fittizio* »), qui porte un autre nom que l'auteur (ou du moins masque le sien) et devient un acteur de la diégèse⁴. En outre, une nouvelle distinction doit être faite au sein de cette seconde catégorie de narrateur, selon que celui-ci appartient à un niveau narratif inférieur à celui où

¹ « *la struttura del racconto [chi] – qui più che mai – determina il significato da attribuire alla nuova figura dell'autore come essere interamente fittizio* », *ibid.*, p. 200.

² Notons cependant une restriction étonnante dans l'analyse du chercheur : pour présenter cette relation particulière entre l'auteur biographé et l'auteur de l'œuvre, deux figures qui ne s'identifient pas dans ce type de récit, il indique que le premier « a connaissance de son personnage à travers une focalisation externe », comme s'il excluait dès lors les récits hétérodiégétiques à focalisation interne sur le personnage principal. Cependant, la suite de l'analyse semble revenir sur cette description initiale ; « *Egli ha una conoscenza del suo personaggio attraverso una focalizzazione esterna (la narrazione è alla terza persona)* », *ibid.*, p. 201.

³ « *Egli può essere un semplice io narrante, dietro il quale può celarsi l'identità dell'autore del racconto, ovvero può essere un vero e proprio personaggio del tutto distinto dall'autore firmatario dell'opera* », *ibid.*, p. 201.

⁴ *Ibid.*, p. 219.

apparaît l'auteur biographé (les deux personnages ne coexistent pas dans l'histoire, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas acteurs dans une même strate narrative) ou qu'il est un personnage présent dans le même univers fictionnel que l'auteur (la rencontre des deux personnages est possible) : dans ce dernier cas, la fictionnalisation du personnage est alors plus forte. Ces distinctions des états possibles du personnage-narrateur s'inscrivent dans une réflexion plus générale sur la proximité existante entre le roman biographique et l'écriture personnelle : le critique souligne en effet que « l'on peut écrire un roman biographique comme une forme masquée d'autobiographie »¹ lorsque le récit de la vie d'un autre auteur permet finalement à celui qui écrit de se connaître lui-même. A. Iovinelli met en évidence dans les exemples littéraires cités au fil de cette analyse (*Lo Stadio di Wimbledon* de D. Del Giudice par exemple) les effets d'identification qui s'installent dans ces œuvres entre l'auteur réel et l'auteur biographé : la création d'un narrateur fictif distinct de l'auteur de l'œuvre suit ce mouvement en lui permettant d'être au plus près de l'auteur biographé. Par conséquent, cette configuration narrative particulière de leur rapport mutuel permet d'introduire le dernier temps de la typologie.

Pour finir, l'auteur biographé peut devenir lui-même le narrateur d'un récit homodiégétique : il s'agit alors d'une « autobiographie imaginaire » (« *autobiografia immaginaria* »)² où l'auteur prend la parole à la première personne. Deux possibilités se présentent alors. Si « l'auteur [est le] protagoniste de son roman » (« *l'autore [è il] protagonista del suo romanzo* »), c'est-à-dire si l'auteur-narrateur s'identifie à l'auteur du livre, le récit est de nature autobiographique, qu'il s'agisse d'un roman autobiographique ou d'une autofiction. Il existe une seconde variante de l'autobiographie imaginaire lorsque « l'auteur de la *fiction* biographique s'identifie à l'auteur biographé au point de se substituer à lui, de le remplacer, d'écrire à sa place son autobiographie » : le narrateur se distingue alors de l'auteur du livre et le récit devient une « autobiographie apocryphe » (« *autobiografia apocrifia* »)³. Cependant, cette ultime catégorie est intégrée elle-même dans un plus vaste ensemble qui réunit les œuvres où l'auteur est « un instrument de la stratégie fictionnelle » (« *uno*

¹ « *Si può scrivere un romanzo biografico come una forma mascherata di autobiografia* », *ibid.*, p. 217.

² *Ibid.*, p. 202.

³ « *L'autore della fiction biografica si identifica con l'autore biografato, tanto da sostituirsi a lui, da rimpiazzarlo, da scrivere in sua vece l'autobiografia* », *ibid.*, p. 266.

strumento della strategia finzionale »)¹. De ce fait, ces œuvres (qui ne présentent alors pas nécessairement un récit homodiégétique) relèvent du genre de la métafiction par les effets d'illusion produits mais aussi par les jeux d'intertextualité et d'hypertextualité qui entourent le personnage d'auteur. Le critique repère alors deux autres formes apocryphes qui élaborent de même une « projection autofictionnelle de l'auteur » (« *proiezione autofinzionale dell'autore* ») : « le manuscrit retrouvé » (« *il manoscritto ritrovato* »), qui permet comme l'autobiographie imaginaire de découvrir une œuvre inédite de l'auteur biographé, et « l'interview » (« *l'intervista* »)².

Le travail d'A. Iovinelli se distingue par l'abondance des catégories et des distinctions intermédiaires élaborées pour parvenir à décrire le plus précisément possible les apparences prises par l'auteur comme personnage, l'ensemble formant une arborescence complexe. C'est pourquoi, bien que la répartition des personnages d'auteur selon leur présence narrative que je propose ci-après soit différente sur quelques points de celle de ce chercheur, plusieurs critères textuels mis en évidence dans cette étude pourront cependant être réinvestis car ils permettent de caractériser avec minutie le statut de l'auteur. On peut noter d'ailleurs concernant les deux études mentionnées que les typologies qu'elles élaborent pour étudier les personnages d'auteurs réels peuvent aussi s'appliquer pour l'essentiel aux personnages d'auteurs imaginaires ainsi qu'aux auteurs-hétéronymes, pourtant exclus de leurs corpus. Certains critères choisis ne sont pas spécifiques à ce type de personnage d'auteur car, pour une part, ils concernent tout personnage de roman, quelle que soit sa qualité dans l'histoire.

Cependant, il est vrai que certains critères s'efforcent d'intégrer la référentialité particulière de l'auteur réel qui existe à la fois comme un être historique et à travers son œuvre littéraire publiée : ainsi la présence fictionnelle de ce type d'auteur s'entoure souvent de références au contexte historique dont il est issu mais également d'échos intertextuels à son œuvre réelle. Pourtant, ces effets peuvent toujours être mimés pour un auteur totalement imaginaire, si l'on ne procède pas à une vérification extratextuelle des faits mentionnés.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 266.

Ainsi, sur le modèle de ces deux études, nous pouvons définir les états possibles de l'auteur comme personnage d'un récit fictionnel ou, plus exactement, il s'agira d'indiquer dans la suite de cette partie les paliers de l'évolution de sa présence narrative puisque ces différents états ne reflètent pas des catégories fermées mais s'inscrivent plutôt dans une progression continue. Le statut de l'auteur sera suivi ici selon un mouvement descendant, des formes où la (re)création fictionnelle de l'auteur est la plus accomplie à celles où sa présence est plus tenue.

II L'auteur comme narrateur du récit

Comme l'a montré A. Iovinelli, le degré le plus haut de la représentation de l'auteur est atteint lorsque le personnage est le narrateur du récit : en effet, sur un plan quantitatif, l'auteur marque l'ensemble du texte de sa présence, il occupe une place incontournable en dirigeant et contrôlant le récit. En outre, la représentation du personnage est alors immédiate, ou du moins elle est la moins médiante possible puisque l'auteur fictif prend la parole dans le récit à la première personne en général sans aucun autre discours encadrant que le dispositif éditorial du livre (nom de l'auteur, titre, préface le cas échéant). C'est pour cette raison d'ailleurs que les récits homodiégétiques ne sont pas considérés dans certaines théories de la fiction sur le même plan que les récits hétérodiégétiques : la création d'un narrateur fictionnel est première et conditionne l'analyse du texte car il ne s'agit plus d'un récit « où l'auteur feint de faire des assertions »¹ mais d'un récit « où il feint d'être quelqu'un d'autre faisant des assertions »¹, selon l'analyse de J. Searle déjà mentionnée (tandis que, pour K. Hamburger, le récit ne relève plus de la fiction mais de la feintise). G. Genette montre que ce type de récit repose sur une « mimésis du discours » poussée « à la limite [...] en effaçant les dernières marques de l'instance narrative et en donnant d'emblée la parole au personnage » : il s'agit par conséquent d'un « discours immédiat » dans lequel « le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui »². Dans un récit homodiégétique, non seulement la « distance » narrative par rapport au discours du personnage est réduite au minimum mais il y a aussi une coïncidence exacte entre le récit et ce discours : de ce fait, l'effet-

¹ Jean-Marie Schaeffer, article « Fiction », *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 379.

² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972, p. 193 et p. 194.

personnage se construit à travers le texte tout entier et non seulement à partir des propos isolés qui le concernent.

Pour autant, il est possible d'affiner l'analyse de l'auteur comme narrateur en procédant à une double distinction, l'une concernant la position temporelle du narrateur par rapport au temps de la diégèse et l'autre portant sur sa relation à l'histoire racontée : ces deux questions, qui jouent un rôle important dans la construction de l'effet-personnage de l'auteur, sont parallèles et se posent simultanément pour chaque récit homodiégétique. Tout d'abord, il s'agit de considérer la distance qui sépare le narrateur des faits racontés : il faut distinguer le récit rétrospectif où le temps de l'énonciation ne coïncide pas avec le temps de l'histoire (le récit est écrit au passé) d'un récit immédiat où l'illusion romanesque est la plus forte puisque les faits sont racontés au moment même où ils se produisent (le récit est écrit au présent). En effet, dans le premier cas, le personnage de l'auteur se dédouble dans son récit selon la fonction qu'il occupe : la distance temporelle creuse une scission dans le sujet « je », entre l'auteur-narrateur qui raconte l'histoire et l'auteur-personnage qui a vécu les faits mentionnés ; ou, pour le dire autrement, se recrée au sein du discours immédiat du narrateur une médiation d'une autre nature qui met en perspective cependant la figure de l'auteur construite dans le récit. Comme l'ont montré avec finesse les études sur l'autobiographie, le narrateur peut alors prendre ses distances avec celui qu'il a été par le passé, en commentant ses actes ou mettant en évidence les illusions auxquelles il était sujet. La perception du personnage se stratifie sur l'axe temporel tandis qu'à l'inverse, dans un récit à narration immédiate, il est plus difficile de distinguer le narrateur du personnage, qui se superposent dans le récit.

Néanmoins, cette partition doit être nuancée en étudiant dans chaque récit quelle est la mise en œuvre réelle de cette distance ou de cette correspondance entre l'auteur-narrateur et l'auteur-héros, ce d'autant plus que la focalisation est rarement unifiée mais peut varier d'un segment à l'autre du récit. En effet, certains passages voire le récit tout entier peuvent être focalisés sur le héros et non sur le narrateur dans une narration rétrospective, lorsque ce dernier choisit de restreindre sa présence (en ne mentionnant pas les informations qu'il a obtenues ultérieurement à l'action racontée ou en ne s'autorisant pas à livrer son point de vue actuel sur sa situation passée) : c'est le cas par exemple dans *The Ghost Writer* de P. Roth où domine le

point de vue du héros, le jeune Zuckerman alors apprenti-écrivain (comme le montrent les nombreux monologues intérieurs de Zuckerman-personnage présents dans le récit, dans lesquels n'intervient pas Zuckerman-narrateur). Lorsque le récit prend la forme d'un journal intime, il se situe aussi dans une position intermédiaire entre récit rétrospectif – des jours ou parfois des mois précédents – et récit immédiat de la situation actuelle du diariste : G. Genette parle alors de narration « *intercalée* (entre les moments de l'action) »¹. La focalisation porte en général sur le héros mais le narrateur intervient souvent pour commenter ses propres actions (le journal intime a en effet une fonction réflexive), ainsi dans *Any Human Heart* de W. Boyd ou, de façon plus sensible, dans *Doctor Pasavento* d'E. Vila-Matas, qui se compose des carnets du personnage éponyme écrits au fur et à mesure du récit et dans lesquels le narrateur commente abondamment les épisodes qu'il a vécus dans les jours précédant l'écriture.

D'autre part, si le récit homodiégétique est un récit où le narrateur est « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte », cette présence a « ses degrés » comme le souligne G. Genette :

Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit [...] et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin [...] Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'*autodiégétique*.²

Ces deux variétés de récits se retrouvent dans notre corpus : si « Philip Roth » dans *Operation Shylock* ou Thelonious Ellison dans *Erasure* racontent leur propre histoire, les narrateurs de *Leviathan* de P. Auster ou de *La velocidad de la luz* de J. Cercas consacrent leur récit à l'histoire d'un autre personnage, un écrivain dans le premier cas, un vétérans du Viêtnam dans le second. Les narrateurs se présentent effectivement comme des témoins dont la préoccupation première est de transmettre l'histoire de leurs amis disparus et c'est seulement dans ce cadre que prend place leur propre récit autobiographique. La présence du narrateur de *Lo Stadio di Wimbledon* de D. Del Giudice est aussi réduite par rapport à un récit autodiégétique mais d'une autre manière puisque le récit du jeune homme prend la forme d'une enquête menée sur l'écrivain Roberto Bazlen qu'il n'a jamais rencontré : cette figure mystérieuse de la littérature italienne imprègne tout le récit. Cet exemple nous indique en outre un

¹ *Ibid.*, p. 229.

² *Ibid.*, p. 252 et p. 253.

autre fait à prendre en compte dans la construction de l'effet-personnage : le narrateur ne se présente pas toujours d'emblée comme un écrivain, c'est au contraire parfois au fil du récit qu'il accède à ce statut et c'est même souvent à travers l'écriture du récit lui-même qu'il devient un véritable écrivain. Par conséquent, le personnage se constitue en auteur à présence narrative forte seulement dans un second temps, contrairement à d'autres narrateurs définis comme tel dès le début du livre : par exemple, nous comprenons peu à peu que le narrateur de *Lo Stadio di Wimbledon* s'intéresse au refus d'écrire de Bazlen car il aspire lui-même à écrire ; nous reviendrons en détail sur ce phénomène particulier dans le dernier temps de cette partie.

Du reste, il existe d'autres situations particulières qui modulent la représentation de l'auteur. Certains narrateurs se cachent longtemps du lecteur, en effaçant leurs traces, pour ne dévoiler leur identité et leur rôle qu'au terme du roman : dans *Beatus Ille* exemplairement, nous découvrons dans les dernières pages que Jacinto Solana, poète républicain fusillé pendant la guerre civile selon la légende, est l'auteur réel du récit qui était porté jusqu'alors par une voix anonyme. Dans une moindre mesure, ce procédé se retrouve dans le premier récit de *The New York Trilogy*, « City of Glass », où apparaît à la dernière page le véritable narrateur, un ami du personnage de « Paul Auster » qui a écrit l'histoire de Daniel Quinn à partir du cahier que ce dernier a laissé. D'autre part, dans le cas d'un texte composite comme *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'E. Chevillard, le récit homodiégétique occupe seulement une portion limitée du livre, réservée aux extraits du journal intime de l'écrivain disparu : la figure de l'auteur se construit d'ailleurs dans cet exemple par croisement de différents types de discours et, dès lors, de différents modes de représentation du personnage.

Les incarnations de l'auteur les plus marquées sont donc les récits autodiégétiques où la focalisation se porte plutôt sur le héros : la proximité avec l'auteur-protagoniste principal de l'histoire est alors la plus forte. Sa présence narrative diminue progressivement par la combinaison des différents procédés repérés jusqu'aux formes où l'auteur a une place mineure, lorsque son récit est la biographie d'un autre ou lorsque son identité d'écrivain est tardive dans le roman. L'étape suivante de ce mouvement décroissant est franchie quand le personnage perd

son statut de narrateur : la parole de l'auteur n'est désormais plus immédiate mais transmise par l'intermédiaire d'une autre instance narrative.

III L'auteur, personnage du récit

L'auteur n'est plus au premier plan dans l'acte narratif mais il apparaît néanmoins comme personnage du récit premier. De nouveau, le degré de développement de l'effet-personnage dépend de critères secondaires, analogues à ceux précédemment décrits. La situation du personnage par rapport à l'histoire racontée doit être évaluée puisque l'auteur peut être le personnage principal de la narration, tel Dostoïevski dans *The Master of Petersburg* de J. M. Coetzee, ou bien seulement un personnage parmi d'autres personnages principaux, comme Benjamin Sachs dans *Leviathan*, voire n'être qu'un personnage d'arrière-plan comme « Paul Auster » dans « City of Glass ». La représentation de l'auteur résulte à la fois de l'importance que prend le personnage dans l'histoire mais aussi de sa présence quantitative dans le récit : ainsi, la rencontre avec l'« Invité » qui incarne Pessoa dans *Requiem* d'A. Tabucchi est annoncée dès le début, créant un effet d'attente, mais celui-ci ne devient personnage du roman que pendant une courte séquence conclusive. La construction romanesque complexe de *The Hours* de M. Cunningham en fait un cas particulier : Virginia Woolf n'est un personnage au niveau diégétique que dans une des trois histoires qu'entremêle le roman, strate intitulée « Mrs Woolf » et située en 1923. La romancière apparaît seulement par intermittence dans le récit, bien qu'elle occupe une place prépondérante.

De plus, la focalisation choisie dans le récit influe sur l'effet-personnage. Si l'auteur est personnage d'un récit homodiégétique, alors la focalisation sera externe, du moins si le texte s'efforce de créer une narration vraisemblable (puisque'un personnage qui est lui-même présent dans le récit ne devrait pas pouvoir pénétrer dans les pensées des autres personnages de l'histoire, tout au plus il peut supposer ou déduire quels sont leurs idées et leurs ressentis). Dans la plupart de ces récits, l'auteur est par conséquent vu de l'extérieur, nous n'avons pas accès à son intériorité, ce qui entoure le personnage de mystère. Les raisons de ses actes restent obscures lorsqu'elles déconcertent le narrateur, tel Lonoff, grand écrivain dont la situation conjugale étonne fortement le jeune Zuckerman dans *The Ghost Writer*, ou tel

Tonton Macoute dont Ajar s'efforce de comprendre dans *Pseudo* le comportement parfois étrange. Par contre, dans un récit hétérodiégétique, la focalisation sur le personnage d'auteur peut être interne ou externe, le plus souvent elle varie entre ces deux points de vue extrêmes : l'instance narrative s'autorise des incursions dans l'esprit des auteurs tout en les décrivant par moments de l'extérieur. Lorsque plusieurs personnages d'auteur sont présents dans un même récit, leur traitement narratif peut être distinct : si nous connaissons les pensées de Ricardo Reis dans le roman de J. Saramago, par contre le personnage de Pessoa est toujours perçu à travers le filtre de la conscience de son hétéronyme. Dans le second récit de *The New York Trilogy*, « Ghosts », l'écrivain nommé Blue est sous la surveillance du détective Black et le dispositif narratif reproduit ce jeu de point de vue, Blue est décrit tel que le voit Black.

De nouveau, la construction du personnage est modifiée par le croisement de ces deux faits qui restreignent plus ou moins fortement l'accès au personnage dans le récit jusqu'au point où l'auteur lui-même disparaît du récit premier. Du reste, la frontière est fine et poreuse entre cet état du personnage, alors protagoniste de l'histoire, et le suivant, où l'auteur appartient à une strate narrative supérieure, dite métadiégétique. En effet, certains auteurs disparaissent ou réapparaissent au cours de l'histoire, modifiant ainsi leur statut initial : dans les dernières pages du récit de P. Auster « The Locked Room », le narrateur parvient à rencontrer une dernière fois son ami Fanshawe, introuvable depuis le début de l'histoire après avoir abandonné femme et enfant, tandis que, dans *The Counterlife* de P. Roth qui utilise successivement plusieurs types de voix narratives (la narration est hétérodiégétique au début du récit puis elle devient homodiégétique), Zuckerman meurt soudainement au milieu du chapitre quatre au cours d'une opération chirurgicale, avant de redevenir narrateur du récit au chapitre cinq.

IV L'auteur absent de l'histoire racontée : une présence médiante du personnage

Certains personnages n'appartiennent pas à l'univers fictionnel du récit intradiégétique, plus exactement, ils n'apparaissent qu'à travers les paroles ou les pensées d'autres personnages, soit parce qu'ils sont morts (le décalage chronologique

entre le temps du récit et l'époque où a vécu l'écrivain peut être grand, dans *Possession* d'A. S. Byatt par exemple où des chercheurs contemporains enquêtent sur des poètes du siècle précédent), soit parce qu'ils ont choisi de se cacher des autres (tel l'artiste criminel Ramírez Hoffman dans le dernier texte de *La literatura nazi en América*). Leur présence peut alors être doublement médiata, par le personnage qui évoque l'auteur et, à un niveau inférieur, par l'instance narrative du récit premier.

G. Genette désigne ce discours au second degré par le terme « métadiégétique » pour souligner le processus d'« emboîtement » des récits¹. La présence de l'auteur dépend alors entièrement de l'importance que lui accordent les personnages de la diégèse. En effet, il est parfois l'objet d'une véritable enquête lorsqu'un personnage essaie de reconstituer le passé de l'écrivain et de recueillir les dernières traces de son existence : c'est l'espoir du personnage de Cotta dans *Die Letzte Welt* de C. Ransmayr, qui a fait le voyage jusqu'à Tomes pour connaître le destin d'Ovide après son exil de l'empire romain. A l'inverse, le narrateur de *Lo Stadio di Wimbledon* ne s'intéresse pas à la vie de Roberto Bazlen mais il désire seulement comprendre son choix esthétique radical : aussi refuse-t-il de regarder les photographies de l'écrivain ou d'écouter les anecdotes biographiques que lui proposent ses interlocuteurs, les anciens amis de Bazlen qu'il a retrouvés. Le statut du personnage de Rimbaud dans *Rimbaud le fils* de P. Michon est plus difficile à définir puisque le livre ne construit pas un récit suivi, ce dernier fluctue selon les méandres de la pensée de la voix narrative. Le personnage oscille entre deux positions : tantôt le narrateur reconstitue son histoire à partir de récits secondaires (la double médiation est alors mise en évidence par les formules telles « on dit » ou « on sait », très fréquentes dans le livre), tantôt il réinvente imaginativement des scènes possibles de la vie de Rimbaud (l'auteur se rapproche ainsi de la catégorie précédente).

Enfin dans *Flaubert's Parrot* de J. Barnes, c'est souvent moins la vie de Flaubert qui intéresse le narrateur que les discours tenus sur l'écrivain français et l'interprétation de son œuvre : sa présence narrative est alors d'autant plus effacée dans le roman, même si celui-ci cite de nombreux extraits de l'œuvre (littéraire et personnelle, comme les lettres que Flaubert a écrites). Le cas de Bruno Schulz dans *The Messiah of Stockholm* de C. Ozick fournit sans doute le point extrême de cette

¹ *Ibid.*, p. 239.

catégorie de personnage puisque, dans ce roman, se substitue à la vie réelle de l'écrivain une rêverie sur sa vie possible : le personnage principal, Lars, croit en effet être le fils inconnu de l'écrivain polonais, mort assassiné à l'époque de sa naissance.

V Notice biographique de l'auteur

Cette dernière catégorie possible de l'auteur se situe dans la continuité immédiate de la situation précédente puisque le personnage n'est pas dans la construction narrative un acteur du récit mais il est l'objet d'un discours second, réduit ici à la taille d'une notice de quelques pages tout au plus. Plusieurs exemples montrent que la brièveté de cette apparition de l'auteur s'accompagne assez souvent d'une multiplication des figures d'écrivains dans un livre qui prend alors la forme d'un recueil, tel le roman de R. Bolaño *La literatura nazi en América* mais aussi *Bartleby y compañía* d'E. Vila-Matas où le narrateur construit un répertoire des écrivains négatifs. Par ailleurs, pour créer une illusion mystifiante, certains textes présentent sur la couverture du livre la notice biographique d'un auteur fictif afin de renforcer l'effet de référentialité (Dan Kavanagh inventé par J. Barnes).

En ce qui concerne les formes narratives, il s'agit de la forme la plus ténue de présence de l'auteur car, si l'effet-personnage construit dans une notice biographique peut soutenir une mystification littéraire et faire croire à l'existence de l'auteur, son intensité est cependant minimale dans le texte, c'est le contexte pragmatique qui l'accentue fortement.

Au terme de ce mouvement décroissant de la construction du personnage de l'auteur ne reste que la mention de son nom : comme certaines analyses du pseudonyme le proposent, nous l'avons vu précédemment, on peut considérer que du nom de l'auteur naît un personnage fictif (encore) non développé. C'est pourquoi, même si les occurrences de ce cas-limite sont trop nombreuses pour être recensées et même si, surtout, cette forme de présence de l'auteur reste tellement condensée, dans un seul mot, qu'elle apporterait peu pour le moment à notre étude des représentations fictionnelles de l'auteur, il apparaîtra plus tard dans la suite de ce travail que cette conception du nom de l'auteur nourrit en profondeur la démarche esthétique des auteurs réels des œuvres du corpus.

CHAPITRE III

AGENCEMENT ET DYNAMIQUE DES REPRESENTATIONS DE L'AUTEUR

Par le croisement des deux angles d'analyse que nous avons définis se dessine un nouvel agencement des différentes formes de représentation fictionnelle de l'auteur : les œuvres du corpus se trouvent alors rassemblées dans une perspective commune qui permet avant tout de les mettre en regard afin de mieux percevoir la dynamique qui anime ce geste littéraire particulier de réflexivité auctoriale. En réorientant ainsi l'étude de ces textes, notre point de vue sur le personnage de l'auteur s'affine, me semble-t-il, et les enjeux profonds de sa mise en fiction s'éclairent progressivement : les autres parties de ce travail de recherche s'appuieront solidement, comme nous le verrons, sur les faits et les phénomènes parfois subtils que ce réagencement nous dévoile. C'est pourquoi il nous faut auparavant préciser et approfondir la vision d'ensemble du corpus, par une analyse descriptive tout d'abord d'un effet de structure puis des phénomènes dynamiques principaux.

I Effets de symétrie

La réorganisation du corpus fait apparaître, plus nettement que dans la typologie initiale, une structure symétrique entre les deux formes principales de fiction d'auteur, c'est-à-dire entre les récits qui inventent un personnage d'auteur et ceux qui réécrivent la vie d'un auteur réel, l'axe de symétrie se situant dans l'espace de l'hétéronymie, à la jonction de ces deux types de personnage.

Cet agencement résulte d'un double phénomène. D'une part, c'est un point que nous avons déjà abordé, comme le soulignent plusieurs études portant soit sur la fiction et ses marques soit sur les formes non fictionnelles, il est difficile parfois de distinguer, à partir de la seule étude du texte, un récit fictionnel d'un récit référentiel car la fiction romanesque peut toujours imiter les critères de définition et de reconnaissance habituels de ce second type de texte : de nombreux exemples le montrent jusqu'aux cas limites où la mimésis formelle devient véritablement mystifiante. D'autre part, à l'inverse, les récits biographiques ou autobiographiques

authentiques sont attirés de plus en plus vers la fiction : or il faut noter qu'ils prennent alors modèle sur l'écriture romanesque. Ainsi, la relation d'imitation n'est pas à sens unique mais elle se développe à l'occasion d'un rapprochement mutuel de ces formes narratives de nature différente, ce qui construit dès lors pour notre objet d'étude une structure en reflet entre d'un côté les récits fictionnels à forte teneur référentielle et les récits où l'invention prime. Cet agencement particulier du corpus est mis en évidence par un tableau présenté en annexe : les genres narratifs fictionnels où apparaît un personnage d'auteur (imaginaire ou réel) se placent en regard les uns des autres autour de l'auteur supposé¹.

Si le rapport symétrique entre l'autobiographie fictionnelle et l'autofiction a déjà été souligné dans de nombreuses études, cependant d'autres faits analogues ont été moins explorés, telle l'analogie possible entre le roman de l'écrivain d'un côté et la fiction d'auteur et le roman biographique de l'autre, entre le roman de la biographie et la fiction biographique, ou encore entre les « fictions » et les « vies imaginaires » : ces formes textuelles ne se distinguent pas par leur modalité d'écriture propre mais, pour l'essentiel, par l'existence réelle ou imaginaire du référent de l'auteur représenté.

En ce qui concerne les formes où le personnage de l'auteur est le narrateur de l'histoire, il est frappant de constater que les créations romanesques de plusieurs écrivains se partagent de part et d'autre de l'axe médian constitué par l'hétéronymie, par une variation du rapport entre effet de référentialité et effet de fictionnalité dans leurs œuvres : ainsi, J. Cercas écrit une autofiction où il se réinvente lui-même en personnage dans *Soldados de Salamina* avant de rejoindre par la suite le champ des auteurs imaginaires dans *La velocidad de la luz* par l'intermédiaire d'un narrateur fictif anonyme (même si la quatrième de couverture de l'édition française suggère qu'il « pourrait s'appeler Cercas »², car il ressemble fortement à l'écrivain réel). On observe une même mobilité de l'auteur-narrateur dans l'œuvre de P. Roth ou d'E. Vila-Matas, respectivement de *The Ghost Writer* et d'une partie de *The Counterlife* à *Operation Shylock* où « Philip Roth » se substitue à Nathan Zuckerman, de *París no se acaba nunca* (récit présenté comme autobiographique par l'écrivain malgré l'anonymat du narrateur) à *Doctor Pasavento* où le narrateur

¹ Annexe I : « Effet de symétrie dans l'agencement des représentations fictionnelles de l'auteur ».

² Javier Cercas, *A la vitesse de la lumière*, op. cit.

s'attribue lui-même une sorte de nom inventé. Plus encore, le dernier récit de *La literatura nazi en América* relève de l'autofiction par l'apparition fugace de R. Bolaño, l'auteur réel, en narrateur à la fin de l'histoire. Or, peu après la publication de ce roman, l'écrivain a réécrit et développé ce chapitre dans le livre *Estrella distante* en conservant la trame générale de l'histoire (la biographie d'un artiste criminel chilien) et même en reprenant paragraphes et scènes entières. Cependant, il a alors effacé les marques autofictionnelles et il a donné à ce nouveau roman un narrateur anonyme : ce récit secondaire, double du premier, s'inscrit dès lors dans le genre de l'autobiographie fictive (ou dans celui du roman à la première personne). Il glisse ainsi de l'autre côté du corpus et quitte le champ des personnages d'auteurs réels.

La récurrence de ces phénomènes de migration d'un point à un autre montre la nécessité d'un rapprochement et d'une étude transversale de ces genres narratifs. Il est intéressant de mettre en regard par exemple *The Anatomy Lesson* de P. Roth et *The Master of Petersburg* de J. M. Coetzee, deux romans qui observent de l'intérieur la souffrance d'un écrivain : bien que celle-ci soit d'une nature différente, elle provoque un même abattement, une douleur physique terrasse Zuckerman tandis que Dostoïevski est plongé dans une profonde affliction à la suite de la mort de son fils. Il existe de nombreuses ressemblances thématiques entre roman de l'écrivain et roman biographique (ou fiction d'auteur, selon l'importance de l'effet de fictionnalité et du tressage intertextuel avec l'œuvre littéraire de l'auteur évoqué), telle la relation ambivalente qui unit un jeune écrivain porté par son ambition et un prédécesseur prestigieux que l'on peut néanmoins tourner en ridicule (comme Lonoff ou Pedro Luis de Gálvez, respectivement dans *The Ghost Writer* et *Las Máscaras del Héroe*). Autre exemple qui concerne les auteurs dont la présence est médiante dans le récit : entre *Beatus Ille* d'A. Muñoz Molina et *Lo Stadio di Wimbledon* de D. Del Giudice se dessine le trajet analogue d'un jeune homme sur les traces d'un écrivain mort depuis des années, laissant derrière lui une œuvre littéraire lacunaire. Enfin, pour achever cette brève exploration des correspondances entre les formes, on remarque que la représentation de l'auteur dans *Bartleby y compañía* d'E. Vila-Matas et *La literatura nazi en América* présentent des similitudes malgré les différences manifestes entre ces deux œuvres (distinctes par leur structure mais aussi par leur visée) : en effet, dans ces deux romans, le récit accentue l'excentricité des

personnages d'écrivain qu'il présente ou construit imaginativement et cet effet est renforcé encore par l'accumulation extraordinaire des figures auctoriales qui sont égrenées au fil de ces romans fragmentés.

Cette structure symétrique laisse alors imaginer des permutations et des substitutions possibles entre les deux grandes parties du corpus, qui présentent deux facettes du personnage d'auteur situées pour ainsi dire de part et d'autre d'un miroir : ainsi, dans un autre univers littéraire, d'inspiration borgésienne, parallèle au nôtre mais discordant, les œuvres que nous étudions seraient identiques en tous points mais des personnages d'auteur, imaginaires pour nous, seraient créés à partir de personnes réelles tandis que les auteurs qui appartiennent à notre histoire littéraire ne seraient que le produit de l'imagination du romancier. Flaubert serait une pure création fictive tandis que Randolph Ash, dans *Possession*, serait un poète majeur de la littérature anglaise du XIX^e siècle. Mais en réalité, ce processus de renversement de la référentialité est déjà suggéré dans certains récits : dans *Die Letzte Welt*, le jeune romain parti sur les traces d'Ovide reconstitue l'œuvre perdue du poète impérial, *Les Métamorphoses*, mais celle-ci ne coïncide plus avec le poème que nous connaissons dans notre réalité, un écart s'est creusé entre le livre réel et le livre réinventé dans la fiction. Le livre perdu de Bruno Schulz, *Le Messie*, est réinventé dans le roman de C. Ozick, *The Messiah of Stockholm*, comme le suggère d'emblée le titre. A l'inverse, plusieurs romans où apparaissent des personnages imaginaires nous donnent accès à leur œuvre fictive en en reproduisant de larges extraits, l'œuvre de Sidney Orr dans le roman de P. Auster *Oracle Night* ou celle de Pilaster dans le roman d'E. Chevillard : ne manquent à ces personnages qu'un corps humain (et non seulement textuel) et qu'une publication séparée de leurs livres pour devenir des auteurs de notre réalité.

Du reste, il arrive parfois que nous nous trompions ou du moins que notre perplexité devant certains personnages d'auteur soit suffisante pour vouloir vérifier leur existence réelle ou non. Par exemple, *Bartleby y compañía* et *Negra espalda del tiempo* ne cessent d'attiser le doute et mettent à l'épreuve à la fois nos connaissances littéraires et notre capacité à démasquer l'invention fictionnelle. Dès lors, il arrive que nous prenions pour un personnage fictif un auteur réel, tel l'écrivain Gawsworth : J. Marías explique dans *Negra espalda del tiempo* que beaucoup de lecteurs ont cru que cette obscure figure de la littérature anglaise, qui apparaissait

dans son roman *Todas las almas*, était en réalité une création imaginaire de l'auteur. Réciproquement, il est tentant dans certains récits de croire à l'existence d'un auteur imaginaire, tel Luis Antonio Sensini, l'écrivain argentin au centre de la nouvelle de R. Bolaño, « Sensini » dans *Llamadas telefónicas*, dont la représentation est très vraisemblable au point de provoquer une hésitation.

Comme ces dernières remarques le suggèrent, la mise au jour de cet agencement symétrique dévoile simultanément la mobilité des personnages d'auteur qui semblent esquiver toute détermination définitive non seulement d'une œuvre à l'autre mais aussi au sein des récits où ils apparaissent. Ce sont ces déplacements suggérés ou réalisés que je voudrais examiner un peu plus attentivement dans ce dernier temps.

II Le personnage de l'auteur dans la dynamique interne des récits fictionnels

La nouvelle approche du personnage de l'auteur que nous avons mise en place révèle deux phénomènes dynamiques conjoints, chacun relatif aux deux angles d'analyses choisis, c'est-à-dire au statut référentiel du personnage et à sa présence narrative. Il apparaît que l'auteur fictionnel étudié selon ces critères n'occupe pas une place fixe au sein d'un même récit : au contraire nous constatons qu'il migre au fil du texte vers un autre état, qu'il aspire à changer de statut ou qu'il tisse au moins, comme nous le verrons plus loin, une relation profonde avec une autre forme possible de personnage d'auteur.

Ces mouvements dynamiques qui dirigent la représentation de l'auteur se déploient à l'intérieur du récit sans nécessairement modifier sa définition générique : en effet, la mobilité référentielle et narrative du personnage n'affecte pas le plus souvent la situation du récit au sein des genres narratifs, qui peuvent accueillir ces variations internes. L'autofiction ou le roman de la biographie par exemple sont des sous-genres dont la définition est suffisamment souple pour autoriser quelque évolution du statut (narratif ou référentiel) du personnage d'auteur. Néanmoins, il est vrai que ces dynamiques créent des effets de transgénéricité ou de partage incertain des frontières, des œuvres semblent relever simultanément de plusieurs genres narratifs et nous avons vu dans notre parcours typologique que les études littéraires

ou parfois les écrivains eux-mêmes entendent justement redéfinir de nouveaux ensembles génériques qui se situeraient à la frontière des autres genres romanesques contigus. Or, si ce travail de réinvention théorique reconnaît bien ces chevauchements problématiques, simultanément il tend à les recouvrir et donc les effacer.

De ce fait, il me semble plus pertinent de centrer l'analyse non sur le statut du récit mais sur le statut du personnage dans le récit, ce qui permet une étude plus fine des modalités de la représentation de l'auteur, ce d'autant plus que la plupart des récits présentent plusieurs figures autoriales dont le statut est généralement bien distinct. Un même récit fictionnel peut ainsi couvrir diverses formes de personnage d'auteur à divers degrés de référentialité. Dans cette section, nous examinerons successivement la situation de l'auteur selon ces deux plans d'analyses afin de dégager la logique d'ensemble de ces variations qui se développent en deux dimensions. Ainsi nous observerons l'attraction qu'exercent sur les personnages d'auteur les formes hétéronymiques (situations d'exception du point de vue référentiel) puis, dans un second temps, la progression des auteurs vers une présence narrative accrue.

A Vers l'hétéronymie

En analysant conjointement la position référentielle des auteurs inspirés du réel et des auteurs imaginaires, nous apercevons un mouvement réciproque qui montre que le rapport entre l'effet de référentialité et l'effet de fictionnalité s'inverse selon la nature du personnage : la fictionnalité de l'auteur historique tend à se renforcer et surtout à se manifester au lecteur tandis que la représentation de l'auteur inventé cherche à accroître l'effet référentiel du personnage. De ce fait, il semble que la représentation du personnage d'auteur se rapproche, dans une dynamique d'ensemble, de la création hétéronymique dans laquelle les effets du texte doivent s'équilibrer pour élaborer cette forme d'auteur paradoxale et fugitive qui, à la fois, existe et n'existe pas. Bien entendu, cette dynamique a ses degrés, elle est plus aboutie et plus sensible dans certains récits, nous le verrons, mais elle semble néanmoins orienter ces multiples inventions d'un auteur fictionnel qui se déploient dans la littérature contemporaine.

1 Déréalisation des auteurs empruntés à l'histoire littéraire

L'analyse du statut du personnage d'auteur historique selon les critères définis précédemment nous montre que sa consistance référentielle est progressivement battue en brèche dans les récits par un travail d'amenuisement des effets de référentialité, quand l'historicité de l'auteur n'est pas mise en doute dès le début du texte. Par contre, les procédés d'invention se laissent deviner de plus en plus. La distance qui sépare l'auteur d'origine référentielle de l'auteur fictif a ainsi tendance à se réduire dans les récits, selon plusieurs modalités que nous pouvons distinguer. En outre, je propose en annexe une modélisation graphique qui permet de suivre cette évolution dynamique des personnages d'auteurs historiques en indiquant par des flèches les modifications de leur statut référentiel au cours du récit où ils apparaissent (Annexe II, « Déréalisation des auteurs empruntés à l'histoire littéraire »)¹.

La déréalisation de l'auteur s'amorce lorsque les faits rapportés de son histoire personnelle semblent se détourner de la réalité. Dans le cas de l'autofiction, il est souvent difficile voire impossible de vérifier l'authenticité des propos de l'auteur-narrateur, cependant c'est alors l'invraisemblance de l'histoire racontée qui suggère son entière fictionnalité. Nous l'avons noté auparavant en ce qui concerne *Lunar Park* de B. E. Ellis et *Operation Shylock* de P. Roth : ces deux romans présentent dans les premières pages un personnage très proche de son homologue réel avant de le plonger ensuite dans une histoire incroyable, fantastique dans un cas, rocambolesque dans l'autre. Le personnage de « Bret » assiste par exemple à la transformation inexplicable de sa maison, les murs et la moquette changent de couleur, les meubles se déplacent tous seuls pour finir par recomposer la maison du père disparu de l'écrivain, revenu hanté son fils des années après sa mort. « Philip Roth » quant à lui est harcelé par un homme qui désire être son double (et qui entretient une ressemblance confondante et inquiétante avec l'écrivain), personnage extravagant, fondateur des ASA, « les Anti-Sémites Anonymes » (« Anti-Semites

¹ Les abréviations et les couleurs présentes sur ce document (ainsi que sur les modélisations présentées en annexe III, IV et V) sont développées et expliquées dans l'annexe VI. Afin de ne pas multiplier les exemples, certains personnages d'auteur ne sont pas étudiés précisément dans cette section et les suivantes mais ils apparaissent tout de même sur la représentation graphique qui s'efforce d'être plus complète.

Anonymous »)¹, et militant pour une contre-diaspora délirante. La transformation du statut référentiel de l'auteur est alors importante, passant d'un extrême (le récit autobiographique authentique) à l'autre (la réinvention fictionnelle de soi), et, de ce fait, elle est tout à fait manifeste à la lecture du récit : l'auteur réel se prend lui-même pour sujet afin de se transformer en un personnage romanesque de son œuvre, très ressemblant soit à Zuckerman d'un côté, l'alter ego fictionnel de P. Roth, soit, de l'autre côté, aux personnages égarés de *The Rules of Attraction*, roman de B. E. Ellis publié en 1987 qui suit le parcours de jeunes étudiants dont la consommation effrénée de drogues les coupe totalement de la réalité.

Lorsque le personnage fictionnel se distingue de l'auteur du livre, la distorsion des faits réels est un signe fort de fictionnalité lorsque ces derniers sont connus du lecteur. Ainsi, dans le roman de C. Ransmayr *Die Letzte Welt*, le personnage de Naso – ce nom est utilisé dans le récit pour désigner Ovide, Naso étant le surnom du poète romain – s'éloigne de la réalité quand nous apprenons que sa dernière œuvre romaine, *Les Métamorphoses*, n'est jamais parue. En effet, le récit suggère à la fin du chapitre un que Naso a détruit toutes les traces d'une certaine œuvre (dont le titre n'est pas encore précisé) en mettant le feu à ses écrits avant son départ en exil :

Et quand, les années passant, on se rendit compte qu'un manuscrit longtemps supposé en sécurité dans des mains sûres, ne réapparaissait toujours pas, on se prit à penser, à Rome, que le feu allumé Piazza del Moro n'avait pas été un acte de désespoir ni un fanal mais bel et bien une destruction.²

Le chapitre trois indique qu'il s'agit du grand et célèbre poème ovidien, dès lors perdu à jamais. Or, si Ovide a vraiment brûlé son manuscrit « dans son désespoir de devoir quitter Rome » (la scène est authentique), « il n'ignorait pas que d'autres exemplaires circulaient dans Rome »³ et il envoya ses corrections depuis son exil pour parfaire cette œuvre, restée néanmoins inachevée. Mais il n'est pas nécessaire de connaître ce détail biographique pour constater l'écart que crée le récit entre la réalité historique et la fiction puisque le poème ovidien a été conservé depuis l'Antiquité et diffusé, ainsi nous pouvons encore le lire de nos jours.

¹ Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 90 ; p. 141.

² « Und weil ein Manuskript, das man lange in sicheren Händen geglaubt hatte, auch über die Jahre verschwunden blieb, began man in Rom allmählich zu ahnen, daß das Feuer an der Piazza del Moro keine Verzweiflungstat und kein Fanal, sondern tatsächlich eine Vernichtung gewesen war », Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, op. cit., p. 20 ; p. 19.

³ Jean-Pierre Néraudau, « Préface » dans Ovide, *Les Métamorphoses*, Gallimard (Folio classique), 1992, p. 31.

Du reste, le dispositif romanesque lui-même souligne la différence entre Naso et Ovide, tel que l'histoire sérieuse le décrit, par l'intermédiaire du « répertoire ovidien » situé à la fin du récit, qui propose deux versions parallèles de la biographie de l'auteur, dans le « Dernier des Mondes » et dans « l'Ancien Monde » (cette dernière étant la biographie authentique d'Ovide). On peut remarquer en outre que les deux derniers recueils d'élégies composées par le poète depuis les bords de la Mer Noire, les *Tristes* et les *Pontiques*, ont eux aussi disparu de l'univers fictionnel. Enfin, l'enquête de Cotta à la poursuite de Naso le conduit à assister à des phénomènes surnaturels, tel la transformation de Térée, le boucher de Tomes, en huppe : se perd alors la vraisemblance du récit, fortement altérée par ailleurs par des anachronismes flagrants (par exemple, des films cinématographiques sont projetés à Tomes pendant la Semaine sainte).

Dans le même esprit, notons que la représentation d'un auteur réel est d'autant moins vraisemblable quand le récit l'imagine en fantôme, tel Pessoa qui réapparaît après sa mort dans le monde des vivants dans le roman de J. Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, et dans celui d'A. Tabucchi, *Requiem*. Dans *The Messiah of Stockholm*, la multiplication des enfants supposés de Bruno Schulz – d'abord Lars, qui est persuadé d'être son fils, avant qu'une jeune femme se présente à lui en affirmant qu'elle est la fille cachée de l'écrivain polonais – et la réapparition impossible dans le roman du manuscrit perdu de sa dernière œuvre (*Le Messie*) entraîne résolument la représentation de l'écrivain vers la fiction.

Dans le roman *The Hours* de M. Cunningham, la dynamique référentielle du personnage de Virginia Woolf est plus subtile mais elle semble là encore progresser vers une certaine déréalisation de l'auteur. L'ancrage initial du récit est fortement référentiel et documenté, par une citation en exergue du journal de la romancière et par la description de son suicide, très proche probablement de la vérité historique (bien que l'écrivain s'autorise à pénétrer les pensées, inaccessibles bien entendu, de V. Woolf au moment crucial). Par contre, le récit opère une inversion du déroulement chronologique des faits qui concernent la romancière anglaise, en remontant de ce suicide qui se produit en 1941 à une journée antérieure de presque

vingt ans, située en 1923 dans le fil narratif « Mrs Woolf »¹ : or l'analepse que constitue cette strate du récit par rapport au prologue engage alors une relecture de la vie de V. Woolf qui chemine, grâce au tressage des trois récits parallèles, vers une réorientation du destin tragique de l'écrivain. En effet, nous suivons les efforts de la romancière qui s'attèle jour après jour à son nouveau projet littéraire, qui deviendra *Mrs Dalloway*, tout en luttant contre l'effondrement psychologique qui la guette : elle souffre de migraines et entend des voix intérieures qui mettent en péril à la fois sa santé mentale et sa création romanesque.

Or la romancière s'interroge encore sur la direction à donner à son roman et, plus particulièrement, sur le destin de son héroïne Clarissa qui incarne, semble-t-il, une projection de Virginia : « [Virginia] remonte la route du Mont-Ararat, élaborant le suicide de Mrs Dalloway [...] Cet événement prendra place plus tard dans le livre et lorsque Virginia y sera parvenue elle espère que sa nature précise se sera révélée d'elle-même »². Mais ce projet initial est finalement repoussé car Virginia choisit au terme du roman de transformer l'histoire pour sauver son héroïne : « Clarissa [...] continuera à vivre, à aimer Londres [...] et ce sera quelqu'un d'autre, un poète dérangé, un visionnaire, qui mourra »³. Ce renversement se lit comme un geste de résistance de l'écrivain contre sa maladie, geste qui doit la sauver elle-même du suicide. Or les deux autres strates narratives qui entourent l'histoire de Virginia ont déjà accompli cette réorientation puisque Mrs Brown a trouvé refuge dans la lecture de *Mrs Dalloway* pour échapper à son désir de mort en 1949 tandis que, dans le récit contemporain, le poète Richard, amour de jeunesse de Clarissa, s'est suicidé. Ainsi, le roman opère progressivement une réécriture de la vie de Virginia Woolf qui, sans modifier les faits biographiques, lui donne un autre sens à l'écart du désespoir initial et, ce faisant, le personnage de l'écrivain s'éloigne de son modèle biographique.

L'exemple de *The Hours* le suggère déjà, les choix de présentation des faits biographiques peuvent mettre fortement en évidence le travail de réinvention fictionnelle auquel est soumis l'auteur historique. Par exemple, dans le roman

¹ Ce mouvement de rétrospection ne concerne en effet que cette strate du récit puisque les deux autres, « Mrs Brown » et « Mrs Dalloway », sont chronologiquement postérieures à la mort de V. Woolf, situées respectivement en 1949 et à la fin du XX^e siècle.

² « [Virginia] walks up Mt. Ararat Road, planning Clarissa Dalloway's suicide [...] That, of course, will occur later in the book, and by the time Virginia reaches that destination she hopes its precise nature will have revealed itself. », Michael Cunningham, *The Hours*, op. cit., pp. 81-82 ; p. 86-87.

³ « Clarissa will go on, loving London [...] and someone else, a deranged poet, a visionary, will be the one to die » ; *ibid.*, p. 211 ; p. 209.

Soldados de Salamina de J. Cercas, le poète Rafael Sánchez Mazas est d'abord introduit comme une figure historique par le narrateur qui enquête sur un épisode saisissant de la guerre civile qui a vu l'écrivain phalangiste sauvé d'une mort certaine par un soldat républicain. La première partie du roman expose les nombreuses difficultés rencontrées par le narrateur pour découvrir des précisions sur les circonstances exactes de cet événement : la scène cruciale n'a eu aucun témoin, le soldat est resté anonyme et le narrateur peine même à rencontrer ceux qui ont côtoyé Sánchez Mazas au cours de cette période bien lointaine désormais. Pourtant, il nous propose dans la deuxième partie un « récit réel », comme il le nomme, où il rassemble toutes les informations recueillies pour former une histoire presque complète de la vie du poète. Or le récit de son emprisonnement par les forces républicaines au sanctuaire du Collell puis le récit des instants qui précèdent son exécution (et celle d'autres prisonniers phalangistes) sont narrés en focalisation interne comme si le narrateur était parvenu à reconstituer les pensées de l'écrivain (alors même que Sánchez Mazas n'a laissé aucun témoignage précis de son aventure). De ce fait, son statut référentiel se modifie sensiblement, de figure historique du passé espagnol il devient un véritable personnage de roman dont on suit la destinée. Cependant, cette fictionnalisation marquée de l'écrivain dans la deuxième partie conduira à un revirement étonnant dans le troisième temps du roman puisque, pour le narrateur, la représentation de l'histoire qu'il a proposée reste insatisfaisante car elle est bancal en définitive : malgré ses efforts de recherche et son travail d'écriture, les procédés narratifs employés ne lui permettent d'atteindre que le point de vue du phalangiste, par contre celui du républicain inconnu demeure inaccessible et son œuvre lui semble dès lors inachevée. Il lui faudra alors s'engager plus avant dans la fiction pour toucher au « secret essentiel » de cette histoire.

Bien que nous ne retrouvions pas dans *Rimbaud le fils* de P. Michon deux états du personnage aussi distincts que dans *Soldados de Salamina*, la représentation du personnage de Rimbaud évolue elle aussi au cours de ce récit sinueux, alternant entre une simple évocation des faits biographiques, particulièrement dans la section « On reprend la Vulgate » (« On dit que de Charleville en mai, le 15 mai, il écrivit à Paul Demeny, poète de Douai, auteur des *Glaneuses* [...] »), à une reconstitution imaginaire des scènes vécues par le poète, tel l'épisode du portrait de Rimbaud immortalisé par Carjat, raconté au présent de narration et qui commence ainsi :

C'est le soir, en octobre. [...] – et tout à coup les voilà : ils sont quatre ou cinq à monter la pente, jeunes, tous fils indécrottables, [...] Verlaine et Rimbaud, et puis n'importe lesquels, Forain, Valade ou Cros [...]. C'est là. C'est chez Carjat.¹

Dans de tels passages, le passé historique semble se rapprocher mais cet effet est contrarié par le narrateur qui transpose la scène dans une atemporalité mythique (tout en ironisant tout au long du livre contre les dérives de la mythification rimbaldienne). Voici par exemple comment le narrateur immortalise la rencontre entre Carjat et Rimbaud :

Les deux fils, donc, face à face : celui qui n'a encore écrit que des vers hugolâtres, mais parfaitement hugolâtres, et dont le destin bascule [...] et l'autre fils, penché sur lui, le photographe, qui se sait important mais ne sait trop pourquoi il l'est.²

The Master de C. Tóibín réalise aussi une absorption de l'auteur historique dans l'imaginaire mais selon un processus plus discret. Henry James est le personnage principal du récit, perçu en focalisation interne, et l'histoire racontée semble suivre de près la biographie de l'écrivain, comme le suggère la date inscrite au début de chaque chapitre et les références à des faits et à des personnages historiques (peu nombreuses cependant), comme les mentions de *Guy Domville*, la pièce de théâtre que James a écrite en 1895, d'Edmund Gosse ou d'Oscar Wilde dans le chapitre un. L'apparition dans le chapitre deux du personnage de Hammond (son valet chez Lady Wolseley), dont nous savons qu'il est entièrement fictif, ne met pas véritablement en péril l'effet de référentialité construit autour de l'auteur car il s'intègre avec vraisemblance dans le contexte historique. Par contre, ce qui est plus étonnant dans le roman est la plongée du narrateur non seulement dans les pensées du personnage au fur et à mesure de l'action mais aussi, plus avant, dans les méandres de sa conscience : en effet, le roman ne cesse de quitter le temps de la diégèse pour accompagner « Henry » dans ses souvenirs et retourner en analepse à son passé (il s'agit bien souvent de son enfance), de sorte que la chronologie formée par la suite des dates (de 1895 à 1899) ne correspond pas exactement à l'histoire qui nous est racontée.

Par exemple, le chapitre trois situé en mars 1895 dérive très vite vers une évocation de la sœur de l'écrivain, à partir d'une rêverie de « Henry » sur une brève histoire qu'il a l'intention de développer en œuvre littéraire (on reconnaît dans ce passage la trame de *The Turn of the Screw* qui sera publié en 1898) : le récit remonte

¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 61 et pp. 83-85.

² *Ibid.*, p. 89.

alors du souvenir de sa mort survenue trois ans plus tôt à leur enfance commune aux Etats-Unis pour finir par rassembler les événements principaux qui ont marqué la courte vie d'Alice. Les souvenirs de sa sœur refluent presque involontairement dans la conscience de Henry et le récit met en évidence ce déplacement de la narration dans le passé par quelques références au temps du récit, comme le montrent ces amorces de paragraphes : « Il se souvenait clairement du jour [...] », « Il se rappela une scène [...] », « Il se rappelait un autre soir [...] »¹. Mais au cours du chapitre, ces marques de la régie narrative finissent par disparaître et l'évocation d'Alice se substitue complètement au récit premier : nous suivons la reconstitution de sa vie jusqu'au récit de sa mort qui clôt le chapitre, sans aucun retour alors à l'année 1895. Une grande part de la biographie de James est racontée ainsi par le filtre de sa mémoire, fragile par nature², ce qui atténue de ce fait l'effet de référentialité du personnage d'auteur : tel un souvenir, la représentation de Henry James se colore d'incertitude.

Ce peut être encore le point de vue du narrateur ou le style du récit qui induisent une déréalisation du personnage malgré la présence de faits historiques avérés. Ainsi, l'ironie mordante du narrateur de *Flaubert's Parrot*, qui s'en prend moins à l'écrivain lui-même qu'à sa sacralisation posthume, et ses réécritures parodiques de l'œuvre ou de la vie de Flaubert éloignent la représentation de l'écrivain d'un discours biographique sérieux et véridique³. Dans *Las Máscaras del Héroe*, les exagérations de la peinture de la bohème poétique espagnole des années trente, qui n'épargne aucun détail sordide, obscène voire véritablement repoussant, transforment la fresque historique en exercice de style, comme l'article de Carlos Moreno Hernández, cité précédemment, le montre.

¹ « *He could clearly remember the first time [...]* », « *He remembered a scene [...]* », « *He remembered one night also [...]* », Colm Tóibín, *The Master*, *op. cit.*, p. 51, p. 52 et p. 55 ; p. 69, p. 71 et p. 75.

² La distance temporelle rend les souvenirs souvent lacunaires et le narrateur rend compte par moments de ces manques : « Henry n'avait pas de réel souvenir du fameux dîner avec Thackeray à Paris [...] Il n'avait aucun souvenir qu'Alice eût jamais porté une crinoline [...] » ; « *Henry had no real memory of Thackeray's visit to the family table in Paris [...]* *He never remembered her wearing crinoline [...]* », *ibid.*, pp. 53-54 ; p. 73.

³ On peut citer un bref exemple du « Bestiaire de Flaubert », (« *The Flaubert Bestiary* ») où l'on apprend qu'« en 1854, Gustave dîne avec un chien appelé Dakno » ; « *In 1854 Gustave dines with a dog named Dakno* », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 61 ; p. 104.

Enfin, dans quelques récits, c'est la référentialité elle-même du personnage d'auteur qui peine à s'établir. Déjà dans *The Master*, l'identité du personnage principal est d'abord incertaine car le récit n'utilise pour le désigner pendant les premières pages que le pronom personnel de la troisième personne du singulier (« *he* »), dont la référence reste vacante car, même dans la phrase d'incipit qui devrait présenter le personnage, son nom n'est pas précisé : « Parfois dans la nuit il rêvait des morts [...] »¹. Il faut attendre la page sept de l'édition anglaise pour apprendre seulement son prénom (le narrateur n'utilise pas le nom de famille de l'écrivain). Le même procédé est utilisé par J. M. Coetzee dans *The Master of Petersburg* qui s'ouvre sur l'arrivée à Saint-Petersbourg du passager anonyme d'une voiture à cheval. Si l'apparence physique de ce personnage est brièvement décrite au début du récit (contrairement au roman de C. Tóibín), il reste difficile de reconnaître dans ce portrait Dostoïevski car les précisions données sont assez générales : « C'est un homme d'âge mûr, barbu, voûté ; son front haut, ses sourcils touffus lui donnent un air grave et concentré. Il porte un costume sombre dont la coupe est un peu démodée »². Au cours du premier chapitre, nous apprenons seulement qu'il est le père d'un certain Pavel Alexandrovitch (il s'agit de son beau-fils, ainsi il ne porte pas le nom de Dostoïevski) et qu'il n'est pas Issaïev, bien qu'il utilise ce nom pour réserver une chambre d'hôtel.

L'identité de l'écrivain est dévoilée progressivement : au chapitre deux, Anna Sergueïevna, l'ancienne logeuse de son fils décédé, révèle le prénom du personnage au cours d'un dialogue, lorsqu'ils se recueillent devant la tombe de Pavel (« Non, bien sûr qu'il n'est pas mort, Fiodor Mikhaïlovitch »³), puis nous comprenons dans les deux chapitres suivants qu'il est écrivain, auteur notamment d'un livre intitulé *Les Pauvres Gens (Poor Folk)*, avant que l'enquêteur en charge de l'affaire concernant Pavel ne présente l'identité complète du personnage (« Soyons clairs : vous n'êtes pas du tout Issaïev, vous êtes Dostoïevski »⁴). Il apparaît alors que les informations biographiques qui permettent de reconnaître l'écrivain russe sont transmises à chaque fois par l'intermédiaire des personnages de l'histoire : l'instance

¹ « *Sometimes in the night he dreamed about the dead* », Colm Tóibín, *The Master*, op. cit., p. 1 ; p. 9.

² « *a man in late middle age, bearded and stooped, with a high forehead and heavy eyebrows that lend him an air of sober self-absorption. He wears a dark suit of somewhat démodé cut* », J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 1 ; p. 7.

³ « *No, of course he is not dead, Fyodor Mikhailovich* », *ibid.*, p. 10 ; p. 16.

⁴ « *So let me be clear, you are not Isaev at all, you are Dostoevsky* », *ibid.*, p. 34 ; p. 41.

narrative, au contraire, s'attache à laisser le statut référentiel du protagoniste incertain alors même que, par une focalisation interne, le récit pénètre sans cesse dans les pensées de Dostoïevski. Le roman tout entier reste imprégné de cette hésitation initiale qui émousse alors les références historiques que la suite du récit présente, par exemple lorsque l'écrivain rencontre Netchaïev, qui est lui aussi un personnage historique. Du reste, nous savons que l'histoire racontée dans le roman est entièrement inventée par J. M. Coetzee, puisque Dostoïevski n'a pas séjourné à Saint Pétersbourg en 1869 et qu'il n'a jamais rencontré Netchaïev : ainsi, les effets d'incertitude créés par le récit servent, semble-t-il, à suggérer cette fictionnalité avancée du personnage de l'écrivain.

La référentialité du personnage de Roberto Bazlen dans *Lo Stadio di Wimbledon* est encore plus insaisissable, particulièrement pour qui ne connaîtrait pas cette figure discrète de la littérature italienne dont aucun texte n'était encore publié lorsque le roman a paru. Le narrateur-personnage se montre avare d'explications et de précisions dès le début du roman : non seulement il omet de se présenter (il restera anonyme tout au long du texte) mais, en outre, la situation de l'histoire reste incertaine. Dans la première scène du récit, il esquive les questions que lui pose un autre voyageur du train, montrant ainsi qu'il ne désire pas expliquer la raison de sa venue à Trieste. Lorsqu'il se rend dans une librairie une fois arrivé en ville, le personnage ne donne délibérément aucune indication au lecteur sur les livres qu'il cherche et, au lieu de reproduire en discours direct l'intégralité du dialogue avec le libraire, il préfère taire ses propres paroles et user de l'ellipse et de la suggestion :

Le ton même sur lequel [le libraire] dit "Vous désirez ?" empêche de regarder. Il faut demander et quand j'ai demandé, la réponse est négative : – Non, les livres sur Trieste ou écrits par des Triestins sont les premiers à disparaître.¹

Ensuite, alors qu'il se trouve à la bibliothèque municipale pour consulter quelques ouvrages, le personnage utilise cette fois-ci une périphrase pour évoquer l'objet, encore inconnu, de sa recherche : « Dans l'index des noms, je trouve naturellement

¹ « Il tono stesso con cui dice "Desidera?" impedisce di guardare. Bisogna chiedere, e quando chiedo la risposta è negativa : "No, i libri su Trieste o di triestini sono i primi a sparire" », Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, Turin, Einaudi (Einaudi Tascabili. Letteratura), 1996 [1983], p. 6 ; *Le stade de Wimbledon* (traduit de l'italien par René de Ceccatty), Rivages (Rivages poche / Bibliothèque étrangère), 1997 [1985], p. 13.

celui de la personne pour laquelle je suis venu dans cette ville. Mais je ne lis pas maintenant les pages qui la concernent »¹.

De même que dans le roman précédent, le nom omis est finalement transmis au lecteur par un autre personnage du récit, une certaine « femme-écrivain » (elle aussi anonyme), à laquelle le narrateur rend visite et qui lui raconte sa première rencontre avec Roberto Bazlen. L'attitude réticente du narrateur, qui se poursuit tout au long du récit, renforce et même redouble la nature fuyante de ce personnage particulier d'écrivain qui a choisi de rester en marge de la littérature en refusant de publier ses écrits. Ainsi, les références historiques précises que reproduit le narrateur sont très maigres : il rencontre par exemple plusieurs personnes qui ont côtoyé l'écrivain mais, à chaque fois, leurs noms propres sont effacés du récit. Il les écoute souvent distraitemment parce qu'il ne s'intéresse pas à la réalité de la vie de l'écrivain mais seulement à son rapport à la littérature et à la création. Par ce faible ancrage dans la réalité historique, la figure auctoriale se teinte alors d'imaginaire, elle est comme rêvée par ce narrateur, hanté par le mystère impénétrable de Bazlen.

Nous constatons ainsi dans les représentations narratives des auteurs historiques que l'effet de fictionnalité finit par prendre le dessus au détriment de la nature référentielle de ces personnages, et ce malgré, dans certains récits, l'exactitude des faits rapportés (il est probable par exemple que les conversations reproduites dans le roman de D. Del Giudice s'appuient sur une véritable enquête menée par le romancier). L'inscription de ces auteurs dans un récit fictionnel les transforme en êtres fictifs par un processus qui s'expose toujours ostensiblement au lecteur : contrairement à la logique des romans historiques, qui se servent de faits véridiques et de personnages référentiels pour donner l'impression d'être au plus proche du réel, les biographies fictionnelles, les fictions d'auteur et les autofictions emploient différents procédés afin de déréaliser le personnage. Lorsque l'identité de l'auteur est établie dès le début du récit, la dynamique qui anime le personnage se révèle progressivement : l'écriture et le développement du récit creusent un écart croissant entre le référent authentique et le personnage pour finalement présenter ce dernier comme une création littéraire. Par contre, lorsque le personnage est anonyme dans

¹ « *Nell'indice dei nomi c'è naturalmente anche quello della persona per cui sono venuto in questa città. Però adesso non leggo le pagine che lo riguardano* », *ibid.*, p. 9 ; p. 17.

les premières pages du texte, l'effet de référentialité est extrêmement faible et rien ne distingue alors cet auteur d'un auteur imaginaire : bien que cette situation extrême soit fugitive et laisse s'installer, au fur et à mesure du récit, l'historicité du personnage grâce à des éléments d'identification, la représentation de l'auteur reste marquée par cette incertitude initiale.

Cependant, avant de clore cette analyse, nous devons la confronter à deux romans où l'évolution du personnage d'auteur semble inverse. Tout d'abord, *Soldados de Salamina* pourrait apparaître comme un contre-exemple, malgré nos remarques précédentes, puisque ce roman de J. Cercas a fait les frais d'une réception inadéquate auprès de certains lecteurs. Nous l'avons vu précédemment, dans les deux premières parties du roman, le narrateur se présente comme un personnage fictif même s'il ressemble déjà à l'auteur réel du texte et c'est seulement dans la troisième partie qu'il porte le nom de Javier Cercas. L'effet de référentialité créé autour de ce personnage est croissant dans le récit au point d'avoir suscité parfois une véritable illusion d'authenticité et d'avoir engagé une lecture non fictionnelle du roman. Mais cette réception n'a pas été souhaitée par l'auteur qui, au contraire, a pris le soin de conclure explicitement un pacte générique fictionnel par la mention « roman » sur la page de titre. Il est probable que les lecteurs trompés ont manqué cette indication générique ou ne l'ont pas prise au sérieux : en cela, leur lecture a modifié le contexte pragmatique du récit, ce qui a pour effet de rendre invisible les effets de fictionnalité du texte qui étaient pourtant manifestes. En effet, la fiabilité du narrateur anonyme se trouve mise en doute dans divers passages de la première partie du roman et même dès les premières lignes par un aveu de « mensonge », comme nous l'avons vu. Le personnage insiste à plusieurs reprises sur la possible facticité des souvenirs, « couverts de cette patine de semi-vérités et de mensonges »¹ qui déforme le réel, et ce constat s'applique tant au récit des témoins de l'aventure de Sánchez Mazas qu'à son propre discours. De plus, lorsque la référentialité du personnage est explicitement établie, elle est immédiatement affaiblie par le narrateur qui reconnaît qu'il serait tout à fait incroyable de pouvoir retrouver le milicien républicain qui a sauvé Sánchez Mazas (point de vue qui est également relayé par le personnage de

¹ « barnizados por esa patina de medias verdades y embustes », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 60 ; p. 64.

Bolaño). L'ironie traverse le discours du je-narrant afin de mettre à distance les certitudes trop hâtives du je-narré, telle cette révélation que Miralles est le milicien qu'il recherche depuis si longtemps :

Avec cette lucidité impérieuse quoique fausse que provoque l'insomnie, comme quelqu'un qui, par un hasard invraisemblable et après avoir abandonné ses recherches, trouve la pièce manquante [...], je m'entendis alors murmurer [...] : "C'est lui."¹

Par contre, il faut reconnaître que le roman de D. Lodge, *Author, Author*, résiste résolument à l'attraction de la fictionnalité : si le personnage est lui aussi anonyme dans les premières lignes, désigné par l'expression « le grand écrivain », cependant son nom a été déjà suggéré au lecteur par l'épigraphe qui reprend une citation de Henry James et l'identification explicite du personnage est établie dès le troisième paragraphe. Le roman n'est pas dépourvu d'effets de fictionnalité (notamment par l'utilisation de la focalisation interne) mais, outre les protestations d'authenticité et de rigueur historique de l'auteur (dans la note introductive puis dans les remerciements), l'écriture même du récit nous convainc que le personnage reste très proche de Henry James, grâce à la richesse et à la précision des faits évoqués tout au long du livre. De ce fait, l'écart entre le roman biographique et la biographie romancée semble ici se réduire à l'extrême et l'on peut penser que la réception relativement décevante du livre aux yeux de D. Lodge résulte de cette confusion : la force de l'effet de réel produit par le récit a souligné le sérieux de la démarche du romancier, transformé alors en véritable historien de la littérature, mais cela se réalise au prix de la reconnaissance de la qualité littéraire de son livre et de son travail proprement romanesque.

D'ailleurs, dans l'essai qu'a publié par la suite l'écrivain anglais, l'accent est mis sur la lente genèse du livre, sur son inscription dans son œuvre romanesque mais aussi au sein d'un vaste mouvement d'ensemble (le genre du roman biographique où le personnage est un auteur) et sur les choix esthétiques du livre que D. Lodge explique et justifie : il avoue justement que, tout au long de la composition du livre, sa « crainte [était] que le roman ne se lise comme une biographie »² et il insiste sur

¹ « *Y en aquel momento, con la engañosa pero aplastante lucidez del insomnio, como quien encuentra por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda [...] la pieza que faltaba [...] me oí murmurar [...] : "Es él" »*, *ibid.*, p. 184 ; p. 163.

² « *an anxiety that the novel should not read like a biography* », David Lodge, *The Year of Henry James. The Story of a Novel*, *op. cit.*, p. 50.

les différences de méthode qui existent entre l'historien et l'écrivain de fiction (« *the writer of fiction* ») en ce qui concerne l'écriture et la composition du récit. Il cite aussi quelques extraits de ses carnets de travail personnels afin de montrer au lecteur l'évolution de son projet romanesque (au sujet du choix du point de vue et du style qui seraient les plus appropriés pour raconter l'histoire de James). Cela donne l'impression qu'il essaie de rééquilibrer les effets de lecture de son œuvre en soulignant sa littéarité et qu'il désire montrer, sinon sa capacité d'invention, au moins son habileté de romancier. D'une certaine manière, cet essai expose plus fortement que le roman combien le personnage de Henry James est avant tout le fruit des rêveries de l'écrivain, une figure familière avec laquelle D. Lodge partage certaines conceptions de la création romanesque et de la littérature, ce qui tend finalement à accroître, *a posteriori*, la fictionnalité de la représentation de l'auteur.

Les aléas de la réception d'*Author, Author* est éclairante pour notre analyse : ce roman nous montre que la dynamique d'ensemble qui oriente vers la fiction ce pan des représentations de l'auteur trouve son impulsion dans la relation intime qui se noue entre l'auteur du récit et l'écrivain représenté : la fictionnalisation est une forme d'appropriation de cette figure extérieure (qu'il s'agisse d'un autre que soi ou de sa propre personne publique dans le cas de l'autofiction), pour l'extraire de son historicité et la remodeler dans le récit telle qu'on l'imagine. Or, si le personnage de l'auteur n'a plus de référent historique explicite, la polarité de cette relation s'inverse, c'est ce que montre l'analyse des personnages d'auteurs imaginaires que nous allons étudier désormais : tout se passe alors comme si le personnage venu de la fiction devait s'assimiler à l'auteur réel.

2 Des auteurs imaginaires en voie de réalisation

Selon un mouvement réciproque, les personnages d'auteur dont l'existence est purement fictionnelle semblent attirés par la réalité et leur représentation narrative voudrait les mener au plus près de l'histoire littéraire en appuyant les effets de référentialité pour atténuer, sinon masquer véritablement, leur origine imaginaire. De la même manière que l'étude précédente, ce second mouvement d'attraction est mis en évidence par une modélisation graphique fournie en annexe (Annexe III, « Des auteurs imaginaires en voie de réalisation »).

Dans la plupart des récits, les personnages sont très vraisemblables et, situés dans un contexte fictionnel réaliste, ils pourraient se fondre dans notre réalité sans détonner. Un grand nombre des auteurs imaginaires s'inscrivent dans un univers contemporain ou dans un passé proche très ressemblant au nôtre. Par exemple, au fil de l'écriture et de la publication des romans de P. Roth, l'univers de son personnage récurrent, Nathan Zuckerman suit la même évolution que la réalité des lecteurs, des années soixante-dix dans *Zuckerman Bound* à l'année 2004 dans *Exit Ghost* où l'écrivain, de retour à New York au bout de onze ans passés loin de la vie urbaine, constate la diffusion étonnante de certaines technologies (comme le téléphone portable) et il assiste avec une relative indifférence à la réélection de George Bush à la présidence des Etats Unis, événement qui bouleverse au contraire les jeunes démocrates qu'il rencontre. Thelonious Ellison, jouant à incarner Stagg Leigh, participe dans *Erasure* à une émission de télévision présentée par une certaine Kenya Dunston, représentation fictionnelle transparente d'Oprah Winfrey, célèbre animatrice de la télévision américaine. L'ancrage réaliste se consolide aussi par des références à des faits célèbres. Le narrateur de *La velocidad de la luz* est un écrivain espagnol natif de Gérone qui rencontre un vétéran du Viêt Nam, Logan Mountstuart s'est trouvé au cœur des grands conflits de son époque, la guerre d'Espagne et la Seconde Guerre Mondiale.

Beatus Ille et *Possession* renvoient à un passé plus lointain qui correspond à notre représentation de l'histoire. Dans le roman d'A. Muñoz Molina, Jacinto Solana est un poète méconnu de « la génération de la république » qui s'intègre parfaitement dans le contexte littéraire de l'époque : il a publié des « romances » entre septembre 36 et mai 37 dans *El Mono Azul*, « feuille hebdomadaire de l'Alliance des Intellectuels antifascistes pour la défense de la Culture » à laquelle ont participé plusieurs auteurs majeurs de la Génération de 27, puis il a interrompu sa carrière littéraire naissante pour s'engager « comme simple soldat dans l'armée populaire »¹. Roland Michell, protagoniste principal de *Possession*, qui rédige sa thèse sur le poète fictif Randolph Ash, trouve dans le journal de Crabb Robinson des références à l'auteur et des analyses de son œuvre littéraire : or il s'agit d'un homme de lettres

¹ « *Hoja Semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura* », « *como soldado raso en el ejército popular* », Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, Barcelone, Seix Barral, 2006 [1986], p. 24 et p. 40 ; *Beatus ille* (traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu), Arles, Actes Sud, 1989, p. 28 et p. 44.

anglais réel dont les vastes écrits biographiques fournissent de nombreuses informations sur la vie littéraire de l'époque romantique et du début de l'époque victorienne car il a côtoyé tous les grands écrivains de son époque, « Wordsworth, Coleridge, De Quincey, Lamb ; Madame de Staël, Goethe, Schiller [...] », comme le rappelle justement le roman¹. L'effet d'existence de Randolph Ash est très fort au sein de cette contextualisation précise.

Par ce jeu de vraisemblance dans la représentation de l'auteur et de son univers romanesque, la nature fictionnelle du personnage n'est alors pas évidente et, au contraire, nous pourrions croire à leur réalité, comme nous y incitent certains narrateurs. Voici comment Peter Aaron présente le premier roman de son ami Benjamin Sachs dans *Leviathan* : « Comme tous les lecteurs le savent, *Le Nouveau Colosse* est un roman historique, un livre issu de recherches méticuleuses »². De même, le chercheur qui rédige l'avant-propos de la biographie *Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer* de Jeffrey Cartwright, rappelle que cette œuvre est « un classique de notre temps »³. Quelques personnages semblent même surgir de la réalité lorsque, par exemple, leur nom propre suggère un cryptage biographique (Mullhouse / Millhauser, Peter Aaron / Paul Auster, Trause / Auster). La confusion entre fiction et réalité est même à son comble au début du roman *Doctor Pasavento* d'E. Vila-Matas tant les points communs entre le narrateur et l'auteur réel sont nombreux : ce sont deux écrivains espagnols publiés en France chez Christian Bourgois, fascinés par l'écrivain suisse Robert Walser et invités à une conférence à Séville. Dans ce livre, la référentialité très forte du personnage est compensée ensuite par un accroissement des effets de fictionnalité : les aventures de Pasavento paraissent de plus en plus invraisemblables jusqu'à ce qu'il s'invente un univers parfaitement imaginaire à Lokunowo. Pourtant, même au terme de ce trajet d'éloignement du réel, le personnage demeure très proche de son créateur comme s'il était une projection de son intériorité d'écrivain. Le même procédé est employé à un

¹ A. S. Byatt, *Possession. A romance*, Londres, Vintage, 1991 [1990], p. 24 ; *Possession. Roman romanesque* (traduit de l'anglais par Jean-Louis Chevalier), Paris, LGF (Le livre de Poche) [Flammarion], 1993, pp. 43-44.

² « *As every reader knows, The New Colossus is a historical novel, a meticulously researched book* », Paul Auster, *Leviathan*, *op. cit.*, p. 37 ; p. 57.

³ « *a modern classic* », Steven Millhauser, *Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer, 1943-1954*, By Jeffrey Cartwright, *op. cit.*, p. viii ; p. 10.

degré moindre par P. Everett dans *Erasure* puisque la situation initiale du narrateur correspond en tous points à celle de l'auteur réel (mis à part leur nom propre) avant que les deux écrivains ne s'éloignent progressivement l'un de l'autre, lorsqu'Ellison s'engage dans une mystification littéraire au succès incroyable. En réalité, nous retrouvons dans *Docteur Pasavento* la même dynamique que dans les autofictions au sens strict mais le déplacement référentiel du personnage est alors mené bien plus loin, au point de modifier la nature même du personnage, un auteur réel qui se transforme en un véritable auteur imaginaire.

Par contre, les autres récits où apparaissent des auteurs imaginaires tendent à l'inverse à renforcer au fil du texte les effets de référentialité pour rapprocher ces personnages des auteurs historiques. Cette évolution est d'autant plus sensible dans le roman de P. Auster *Travels in the Scriptorium* qu'il s'agit d'un des rares récits de notre corpus qui ne construit pas un cadre réaliste. Au contraire, le lecteur est de ce point de vue dans la même situation que le vieil homme de l'histoire, il ne sait pas en quel lieu et à quelle époque se situe l'action racontée : « Qui est-il ? Que fait-il là ? Quand est-il arrivé là et jusqu'à quand y restera-t-il ? », s'interroge le narrateur sans apporter la moindre réponse¹. Plusieurs faits étranges renforcent le mystère de l'histoire : le vieil homme a perdu la mémoire et il est baptisé par défaut « Mr. Blank » par le narrateur ; la fenêtre et la porte de la chambre d'hôpital qu'il occupe sont verrouillées ; les différents personnages avec lesquels il communique détiennent manifestement des informations supplémentaires sur lui mais ils les gardent secrètes.

Une atmosphère fantastique plane sur le récit et pourtant, le réel s'insinue progressivement dans l'histoire pour dévoiler, derrière le masque de Mr. Blank, l'auteur réel du texte figuré en vieillard faible. En effet, comme nous l'avons déjà mentionné, les autres personnages de l'histoire sont tous extraits de l'œuvre de P. Auster, d'Anna (qui est ici l'infirmière de Mr. Blank) à Fanshawe, narrateur ultime du récit. Il est fréquent dans l'œuvre du romancier américain de retrouver d'un livre à l'autre les mêmes noms, tel Quinn (de « *City of Glass* » à « *The Locked Room* ») ou Zimmer (de *Moon Palace* à *The Book of Illusions*) : son œuvre romanesque se construit sur un réseau d'échos et de leitmotive. Mais il s'agit ici d'un

¹ « *Who is he ? What is he doing here ? When did he arrive and how long will he remain ?* », Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, *op. cit.*, p. 1 ; p. 11.

véritable retour des personnages puisqu'ils ont conservé dans *Travels in the Scriptorium* la même biographie que dans les livres précédents, leur histoire se prolonge dans ce nouveau roman : l'infirmière du vieil homme lui explique par exemple qu'il doit s'habiller tout en blanc pour répondre à la demande de Peter Stillman Jr qui devait lui-même respecter ce code vestimentaire au cours de la mission qui lui a été confiée, c'est-à-dire dans « City of Glass ». Les personnages austériens jouent alors le même rôle qu'une référence historique puisqu'ils nous renvoient à l'œuvre réelle et publiée de l'écrivain. Par l'accumulation de ses coïncidences littéraires et par le choix du titre – comme l'étymologie l'indique, le « scriptorium » est la pièce de l'écrivain, celle où l'on copie, écrit ou enlumine les manuscrits dans un monastère¹ –, le récit nous suggère qu'il faut substituer au nom omis de Mr. Blank celui d'Auster lui-même.

D'autres récits, en particulier les autres romans de P. Auster, révèlent une même dynamique par laquelle le personnage de l'écrivain se rapproche de plus en plus du romancier, grâce à un transfert dans la fiction d'éléments autobiographiques reconnaissables. Les personnages de « The Locked Room » et de *Leviathan* empruntent à P. Auster de nombreux morceaux de sa vie, du moins de sa vie telle que l'écrivain la présente dans les entretiens et les essais qu'il a publiés. La représentation de Zuckerman ne cesse de puiser dans la vie de P. Roth, auteur et personnage sont nés la même année, dans le même environnement géographique, culturel et social et chaque roman reprend les grandes étapes de la carrière de l'écrivain. Dans *The Ghost Writer*, Zuckerman est un jeune auteur en devenir dont les premières nouvelles publiées choquent la communauté juive de Newark : le roman reflète ainsi les premières accusations d'antisémitisme qu'a subies l'écrivain américain comme il le raconte dans son essai autobiographique *The Facts. The Anatomy Lesson* montre à nouveau Zuckerman blessé par l'article très virulent à son égard de Milton Appel, critique littéraire dans la revue *Inquiry*, qui dénonce avec virulence la représentation caricaturale des juifs que l'on trouverait dans les œuvres du romancier fictif. Depuis *Zuckerman Unbound*, le personnage est devenu un

¹ Voici la définition du terme en langue anglaise, d'après le dictionnaire *Webster's Revised Unabridged Dictionary* en ligne : « *Scriptorium* : In an abbey or monastery, the room set apart for writing or copying manuscripts ; in general, a room devoted to writing. », Site Internet Dictionary.com, *Webster's Revised Unabridged Dictionary*. [<http://dictionary.classic.reference.com/browse/scriptorium>] (dernier accès : 1er juin 2009).

écrivain célèbre par la publication de *Carnovsky*, un roman licencieux qui suscite toutes sortes de réactions excessives, de l'éloge à l'aversion violente : or il est manifeste que, sous certains aspects, P. Roth a transposé dans cette histoire la transformation profonde de sa vie d'écrivain depuis la publication *Portnoy's Complaint*, roman qui lui a apporté une renommée internationale mais aussi de nombreuses inimitiés. On peut encore noter que, dans *The Counterlife*, Zuckerman s'engage, comme P. Roth, dans une relation amoureuse avec une femme de nationalité anglaise. S'accumulent dans chaque roman où apparaît Zuckerman des faits autobiographiques qui, sans discontinuer, mettent en évidence la double nature, fictionnelle et néanmoins fortement référentielle, du personnage. Nous retrouvons une même orientation autobiographique de l'écriture romanesque dans le roman *La velocidad de la luz* de J. Cercas : le narrateur ressemble en effet de plus en plus à l'auteur réel au fil du récit, surtout en ce qui concerne leurs carrières littéraires respectives qui sont presque identiques.

Dans le cas de P. Roth, il faut aussi accorder une place particulière au roman *My Life as a Man* puisqu'il semble à l'origine de cette dynamique autobiographique de la représentation de l'auteur : dans ce livre, où nous rencontrons pour la première fois Zuckerman, le trajet du personnage se donne à lire clairement comme un passage de la fiction à la réalité. Les deux récits qui composent la première partie du roman se présentent comme des nouvelles fictionnelles dans lesquelles leur auteur, Peter Tarnopol, narrateur de la seconde partie « autobiographique » du roman, s'est efforcé de réécrire l'histoire de sa vie à travers l'invention d'un double fictif : ainsi « Useful fictions » nous présente la vie d'homme de Zuckerman, gâchée par un mariage malheureux et directement inspirée de l'histoire conjugale de Tarnopol, telle qu'il la raconte dans « My True Story ». Or, comme nous l'avions vu, la seconde partie du roman est elle-même une transposition très fidèle d'une période de la vie de P. Roth, de sorte que le roman dessine une progression continue qui nous mène à travers une double médiation – d'abord par la figure de Zuckerman, création fictive à un second degré (fiction à l'intérieur de la fiction), puis par celle de Tarnopol, personnage fictif au premier degré – vers l'histoire authentique de l'écrivain réel, racontée dans *The Facts*.

De même, les personnages du *Mal de Montano* font penser à E. Vila-Matas. Dans la première partie du roman, nous apprenons que le fils du narrateur, Montano,

avait publié un « dangereux roman sur le cas énigmatique des écrivains qui renoncent à écrire »¹, description tout à fait adéquate pour présenter une œuvre précédente de l'auteur réel, *Bartleby y compañía*. Si le narrateur avoue ensuite au début de la deuxième partie que Montano n'est en réalité qu'un être imaginaire, un fils de fiction, il laisse entendre qu'il l'a créé pour exprimer son mal-être personnel d'écrivain malade de littérature, état pathologique qu'il baptise alors « le mal de Montano » : en cela, la démarche littéraire de Rosario Gironde (le narrateur se présente dans la deuxième partie du roman sous ce nom, son pseudonyme d'écrivain) se calque sur celle d'E. Vila-Matas qui s'invente lui aussi des doubles de fiction pour exprimer et explorer son rapport à la littérature. L'effet de rupture qui brise la continuité de l'illusion romanesque dans la deuxième partie contribue paradoxalement à réduire la distance qui sépare personnage et créateur : par exemple, le narrateur, qui était un critique littéraire dans la partie un, redevient écrivain dans la suivante, et même un écrivain connu, comme nous le suggère cette remarque : « Rosa – comme beaucoup de mes lecteurs le savent déjà – est agent littéraire »². Au fur et à mesure que le narrateur reconnaît qu'il ne cesse de réinventer sa réalité et son identité, la confusion du personnage avec l'auteur réel grandit car, en définitive, les faits « autobiographiques » qui les distinguaient se révèlent entièrement fictifs : progressivement, leur voix semblent alors se fondre³.

D'autre part, l'effet de fictionnalité de l'auteur est parfois amoindri dans le récit selon un autre procédé qui ne concerne plus l'identité du personnage, c'est-à-dire le contenu donné à cette forme textuelle, mais sa présentation par le narrateur. C'est ainsi que la situation exceptionnelle et par conséquent presque invraisemblable de l'écrivain Edwin Mullhouse, personnage principal du roman de S. Millhauser, est systématiquement atténuée par son biographe, son jeune ami Jeffrey Cartwright.

¹ « *peligrosa novela sobre el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir* », Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, op. cit., p. 15 ; 13.

² « *Rosa – como muchos de mis lectores ya saben – es agente literaria* », *ibid.*, p. 106 ; p. 128.

³ Par exemple, dans ce passage situé à la fin de la partie trois « Teoría de Budapest » : « *No es la revelación de una verdad lo que mi diario anda buscando, sino información sobre mis constantes mutaciones. [...] Empecé a convertir en novela mi diario siendo el narrador que soy [...], me fui después construyendo una biografía impostada a base de inyectarme fragmentos de las vidas o de las obras de mi diaristas favoritos [...]* », « Ce n'est pas la révélation d'une vérité que mon journal cherche, mais des informations sur mes perpétuelles mutations. [...] Le romancier que je suis a commencé à transformer son journal en roman [...] puis il s'est construit une biographie usurpée en s'injectant des fragments des vies ou des œuvres de ses diaristes préférés [...] », *ibid.*, p. 239 ; pp. 299-300.

Comme le titre l'indique d'emblée, l'auteur est décédé avant d'avoir atteint l'âge adulte, à onze ans seulement. Or l'existence même de sa biographie laisse supposer qu'il s'agissait d'un enfant extrêmement précoce, présentant de grandes dispositions pour l'écriture. Mais l'attitude du narrateur à son égard est retorse car, s'il semble en apparence écrire un livre en hommage à son ami, il s'efforce cependant de montrer tout au long du récit et de façon de plus en plus manifeste que l'écrivain n'était en réalité qu'un être assez commun, sans qualités remarquables : le biographe démystifie ainsi tout au long de son travail le mythe de l'enfant génial.

L'ironie profonde du roman se révèle ainsi progressivement : les progrès d'Edwin durant ses « années de jeunesse » (« *the early years* ») sont faibles et cela s'explique naturellement par son très jeune âge (la période va de sa naissance à ses six ans) ; par contre, nous supposons que son évolution intellectuelle sera plus marquée au cours de ce que le narrateur nomme ses « années de maturité » (« *the middle years* ») mais cette attente est encore déçue car Edwin ne fait pas montre d'aptitudes exceptionnelles. Au contraire, l'« écrivain » est souvent dépassé par le narrateur, qui ne manque pas de signaler sa propre rapidité d'apprentissage¹. Il s'agit en fait pour Jeffrey Cartwright de préparer le renversement final où il se substitue à Edwin tant sur un plan matériel que pratique : non seulement il tue son ami d'enfance mais en outre il écrit la biographie d'Edwin juste après sa mort, ce qui lui permet de devenir écrivain à la place du jeune auteur soi-disant suicidé. Il apparaît alors que le livre que nous avons lu a été écrit (fictivement) par un enfant de onze ans, vrai génie caché derrière le fantôme Edwin. De plus, en retardant à l'extrême la révélation de la situation énonciative particulière du récit, le roman réussit à rendre réaliste l'identité d'auteur de Jeffrey puisque l'ensemble du texte nous a prouvé sa grande maturité intellectuelle. De ce point de vue, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* est très proche du roman de S. Millhauser. Nous retrouvons dans le livre d'E. Chevillard un même rapport ambivalent entre l'auteur et son biographe : le mépris de ce dernier envers son « ami » est évident et, soulignant sans cesse la médiocrité de l'œuvre de

¹ Dans cet extrait par exemple : « *The starred papers were tacked in horizontal rows to the Spelling Board at the back of the room ; and Edwin's row soon stretched well in advance of all other rows but one, which not immodesty but the spirit of precision compels me to reveal as my own* », « Les devoirs étoilés étaient punaisés en rangées horizontales au tableau d'orthographe au fond de la classe ; et la rangée d'Edwin ne tarda pas à dépasser d'une bonne longueur toutes les autres sauf une, la mienne, je dois l'avouer, non pas par immodestie mais par souci de précision », Steven Millhauser, *Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer. 1943-1954*, op.cit., p. 195 ; p. 250.

Pilaster, il construit finalement une figure d'auteur plus proche du réel, privée de tous ses signes de distinction.

Par ailleurs, l'effet de référentialité des personnages d'auteur est vivement accru dans ces deux œuvres par un travail approfondi d'imitation de formes non fictionnelles, la biographie sérieuse dans le premier cas, l'édition critique scientifique dans le second. Il est vrai que ce jeu de réécriture, sous-tendu par des effets ironiques, a sans conteste une fonction comique dans les deux cas et de ce fait l'imitation n'est jamais mystifiante ; néanmoins, ce procédé romanesque rapproche les personnages imaginaires des figures d'auteur réelles. Ainsi Jeffrey Cartwright découpe la vie de son ami selon les différentes phases de sa carrière littéraire, comme on le fait traditionnellement dans la biographie des grands écrivains, et il propose aux lecteurs divers documents, preuves matérielles à la fois du sérieux de son entreprise biographique, de l'existence de l'écrivain et des étapes de sa vie artistique : il s'agit par exemple de la transcription intégrale, « du fait de son importance dans l'histoire du développement spirituel de [son] immortel ami »¹, du texte d'un livre de jeunesse qu'affectionnait particulièrement Edwin ou encore de la reproduction du premier paragraphe de son chef-d'œuvre, *Cartoons*. L'effet d'existence de Thomas Pilaster est encore plus appuyé dans le roman d'E. Chevillard puisqu'il fournit non seulement le témoignage de l'ami et éditeur posthume de l'écrivain, Marc-Antoine Marson, dont le travail semble au premier abord rigoureux et documenté, mais aussi différents extraits de son œuvre littéraire, en particulier la reproduction de plusieurs pages de ses journaux intimes.

Or nous constatons que les procédés de mimésis formelle sont très fréquents dans les récits où apparaissent des personnages imaginaires. Un grand nombre de livres se construisent en regard d'un genre référentiel codifié : la biographie (*Leviathan*), le journal ou le carnet intime (*Any Human Heart*, roman dans lequel l'effet mimétique est à son comble, *Erasure*, *Doctor Pasavento*, *El mal de Montano*), le récit autobiographique (*The Paper Men*, *My Life as a Man*). En outre, sont insérés dans la plupart des récits différents types de textes, présentés comme des documents authentiques qui servent à attester l'existence de l'écrivain : ce sont par exemple dans *Zuckerman Unbound* des lettres envoyées à l'écrivain ou écrites en réponse et des

¹ « *Because of its importance in the spiritual history of my immortal friend* », *ibid.*, p. 44 ; p. 63.

coupures de presse, Ellison glisse entre les pages de son journal intime dans *Erasure* son curriculum vitae ainsi qu'une analyse de son roman *Fuck* parue dans le *New York Times*. Le roman d'A. S. Byatt fourmille de citations d'œuvres littéraires et de documents historiques jusqu'à interrompre parfois très longuement la trame diégétique quand leur insertion occupe un chapitre entier (voire plusieurs : par exemple, le chapitre neuf reproduit une nouvelle de Christabel LaMotte, le chapitre dix la correspondance entre la poétesse et Randolph Ash sur soixante-dix pages, tandis qu'un long poème de cet écrivain occupe tout le chapitre onze). Les choix typographiques, différents pour chaque texte inséré (changement de police de caractères, utilisation de l'italique, du style gras), souligne la nature composite du roman. De même dans *Erasure*, l'insertion dans la trame diégétique de documents externes est mise en évidence par des variations typographiques.

Il faut noter que ce phénomène de mimésis est plus rare lorsqu'il s'agit de représenter un personnage référentiel, excepté l'utilisation tout de même assez fréquente du récit à la première personne dans cette forme de fictionnalisation de l'auteur (mode de narration qui repose toujours sur une feintise et, par conséquent, produit un effet de réel), et mis à part quelques textes comme *Flaubert's Parrot*, fondé sur un collage de citation de l'écrivain, ou *Negra espalda del tiempo*, qui intègre au récit de nombreuses photographies et des fac-similés de couverture de livres ou d'articles. Cependant, on note que, dans ces deux œuvres, l'effet produit par la présence de ces documents est bien différent : leur interprétation se trouve inversée par leur contexte d'apparition et leur présentation dans le récit. Ainsi l'incongruité des citations de Flaubert recopiées par le narrateur dans ses essais parodiques nous inspire méfiance et nous fait douter de leur authenticité (bien que cette méfiance soit peut-être injustifiée, si les propos sont authentiques)¹ tandis que le récit du narrateur dans le livre de J. Marías tend à déréaliser les nombreuses reproductions iconographiques qu'il nous fournit : ces dernières semblent d'ailleurs coupées de toute réalité puisqu'elles apparaissent toujours sans aucune légende ou indication temporelle qui consolideraient leur nature historique. Le document est alors soumis à

¹ Ainsi cet extrait d'une lettre écrite du Caire, citée dans la partie « The Camel » du chapitre « The Flaubert Bestiary » : « *One of finest things is the camel. I never tire of watching this strange beast that lurches like a turkey and sways its neck like a swan* » (« Une des plus belles choses, c'est le chameau. Je ne me lasse pas de voir passer cet étrange animal qui sautille comme un dindon et balance son col comme un cygne ») ; Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., p. 54 ; p. 91.

un effet d'apocryphe qui amoindrit sa fonction référentielle¹. Par contre, dans les récits qui présentent un personnage d'auteur imaginaire, les extraits de son œuvre ainsi que les textes qui le concernent reproduits au sein du livre apparaissent comme des preuves de son existence et créent un effet d'attestation.

Par ailleurs, nous pouvons distinguer un phénomène particulier de construction narrative qui repose sur une dynamique comparable. En effet, le personnage d'auteur gagne une présence matérielle lorsque se révèle soudainement que le livre que nous lisons et tenons réellement entre nos mains coïncide avec l'œuvre que s'efforce d'écrire l'écrivain imaginaire : c'est alors le livre tout entier qui semble témoigner de l'existence de l'auteur. Cet effet est bien entendu présent dans tout roman fondé sur une mimésis formelle mais il est d'autant plus fort et efficace lorsque cette coïncidence se dévoile dans un second temps, au fil du récit : dans ce cas, le roman met en scène l'attrance du personnage vers la réalité.

Ce processus est manifeste dans le roman d'A. Muñoz Molina *Beatus Ille* qui procède dans son mouvement final à une substitution de deux œuvres homonymes. *Beatus Ille* est d'abord dans l'histoire le titre d'un manuscrit du poète disparu Jacinto Solana, que retrouve Minaya caché dans une commode : il s'agit alors d'« une espèce de journal écrit entre février et avril 1947 et entrecoupé de longues évocations des choses qui s'étaient produites dix ans plus tôt »² (c'est-à-dire à l'époque de la mort de Mariana, femme de Manuel, qui est l'oncle de Minaya, et amie proche de Solana). Or la deuxième partie du roman semble reproduire des extraits de ce journal ainsi que d'un autre manuscrit de Solana (un cahier bleu découvert dans la doublure de la veste du poète), au fur et à mesure que le jeune homme parcourt ces récits : par exemple, le chapitre un introduit un narrateur homodiégétique anonyme et nous comprenons peu à peu qu'il s'agit de Solana lui-même, qui raconte sa sortie de

¹ Le roman *Soldados de Salamina* fournit un autre exemple de ce fonctionnement. Dans la première partie du récit, le narrateur retranscrit le journal tenu par Sánchez Mazas, dans un petit carnet (confié au personnage), pendant la période qui a suivi son exécution manquée. Le narrateur en reproduit même une page en fac-similé mais cette dernière, écrite au crayon de façon peu lisible, est très difficile à déchiffrer (la transcription du narrateur montre qu'il a lui-même échoué à comprendre un mot resté « illisible » – « ilegible »). De ce fait, l'effet de réel suscité par le document historique reste assez faible et il est encore diminué lorsque le narrateur se met à douter de son authenticité et craint d'être la victime d'« une supercherie, [d'] une falsification » (« *un fraude, una falsificación* ») ; Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, p. 55 et p. 58 ; *op. cit.*, p. 59 et p. 62.

² « *una especie de diario escrito entre febrero y abril de 1947 y cruzado de largas rememoraciones de las cosas que habían sucedido diez años atrás* », Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, *op. cit.*, p. 113 ; p. 119.

prison en 1947. Le chapitre deux revient à une narration à la troisième personne pour relater les retrouvailles des deux vieux amis, Manuel et Solana, cette même année et nous apprenons à cette occasion que le poète a commencé à écrire en prison un livre qui « s'appellera *Beatus Ille* » : « Ça parle de Magina, et de nous tous, de Mariana et de toi, [...] de cette maison », explique-t-il à Manuel¹. Ce dernier lui offre alors un refuge pour écrire dans la tranquillité et la solitude son livre. D'après les témoignages de ceux qui étaient présents dans la ville de Magina lors du dernier séjour de Solana et d'après les manuscrits de l'auteur, son œuvre était achevée juste avant l'arrivée inattendue dans son refuge d'anciens camarades de lutte poursuivis par la police franquiste. Mais, après la mort de Solana, abattu dans la forêt en voulant s'échapper, les gardes civiles semblent avoir brûlé la totalité du seul manuscrit du futur livre, dont il ne reste désormais plus aucune trace.

Cependant, la troisième partie du roman révèle l'inauthenticité de cette reconstruction mythique du passé, du poète et de son chef-d'œuvre disparu. Le véritable narrateur du récit que nous lisons (jusqu'alors anonyme) se dévoile enfin : il s'agit de Solana lui-même, qui n'est pas mort en 1947 (la police franquiste s'est trompée dans l'identification du cadavre) mais a choisi cependant de rester caché pendant vingt-deux ans. Il avoue à Minaya que les deux manuscrits retrouvés sont entièrement apocryphes : ils ne datent pas de 1947 mais ont été écrits depuis sa cachette à la seule fin que le jeune homme découvre la vérité sur la mort de Mariana et l'identité de son assassin et la rende publique. Plus encore, Solana reconnaît que, contrairement à la légende qu'il a mise en scène, le livre *Beatus Ille* n'a jamais existé, l'écrivain est resté paralysé par « l'impossibilité d'écrire » pendant les semaines qui ont précédé l'annonce de sa mort :

Je remplissais mon stylo et j'écrivais mon nom ou le titre de mon livre, et plus aucun mot n'en sortait. [...] je ne faisais rien d'autre que boire ou fumer et je restais immobile des heures et des heures, avec cette histoire que je n'arrivais pas à écrire [...].²

Pourtant, un autre livre s'est écrit au fil de l'histoire, grâce au piège tendu par Solana à Minaya : le jeune homme, par ses efforts de reconstitution du passé, leurré par des traces illusives, a composé la trame d'un nouveau livre qui vient combler le vide

¹ « *Se llamará Beatus Ille [...] Trata de Mágina, y de todos nosotros, de Mariana y de ti [...] de esta casa* », *ibid.*, p. 160 ; p. 168.

² « *la imposibilidad de escribir* », « *Cargaba la pluma y escribía mi nombre o el título de mi libro y ya no había palabras que fluyeran de ella. [...] sólo fumaba y bebía y me quedaba inmóvil interminablemente, con la historia que no podía escribir [...]* », *ibid.*, p. 360 et pp. 361-362.

laissé par le livre impossible. *Beatus Ille* devient enfin réel à travers le regard de Minaya et notre propre lecture puisque le livre que nous avons parcouru constitue dès lors la preuve restante de l'existence de Solana, débarrassé de son vernis mythique pour mieux exhiber sa nature manipulatrice. Le récit accomplit ce trajet circulaire en se refermant sur ces deux mots, « *beatus ille* », qui nous renvoie au titre du roman lui-même.

Plusieurs romans de P. Auster élaborent de même une correspondance entre l'œuvre fictive de l'écrivain et le livre réel, ce qui rapproche l'histoire et le personnage de la réalité du lecteur. Dans *Leviathan*, le titre est d'abord celui de l'œuvre inachevée de Benjamin Sachs, l'ami du narrateur Peter Aaron : Benjamin s'était reclus dans le Vermont pour composer son deuxième roman et, lors d'une visite de Peter, il lui donne à lire la première partie de son œuvre encore à l'état d'ébauche. Mais quelques semaines plus tard, un événement bouleverse la vie de Benjamin et le livre est abandonné définitivement. Peter sera donc l'unique lecteur de *Leviathan*. Or, pour raconter l'histoire de son ami désormais décédé, il décide de se réapproprier ce titre par un geste qui sauve de l'inexistence simultanément l'œuvre et son auteur : son livre s'appelle lui aussi *Leviathan*¹ et il garde trace du *Leviathan* de Benjamin Sachs, un livre qui promettait d'être « grand et mémorable » et dont la disparition reste « insupportable » pour Peter Aaron². La coïncidence entre l'œuvre imaginaire et l'œuvre publiée est renforcée par la chute brutale du récit qui nous ramène à sa situation énonciative particulière : le narrateur écrit son témoignage le plus rapidement possible, en seulement deux mois, afin de devancer l'enquête des agents du FBI sur la mort d'un inconnu, celle de Benjamin en réalité comme le devine immédiatement Peter. Les derniers mots du texte mettent directement en relation monde imaginaire et monde réel : « [J'ai] montré [à l'agent] le studio du doigt. [...] Nous avons gravi ensemble les marches, et lorsque nous nous sommes retrouvés à l'intérieur, je lui ai remis les pages de ce livre »³.

¹ « *To mark what will never exist, I have given my book the same title that Sachs was planning to use for his : Leviathan.* » (« En hommage à ce qui n'existera jamais, j'ai donné à mon livre le titre même que Sachs avait l'intention d'utiliser pour le sien : *Léviathan*. »), Paul Auster, *Leviathan*, *op. cit.*, p. 142 ; p. 190.

² « *a great and memorable book [...] leaving this book unfinished becomes the hardest one to bear* », *ibid.*, p. 189.

³ « *Then I pointed to the studio [...] We walked up the stairs together, and once we were inside, I handed him the pages of this book* », *ibid.* p. 318.

Comme je l'ai déjà expliqué, *Travels in the Scriptorium* est aussi le titre d'un livre écrit par Fanshawe en tout point identique (du moins les premières pages) au livre homonyme que nous avons lu : cela accorde à ce personnage d'écrivain fantomatique une présence plus forte, située au plus près de P. Auster. Enfin, *Oracle Night* est dans l'histoire racontée le titre de l'œuvre d'une romancière fictive, Sylvia Maxwell, inventée par le narrateur Sidney Orr dans une ébauche de roman. Or ce roman de P. Auster baigne dans une atmosphère fantastique : en effet, plusieurs faits étranges suggèrent que le cahier bleu, utilisé par le narrateur pour reprendre son activité romanesque après un grave accident qui l'a presque laissé pour mort, aurait une influence sur le monde extérieur, comme si les mots inscrits sur ses pages modifiaient la réalité. Le narrateur, qui raconte cette histoire plus de vingt ans après les faits, prend conscience progressivement de l'analogie qui existe entre la situation du personnage principal d'*Oracle Night* (de Sylvia Maxwell), capable de prédire l'avenir, et la sienne puisque les différents récits composés dans le cahier bleu prouve, à ses yeux, que « le futur était déjà en [lui], et [qu'il se] préparai[t] aux désastres à venir ». Les bribes de récit qu'il a composées semblent annoncer les épisodes dramatiques qui concluent le roman : la mort de son ami écrivain, John Trause, l'agression très violente que sa femme subit et sa fausse couche¹. Le narrateur n'indique jamais le titre donné au récit que nous lisons mais d'autres procédés donnent l'illusion d'une superposition parfaite entre le récit de Sidney et l'objet livre : le jeu de mimésis formelle est très approfondi (le texte se donne pour le témoignage de Sidney, composé d'un récit principal et de notes de bas de page qui éclairent son propos) et il est renforcé par les choix d'illustration lors de la publication du roman, telle la jaquette qui recouvre l'édition originale new-yorkaise du roman chez Henry Holt and Compagny, qui mime la toile de couverture du cahier bleu du personnage².

Enfin, de même que *Leviathan*, les romans *La velocidad de la luz* et *The Paper Men* se referment sur une adéquation inattendue entre la fin du récit et l'interruption

¹ « *The future was already inside me, and I was preparing myself for the disasters that were about to come* », Paul Auster, *Oracle Night*, New York, Henry Holt and Compagny, 2003, p. 223 ; *La Nuit de l'oracle* (traduit de l'américain par Christine Le Bœuf), Paris, LGF (Le Livre de Poche) [Actes Sud], 2004, p. 259.

² L'édition française en Livre de Poche est illustrée par Bruno Mallart et représente la page d'un cahier, où transparait le plan de la ville de New York, et, posé à côté, un crayon à papier : ce sont les deux instruments indispensables de l'écrivain pour Sidney Orr (mais aussi pour Paul Auster).

de l'écriture, ce qui donne l'impression que la rédaction de l'histoire était simultanée à notre lecture. Cet effet de chute efface alors (illusoirement) la distance entre l'œuvre et le réel. Le procédé est tout à fait saisissant dans le roman de W. Golding. *The Paper Men* se présente comme le récit autobiographique de l'écrivain Wilfred Barclay harcelé par son biographe : pour le contrer, Wilfred décide, au terme d'une course-poursuite qui a duré des années, de rédiger lui-même l'histoire de sa vie, ou plus exactement l'histoire de la relation conflictuelle qui unit auteur et biographe. Il avait d'ailleurs proposé à Tucker, qui rêve d'être son biographe officiel, ce projet littéraire d'une « biographie à quatre mains » (« *the biography will be a duet* ») en lieu et place d'une simple biographie d'écrivain, suggérant d'ailleurs à cette occasion un titre éventuel qui sera finalement celui de son autobiographie : « Nous allons montrer au monde ce que nous sommes – des hommes de papier, comme vous pourrez nous appeler. Ne serait-ce pas un beau titre ? [...] Ma vie contre la vôtre »¹. Le récit de l'écrivain mentionne à de nombreuses reprises la situation de rédaction de son autobiographie (refugié dans la maison de son ancienne compagne) jusqu'au dernier chapitre où Wilfred affirme que son livre est presque achevé : le temps de l'histoire a alors rejoint le temps de l'écriture. Cependant, son récit s'interrompt brutalement et d'une manière inattendue, au moment où l'écrivain est assassiné par Tucker :

Rick est de l'autre côté de la rivière à une centaine de mètres [...] Maintenant il s'appuie contre un arbre et me regarde à travers je ne sais quel instrument.
Comment diable Rick L. Tucker s'est-il débrouillé pour se procurer un fu.²

Si le récit de Wilfred est souvent confus tout au long du livre (l'écrivain est un alcoolique invétéré ce qui rend ses souvenirs très incertains), ces dernières lignes lui offrent soudainement un effet de référentialité très fort qui marque la lecture.

La conclusion du roman *La velocidad de la luz* est tout aussi déconcertante mais elle s'appuie sur un dispositif plus complexe par lequel l'écrivain imaginaire acquiert un effet de présence particulier qui l'éloigne de la fiction. Le récit se termine sur un retour circulaire au début du livre lorsque, au cours d'une conversation avec un vieil ami, le narrateur, insatisfait du livre qu'il a écrit et sur le point de

¹ « *We'll show the world what we are – paper men, you can call us. How about that for a title? [...] My life for yours* », William Golding, *The Paper Men*, *op. cit.*, p. 152 ; pp. 191-192.

² « Rick is a hundred yards away across the river [...] Now he is leaning against a tree and peering at me through some instrument or other. / How the devil did Rick L. Tucker manage to get hold of a gu », *ibid.*, p. 191 ; p. 239.

l'abandonner, finit par trouver comment l'achever et le remanier entièrement avant de le publier. Or cette découverte provoque brutalement l'arrêt du récit, par une coïncidence parfaite entre la diégèse et l'écriture, lorsque le narrateur réplique à son ami, qui lui demande quelle sera la fin du livre, « Il finit comme ça » : le pronom démonstratif prend ici une valeur déictique pour le lecteur puisqu'il désigne la chute réelle du livre que nous lisons. Cependant, le narrateur a affirmé quelques lignes plus haut qu'il « mentirai[t] sur tout » avant de publier son œuvre, en changeant « les noms, les lieux, les dates ». Il brise dès lors l'illusion produite par l'ensemble du récit qui précède, selon un procédé métafictionnel. Pourtant, cela ne déréalise pas la figure de l'écrivain, du moins celle qui se dévoile dans ce passage conclusif : au contraire, cette mise à distance de l'histoire et du personnage, repoussés dans l'espace fictionnel, suggère par contraste l'authenticité de cette voix narrative finale, comme si elle se démasquait sous nos yeux (partiellement car le narrateur demeure anonyme).

De ce fait, nous nous rendons compte que le jeu métafictionnel peut servir à renforcer paradoxalement la référentialité de l'écrivain imaginaire puisque, en dénonçant l'illusion romanesque et soulignant les effets de fictionnalité, le récit nous donne l'impression en définitive que la réalité se rapproche. Ainsi lorsque Solana fait voler en éclats la figure légendaire du poète républicain dans la dernière partie de *Beatus Ille*, nous sommes conduits à interroger notre représentation du passé, à renoncer aux figurations mythiques de l'écrivain (dont le pouvoir d'illusion est fort, la mystification de Minaya le prouve) afin de nous mener vers une vision plus juste de l'histoire. La fictionnalité de la représentation ultime de Solana est alors fortement atténuée car le filtre de l'illusion première a été levé.

Nous pourrions aussi analyser en ce sens les multiples effets de rupture qui caractérisent le roman de P. Roth *The Counterlife*. Il est vrai que le texte crée un vertige ininterrompu qui érode profondément les notions de vérité et d'authenticité ; cependant, une analyse plus précise du mouvement général du roman révèle une volonté de contenir le déploiement de la fiction. En effet, chaque chapitre propose une version différente de l'histoire de Zuckerman et de son frère : ils souffrent tour à tour d'un problème cardiaque avant de survivre ou de mourir lors d'une opération chirurgicale risquée. Or la succession de ces possibles narratifs se présente à nous

comme une tentative de rectification des illusions narratives élaborées : ainsi, le chapitre un, qui raconte l'enterrement de Henry, se trouve remplacé par le chapitre deux qui considère la convalescence difficile du frère de Zuckerman après le succès de son opération chirurgicale. Lorsque Zuckerman explique dans le chapitre quatre qu'il prend un traitement médical qui le rend impuissant, comme son frère dans les chapitres précédents, il relie explicitement son expérience personnelle à celle de son frère telle qu'il nous l'a racontée auparavant (à l'exception de quelques passages, Nathan Zuckerman est le narrateur du récit) : « Je dis, comme Henry : "C'est l'épreuve la plus pénible que j'ai eu à affronter", et [Maria] me répond, comme le cardiologue insensible : "Il faut croire que tu as eu la vie facile, alors" »¹.

En outre, au cours de ce même chapitre, après la mort de Nathan qui décède sur la table d'opération (puisqu'il choisit comme son frère de prendre le risque d'un traitement chirurgical de son problème cardiaque), nous apprenons que les trois premiers chapitres que nous avons lus sont en réalité une création romanesque de Zuckerman lui-même, qui a transposé imaginairement sur son frère sa propre maladie et sa propre souffrance psychique : « Depuis que Nathan était malade, son passe-temps, sa distraction, son amusement, son art même, avaient donc consisté à défigurer son frère avec cette férocité »². Henry, qui découvre le manuscrit du roman, est furieux de constater que Nathan n'a même pas pris la peine d'inventer un nom fictif aux personnages de son récit³, ce qui caractérise cette œuvre par conséquent comme une autofiction (de la vie des frères Zuckerman). De ce fait, le chapitre dans lequel s'inscrit cette révélation se situe à un degré de fictionnalité inférieur par rapport aux chapitres précédents, comme s'il s'agissait dans la diégèse d'un récit biographique non fictionnel (on retrouve ici la dynamique romanesque de *My Life as a Man*).

Pour finir, le dernier chapitre de *The Counterlife*, « Christendom », serait également, d'après le chapitre quatre, la dernière partie de l'œuvre posthume de Nathan : l'écrivain aurait imaginé dans ce récit fictionnel sa nouvelle vie en Grande-

¹ « I say, like Henry, "This is the most difficult thing that I've ever had to face", and [Maria] answers, like the hardhearted cardiologist, "You haven't had a difficult life then, have you? », Philip Roth, *The Counterlife*, Vintage Books, 2005 (1986), p. 188 ; *La contrevie*, Gallimard (Folio), 2004, p. 255.

² « All the while Nathan had been ill, his diversion, his distraction, his entertainment, his amusement, his art, had been the violent disfiguring of me », *ibid.*, p. 230 ; p. 314.

³ « even Nathan, who had never before written about himself as himself, appeared as Nathan, as "Zuckerman" » ; « Nathan lui-même, qui n'apparaissait jamais sous son propre nom d'habitude, figurait comme Nathan, comme Zuckerman », *ibid.*, p. 313.

Bretagne, après avoir survécu à son opération, marié à une jeune anglaise et futur père de son premier enfant. Cependant, l'illusion romanesque se brise encore une fois à la fin du récit, lorsque sa jeune épouse décide après une dispute conjugale difficile de « quitt[er] le livre »¹ qui est en train de s'écrire : c'est ce qu'elle annonce à Zuckerman dans une lettre de rupture qu'il reproduit intégralement. Elle l'accuse de l'avoir transformée contre son gré en personnage de roman. Sa lettre laisse entendre qu'elle considère le récit qui précède comme une transposition fictionnelle de sa vie réelle, avec seulement quelques modifications : ainsi, leur dispute à propos de la judéité est imaginaire tout comme le prénom que Zuckerman lui a donné, Maria. Cette nouvelle rupture métafictionnelle permet d'introduire un ultime niveau diégétique où la fictionnalité de la voix narrative est alors réduite au minimum. En effet, le narrateur rédige une lettre en réponse à Maria afin de lui exposer sa conception de l'identité et de la réalité, qui se définit comme un refus radical de toute fixation et de toute réduction, appuyé sur la certitude de n'avoir « aucun “moi” indépendant de [ses] efforts » : « Etre Zuckerman est un long numéro continu, tout le contraire de ce qu'on appelle être soi-même [...] Je suis un théâtre et rien d'autre qu'un théâtre »². Or nous avons l'impression d'entendre le romancier lui-même dans ces propos : ils pourraient, semble-t-il, tout à fait qualifier le rapport qu'entretient P. Roth avec ses créations romanesques et, d'ailleurs, nous pouvons remarquer que le narrateur omet de signer sa lettre, ce qui atténue encore l'écart entre le je fictif de l'écrivain imaginaire et le je autobiographique de l'écrivain réel. En définitive, le roman, en détruisant au fur et à mesure les effets de réel que construit chaque chapitre, ne cesse de souligner à l'inverse la proximité qu'il y a entre l'écrit et le réel – sur un mode paradoxal malgré tout, puisque la réalité nous échappe indéfiniment.

La dynamique qui traverse la représentation des écrivains imaginaires est parfois plus subtile et sinueuse que celle qui concerne les écrivains d'origine référentielle, le roman de P. Roth le montre. Cependant, des récits qui s'efforcent d'être le plus vraisemblable possible aux œuvres où les jeux de confusion entre fiction et réalité ainsi que les renversements de l'illusion en désillusion servent à

¹ « *I'm leaving the book* », *ibid.*, p. 216 ; p. 434.

² « *no self independent of my [...] efforts* », « *Being Zuckerman is one long performance and the very opposite of what is thought of as being oneself [...] I am a theatre and nothing more than a theater* » ; *ibid.*, p. 325, pp. 323-325 ; p. 447, pp. 445-447.

accroître l'effet de réel du personnage, nous constatons, du point de vue de la référentialité, un déplacement général du personnage d'écrivain imaginaire vers les autres personnages issus de la réalité.

3 L'hétéronymie, lieu d'intersection et lieu impossible

L'observation de la situation du personnage d'écrivain entre fiction et réalité permet de remarquer l'existence d'un double mouvement symétrique : les auteurs de l'histoire littéraire se déréalisent dans la fiction tandis que les auteurs imaginaires gagnent en vraisemblance historique, comme si leur statut référentiel respectif tendait à s'inverser. Il est vrai que l'on peut se demander dans quelle mesure ce constat ne résulte pas d'un simple effet de lecture, du même ordre que l'ambivalence de la perception de la vérité dans une autobiographie par rapport à la vérité supposée d'un roman, dont on considère parfois qu'elle serait plus profonde. C'est alors « l'attitude du lecteur » qui se modifie, comme le décrit très justement P. Lejeune :

[...] si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur ; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreurs, déformations, etc.).¹

Ainsi, lorsque l'auteur est manifestement emprunté au réel, nous aurons tendance à remarquer davantage ce qui le sépare de sa réalité historique ; par contre, si le personnage de l'écrivain se présente d'abord comme un être d'imagination, les effets de référentialité sembleront d'autant plus forts que nous les découvrons dans un second temps.

Cependant, comme la structure symétrique du corpus l'a déjà révélé, quelques auteurs ont conçu plusieurs personnages d'écrivain qui relèvent, selon les récits, tantôt du groupe des auteurs réels, tantôt de celui des auteurs imaginaires, tel J. Cercas qui crée dans *Soldados de Salamina* un écrivain qui porte son nom tandis que, dans *La velocidad de la luz*, le personnage est imaginaire puisqu'il reste anonyme. Nous pouvons dès lors comparer l'orientation donnée par un même auteur à ces deux procédés de fictionnalisation de l'écrivain. Par exemple, ces deux romans de l'auteur espagnol insèrent chacun une discussion entre le narrateur et un ami qui porte sur la littérature et la création romanesque. Dans le premier cas, il s'agit d'une conversation de Javier Cercas avec Roberto Bolaño, personnage lui aussi extrait du monde réel : ce dernier affirme vigoureusement la nécessité d'inventer le soldat

¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 26.

républicain qui a sauvé Sánchez Mazas, puisque le narrateur ne parvient pas à le retrouver, et il soutient même que ce serait une meilleure solution : « La réalité nous trahit toujours »¹, annonce-t-il à l'écrivain. Mais le narrateur refuse de suivre ce conseil et conserve son projet initial – écrire un « récit réel ». Par contre, dans *La velocidad de la luz*, le narrateur a fait le choix de l'invention pour écrire son premier roman : du moins, même si « le protagoniste [lui] ressemblait en tout point »², il maintient un écart entre la fiction et la réalité³. Or Rodney, son ami américain, vétéran du Viêt Nam, démonte l'argumentation de l'écrivain en affirmant que « tous les romans sont autobiographiques, [...] même les mauvais » : « Ne viens pas me raconter que les romans sont une chose et la vie une autre »⁴, annonce-t-il au narrateur. D'autre part, lorsque Bolaño défend dans *Soldados de Salamina* l'idée que « tous les bons récits sont des récits réels »⁵, quelle que soit la réalité des faits racontés, Rodney rappelle au contraire au narrateur, sur un ton railleur, que, si « les seules histoires qui valent la peine d'être racontées sont les histoires vraies », selon lui « aucune belle phrase n'est capable d'attraper la vérité »⁶.

Ainsi, deux éthiques de la littérature et deux visions différentes du rapport entre réalité et fiction sont mises en scène. D'une part, l'écrivain référentiel, Cercas, est poussé par son ami vers la fiction alors que l'écrivain imaginaire voit sa capacité d'invention contestée par Rodney. Simultanément, le premier récit laisse entendre que la fiction peut supplanter le réel tandis que le second installe la primauté de la vérité – et, par conséquent, de la précision du récit – au détriment de la composition esthétique ou de la création romanesque.

L'œuvre de P. Roth nous permet aussi de mettre en regard deux personnages d'écrivain d'« origine » différente : même si cet auteur a dénoncé lui aussi à plusieurs reprises l'attitude du lecteur, qui contournerait le pacte littéraire établi pour

¹ « *La realidad siempre nos traiciona* », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op. cit., p. 168 ; p. 190.

² « *personaje exactamente igual* », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op. cit., p. 146 ; p. 136.

³ « *Olalde es Olalde – improvisé –. Y tú eres tú* », « Olalde, c'est Olalde, ai-je improvisé. Et toi, c'est toi. », affirme le narrateur pour distinguer un personnage de son roman et son ami qui l'a inspiré ; *ibid.*, p. 168 ; p. 157

⁴ « *Todas las novelas son autobiográficas, [...] incluso las malas* », « *No me vengas con el cuento de que una cosa son las novelas y otra la vida* », *idem*.

⁵ « *Todos los buenos relatos son relatos reales* », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op. cit., p. 164 ; p. 186.

⁶ « *Las únicas historias que merece la pena contar son las que son verdad* », « *Ninguna frase bonita es capaz de apresar la verdad* », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op. cit., p. 176 ; p. 164.

voir de l'autobiographie dans le roman et inversement (comme nous l'avions vu dans *Deception* et dans ses entretiens), il apparaît là encore que le traitement du personnage est distinct, dans *Operation Shylock* et dans *Exit Ghost*, par exemple. Le premier roman est, selon la préface et l'épilogue, un « récit non imaginaire » (« *nonfictional treatment* »)¹ d'un épisode de la vie du narrateur, Philip Roth, dans lequel, par conséquent, rien ne serait inventé. Cependant il reconnaît dans la dernière partie du livre qu'il est tenté de donner une apparence romanesque à son œuvre voire de la présenter comme une pure fiction, afin de se protéger des critiques négatives de certains lecteurs, « qui se sentiraient obligés de mettre en question [cette confession autobiographique] pour des raisons de crédibilité »², et d'éviter les représailles des services secrets (qui pourraient vouloir empêcher la diffusion d'informations trop confidentielles). Il invente d'ailleurs dans l'épilogue une fin possible à l'histoire de celui qu'il a surnommé Pipik, un homme qui a tenté d'usurper son identité et dont il n'a en réalité plus de nouvelles, avant d'accepter pour finir la requête de Smilesburger, l'espion du Mossad qui l'a engagé, qui lui demande de présenter son livre comme un roman, c'est-à-dire de « fai[re] passer des faits réels pour de la fiction » (« *calling fiction fact* »)³ : malgré le refus catégorique du narrateur lors de leur dernière entrevue, une « note au lecteur » est glissée à la fin d'*Operation Shylock* afin de l'informer que « ce livre est une œuvre de fiction »⁴. Progressivement, la fiction finit par recouvrir l'ensemble du récit par un jeu vertigineux : au sein même de l'histoire, il est difficile de dire si cette note finale est un simple artifice de présentation ou un véritable aveu d'invention du narrateur, qui est d'ailleurs incapable selon Smilesburger de faire « un compte rendu de ce qui s'est passé, parce que [il] n'[a] pas la moindre idée de ce qui s'est passé » et qu'il « ne comprend rien à la réalité objective »⁵.

Dans *Exit Ghost*, Nathan Zuckerman s'attache à distinguer nettement le roman de l'autobiographie au cours d'une discussion avec Kliman, un jeune journaliste qui veut révéler au public l'histoire secrète de Lonoff, le célèbre écrivain désormais

¹ Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 359 ; p. 584.

² « number of readers [...] might feel impelled to challenge [this autobiographical confession] on the grounds of credibility », *ibid.*, p. 360 ; p. 587.

³ *Ibid.*, p. 387 ; p. 632.

⁴ « Note to the Reader / This book is a work of fiction », *ibid.*, p. 399 ; p. 653.

⁵ « This is not a report of what happened, because, very simply, you haven't the slightest idea of what happened. You grasp almost nothing of the objective reality », *ibid.*, p. 390 ; p. 638.

décédé qui a été le maître de Zuckerman (dans *The Ghost Writer*). Kliman espère prouver que Lonoff a eu une relation amoureuse avec sa demi-sœur à l'adolescence, notamment grâce à sa dernière œuvre romanesque (encore non publiée) qui dévoilerait selon lui la vérité de l'inceste de façon détournée. « Epargnez-moi le cours sur la ligne impénétrable qui sépare la fiction de la réalité [...] Ceci est une confession tourmentée déguisée en roman », rétorque-t-il à Zuckerman, qui s'oppose violemment à cette lecture autobiographique du roman¹. Cependant, l'écrivain semble à d'autres moments du récit beaucoup moins convaincu de l'étanchéité des mondes entre, d'un côté, la création romanesque et, de l'autre, la réalité vécue par l'auteur : s'il affirme à Amy Belette, la dernière compagne de Lonoff, que, sans aucun doute, tout est inventé dans ce roman car « la fiction, pour [Lonoff], ne fut jamais une représentation », il lui démontre cette thèse « jusqu'à ce qu'[il soit] parvenu à la croire [lui-même] »², par un travail d'autoconviction. De plus, durant son séjour à New York – Zuckerman vit désormais retiré en Nouvelle Angleterre, il est revenu temporairement dans la ville pour des rendez-vous médicaux –, l'écrivain compose quelques scènes d'une pièce de théâtre, qu'il intitule *He and She* et qui prend la forme de dialogues entre un homme et une femme, désignés selon le titre « He » et « She » dans les didascalies. Or ces extraits de conversation sont en réalité, selon les mots de l'écrivain, une « amplification fictionnelle » (« *fictional amplification* »)³ de sa rencontre avec Jamie Logan, une jeune femme séduisante, écrivain en herbe, qui l'attire beaucoup. La fiction est dès lors présentée explicitement comme une manière d'exposer ses désirs intimes : He s'efforce de séduire She dans la pièce tandis que Zuckerman n'ose pas avouer son attirance à Jamie.

Par conséquent, dans *Operation Shylock*, l'écrivain finit par transformer en fiction un récit historique tandis que le personnage d'*Exit Ghost* écrit une fiction dont nous comprenons très rapidement qu'elle est inspirée de sa vie personnelle, de sorte que ces deux romans dessinent de nouveau deux mouvements analogues mais antithétiques, vers la fiction d'un côté et vers la réalité de l'autre.

¹ « *Spare me the lecture about the impenetrable line dividing fiction from reality [...] This is a tormented confession disguised as a novel* » (je traduis), Philip Roth, *Exit Ghost*, Vintage Books, 2007, p. 267.

² « *Fiction for him was never representation* », « *effulgently arguing its logic until I had come to believe it myself* », *ibid.*, pp. 200-201.

³ *Ibid.*, p. 147.

Au croisement de cette double dynamique se trouve l'auteur supposé qui conjugue à la fois le statut d'auteur réel et celui d'auteur imaginaire : l'ensemble des fictionnalisations de l'écrivain est attiré par cette figure paradoxale dont les occurrences dans l'histoire littéraire sont pourtant maigres. Cette situation, contradictoire au premier abord, s'éclaire si nous prenons en compte le fait que l'hétéronymie est nécessairement une forme éphémère et, d'un certain point de vue, une forme presque inexistante. Lorsqu'Emile Ajar publie *Pseudo*, le narrateur du livre est identifié à l'auteur supposé ; par conséquent, il apparaît comme un personnage d'écrivain réel, inscrit dans un récit autobiographique qui se révèle peu fiable sinon tout à fait imaginaire : il est peu probable en effet que le texte ait été lu comme une autobiographie « sincère » lors de sa première publication, à l'époque de la mystification, tant le récit semblait déjà invraisemblable et hallucinatoire. En 1976, *Pseudo* était sans doute perçu soit comme le récit d'un homme malade soit comme ce que nous appelons désormais une autofiction, une réinvention fictionnelle de soi destinée à régler ses comptes avec son « oncle » et la presse. Par contre, depuis 1981, Emile Ajar s'est transformé en personnage imaginaire : il traverse donc, au fil de la réception d'un même texte, les différents statuts possibles du personnage d'auteur sans véritablement se fixer dans le champ des auteurs supposés.

L'hétéronyme est en réalité un auteur impossible, né de la conciliation des contraires – l'existence et l'inexistence : il s'agit d'une forme vers laquelle les auteurs tendent sans jamais pouvoir l'atteindre, comme s'ils dessinaient vers elle une trajectoire en asymptote. Plus exactement, ils poursuivent indéfiniment une figure fantomatique dont il faut s'approcher prudemment car, à peine saisie, elle change de nature. Même si les auteurs réels des récits du corpus ne s'engagent pas dans l'élaboration d'une véritable mystification littéraire, l'auteur-hétéronyme exerce un fort pouvoir d'attraction sur eux telle une forme rêvée qu'ils s'efforcent de rejoindre de diverses manières.

L'annexe IV (« L'hétéronymie, lieu d'intersection et lieu impossible ») met en évidence ce phénomène : en effet, la superposition des deux premières modélisations graphiques de la fictionnalisation de l'auteur tisse au-dessus de l'hétéronymie, ce lieu d'intersection, une trame qui montre la forte solidarité de ce regroupement d'œuvres. Comme l'auteur supposé, nous avons vu que certains personnages passaient d'un

statut fictionnel à l'autre (de l'auteur imaginaire à l'auteur réel dans *The Master of Petersburg* ou, inversement, dans *Doctor Pasavento*) tandis que parfois c'est l'œuvre d'un même auteur qui se déploie de part et d'autre. Remarquons en outre que dans un même récit nous trouvons très fréquemment les deux types de personnages d'auteur, soit qu'ils occupent une position équivalente dans l'histoire, soit qu'ils se distinguent selon la hiérarchie traditionnelle entre personnage principal et personnage secondaire. Dans le premier cas, le meilleur exemple est sans doute *The Hours* de M. Cunningham qui met en parallèle l'histoire de Virginia Woolf et celle d'un poète fictif, Richard par une structure romanesque en forme de tressage narratif. Le couple formé par Fernando Navales et Pedro Luis de Galvez dans *Las Máscaras del Héroe* relie de même les deux formes de mise en fiction de l'auteur : le roman construit une relation symétrique entre le narrateur et un personnage de premier plan, situation qui se rencontre dans plusieurs œuvres du corpus (nous étudierons d'ailleurs ce phénomène selon un autre point de vue dans la section suivante). En ce qui concerne la seconde forme de rapprochement des personnages d'auteur, il peut s'agir d'un personnage imaginaire qui rencontre un auteur historique, tel le narrateur de *Bartleby y compañía*, qui a fait la connaissance de Julien Gracq ; ou bien un personnage réel est côtoyé par une figure d'écrivain fictive, par exemple le fils de Dostoïevski dans *The Master of Petersburg*, Pavel, qui a écrit quelque temps avant sa mort un récit fictionnel (remis à son beau-père par le commissaire chargé d'enquêter sur son décès).

L'ensemble de ces phénomènes internes ou externes aux récits concourent à définir l'auteur-hétéronyme comme le centre de gravité des transformations contemporaines de l'auteur en personnage de fiction. L'hétéronymie est peu fréquente mais elle est véritablement au cœur de ce phénomène littéraire. Cependant, et ce sera le dernier point de cette partie, nous constatons dans le même temps que la fictionnalisation de l'auteur est également infléchie par une seconde dynamique qui dépend cette fois-ci du statut narratif du personnage.

B Présence croissante de l'auteur dans la fiction

Nous constatons grâce au modèle d'analyse élaboré précédemment, qui décrit les degrés de construction de l'effet-personnage, que le statut narratif de l'auteur évolue lui aussi au cours de la plupart des récits de telle sorte que le personnage

occupe une présence fictionnelle croissante. Il existe en effet un déplacement manifeste de l'auteur vers les formes de personnage de roman les plus développées. Plus précisément, cette dynamique emprunte deux voies distinctes (qui peuvent s'associer cependant dans une même œuvre) : soit le statut narratif d'un personnage se modifie dans le récit, soit le personnage ne se définit pas d'emblée comme un écrivain mais il acquiert cette qualité au fil de l'histoire. En effet, dans ce dernier cas, la nouvelle figure d'écrivain qui apparaît avec retard non seulement accroît quantitativement le nombre de personnages d'auteur mais elle offre aussi la possibilité d'introduire un personnage dont la présence narrative est en général plus importante que celle des auteurs déjà présents dans le récit. L'annexe V (« Présence croissante de l'auteur dans la fiction ») permet de suivre cette seconde progression du personnage d'auteur.

En ce qui concerne la première modalité d'accroissement fictionnel de l'auteur, il apparaît dans plusieurs romans que le personnage migre d'un statut narratif à un autre afin de gagner une plus grande consistance narrative et ce d'une façon souvent inattendue, en particulier lorsque celui qui n'était qu'un personnage de l'histoire devient soudainement narrateur du récit. Dans ce cas, le déplacement du personnage est tout à fait frappant : ainsi, dans *Beatus Ille* d'A. Muñoz Molina, Jacinto Solana, supposé mort, n'était présent dans le récit qu'à travers les souvenirs des vivants et à travers les recherches historiques de Minaya, il était par conséquent personnage de ces multiples récits secondaires insérés dans le récit premier avant que la dernière partie du roman ne lui redonne la première place en révélant qu'il est le maître du récit, imaginé depuis un lieu caché où il a passé une partie de sa vie posthume.

Le trajet du personnage de Fanshawe dans *Travels in the Scriptorium* de P. Auster est similaire à celui de Solana : le nom de l'écrivain apparaît initialement au cours d'une conversation entre Mr. Blank et un certain Flood, qui apprend au vieil homme que selon « l'opinion généralement admise, [...] [Fanshawe] n'est plus de ce monde »¹, puis il est de nouveau évoqué par Sophie, l'infirmière de Mr. Blank, qui a été son épouse avant que l'écrivain ne disparaisse. Or l'apparition finale dans la chambre du vieil homme d'un manuscrit signé Fanshawe qui porte le même titre que

¹ « *the prevailing opinion is that he's no longer with us* », Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, *op. cit.*, p. 51 ; p. 64.

le roman nous laisse entendre que cet écrivain introuvable est en fait le narrateur du récit : cette découverte s'accompagne en effet de l'émergence d'un narrateur personnifié, qui était jusqu'alors très discret comme si nous lisions un récit à la troisième personne¹. Ainsi, dans le dernier paragraphe du texte, celui qui a raconté toute l'histoire fait enfin entendre sa voix propre, il prend alors la parole à la première personne du singulier pour manifester son contrôle total sur le destin de Mr. Blank : « j'ai l'intention de le laisser où il est. La chambre est son univers désormais [...] il ne peut ni mourir, ni disparaître, ni être jamais autre chose que les mots que j'écris sur cette page »². Cette voix reste anonyme mais elle construit explicitement une figure d'écrivain que l'on peut identifier à Fanshawe.

Par contre, la mutation du personnage de Zuckerman dans *My Life as a Man* et dans *The Counterlife* diffère des récits précédents puisqu'elle occasionne alors une discontinuité dans la narration et renforce la fragmentation du roman. *My Life as a Man* s'ouvre sur la nouvelle « Salad Days » qui est un récit hétérodiégétique de l'enfance de Zuckerman mais le narrateur, qui intervient dans le dernier paragraphe de l'histoire et qui ressemble à Peter Tarnopol, comme nous le comprendrons plus tard³, nous annonce qu'il est nécessaire de changer de ton pour raconter la suite des aventures de son personnage : il faudrait selon lui adopter « un sens de l'ironie plus sombre, une voix grave et pensive » pour rapporter « l'histoire des souffrances de Zuckerman »⁴. Cependant, la rupture entre les deux nouvelles sera encore plus marquée puisque Zuckerman se trouve promu narrateur de sa propre histoire dans « Courting Disaster », la deuxième nouvelle insérée, et qu'il prend lui-même en charge « ce ton "responsable" » (« *that "responsible" manner* »)⁵ qui convient au récit de son mariage désastreux.

¹ Cependant, dans les premières pages du récit, nous rencontrons à quelques reprises la première personne du pluriel, sans savoir qui désigne ce « nous » énigmatique qui, en outre, se place explicitement en retrait : « *For the moment, our only task is to study the pictures as attentively as we can and refrain from drawing any premature conclusions* », « Pour l'instant, notre seule tâche consiste à examiner les photographies aussi attentivement que possible en nous gardant d'en tirer des conclusions prématurées » ; *ibid.*, p. 1 ; p. 11.

² « *I plan to keep him where he is. The room is his world now [...] he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on his page* » ; *ibid.*, pp. 129-130 ; p. 147.

³ Le narrateur, qui se désigne d'ailleurs comme « l'auteur de cette histoire », suggère que celle-ci s'appuie sur des faits autobiographiques, exposés ultérieurement dans « My True Story » (« *the author of this story, having himself experienced a similar misfortune at about the same age [...]* », « l'auteur de cette histoire, ayant-lui-même vécu une semblable infortune à peu près au même âge [...] ») ; Philip Roth, *My Life as a Man*, *op. cit.*, p. 32 ; p. 56.

⁴ « *a darker sense of irony, a grave and pensive voice* », « *the story of Zuckerman's suffering* », *idem*.

⁵ *Ibid.*, p. 81 ; p. 124.

De même, Zuckerman finit par occuper dans *The Counterlife*, au fil des quatre premiers chapitres, une position centrale dans le roman. Le chapitre un reproduit dans un premier temps un récit hétérodiégétique de la souffrance insupportable de Henry Zuckerman dans laquelle Nathan, son frère, n'est qu'un personnage secondaire. Or ce texte, imprimé en italique afin de mettre en évidence son statut secondaire par rapport au récit premier, est en réalité le discours composé par Nathan lui-même à l'occasion de l'enterrement de son frère (discours qu'il renoncera à prononcer en public car il ne correspond pas à l'éloge funèbre attendu). Même si le même mode narratif est employé dans la suite du chapitre (récit à la troisième personne), Zuckerman devient alors le personnage principal de l'histoire. Mais, à partir du chapitre deux, l'écrivain fictif prend le rôle du narrateur et le livre se poursuit sur un récit homodiégétique : il s'agit d'abord de raconter l'histoire de Henry (Nathan lui rend visite en Israël où il est parti s'installer après son opération) mais, progressivement, Zuckerman concentre son récit sur sa propre histoire, en particulier dans le chapitre quatre où il rend compte de sa maladie (le récit est alors autodiégétique). De plus, la temporalité du récit passe du passé au présent au début de ce même chapitre : par conséquent, l'effet-personnage est le plus accompli dans ce qui semble être une confession pré-opératoire.

Par contre, la mort inattendue de Nathan au milieu du chapitre brise totalement cette progression du personnage puisqu'il est repoussé en arrière-plan en tant que personnage absent du récit, présent seulement à travers les propos d'autrui (notamment ceux de son frère qui occupe la place de personnage principal perçu en focalisation interne). Pourtant, la voix posthume de Nathan se fait entendre dans les dernières pages de ce chapitre, au cours d'une sorte d'entretien entre quelqu'un qui semble d'abord être un journaliste et Maria, la dernière maîtresse de l'écrivain : il apparaît en effet que celui qui pose les questions à Maria est le « fantôme » de Nathan (« *ghost* »), « revenu [...] pour savoir ce qui s'est passé depuis », pour connaître « le reste de l'histoire »¹. En outre, le dernier chapitre revient à une narration homodiégétique menée par Nathan : il s'agit dans un premier temps du récit rétrospectif de son installation en Angleterre avec Maria puis d'un échange de lettres avec sa compagne. Le livre se termine ainsi sur un discours de Zuckerman écrit à la

¹ « *you've come back [...] to learn what happened* », « *the rest of the story* » ; Philip Roth, *The Counterlife*, *op. cit.*, p. 258 et p. 257 ; p. 353 et p. 351.

première personne et au présent, dans lequel l'effet de présence du personnage est à nouveau très fort.

Même si l'évolution du personnage ne dessine pas dans cette œuvre un trajet continu, nous constatons aussi dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, autre roman de forme fragmentaire, une variation de la figure de l'écrivain disparu, entre une position secondaire, où il est l'objet du discours de son ancien ami Marc-Antoine Marson (dans la préface et les notices), et une position de premier plan lorsque sont reproduits ses journaux autobiographiques, au début et à la fin du roman. Or ces deux situations du personnage s'équilibrent puisque les journaux intimes occupent environ un tiers du livre, ce qui équivaut à la place dévolue à l'appareil critique de Marson (le reste étant composé de plusieurs pièces littéraires, non autobiographiques, de Pilaster).

D'autre part, plusieurs personnages d'écrivain dont la présence était très réduite dans le récit, qu'ils soient seulement absents du récit premier ou qu'ils soient décédés dans le monde de la diégèse, finissent par s'introduire dans l'histoire comme personnage à part entière. Ce phénomène est plus discret que le glissement du statut de personnage à celui de narrateur mais il produit parfois des effets d'étrangeté remarquables.

Par exemple, outre les nombreux récits autobiographiques reproduits au fil du roman (présentés dans la fiction comme des documents historiques du siècle précédent), *Possession* opère un déplacement temporel de la narration au chapitre quinze des années 1980 (temps de référence de l'histoire) à une journée de 1859 où les poètes amants Randolph Ash et Christabel LaMotte prennent ensemble le train pour un voyage clandestin dans le Yorkshire au bord de la mer du Nord. Dès lors, ces deux figures d'écrivain, qui n'apparaissent dans l'histoire qu'à travers les traces littéraires ou historiques qu'ils avaient laissées et dans les travaux scientifiques et les discussions des chercheurs en littérature, s'animent dans ce chapitre qui décrit non seulement leur escapade amoureuse mais rapporte aussi les pensées intimes et les sentiments de Randolph Ash envers son énigmatique compagne grâce à une focalisation interne sur le personnage. Le couple se substitue alors temporairement aux personnages principaux de l'histoire contemporaine, Roland Michell et Maud Bailey, deux jeunes chercheurs qui enquêtent sur la correspondance secrète entre Ash

et LaMotte. Cette incursion dans le passé se reproduira une seconde fois dans le « Post-Scriptum 1868 », ce qui clôt le roman sur une nouvelle apparition du poète disparu en personnage de l'histoire : ce court récit raconte la rencontre entre un homme, qui se présente comme un « poète qui était à la recherche de la Belle Dame Sans Merci »¹ (nous comprenons qu'il s'agit de Randolph Ash), et une petite fille, Maia Bailey dont nous avons découvert quelques pages plus haut qu'elle était l'enfant illégitime de Christabel LaMotte et du poète – une rencontre dont personne ne saura jamais rien, puisque l'enfant oubliera de transmettre le message du poète à celle qu'elle croit être sa tante (Christabel en réalité), seule la fiction en conserve la mémoire. Notons en outre que cette transformation d'une figure historique en personnage de l'histoire se met également en scène dans *Soldados de Salamina*, de la partie un à la partie deux où l'histoire de Sánchez Mazas est reconstituée dans un « récit réel » complet.

Dans *Die Letzte Welt* et *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, c'est aussi un écrivain décédé ou supposé mort qui réapparaît furtivement comme personnage de l'histoire mais cela se réalise dans une atmosphère fantastique. Dès la deuxième section du livre, le roman de J. Saramago nous apprend que Fernando Pessoa est mort en citant quelques phrases des articles publiés en hommage au poète, que Ricardo Reis consulte à son arrivée à Lisbonne². Puis le personnage se rend au cimetière sur sa tombe dans l'espoir, finalement déçu, de « ressentir au fond de l'âme un trouble, une dilacération, un tremblement intérieur »³ voire de rencontrer son fantôme, comme nous le comprendrons plus tard. Ces retrouvailles ont pourtant lieu dans la section suivante lorsque Pessoa s'introduit dans la chambre d'hôtel de Ricardo au beau milieu de la nuit pour discuter avec son ami. Ainsi, malgré son décès, le poète a conservé un semblant d'existence dans le roman et le seul signe de sa nature fantomatique est son absence de reflet dans le miroir. Le roman se termine

¹ « a poet, who was looking for the Belle Dame Sans Merci », A. S. Byatt, *Possession*, op. cit., p. 510 ; p. 668.

² « Fernando Pessoa, o poeta extraordinário da Mensagem, poema de exaltação nacionalista, dos mais belos que se têm escrito, foi ontem a enterrar, surpreendeu-o a morte num leito cristão do Hospital de S. Luís », « Fernando Pessoa, le poète extraordinaire de *Mensagem*, poème d'exaltation nationaliste, l'un des plus beaux qu'on ait écrits, a été enterré hier, la mort l'a surpris dans un lit chrétien de l'hôpital Saint-Louis », José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisbonne, Caminho (O Campo da Palavra), 2003 [1984], pp. 33-34 ; *L'année de la mort de Ricardo Reis* (traduit du portugais par Claude Fages), Paris, Seuil (Points), 1988, p. 36.

³ « sentir [...] un abalo na alma profunda, uma dilaceração, um terramoto interior », *ibid.*, p. 38 ; p. 41.

au moment où Pessoa doit définitivement disparaître du monde des vivants, neuf mois après sa mort, et retrouver d'un point de vue narratif son statut de personnage d'arrière-plan ; mais Ricardo décide de l'accompagner dans l'inexistence et l'histoire prend fin.

La présence de Nason comme personnage est plus ambiguë dans *Die Letzte Welt* car l'on ne sait jamais si le poète est bel et bien mort ou s'il a survécu, peut-être d'une manière surnaturelle, à Tomes. En effet, Cotta croit à plusieurs reprises l'avoir retrouvé. Il le confond une première fois avec son valet Pythagore puis, quelques mois plus tard, parti de nouveau à sa recherche dans la montagne, il le voit aux côtés de son valet avant de se rendre compte que ce n'était qu'une hallucination :

appuyé sur une pierre dressée comme sur un pupitre, bras levé comme pour un geste nonchalant, il y avait Nason, le poète de Rome [...] Cotta reconnut ses intonations, sans rien comprendre toutefois de ce qu'il disait [...] Il avait enfin retrouvé Nason. [...] il était seul [...] ce n'était pas le poète de Rome qui était appuyé sur un second empilement de pierres, mais le tronc d'un pin écorcé¹

Cependant, Cotta ne cesse de relever des traces du poète à Tomes, il se sent entouré de sa présence. Il comprendra finalement, dans les dernières lignes du récit, que le poète s'est en réalité transformé en dieu immanent de ce lieu hostile : Nason « roulait, caillou invulnérable, le long des pentes, filait, cormoran, le long des crêtes d'écume du rouleau, ou triomphait, mousse pourpre, tapie sur un bout de mur en train de disparaître, ultime vestige d'une ville »².

Autre exemple d'une modification particulière et significative d'un personnage d'écrivain au cours du récit : le cas de Stagg Leigh, hétéronyme de Thelonious Ellison dans *Erasure* de P. Everett. L'auteur réel (dans la fiction) esquisse dans un premier temps une figure d'écrivain assez mystérieuse afin que son agent puisse présenter l'auteur de *My Pafology* à son éditeur : « Dis-lui que Stagg R. Leigh vit seul dans la capitale. Que ça ne fait que deux ans qu'il est sorti de prison [...] et qu'il

¹ « gestützt auf einen Steinkegel wie auf ein Lesepult und einem Arm zur nachlässigen Geste erhoben, stand Naso, der Dichter Roms [...] Cotta erkannte den Tonfall der Stimme und verstand doch kein Wort [...] Er hatte Naso endlich gefunden [...] war er allein [...] nicht der Dichter Roms lehnte an einem zweiten Kegel, sondern ein vom Geröllstrom entrindeter Kiefernstamm », Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, op. cit., p. 240 ; p. 186.

² « kollerte als unverwundbarer Kiesel die Halden hinab, strich als Kormoran über die Schaumkronen der Brandung oder hockte als triumphierendes Purpurmoos auf dem letzten, verschwindenden Mauerrest einer Stadt », *ibid.*, p. 287 ; p. 223.

ne s'est pas encore adapté à la vie dehors »¹. Mais, devant l'insistance de l'éditeur, Thelonious accepte de l'appeler et de jouer le rôle de Stagg le temps d'une conversation téléphonique. Pris au jeu de la mystification, il se rend par la suite à un rendez-vous avec un producteur et même à une émission de télévision. Or, dans ces deux scènes, la narration se modifie et Thelonious choisit de raconter les faits à la troisième personne, comme s'il s'agissait d'une autre personne, se désignant lui-même par le prénom fictif de son hétéronyme : « [Le producteur] atterrit à DC pour rencontrer Stagg Leigh. Ce déjeuner rendait Stagg un peu nerveux, et il passa plus de temps que de coutume à se préparer »². L'écrivain est au bord d'un véritable « dédoublement de personnalité »³ car Stagg prend vie progressivement aux côtés de son créateur comme une personne à part entière, distincte de Thelonious. Ce dernier compose même dans son journal une scène imaginaire où Stagg ferait une lecture publique triomphale de son œuvre. Le récit se termine juste au moment où le personnage illusoire de Stagg va voler en éclats, lorsqu'il doit recevoir un prix pour son livre *Fuck* que Thelonious vient chercher à sa place. Mais celui-ci est alors pris de vertiges et sujet à une hallucination. Ses derniers mots sont une référence à la fin du roman de Stagg (« Grand Dieu, je passe à la télé »), sans que l'on sache si l'écrivain réel est parvenu à se réapproprier son hétéronyme ou si Stagg a recouvert la voix de Thelonious. « *hypotheses non fingo* », conclut énigmatiquement le roman⁴.

Enfin, nous pourrions mentionner toutes les réapparitions au cours d'un récit d'un personnage porté disparu, ce qui crée de même une variation du statut narratif de l'écrivain fictionnel, tel Fanshawe dans « The Locked Room » qui accorde au narrateur un dernier entretien afin que celui-ci puisse mettre un terme à son enquête ou tel Carlos Wieder, l'artiste criminel décrit dans *Estrella distante* de R. Bolaño. En effet, dans ce roman, le récit de la vie de Wieder se fonde d'abord sur le témoignage du narrateur qui l'a rencontré dans un atelier de poésie lorsqu'il était étudiant. Mais ensuite leurs chemins se séparent et le narrateur reconstitue l'histoire de l'écrivain à

¹ « Tell her Stagg R. Leigh lives alone in the nation's capital. Tell her he's just two years out of prison [...] and that he still hasn't adjusted to the outside », Percival Everett, *Erasure*, op. cit., p. 174 ; p. 213.

² « Wiley Morgenstein flew into D. C. to meet Stagg Leigh. Stagg was a little nervous about the lunch and so he spent extra time preparing », *ibid.*, p. 242 ; pp. 297-298.

³ « an actual condition of dual personalities », *ibid.*, p. 265 ; p. 327.

⁴ « Egads, I'm on television », *ibid.*, p. 294 ; p. 364.

partir de témoignages recueillis et grâce aux recherches approfondies d'un ancien ami resté vivre au Chili (Bibiano). Cependant, il le retrouve une dernière fois à la fin du roman, alors qu'il est engagé par un détective privé pour identifier Wieder vingt ans plus tard dans une petite ville d'Espagne : ainsi ce personnage mystérieux et labile, qui n'a cessé de disparaître tout au long de sa vie en empruntant de multiples identités, au point que tout le monde le croyait mort (le narrateur le définit d'ailleurs comme « une figure absente »¹) redevient un instant, au terme du récit, un personnage de l'histoire aux côtés du narrateur, avant que Wieder ne soit assassiné par le détective, comme le récit le suggère.

Le second procédé mis en œuvre grâce auquel l'écrivain gagne une présence fictionnelle accrue dans l'histoire consiste à définir progressivement comme un écrivain à part entière le narrateur du récit, qui raconte lui-même la vie d'un autre auteur. Par exemple, dans *Lo Stadio di Wimbledon*, nous devinons dans les dernières pages du roman que si le narrateur est fasciné par le refus d'écrire de Roberto Bazlen, c'est parce qu'il aspire lui-même à devenir écrivain², comme le laisse entendre cette réflexion sur l'écriture que le narrateur confie à Ljuba, sa dernière interlocutrice, lorsque sa quête personnelle a trouvé son achèvement : « Le véritable comportement qui se trouve dans les livres est le comportement à l'égard de la forme. Le comportement même de quelqu'un qui écrit. [...] Maintenant, c'est cela qui me paraît important »³. Du reste, Italo Calvino, qui a écrit une « note » pour le roman, se demande aussi s'il s'agit dans « ce livre insolite » de « la reprise du roman d'initiation d'un jeune écrivain »⁴. Comme si la figure de l'auteur se prolongeait du passé vers le présent, de l'arrière-plan au premier plan de l'histoire, le narrateur succède au personnage presque effacé de Bazlen pour donner enfin à l'écrivain une présence pleine dans le récit.

¹ « una figura ausente », Roberto Bolaño, *Estrella distante*, Barcelone, Anagrama (Compactos), 2008 [1996], p. 113 ; *Etoile distante* (traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio), Paris, Christian Bourgois (Titres), 2002, p. 129.

² De ce point de vue, le personnage ressemble très fortement à l'auteur réel, D. Del Giudice, puisque ce roman est sa première œuvre publiée.

³ « Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno che scrive. [...] Adesso è questo che a me sembra importante », Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, op. cit., p. 117 ; p. 151.

⁴ « Cosa ci annuncia questo insolito libro? La ripresa del romanzo d'iniziazione d'un giovane scrittore? », *ibid.*, p. 128 ; p. 8.

On remarque de même dans plusieurs œuvres que l'intérêt du narrateur pour le destin d'un écrivain naît bien souvent de son propre désir d'écriture : cette volonté de faire œuvre littéraire se réalise dès lors à travers la composition du récit que nous lisons. Geoffrey Braithwaite avoue dans le premier chapitre de *Flaubert's Parrot* qu'il a pensé « autrefois [...] écrire des livres »¹, projet auquel il a renoncé pour se consacrer à sa famille et à son métier de médecin. Mais, désormais veuf et à la retraite, il rêve encore d'être publié, comme le révèle sa rencontre avec un universitaire américain qui posséderait, selon ses dires, des informations inédites sur la relation de Flaubert avec une institutrice anglaise, Juliet Herbert : « Ed avait-il vraiment découvert quelque document sur Juliet Herbert ? », se demande le narrateur, « Je m'imaginai le présenter dans un des plus importants journaux littéraires ; peut-être *TLS*. "Juliet Herbert : un mystère résolu", par Geoffrey Braithwaite »². Puis, il substitue son nom propre à celui de Flaubert dans le titre du chapitre douze : « Braithwaite's Dictionary of Accepted Ideas ». De ce fait, ce roman composé d'exercices de style et de textes parodiques apparaît, dans la fiction, comme le livre espéré et enfin écrit de l'écrivain Braithwaite.

Pour sa part, le narrateur de *Bartleby y compañía* se souvient au début de son récit qu'il a publié « il y a vingt-cinq ans [...] un roman sur l'impossibilité de l'amour » : « Depuis, en raison d'un traumatisme [...], je n'avais plus rien écrit. J'avais renoncé radicalement à le faire, j'étais devenu un bartleby, d'où mon intérêt déjà ancien au sujet de ces êtres »³. Son projet d'« enquêter sur la littérature du Refus » et sur les écrivains qui ont cessé d'écrire lui permet alors de « se remettre enfin à l'écriture »⁴ en composant les quatre-vingt six notes de bas de pages qui forment le récit, au cours desquels il présente les résultats de ses recherches. Le livre tout entier est donc la preuve d'un retour de l'écrivain à la littérature grâce aux notices biobibliographiques composées sur d'autres écrivains. D'ailleurs, à la note numérotée 76, le narrateur envisage la diffusion future de son livre au public, lorsque

¹ « *I thought of writing books myself once* », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., p. 13 ; p. 17.

² « *Had Ed really discovered some Juliet Herbert material ? [...] I imagined myself presenting it in one of the more important literary journals ; perhaps I might let the TLS have it. "Juliet Herbert: A Mystery Solved, by Geoffrey Braithwaite"* », *ibid.*, p. 41 ; p. 66.

³ « *publicado una novela sobre la imposibilidad del amor. Desde entonces, a causa de un trauma [...] no había vuelto a escribir, pues renuncié radicalmente a hacerlo, me volví un bartleby, y de ahí mi interés desde hace tiempo por ellos* », Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, op. cit., p. 11 ; p. 11.

⁴ « *rastrear la literatura del No* », « *me decidiera por fin a volver a escribir* », *ibid.*, p. 12 et p. 13 ; p. 12 et p. 13.

son ami Juan lui propose de jeter un œil à son journal : « Il sera mon premier lecteur, je dois me faire à l'idée qu'on me lira et il me faut par conséquent reprendre tout doucement les relations avec ce que j'appellerai "le monde extérieur" »¹.

En outre, le mouvement circulaire que construisent les deux romans de J. Cercas, déjà exploré à plusieurs reprises, relève d'un même procédé : le narrateur qui ne parvenait pas à écrire le livre qu'il désirait – ce qui lui apparaît comme une contestation profonde de sa qualité d'écrivain – finit par surmonter son échec dans les dernières lignes du récit et découvre son œuvre achevée. Dans *Soldados de Salamina* particulièrement, le narrateur redevenu auteur prend le relais à la fois des personnages de Sánchez Mazas et de Bolaño, dessinant une progression continue du souvenir d'un écrivain décédé à une figure d'auteur présente et accomplie par l'écriture de l'œuvre.

Nous constatons également dans *La literatura nazi en América*, roman qui se construit aussi comme une encyclopédie, l'émergence finale d'un personnage d'écrivain narrateur du récit, dont la présence est d'autant plus forte que celui-ci s'identifie par son nom à l'auteur réel du livre. En effet, tout au long de ces vingt-neuf biographies d'écrivains nazis ou fascistes, le narrateur du roman se place en retrait et se cantonne à un compte-rendu « scientifique » de la vie et de l'œuvre des auteurs, de telle sorte que les marques de première personne sont absentes. Par contre, le dernier texte « Ramírez Hoffman, el infame » introduit dès le troisième paragraphe un « je », ce qui marque une rupture dans le livre. Nous apprendrons somme toute peu de choses dans le récit sur ce narrateur si ce n'est qu'il se nomme « Bolaño » et qu'il est poète – c'est en cette qualité que l'inspecteur Romero fait appel à lui pour retrouver Hoffman en Espagne, dans les années quatre vingt-dix. Ainsi, selon une expression employée par le narrateur au cours de son récit, le personnage de l'écrivain « remonte » en scène² par cette modification inattendue du régime narratif et lui donne même un rôle-pivot, celui du narrateur témoin des

¹ « *Será mi primer lector, me conviene ir haciéndome a la idea de que voy a ser leído y que, por tanto, debo empezar a recuperar lentamente mis relaciones con lo que voy a llamar "la animación exterior" »*, *ibid.*, p. 193 ; p. 193.

² Ce passage est l'articulation centrale du récit, lorsque le narrateur est contacté par l'inspecteur, des années après qu'il a quitté le Chili : « *Chile lo [Hoffman] olvida. / Es entonces cuando aparece en escena Abel Romero y cuando vuelvo aparecer en escena yo* », « Le Chili l'oublie. / C'est alors qu'Abel Romero entre en scène et que moi j'y remonte », Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, *op. cit.*, p. 211 ; p. 229.

égarements de la littérature, en regard des trente écrivains nazis dont il a dressé le portrait.

Enfin, plusieurs romans se présentent comme le récit biographique d'un écrivain décédé, auquel le narrateur, son ami proche, voudrait rendre hommage : or, ce geste crée progressivement une transformation du biographe en figure d'écrivain en lieu et place de l'auteur biographé. Dans les récits de P. Auster (*Leviathan*, « The Locked Room »), ce renversement est désiré par l'ami disparu, Fanshawe ou Benjamin Sachs, qui ont confié leur histoire aux narrateurs afin que ceux-ci écrivent le livre qu'ils ne pouvaient ou ne voulaient pas écrire (tous deux ont choisi de renoncer définitivement à la littérature). Par contre, l'attitude de Marc-Antoine Marson dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* et de Jeffrey Cartwright dans *Edwin Mullhouse, The Life and Death of an American Writer, 1943-1954, By Jeffrey Cartwright* se lit comme une tentative d'usurpation du statut d'écrivain de leur ami qu'ils n'hésitent pas à assassiner pour parvenir leurs fins. Leur récit vise à démontrer leurs propres qualités littéraires pour qu'ils puissent occuper la place désormais laissée vacante par leur ancien ami.

En définitive, les écrivains fictionnels s'échelonnent suivant les degrés de construction de l'effet-personnage et les différentes catégories définies se retrouvent bien dans nos œuvres, de l'auteur objet d'une simple notice biographique jusqu'au personnage-narrateur. Pourtant, il apparaît que non seulement sont privilégiées les représentations de l'auteur les plus développées, tels le personnage perçu en focalisation interne ou l'auteur-narrateur, mais en outre, cette répartition des personnages est encore accentuée par l'accroissement de la présence des auteurs selon les deux procédés décrits ci-dessus. Or cette nouvelle dynamique du personnage d'auteur reste fortement reliée au processus d'attraction vers l'hétéronymie que nous avons mis en évidence : nous pouvons remarquer que la mystification dessine généralement une même progression de l'effet-personnage de l'auteur afin de renforcer l'illusion de son existence. En effet, les mystificateurs choisissent souvent de donner corps à leur création fictive en leur attribuant un texte autobiographique. La forme du vrai-faux journal intime est particulièrement fréquente : ainsi, A.O. Barnabooth, derrière lequel se cache Valery Larbaud, publie

Ses œuvres Complètes, c'est-à-dire un Conte, ses Poésies et son Journal Intime, Les Cahiers d'André Walter paraissent à titre posthume (grâce à André Gide), le *Journal* de Danielle Sarréra, hétéronyme de Frédérick Tristan, a été retrouvé et publié en fac-similé afin de compléter son œuvre poétique tandis que Sally Mara, avec l'aide de Raymond Queneau, livre au public son *Journal Intime* trois ans après la publication de son premier (et seul) roman¹.

Romain Gary invente pour sa part dans *Pseudo* l'autoportrait d'Emile Ajar : dès lors, l'auteur supposé, qui n'était d'abord qu'un nom pseudonyme – degré minimal de l'effet-personnage – puis un individu dont la biographie était esquissée brièvement dans son dossier de presse, acquiert dans ce livre une voix propre en devenant le narrateur de sa propre histoire. La création de l'écrivain Logan Mountstuart par W. Boyd suit le même mouvement bien que le personnage finisse par quitter la supposition d'auteur : dans le livre *Nat Tate - An American Artist 1928-1960*, le narrateur compose dans un premier temps une brève présentation biographique de cet écrivain qui fut un ami de Tate. Par la suite, la biographie du peintre cite des extraits du journal intime de Logan mais en choisissant exclusivement les passages qui évoquent Tate ; par conséquent, la construction du personnage de l'écrivain reste seulement ébauchée. Elle sera complétée et développée à l'extrême par la publication de l'ensemble des journaux intimes qu'il a écrits durant sa vie, réunis dans *Any Human Heart*. Si, par contre, aucun écrit autobiographique de Dan Kavanagh ou de James Denham ne nous a été transmis par J. Barnes ou J. Marías, d'autres personnages d'écrivain ont alors pris leur relais, dans *Flaubert's Parrot* comme nous l'avons vu mais aussi dans *Negra espalda del tiempo* où l'auteur réel se dédouble et esquisse un nouvel hétéronyme possible de J. Marías.

Conclusion

Au commencement de cette étude, nous avons l'impression d'un foisonnement quelque peu disparate des représentations fictionnelles de l'auteur tant les formes, les modalités d'écriture et les approches de la figure de l'auteur semblaient divergentes. Il est vrai qu'il s'agit d'un phénomène littéraire à multiples facettes dont la ligne de

¹ L'ouvrage de Jean-François Jeandillou, *Supercherries littéraires, la vie et l'œuvre des auteurs supposés* (Genève, Droz, 2001 [1989]), fournit des extraits de ces différentes œuvres et des informations très détaillées sur l'élaboration de ces suppositions d'auteur.

fond reste à deviner. Certaines analyses contemporaines tendent à interpréter cette réflexivité accrue de la littérature romanesque, qui met en scène d'œuvres en œuvres ses propres acteurs – l'auteur, le lecteur –, comme le signe d'un épuisement, d'une littérature qui se répéterait indéfiniment.

Or, en associant les études génériques portant sur la présence fictionnelle de l'auteur, les travaux pragmatiques, linguistiques et sémantiques sur la fiction et les outils de l'analyse narratologique, se distingue dans les œuvres du corpus une logique d'ensemble qui prouve que cette immersion de l'auteur dans la fiction n'est pas la marque d'un immobilisme de la littérature contemporaine : au contraire, elle engage un véritable travail de réappropriation de la figure de l'auteur en le soumettant à une double dynamique qui l'entraîne vers une forme de présence particulière. L'auteur devenu personnage de fiction gagne une apparence littéraire très développée qui lui offre un effet d'existence important tout en le plaçant au plus près d'une position intermédiaire, à la frontière de la fiction et de la réalité. Par le croisement d'une attirance pour l'hétéronymie et la quête d'une place au premier plan du récit, la présence de l'auteur est à la fois pleine et précaire car l'illusion du personnage se renforce pour s'approcher d'un statut impossible. L'enjeu d'une telle dynamique est encore à approfondir mais s'entrevoit déjà la volonté, de la part des écrivains réels, de reconsidérer la situation littéraire de l'auteur.

Pourtant, bien que ce premier constat nous éloigne d'une interprétation désabusée de la transformation fictionnelle de l'auteur, nous observons que les récits élaborent ce faisant une image fortement négative : la construction imaginaire de l'auteur, que nous allons explorer dans la partie suivante, met en scène son échec voire sa déchéance. Il nous faudra par conséquent nous confronter à ce paradoxe et rendre compte de cette alliance contradictoire au premier abord entre, d'un côté, une dynamique en *crescendo* de la représentation et, de l'autre côté, un mouvement figuré de déclin.

UNIVERSITE RENNES 2

Ecole Doctorale Arts, Lettres, Langues - CELAM

L'auteur déplacé dans la fiction

Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine

Tome II

Thèse de Doctorat

Discipline : Littératures comparées

Présentée et soutenue par

Charline PLUVINET

Le 6 novembre 2009

Directeur de thèse : Emmanuel Bouju

Jury :

M. Jean-Louis Backès, Professeur émérite de l'Université Paris Sorbonne

M. Emmanuel Bouju, Professeur à l'Université Rennes 2

M^{me} Frances Fortier, Professeure à l'Université du Québec à Rimouski (Canada)

M. Denis Mellier, Professeur à l'Université de Poitiers

M. Néstor Ponce, Professeur à l'Université Rennes 2

- TROISIEME PARTIE -

NEGATIVITE DE L'AUTEUR DANS LA FICTION

Afin d'approfondir cette étude transversale des fictionnalisations de l'auteur, je souhaite analyser dans cette partie non plus les mécanismes de construction du personnage de l'écrivain et ses modes de représentations mais l'image même de l'auteur qui s'élabore dans le récit : il s'agit par conséquent d'observer les faits sémantiques et diégétiques qui constituent le personnage et de rechercher quelles en sont les orientations principales. Or nous constatons que la propension du personnage à rejoindre la position instable de l'auteur hétéronyme se prolonge d'une certaine manière dans les œuvres fictionnelles par la création d'une figure d'auteur labile, sur le point de se dérober. Alors même que le récit tend à renforcer la présence du personnage, bien souvent dans ses dernières pages, comme nous l'avons vu précédemment, un mouvement négatif creuse en amont sa représentation fictionnelle et mène ce personnage au plus près d'une remise en cause de son statut d'auteur.

En effet, le personnage de l'auteur est ostensiblement frappé de négativité dans les récits du corpus sous deux aspects principaux : d'une part, l'auteur a une existence précaire dans l'histoire racontée, son identité, son œuvre ou même son personnage risquent sans cesse de s'effacer ; d'autre part, le personnage se trouve fortement déprécié, que ce soit par son entourage proche, ses lecteurs ou le monde littéraire, au point de se présenter dans le récit comme un être peu respectable et indigne de l'attention que l'on pourrait lui porter. Or ces deux faits mettent en doute sinon disqualifient complètement la définition du personnage comme auteur. Comme nous le verrons par la suite, cette fonction littéraire requiert nécessairement la présence d'un être qui porte la responsabilité d'une œuvre littéraire : cette définition minimale suppose par conséquent à la fois l'existence d'une personne qui prend en charge cette fonction littéraire et pénale et celle d'une œuvre qui assure en retour à celui qui l'a créée le statut d'auteur. Mais cette double condition se trouve érodée dans les récits lorsque les auteurs tendent à disparaître eux-mêmes ou lorsque leurs œuvres font défaut, ce qui destitue l'auteur de son statut par un procédé interne. En outre, l'infamie qui caractérise la plupart des personnages se comprend comme une atteinte externe à cette qualité d'auteur, en les privant de la *fama* sans laquelle l'autorité de l'auteur et par conséquent l'auteur lui-même n'existent pas. L'auteur se présente ainsi comme un personnage perpétuellement sujet à diverses défaillances et, de ce point de vue, presque insaisissable car il échappe à toutes déterminations

positives de son statut. J'explorerai dans cette partie les différentes formes que prennent les esquives de l'auteur.

Cependant, nous devons être très attentifs dès à présent à la mise en scène et aux effets produits par cette représentation négative de l'auteur afin de voir s'il ne s'agit pas d'une transposition dans la fiction du mythe de la malédiction littéraire, qui émerge au début du XIX^e siècle et informe depuis notre perception de la figure auctoriale, notamment grâce à l'expression de « poètes maudits » qui a fait fortune à la suite de Verlaine. Cette étude est essentielle pour notre propos puisque les enjeux de ces représentations imaginaires de l'auteur seraient alors inversés. En effet, comme l'ont montré les travaux de plusieurs chercheurs sur la littérature française du XIX^e siècle, Jean-Luc Steinmetz, José-Luis Diaz et surtout Pascal Brissette, le malheur de l'écrivain a non seulement nourri une mythologie littéraire persistante mais il fonde aussi une stratégie rhétorique paradoxale qui fonctionne selon « un dispositif de valorisation retors en ce sens qu'il transvalue les signes de l'échec et de la réussite sociale »¹. L'essai très éclairant de Pascal Brissette révèle qu'un axiome se consolide progressivement dans l'imaginaire collectif au cours du XIX^e siècle qui transforme le malheur de l'écrivain en un signe d'élection : dès lors, l'écrivain est « malheureux (persécuté, mélancolique, démuné, etc.) *donc* légitime (sensible, sincère, génial, original, etc.) » et, plus encore, réciproquement, il apparaît que « *l'écrivain légitime est généralement malheureux* »². Ainsi, la mise en scène des souffrances de l'auteur et de ses difficultés doit prouver ses grandes qualités littéraires voire son génie, selon une proportionnalité inverse.

Ce qui était une stratégie auctoriale des écrivains, à une époque où le champ littéraire gagnait son autonomie en s'appuyant sur cette « logique du *qui-perd-gagne* »³, comme l'analyse P. Bourdieu dans *Les règles de l'art*, est devenu un lieu commun au XX^e siècle et les représentations fictionnelles de l'auteur que nous explorons en gardent trace sans conteste : les situations dans lesquelles se trouvent les personnages d'auteur nous renvoient pour la plupart à des postures que ne cesse de réactiver l'imaginaire littéraire, tels le poète mourant, l'écrivain souffrant ou encore l'écrivain mis au ban de la société ; nous analyserons en ce sens, dans la

¹ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2005, p. 36.

² *Ibid.*, pp. 31-32 et p. 36.

³ *Ibid.*, p. 22.

dernière partie de cette étude, dans quelle mesure la fictionnalisation de l'auteur se construit en reflet des représentations auctoriales figées que nous avons héritées pour l'essentiel du Romantisme. Néanmoins, il n'est pas assuré que ce même processus d'inversion rhétorique soit recherché dans les fictionnalisations contemporaines de l'auteur qui semblent en proposer au contraire une image dégradée ou, pour le moins, une image labile qui déjoue par son instabilité toute stratégie de glorification ou de réhabilitation. Si dans la mythologie de la malédiction littéraire, le malheur s'abat sur l'auteur sans qu'il ne puisse l'éviter (sinon au risque de se compromettre comme écrivain), les œuvres du corpus suggèrent qu'il existe une responsabilité personnelle du personnage, en particulier en ce qui concerne sa dévalorisation morale et sociale. Dès lors, nous nous efforcerons d'étudier tout au long de cette partie dans quelle mesure les récits mettent en scène une crise de l'autorité de l'auteur.

CHAPITRE I

IDENTITES LABILES DES AUTEURS FICTIONNELS

La comparaison d'un grand nombre de récits fictionnels contemporains où apparaissent des personnages d'auteur permet de révéler un phénomène général tout à fait frappant : l'attrance de l'auteur vers l'inexistence par la négation de son statut ou la négation de sa présence. Bien que ces personnages forment une foule nombreuse et diverse dans la littérature contemporaine et bien qu'ils tendent même à se démultiplier au sein des récits, comme nous le verrons plus loin, nous assistons paradoxalement à une raréfaction des auteurs provoquée par un mécanisme de destitution interne puisque beaucoup de personnages finissent par perdre leur fonction d'auteur dans le récit.

L'auteur devient ainsi une figure instable et fuyante, animée d'une « pulsion négative », pour reprendre l'expression employée par le narrateur de *Bartleby y compañía* dans le roman d'E. Vila-Matas, qui a décidé de s'engager dans une « enquête dans le labyrinthe de la Négation »¹ : nous prendrons ici la suite de son exploration mais à un degré de réalité inférieur, en repérant les divers chemins qui parcourent la négativité grandissante des personnages fictifs d'auteur.

La notion d'auteur comporte trois éléments constitutifs que l'on peut décomposer afin de suivre au plus près le processus de sa disparition dans les récits du corpus. L'auteur se présente d'abord comme un nom que portera l'œuvre sur sa couverture lors de la publication : ce nom d'auteur est un nom propre dont la fonction pragmatique et référentielle est particulière parce qu'il joue un rôle essentiel dans l'établissement de ce que M. Foucault appelle la « fonction-auteur ». D'autre part, il s'agit d'un mode de définition identitaire : être auteur n'est pas seulement une activité – qu'elle soit professionnelle ou située hors d'un cadre économique strictement défini – mais la formule désigne avant tout une qualité que l'on s'attribue à soi-même ou que d'autres personnes nous reconnaissent, à partir d'un certain nombre de conditions qui forment un « idéal-type » variable selon les époques et les personnes (la terminologie est de Max Weber et elle est reprise par Nathalie Heinich

¹ « *la pulsión negativa* » « *rastreo del laberinto del No* », Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, *op. cit.*, p. 12 et p. 13.

dans son analyse sociologique sur l'identité d'écrivain)¹. Enfin, à ces deux modes d'analyses de l'auteur, qui caractérisent tous deux son individualité littéraire et sociale, s'ajoute la relation nécessaire et réciproque qui se noue entre ce statut et la création littéraire : en effet, l'existence de l'auteur dépend de celle de l'œuvre, qui est à la fois le produit de son art et l'origine de son statut. Or ces différentes strates d'analyse du statut d'auteur sont conjointement mises en péril lorsque l'auteur se transforme en personnage dans la fiction contemporaine, comme nous le verrons au cours des deux premiers chapitres de cette partie.

I Le nom de l'auteur

Lors de sa célèbre conférence intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? », M. Foucault s'est confronté à la définition et à l'historicité de ce qu'il considère comme une fonction du texte. Pour cela, il analyse au préalable l'usage et le fonctionnement du « nom d'auteur » qui « n'est [...] pas exactement un nom propre comme les autres » :

il exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres [...] il en manifeste le mode d'être ou, du moins, [...] il le caractérise.²

Or il apparaît que cette fonction jouée par le nom de l'auteur ne régit pas tous les discours qui circulent dans la société et, pour ce qui concerne les textes littéraires, elle se constitue tardivement au regard de l'histoire de notre civilisation, seulement à partir du XVII^e siècle, comme nous l'avions vu précédemment. Depuis, les œuvres littéraires requièrent un nom d'auteur pour être publiées et diffusées, au point que « l'anonymat littéraire ne nous est pas supportable ; nous ne l'acceptons qu'à titre d'énigme »³. Cependant, l'étude du pseudonymat nous a montré que ce nom d'auteur ne correspond pas nécessairement au nom réel de l'écrivain sur les registres d'état civil et l'invention d'un « nom de plume » n'est plus ressentie désormais comme une transgression dans la mesure où la substitution des deux noms n'engage pas une véritable mystification du monde littéraire. Le nom d'auteur constitue donc pour nous, dans le champ littéraire contemporain, le socle de la notion d'auteur.

¹ Nathalie Heinich, *Etre écrivain, Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 14.

² Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.*, p. 797 et p. 798.

³ *Ibid.*, p. 800.

Il faut reconnaître que, dans les récits fictionnels étudiés, le nom du personnage fonctionne avant tout comme un simple nom propre attribué à un être fictif : il s'agit d'abord du nom porté par un acteur de la diégèse, identique en cela au nom des autres personnages non-écrivains de l'histoire, avant d'apparaître éventuellement comme un nom d'auteur qui entretient avec l'œuvre littéraire une relation d'appropriation. Malgré cela, toute altération dans la fiction du nom du personnage se comprend sur un plan symbolique comme une atteinte portée à la fonction-auteur, dans la mesure où la création fictionnelle d'un personnage d'écrivain révèle une certaine perception de cette notion.

Nous avons pu nous en rendre compte à plusieurs reprises, il existe tout d'abord un assez grand nombre de personnages d'écrivain dont le nom est tu, parfois seulement pour une durée temporaire tandis que, dans d'autres cas, l'anonymat persiste ; bien souvent il s'agit de personnages-narrateurs qui omettent de se présenter au lecteur. Or ce refus du nom est très souvent mis en scène ostensiblement dans les récits concernés, par différents procédés qui exhibent ce vide qui marque la figure auctoriale. Par exemple, la première nouvelle du recueil de R. Bolaño *Llamadas telefónicas*, intitulée « Sensini », est un récit à la première personne dont le narrateur, un jeune écrivain encore inconnu qui vit en Espagne, ne dévoile jamais son nom au lecteur. Par contre, il indique le pseudonyme qu'il a utilisé une fois pour participer à un concours de nouvelles, « Aloysius Acker ». Cependant, ce choix de signer d'un autre nom semble tout à fait occasionnel, il ne s'agit donc pas d'un véritable nom d'écrivain. En outre, il se trouve que « Aloysius Acker » est lui-même le nom d'un être fictif, emprunté par le narrateur à l'œuvre de Martín Adán, poète péruvien du XX^e siècle : ce fut d'abord le titre d'un livre que ce dernier n'a jamais publié puis le titre et le sujet d'un poème que l'auteur aurait détruit et dont il ne reste que divers fragments. Ainsi, le seul nom donné au personnage d'écrivain est un nom imaginaire et même légendaire, qui fait signe vers une inexistence.

Le narrateur du roman de J. Cercas, *La velocidad de la luz*, annonce lui aussi à la fin de son récit qu'il va publier son livre sous un pseudonyme – contrairement à ses œuvres antérieures qu'il a signées de son vrai nom, semble-t-il – mais ni son nom civil ni son nom fictif ne sont reproduits dans l'espace du récit : dès lors l'absence du

nom de l'auteur se redouble et se renforce par cette décision ultime qui fait du narrateur un personnage proprement et doublement innommable¹.

De même, le refus du narrateur de *Lo Stadio di Wimbledon* de transmettre son nom est très sensible à la lecture puisque, lorsque le personnage rencontre un nouveau témoin de la vie de Bazlen et qu'il doit alors se présenter à lui, il utilise toujours une ellipse narrative ou il choisit de résumer la situation, afin d'effacer totalement son nom du récit². Cette mise en suspens de l'auctorialité touche d'ailleurs tous les personnages d'écrivains du livre, de Roberto Bazlen, dont le nom est rarement mentionné, exclusivement lors de dialogues et par le biais de la parole d'autrui, aux diverses personnes qu'interroge le narrateur au cours de son enquête, des écrivains qui ont côtoyé Bazlen mais qui resteront anonymes dans le roman, à l'exception de Ljuba Blumenthal, la dernière compagne de Bazlen.

Par contre, dans *The Master of Petersburg* de J. M. Coetzee et *París no se acaba nunca* d'E. Vila-Matas, c'est le contraste entre le traitement narratif de l'écrivain, protagoniste principal du récit, et celui des autres personnages qui met en évidence l'absence du nom. En effet, nous avons vu que le personnage de Dostoïevski est identifié tardivement dans le roman mais, en outre, ce nom n'est jamais repris par la suite dans le récit proprement dit : le personnage est toujours désigné par le pronom personnel « il », à la différence d'Anna Sergueïevna ou de Netchaïev par exemple, qui sont appelés de préférence par leur nom propre. Dans *París no se acaba nunca*, le narrateur ne livre jamais son identité dans un roman qui fourmille pourtant de références à des personnes historiques, en particulier des écrivains comme Marguerite Duras, Ernest Hemingway ou Unamuno : dans cette collection de noms d'auteur, le seul qui manque est celui d'un personnage qui a justement décidé « *d'être une énigme pour tous* »³.

¹ Le narrateur anonyme du troisième récit de *The New York Trilogy* attise la curiosité du lecteur d'une manière similaire : il explique en effet qu'il a travaillé comme agent de recensement dans sa jeunesse et, afin d'augmenter artificiellement ses résultats, il s'est mis à inventer des personnes fictives en remplissant ses fiches d'enquête de divers noms, dont « une anagramme du [sien] » (« *an anagram of my own* »). Cette allusion évoque le nom absent pour mieux le dérober au lecteur. Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 249; p. 343.

² Par exemple, dans ce passage situé au chapitre un, lorsque le narrateur rencontre une femme écrivain dans sa chambre d'hôpital : « *Finalmente mi sono presentato, le ho detto da dove vengo, e di chi vorrei parlare* », « Finalement je me suis présenté, je lui ai dit d'où je viens et de qui je voulais parler », Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, *op. cit.*, p. 13 ; p. 21.

³ « *ser un enigma para todos* », Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, *op. cit.*, p. 17 ; p. 20.

D'autre part, certains personnages d'auteur se donnent eux-mêmes ou reçoivent du narrateur un nom par défaut, le temps du récit, afin de combler temporairement une absence tout en soulignant la précarité de ce baptême littéraire : une fois encore, le procédé empêche ce nom, parfois saugrenu, de fonctionner comme un nom d'auteur. L'employé de bureau qui compose les notes de *Bartleby y compañía* prend conscience dans la section dix-sept qu'« il [lui] faut changer de nom et [s']appeler maintenant QuasiWatt », en référence au personnage de Beckett, Watt, qui ressemble à « un tas d'ordures »¹ : ce nom (dont la connotation est très négative) se substitue à un autre patronyme inconnu et il se désigne en outre explicitement comme un emprunt, un nom de seconde main par l'ajout de la locution « quasi ».

Pour leur part, plusieurs personnages de l'œuvre de P. Auster sont désignés par un nom de couleur : si cette transformation d'un nom commun en nom propre n'est pas exceptionnelle dans le monde réel, cependant sa fréquence et surtout l'atmosphère qui règne dans les récits concernés produisent un effet d'étrangeté autour de la dénomination choisie. Ainsi, dans le deuxième récit de *The New York Trilogy*, « Ghosts », l'écrivain que doit surveiller le détective Blue est « un dénommé Noir » (« *a man named Black* »)². En outre, Blue finit par se rendre compte que Black et White, l'homme inconnu qui l'a engagé au début de l'affaire, sont une seule et même personne et, entre ces deux noms tout aussi improbables l'un que l'autre mais symboliques³, il ne pourra pas identifier quel est le nom véritable de celui qui l'a trompé et persécuté. Cette désignation mystérieuse de l'écrivain trouve un écho dans *Travels in the Scriptorium* lorsque le narrateur baptise le vieil homme Mr. Blank, nom qui évoque aussi bien son amnésie, la blancheur de la page à écrire qu'« une case vide dans un questionnaire », sans doute celle de l'état civil du personnage (suivant une note de la traductrice française, Christine Le Bœuf)⁴.

Enfin, le nom des personnages d'auteur dans « Una aventura literaria » et dans « El caso del escritor desleído », respectivement deux nouvelles de R. Bolaño (dans le recueil *Llamadas telefónicas*) et de J. Marsé, est réduit à une seule lettre. Dans le premier récit, les auteurs sont appelés simplement A et B comme s'il s'agissait de

¹ « *debo cambiarme el nombre y pasar a llamarme CasiWatt* », « *el montón de escombros* », Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, *op. cit.*, p. 64 ; p. 65.

² Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 135 ; p. 189.

³ Il s'agit bien entendu des couleurs de l'écrivain, celle de l'encre noire sur le papier blanc.

⁴ « *Blank* signifie blanc, comme une page blanche, ou vide, comme un regard vide, une case vide dans un questionnaire », Paul Auster, *Dans le scriptorium*, *op. cit.*, p. 13.

deux figures paradigmatiques du monde littéraire contemporain ; l'ordre alphabétique souligne en outre la hiérarchie qui existe entre les deux personnages puisque l'écrivain A « est célèbre, a de l'argent, est lu » tandis que « B n'est pas célèbre, n'a pas d'argent et ses poèmes sont imprimés dans des revues marginales »¹. Dans le second récit, le personnage signe ses œuvres du nom de « R.L.S », trois lettres énigmatiques qui semblent être les initiales de son nom réel, comme le suggère une journaliste de télévision qui essaie en vain de décrypter son nom : « Ramón López Solís, peut-être... ? Rufino Lasa Sala... ? ». Comme l'indique le titre français de la nouvelle, ces lettres sont un clin d'œil à Robert Louis Stevenson, bien que le personnage ressemble peu, par ailleurs, à l'écrivain britannique. Dans le récit cependant, à défaut d'une explication, ces initiales qu'utilisent tant « les milieux professionnels » (« *medios profesionales* ») que sa famille pour le désigner sont parfois transcrites phonétiquement afin de former un succédané de nom propre : « Monsieur Erélesse » (« *Señor Errelese* »)².

De plus, selon une autre démarche, certains personnages d'auteur choisissent de changer de nom dans le récit. Or ce geste se distingue tout à fait de la création d'un pseudonyme : l'enjeu est inversé puisque ce nouveau baptême se comprend alors comme un reniement de leur nom d'auteur. En effet, le narrateur du roman d'E. Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, décide à la fin de la première partie du récit de quitter son ancienne vie d'écrivain célèbre (cet auteur espagnol est traduit et publié en France chez Christian Bourgois) et de disparaître mystérieusement aux yeux de ses proches et du monde littéraire : pour cela, arrivé à Naples, lorsqu'il s'inscrit sur un registre d'hôtel, il accole à son nom propre une qualification honorifique usurpée à la place de son prénom, celle de « docteur », et insiste pour que l'employé tienne compte de cette modification³. Il s'agit d'une première étape afin de se défaire de son nom d'écrivain, celui sous lequel il a publié son œuvre, Andrés Pasavento, et de

¹ « A [...] es famoso, tiene dinero, es leído [...] B no es famoso ni tiene dinero y sus poemas se imprimen en revistas minoritarias », Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, Anagrama (Compactos), 2009 [1997], p. 52 ; *Appels téléphoniques*, Christian Bourgois (Titres), 2004, p. 67.

² Juan Marsé, « El caso del escritor desleído », *op. cit.*, p. 415 et p. 416 ; p. 279 et p. 280.

³ Voici la première mention de cette nouvelle appellation, dans les dernières lignes de la partie un : « Aquí tiene la llave, señor Pasavento. / Volví a mirar hacia la calle, y poco después corregí al conserje. – Doctor – le dije –, doctor Pasavento », « Votre clé, Monsieur Pasavento. / J'ai regardé de nouveau la rue, puis j'ai corrigé l'employé. – Docteur, lui ai-je dit, docteur Pasavento. », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 70 ; p. 75.

mettre ainsi un terme à l'auctorialité qui lui était liée. En outre, dans la même scène, il se construit immédiatement une deuxième identité : « Je m'appelle Pasavento, mais je répondrai aussi au téléphone à ceux qui demandent à parler au docteur Pynchon », ajoute le narrateur à l'attention de l'employé de l'hôtel¹. Il s'agit encore bien entendu d'un nom d'auteur, celui du célèbre écrivain américain Thomas Pynchon mais, d'une part, il est usurpé et, d'autre part, il se trouve de même transformé en profondeur par l'ajout incongru du terme « docteur ». Cet abandon progressif de la part du narrateur de son nom propre s'accentue au fil du récit puisque, lors d'une conférence en Suisse, le narrateur adoptera temporairement le nom de « docteur Ingravallo » (au chapitre dix de la troisième partie) avant de choisir de se présenter à Lokunowo, où il s'est exilé à la fin du récit, comme le docteur Pynchon ou Pinchon, soi-disant docteur en psychiatrie (l'altération onomastique est le fait des habitants du lieu).

Fanshawe, dans le troisième récit de *The New York Trilogy*, abandonne de même son identité civile à partir du moment où son nom est devenu pour les lecteurs le nom d'un auteur américain dont la célébrité est posthume. En effet, le narrateur, vieil ami d'enfance de l'écrivain, s'est occupé après sa disparition de la publication de ses écrits ; le succès de l'œuvre de Fanshawe est très rapide et il dépasse les attentes de tous. Lorsque le narrateur retrouve l'écrivain pour une ultime rencontre au terme de son enquête, ce dernier refuse de répondre au nom de Fanshawe, qu'il ne supporte même plus d'entendre : « N'emploie pas ce nom, dit-il au narrateur. [...] Je ne te permettrai pas d'employer ce nom »². Il porte désormais le nom d'« Henry Dark », sans aucun lien ni avec son passé ni surtout avec son œuvre littéraire. Comme il l'explique à son ami, c'est bien la publication de son premier roman *Neverland* qui a rendu sa disparition irréversible car il s'était alors transformé aux yeux de tous en auteur : « Une fois que le livre avait été publié, je ne pouvais plus revenir en arrière »³. Ainsi, dans ces deux exemples, les personnages se donnent un nouveau nom qui, contrairement au pseudonyme, n'est pas utilisé pour publier une œuvre mais pour s'en distinguer, fut-ce au prix d'un renoncement radical à leur identité de naissance.

¹ « *Me llamo Pasavento, pero también responderé por teléfono a quienes pregunten por el doctor Pynchon* », *idem*.

² « *Don't use that name [...] I won't allow you to use that name* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 304 ; p. 415

³ « *Once the book was published, I couldn't turn back* », *ibid.*, p. 308 ; p. 420.

Zuckerman, le personnage récurrent de P. Roth, se confronte lui aussi à plusieurs reprises à son nom d'auteur et il est tenté de l'abandonner définitivement. Dès sa première apparition dans *My Life as a Man*, le personnage se voit contraint dans la nouvelle « Courting Disaster » de fuir en Italie sous une fausse identité pour échapper à la honte et aux poursuites juridiques éventuelles causées par une histoire amoureuse sordide (il devient l'amant de la fille de son épouse après qu'elle s'est suicidée ; or la jeune fille est encore mineure). Zuckerman rêvait d'être un écrivain respecté et il avait déjà publié plusieurs nouvelles prometteuses dans des revues littéraires sous son nom propre : ce choix d'une vie clandestine le conduit donc à renoncer à son futur grand nom d'auteur et, s'il continue d'écrire en Italie, c'est sous un pseudonyme (inconnu d'ailleurs du lecteur). Pour l'écrivain, ce second nom d'auteur comble imparfaitement celui qu'il a perdu ; au contraire, le pseudonyme apparaît comme la marque de son échec, la trace de ses espoirs déçus (« J'étais supposé être ailleurs et vivre autrement. Cette vie n'est pas celle à laquelle je m'étais préparé et que j'avais projeté de vivre ! »¹).

Plus tard, dans le roman *Zuckerman Unbound*, l'écrivain subit les conséquences du succès incroyable qu'a rencontré son roman *Carnovsky* : certains de ses lecteurs le harcèlent voire le menacent, il se sépare de sa compagne mais surtout il est renié par son père sur son lit de mort puis par son frère qui ne veut plus le voir. Selon sa famille, leur patronyme se trouve dès lors entaché par la publication de ce roman licencieux. C'est ainsi que, abandonné de tous, le personnage choisit à la fin du roman de taire son nom lorsqu'on lui demande de se présenter : « “On peut vous demander qui vous êtes ? dit-il. – Personne”, répondit Zuckerman et la conversation en resta là »². Il ne reste alors de l'auteur qu'une place vide. Enfin, dans le roman suivant, *The Anatomy Lesson*, Zuckerman se présentera par deux fois sous le nom de Milton Appel, à son voisin lors d'un trajet en avion puis à un chauffeur de taxi ; or ce nom est celui d'un critique littéraire qui a violemment éreinté l'écrivain dans un article. En usurpant son nom et en lui attribuant une biographie farfelue et délibérément choquante (Zuckerman alias Milton Appel affirme diriger un journal pornographique et détenir un club échangiste), le personnage cherche avant tout à se

¹ « *I was supposed to be elsewhere and otherwise. This is not the life I worked and planned for !* », Philip Roth, *My Life as a Man*, op. cit., p. 84 ; p. 128.

² « *“Who you supposed to be ?” he said. “No one,” replied Zuckerman, and that was the end of that.* », Philip Roth, *Zuckerman Unbound in Zuckerman Bound*, op. cit., p. 262 ; p. 361.

venger de ce critique mais il use aussi de ce procédé afin d'éviter de mentionner son nom d'auteur, trop connu pour passer inaperçu¹.

Le roman de C. Ransmayr, *Die Letzte Welt*, se distingue des exemples précédents en choisissant de masquer le nom d'auteur selon un procédé particulier. En effet, comme nous l'avons déjà vu, le poète de Rome n'est pas désigné dans le récit par son nom de famille latin, Ovide, mais par son surnom, Naso. Il existe une seule occurrence, au chapitre un, de son nom complet « *Publius Ovidius Naso* »², ce qui permet tout de même d'identifier clairement le référent historique du personnage. Il est vrai que ce surnom est connu des lecteurs d'Ovide puisqu'il apparaît à plusieurs reprises dans les élégies de son volume *Amores* pour désigner le poète, comme le note Jean-Pierre Néraudau :

Là, [...] son nom est Nason, que souvent les traducteurs traduisent par « Ovide ». Et ils ont grand tort, car il n'est pas indifférent que le poète que les critiques de l'Antiquité nomment Ovide se nomme lui-même par son surnom. Nason est le nom qu'Ovide donne au personnage qu'il met en scène dans ses poésies.³

Cependant, si le surnom incarne dans l'œuvre ovidienne la *persona* poétique, il ne correspond pas pour nous au nom d'auteur du poète puisque le seul nom d'Ovide est utilisé pour publier ses œuvres par les éditeurs contemporains. On remarque d'ailleurs que l'éditeur allemand du roman tout comme l'éditeur de la traduction française ne reprennent pas le nom choisi par le romancier – Naso – dans la présentation placée en quatrième de couverture mais ils mentionnent le nom de l'histoire littéraire⁴. En outre, dans le « répertoire ovidien » qui clôt le livre, la notice biographique de « *Naso, Publius Ovidius* » est dédoublée comme pour tous les personnages du roman, l'une correspondant au « Dernier des Mondes » et l'autre à « l'Ancien Monde » : or, dans la première, le romancier décrit la vie de « Naso » tandis que, dans la seconde, il évoque « Ovid ». Cela nous montre que cette

¹ Par exemple, quelques pages auparavant, Nathan a rencontré par hasard un médecin dans une banque qui a immédiatement identifié l'auteur de *Carnovsky* lorsqu'il a su le nom de son interlocuteur.

² Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, *op. cit.*, p. 13 ; p. 13.

³ Jean-Pierre Néraudau, « Introduction » dans Ovide, *Les Amours*, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche), 2004, p. XXII.

⁴ La quatrième de couverture de l'édition Fischer Taschenbuch Verlag du roman évoque « la recherche du poète romain disparu Ovide » (« *die Suche nach dem verschollenen römischen Dichter Ovid* ») tandis que l'édition Flammarion / P.O.L ouvre le résumé du récit sur cette phrase : « Le poète latin Ovide a été condamné à l'exil par l'empereur Auguste », Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, *op. cit.*, couverture.

désignation particulière doit être ressentie comme un écart car elle cherche à dissimuler en partie la figure auctoriale ou, du moins, à s'en éloigner.

Cette circulation complexe entre nom d'auteur et surnom se retrouve sous certains aspects dans *Pseudo* d'E. Ajar et *Erasure* de P. Everett. Il s'agit dans le premier cas du personnage de « Tonton Macoute » qui représente Romain Gary sans que son nom réel (ou plus exactement son nom de plume) n'apparaisse jamais dans le récit. Ajar donne à son « oncle » ce surnom insultant afin de mettre en cause son prestige et son désir de reconnaissance, tout en laissant le lecteur deviner quel est l'écrivain historique visé. En effet, un « tonton macoute » est « un membre d'une milice créée en Haïti par F. Duvalier, chargée de réprimer toute opposition »¹ : le surnom évoque ainsi, d'une façon très provocante, le passé militaire de Romain Gary² mais aussi son attitude (dans la fiction) envers son petit-cousin qu'il conduit à plusieurs reprises en clinique psychiatrique. La violence et le mépris contenus dans cette dénomination ont servi de paravent au mystificateur, R. Gary lui-même : grâce à Tonton Macoute, on ne l'a plus soupçonné d'avoir inventé Emile Ajar et le secret fut préservé. Néanmoins, on peut considérer que cet effacement du nom de l'auteur n'a pas seulement une fonction circonstancielle mais révèle une réelle crise de l'auctorialité par la perte d'un nom que R. Gary avait si soigneusement choisi, comme le suggère son récit autobiographique *La Promesse de l'aube*. Du reste, nous remarquons que Paul Pavlowitch peine lui aussi, dans le récit fictif, à endosser la responsabilité de son pseudonyme. Par exemple, lorsqu'il s'entraîne à signer de son nom d'auteur, « *Emile Ajar*, pour que ça fasse convaincant », il sombre très vite dans un délire angoissé qui fait d'Ajar un être extérieur à lui :

Après avoir signé plusieurs centaines de fois, [...] je fus pris d'une peur atroce : la signature devenait de plus en plus ferme, de plus en plus à elle-même pareille, identique, telle quelle, de plus en plus fixe. Il était là. [...] Il nageait à côté de moi et cherchait à s'agripper à ma manche.³

Cette peur du nom et de « l'appartenance » qui lui est liée (pour reprendre un terme fréquemment employé par le narrateur) n'épargne pas son nom de naissance ni même son prénom. Le narrateur demande en effet à son oncle d'utiliser un autre prénom

¹ Il s'agit de la définition proposée à l'entrée « macoute » par le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert* (édition 1996).

² « J'ai un oncle que j'appelle Tonton Macoute, parce que pendant la guerre, il était aviateur et il massacrait les populations civiles de très haut », nous explique Ajar ; Romain Gary (*Emile Ajar*), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 28.

³ *Ibid.*, pp. 81-82.

que le sien pour s'adresser à lui : « Je ne m'appelle pas Alex, mais je ne supporte pas qu'on m'appelle par mon nom. Ça repère »¹, nous explique-t-il. Dès lors, c'est le processus même de dénomination qui se trouve dérégulé dans le récit : tous les noms sont rendus instables, jusqu'à une résolution (provisoire puisque mystifiante) de cette crise lorsque le narrateur parvient enfin, dans les dernières pages du livre, à assumer sa double identité Pavlowitch / Ajar.

Dans le roman de P. Everett, la tension entre nom d'auteur, Thelonious Ellison, et surnom, Monk, est bien moins vive mais elle est exacerbée par l'invention d'un troisième nom, celui de l'hétéronyme Stagg Leigh. La première mention du surnom au début du récit semble d'emblée fissurer le nom d'auteur en créant une inadéquation entre l'identité civile et littéraire du personnage et le nom qu'il se réattribue dans son livre : « Je suis Thelonious Ellison. Appelez-moi Monk »². En effet, l'introduction de ce nom intime, utilisé par sa famille et ses amis, est étonnante dans un journal qui contient certes un récit autobiographique mais aussi des esquisses ou des morceaux de création romanesque : le narrateur y insère des « idée[s] d'histoire », de courts dialogues fictifs et même, outre le roman de Stagg Leigh, un récit de plusieurs pages (intitulé « A propos de bottes »). Le personnage indique d'ailleurs dès le premier paragraphe du livre qu'il a conscience que son journal sera publié, c'est-à-dire placé sous la tutelle de son nom d'écrivain. Cette proposition faite au lecteur de l'appeler Monk amorce donc une confusion des usages, normalement distincts, de ces deux noms, confusion qui se renforce lorsque le narrateur endosse le rôle de Stagg Leigh. Les différents noms possibles de l'auteur sont alors mis en concurrence, comme le souligne cette remarque du personnage : « Thelonious, Monk et Stagg Leigh firent ensemble le voyage à New York, à bord du même avion, et, à ma grande affliction, à la même place »³. Puis, au dernier chapitre, l'écrivain raconte un rêve angoissant (une scène de guerre) qui se termine par cette question sur son identité, désormais sans réponse : « L'homme blessé [...] demanda : "Wie Heissen Sie ?" Et je n'en savais rien »⁴. Le cauchemar transpose clairement la

¹ *Ibid.*, p. 37.

² « *I am Thelonious Ellison. Call me Monk* », Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 3 ; p. 11.

³ « *Thelonious and Monk and Stagg Leigh made the trip to New York together, on the same flight and, sadly, in the same seat* », *ibid.*, p. 265 ; p. 327.

⁴ « *The wounded man [...] said, "Wie heissen Sie?*" And I didn't know* » (« Comment vous appelez-vous ? »), *ibid.*, p. 284 ; p. 351.

situation du personnage qui, à cause d'une multiplication des noms possibles, ne parvient plus à se présenter à autrui.

Enfin, quelques personnages d'auteur sont victimes d'une usurpation de leur nom propre et, par la même, de leur crédit et de leur autorité d'écrivain. C'est le point de départ du roman *Operation Shylock* : le narrateur, « Philip Roth », apprend par son cousin qu'un homme se fait passer pour lui à Jérusalem et assiste, selon la radio israélienne, au procès de John Demjanjuk (accusé d'être Ivan le Terrible, le bourreau de Treblinka). Son ami Aharon Appelfeld contacte lui aussi le vrai Philip Roth pour lui annoncer que cet imposteur a même donné une conférence en son nom à Jérusalem, annoncée préalablement dans le *Jerusalem Post*. Le narrateur se rend alors compte que son nom d'auteur est détourné par un autre à des fins politiques, comme le prouve l'article de presse, que lui lit Aharon Appelfeld, consacré à sa rencontre supposée avec Lech Walesa à Gdansk : « Roth, auteur de *Portnoy et son complexe* et de plusieurs autres romans juifs assez controversés se considère lui-même comme un "ardent diasporiste" » (il prône ainsi le « retour des Juifs en Pologne une fois que Solidarité sera au pouvoir »¹). L'écrivain décide alors d'affronter seul cet homme, au risque de perdre son identité et sa place d'auteur. Dans un premier temps, le personnage appelle son double à son hôtel et demande à parler à « Philip Roth » sous le prétexte d'écrire un article sur lui ; mais cela l'oblige en retour, afin de prolonger le jeu, à adopter lui-même un autre nom : il se présente ainsi sous le nom de Pierre Roget, supposé journaliste français. Puis, dans un second temps, il part à Jérusalem pour réaliser un entretien avec Aharon Appelfeld, ce qui lui permet de rencontrer en personne cet imposteur. Pourtant, ce dernier refuse de reconnaître qu'il est « un faux »² tout comme il soutient avec aplomb que Philip Roth est son vrai nom, son passeport prouvant ses dires. Lorsqu'il écrit une lettre à l'auteur le lendemain de leur entrevue, il l'adresse à Philip et la signe lui-même Philip Roth, ce qui crée un cercle tautologique où se confondent destinataire et destinataire, le même nom renvoyant alternativement à deux hommes différents.

¹ « Roth, the author of *Portnoy's Complaint* and other controversial Jewish novels, calls himself an "ardent Diasporist" », « the resettlement of Jews in Poland once Solidarity comes to power there », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 32 ; p. 44.

² « I'm no fake », *ibid.*, p. 72 ; p. 111.

Dès lors, au cours d'un monologue intérieur, l'écrivain prend conscience qu'il doit inventer lui-même un nom à cet autre afin d'échapper à ce piège identitaire, il doit le baptiser pour retrouver la maîtrise de son nom propre et gagner de l'ascendant sur l'imposteur :

Donne-lui un nom ! Sous son pseudonyme, il est anonyme, et c'est son anonymat qui me tue. [...] C'est l'absence de nom et rien d'autre qui transforme un rien en mystère.
Un nom ! Si je suis le seul à être Philip Roth, qui est-il, lui ?
Moishe Pipik.¹

Il utilisera en effet dans la suite de son récit ce nom légendaire et péjoratif, tiré de son enfance dans le quartier juif de Newark, « que l'on peut littéralement traduire par Moïse Petitnombril »². Cependant, cette solution reste précaire. A cause des propos de son double, il se trouve pris au cœur du conflit entre Israéliens et Palestiniens et il finit même par être enlevé. Enfermé seul dans une salle de classe pendant plusieurs heures et persuadé que Pipik est le responsable de cette situation, il lui adresse alors ses excuses et accepte pour finir de partager son nom d'auteur : « Je suis Philip Roth et vous êtes Philip Roth, je suis comme vous et vous êtes comme moi, par le nom et autrement que par le nom »³. Du reste, il ne saura jamais quel était le vrai nom de Pipik, dont il perd la trace après sa rencontre avec l'agent des services secrets Smilesburger. Imaginant enfin dans l'épilogue la conclusion possible de son histoire, le narrateur reproduit une lettre fictive qu'il aurait envoyée à la veuve de l'imposteur, dans laquelle il lui fait cette offre : « ce qu'il n'a pas pu écrire, je l'écrirai à sa place, je serai son nègre, et je le publierai sous son nom »⁴. Cette proposition imaginaire serait le geste ultime d'abdication de son nom d'auteur puisque « Philip Roth » sur la couverture du livre renverrait alors à un autre que lui-même.

Dans *Leviathan* de P. Auster, cette appropriation du nom par un autre est seulement esquissée mais elle joue un rôle important dans la relation qui unit Peter Aaron, le narrateur, et Benjamin Sachs. Au début du roman, le narrateur explique aux agents du FBI qui viennent l'interroger que, l'année précédente, un homme, dont il ne connaît pas l'identité, se faisait passer pour lui et usurpait son rôle d'auteur auprès de ses lecteurs, « répondait à des lettres en [son] nom, allait dans des librairies signer

¹ « Name him! In his pseudonymity is his anonymity, and it's that anonymity that's killing me. [...] Nothing like namelessness to make a mystery of nothing. Name him! If I alone am Philip Roth, he is who? / Moishe Pipik », *ibid.*, p. 115 ; pp. 183-184.

² « name that translates literally to Moses Bellybutton », *ibid.*, p. 116 ; p. 184.

³ « I am Philip Roth and you are Philip Roth, I am like you and you are like me, in name and not only in name », *ibid.*, p. 320 ; p. 521.

⁴ « what he couldn't write I'll ghost-write for him and publish under his name », *ibid.*, p. 376 ; p. 613.

[ses] livres »¹. Or un des deux agents annonce au personnage au terme du roman qu'il est parvenu à résoudre cette affaire secondaire, découvrant par là même la clef de son enquête sur la mort d'un inconnu tué par l'explosion d'une bombe artisanale : il apprend alors à Peter Aaron que c'était son ami Benjamin Sachs qui avait contrefait sa signature. L'identification de l'imposteur modifie profondément l'enjeu de cette usurpation puisqu'il ne s'agissait pas du tout pour Benjamin Sachs de profiter du prestige d'un autre écrivain. Par ce geste, il voulait au contraire se rapprocher de son ami qu'il avait définitivement perdu de vue lorsqu'il avait fait le choix de mener une existence clandestine : « C'est parce que je lui manquais [...] C'était sa façon de garder le contact », affirme Peter Aaron à l'agent². En réponse à ce partage du nom désiré par Sachs, le narrateur lui rend hommage en écrivant à sa place *Leviathan*, ce livre laissé inachevé qui ne sera dès lors jamais publié : d'une certaine manière, Peter Aaron substitue son nom à celui de son ami sur la couverture et prolonge ainsi cette mise en circulation de son nom d'auteur qui scelle leur amitié.

Notons pour finir que, dans *Estrella distante* de R. Bolaño, l'écrivain Carlos Wieder tente lui aussi de modifier, fallacieusement et à son profit, le référent unique que désigne le nom propre, ce qui rend cette figure d'auteur encore plus insaisissable. En effet, Bibiano, un ami du narrateur resté au Chili, essaie de suivre la trace de Wieder après sa disparition (afin d'échapper à une condamnation pour meurtre) et ses recherches le conduisent à supposer que l'écrivain a continué de publier dans diverses revues sous plusieurs pseudonymes (son nom de naissance ne sera plus jamais utilisé, ni dans la vie civile ni dans ses activités artistiques) : la découverte d'un « casier public réservé aux auteurs dans les archives de la Bibliothèque nationale » où sont regroupés les œuvres poétiques de Wieder et « des textes signés de trois ou quatre noms différents parus dans des revues à faible diffusion »³, achève de le convaincre. Ce casier est probablement alimenté par le père de Wieder qui reçoit les publications (supposées) de son fils. Approfondissant ses recherches, Bibiano fait alors ce constat :

¹ « *answering letters in my name, walking into bookstores and autographing my books* », Paul Auster, *Leviathan*, op. cit., p. 4 ; p. 15.

² « *Because he missed me [...] It was his way of staying in touch* », *ibid.*, p. 244 ; p. 317.

³ « *un apartado de autor en los Archivos de la Biblioteca Nacional* », « *textos firmados con tres o cuatro nombres más aparecidos en revistas de escasa circulación* », Roberto Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 104 ; pp. 119-120.

certaines des écrivains qu'il avait considérés au début comme des hétéronymes de Wieder ne le sont absolument pas : il s'agit d'écrivains réels, ou d'hétéronymes, mais de quelqu'un d'autre, pas de Wieder, et celui-ci a trompé son père avec des productions qui ne lui appartiennent pas, ou son père s'est leurré lui-même avec l'œuvre d'un inconnu.¹

Ainsi, le nom de Wieder est devenu introuvable dans le monde réel et pourtant il hante toute une constellation de productions littéraires. Bibiano comme le narrateur ont le sentiment à plusieurs reprises que l'écrivain est présent dans diverses revues littéraires, caché derrière un nom d'emprunt, mais jamais ils n'obtiennent la moindre preuve qu'il s'agit de ses pseudonymes, comme si l'écrivain avait provoqué par l'effacement de son nom propre un dérèglement général de la référence du nom d'auteur, attirant à lui le nom des autres.

Le nom d'auteur est sujet à une forte instabilité dans un certain nombre de récits et, bien que ce phénomène ne soit pas général et ne touche pas l'ensemble des personnages d'auteurs du corpus d'une manière aussi sensible que dans les œuvres étudiées ci-dessus, il est néanmoins suffisamment fréquent pour être significatif de l'ébranlement subi par la notion d'auteur dans la littérature fictionnelle contemporaine. Le nom est le point d'origine de toute figure d'auteur, il en est la condition nécessaire et même suffisante, comme le montre le cas des premiers auteurs antiques : nous savons peu de choses sur l'existence d'Homère, les « Vies » du poète qui nous ont été transmises n'ont pas de base historique solide ; pourtant son nom l'institue comme un auteur à part entière et il apparaît dans l'édition des œuvres qui lui sont attribuées, bien que celles-ci n'aient sans doute pas été écrites par un seul homme mais résultent d'une création collective. De ce fait, si le personnage perd ou masque son nom d'auteur, c'est intrinsèquement son statut littéraire qui se trouve contesté.

Ce mouvement négatif qui attaque le cœur même de la représentation de l'auteur se propage en outre à un deuxième mode de définition qui concerne la manière dont un individu s'approprie et transforme ce statut d'auteur en un positionnement identitaire.

¹ « algunos autores que en principio consideró heterónimos de Wieder no lo son en absoluto : se trate de escritores reales, o de heterónimos, pero de otro, no de Wieder, y que o bien éste ha estado engañando a su padre con producciones que no le pertenecen o bien su padre se ha estado engañando a sí mismo con la obra de un extraño », *ibid.*, p. 107 ; p. 122.

II L'identité d'écrivain

Etre un auteur consiste d'abord, comme nous l'avons vu, à assumer son nom ou à se forger un nom de plume dont on espère que l'histoire gardera la mémoire. Mais, pour se réaliser, cette fonction engage nécessairement un travail d'écriture, une production littéraire dont la responsabilité sera prise en charge par ce nom d'auteur. L'achèvement et la réussite de cette œuvre, aux yeux de celui qu'il l'a composée mais aussi aux yeux d'autrui, façonnent en retour la représentation que se fait l'auteur de lui-même. Cependant, il ne suffit pas d'avoir écrit une œuvre, il faudrait encore pouvoir se dire écrivain, s'autoriser à se présenter soi-même comme un auteur ou être reconnu comme tel par la société. Il existe en effet une ambivalence profonde qui trouble la définition de ce que signifie pour chacun être écrivain : le travail d'écriture apparaît comme une activité singulière, qui n'est pas tout à fait une profession ni, à l'inverse, une occupation située à l'écart de la société, et ses enjeux peuvent être bien différents voire opposés selon la conception que l'on a de la littérature.

A partir d'une enquête sociologique constituée d'une trentaine d'entretiens avec des écrivains, N. Heinich analyse les raisons et les formes de cette « indétermination » constitutive de l'identité d'écrivain, qui oscille toujours entre deux conceptions antagonistes, « création ou profession ». Comme elle le constate, il existe une « multiplicité des façons d'être écrivain » si bien que les modalités d'accès à ce statut en sont d'autant plus instables et que « la frontière entre celui qui l'est et celui qui ne l'est pas » est difficile à dessiner :

à partir de quand [...] passe-t-on à l'« écrire des livres » propre à l'« écrivain » (au sens de qui se reconnaît et est reconnu comme tel) ? Comment, autrement dit, réussit-on à transformer un acte (« j'écris ») en identité (« je suis écrivain ») ? Ce sont là (des) seuils qui autorisent plus qu'ailleurs les flottements, les incertitudes, les hésitations.¹

La sociologue montre d'ailleurs que les écrivains eux-mêmes peinent à répondre simplement lorsqu'on leur demande ce qu'ils font dans la vie : la manière dont ils se qualifient est très variable selon les personnes mais en outre la plupart hésitent sur le terme à employer. Cela s'explique par le fait que « l'utilisation de ce prédicat [écrivain] relève [...] non d'un “jugement d'observateur” mais d'un “jugement d'évaluateur” » et qu'il est ressenti comme « une appellation prestigieuse »².

¹ Nathalie Heinich, *Etre écrivain, Création et identité*, op. cit., p. 68.

² *Ibid.*, p. 268.

Or nous retrouvons une situation analogue dans certaines œuvres du corpus où le personnage se trouve disqualifié de son statut d'auteur, soit parce qu'il s'en estime indigne soit parce qu'un autre refuse de lui attribuer cette distinction, alors même, parfois, que ses livres sont publiés et très appréciés des lecteurs. Cependant, il semble qu'un écart se creuse entre la réalité telle que l'analyse sociologique la présente et sa transposition fictionnelle : la « difficulté de l'autodéclaration » est analysée par N. Heinich comme des « effets de modestie » (liés en partie au contexte de l'échange) ou le résultat d'un « sentiment d'incertitude face à sa propre activité, sentiment d'inadéquation des termes qualifiant l'activité professionnelle de celui qui écrit »¹ alors que, dans les récits fictionnels étudiés, le rejet de l'identité d'écrivain est fondé sur une profonde dévalorisation du personnage, qui plus est, très paradoxale dans certains cas. N. Heinich montre que l'identité d'écrivain ne se laisse pas circonscrire par des critères définis, ce qui explique l'indécision qui l'entoure. Mais lorsque ce statut est interrogé dans la fiction, c'est bien la qualité du personnage en tant qu'artiste qui se trouve mise en cause et non seulement le choix d'une appellation. Se met en scène par conséquent une aggravation remarquable du statut d'auteur qui semble plus difficile à atteindre, voire inaccessible. Au sein de l'ensemble des représentations fictionnelles de l'auteur, ces figures d'écrivains inaccomplis apparaissent alors comme le signe d'un échec qui guette celui qui aspire à écrire et accentuent la négativité de l'auteur.

Les romans *The Hours* de M. Cunningham et *La velocidad de la luz* de J. Cercas fournissent deux exemples saisissants d'une autodisqualification des personnages d'écrivain malgré une renommée établie : le contraste important entre leur situation dans le champ littéraire et leur perception d'eux-mêmes montre que l'identité d'écrivain se place dans ces œuvres hors de portée du personnage, comme un idéal irréalisable. *The Hours* s'ouvre sur le suicide de Virginia Woolf dans le prologue, taraudée par un sentiment d'impuissance comme le révèle la focalisation interne du récit sur la romancière : « Elle, elle a échoué. Elle n'est pas du tout un écrivain, en réalité ; elle n'est qu'une excentrique douée »². Ce jugement très sévère sur ses espoirs littéraires déçus semble la conséquence de ses souffrances psychologiques. Elle entend des voix et craint de « sombrer dans la folie » (« *going*

¹ *Ibid.*, p. 272.

² « *She herself has failed. She is not a writer at all, really ; she is merely a gifted eccentric* », Michael Cunningham, *The Hours*, *op. cit.*, p. 4 ; p. 11.

mad »¹), selon la lettre qu'elle laisse à son mari : aussi préfère-t-elle renoncer tant à la vie qu'à l'écriture. Cependant, malgré cette explication « médicale », cette dépréciation de sa qualité d'écrivain, exposée dès les premières lignes du roman, nous étonne car nous connaissons bien la fortune rencontrée par son œuvre romanesque grâce à laquelle Virginia Woolf est devenue à nos yeux un des grands écrivains du XX^e siècle. Leonard Woolf soupçonne d'ailleurs dès 1923 le succès futur de son épouse : « Elle est peut-être la femme la plus intelligente de toute l'Angleterre, pense-t-il. Ses livres seront peut-être lus pendant des siècles. Il y croit avec plus d'ardeur que quiconque »². A l'inverse, Virginia est parfois découragée à la pensée qu'« elle est simplement elle-même, une femme en robe d'intérieur armée d'un stylo, craintive et indécise, moyennement compétente, ne sachant par où commencer ni quoi écrire »³. L'histoire de Virginia se termine malgré tout sur une note d'espoir, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, bien que cette confiance retrouvée soit encore hypothétique, formulée au futur de l'indicatif⁴.

D'autre part, le refus de Virginia de se considérer comme un écrivain se propage dans la strate contemporaine du roman située à la fin du XX^e siècle et atteint le poète Richard, gravement malade et sur le point de recevoir un prix littéraire prestigieux, le prix Carrouthers, signe que son œuvre littéraire est reconnue et appréciée de ses pairs. Richard Brown est même considéré selon Clarissa comme « un auteur presque légendaire » (« *an almost legendary writer* »)⁵. Mais l'écrivain rejette violemment cette distinction qui l'honore, ironisant sur son sens caché : « J'ai eu un prix pour avoir contracté le sida, être devenu cinglé, et l'avoir encaissé avec courage, cela n'a rien à voir avec mon travail »⁶. Il ne se considère pas comme un poète lauréat mais comme « une épave malade et détraquée, tendant ses mains tremblantes pour recevoir son petit trophée » et, s'il avoue à Clarissa qu'« [il se] prenai[t] pour un génie » auparavant, il affirme s'être trompé : « C'était au-dessus de

¹ *Ibid.*, p. 6 ; p. 13.

² « *She may be the most intelligent woman in England, he thinks. Her books may be read for centuries. He believes this more ardently than does anyone else* », *ibid.*, p. 33 ; p. 40.

³ « *she's merely herself, a woman in a housecoat holding a pen, afraid and uncertain, only mildly competent, with no idea about where to begin or what to write* », *ibid.*, p. 35 ; p. 42.

⁴ « *She [...] will live as she was meant to live, richly and deeply, among others of her kind, in full possession and command of her gifts* », « Elle [...] vivra comme elle l'a toujours voulu, une existence riche et pleine, entourée de gens comme elle, en pleine possession de ses dons », *ibid.*, p. 209 ; p. 207.

⁵ *Ibid.*, p. 16 ; p. 24.

⁶ « *I got a prize for having AIDS and going nuts and being brave about it, it had nothing to do with my work* », *ibid.*, p. 63 ; p. 69.

mes moyens. La tâche était tout simplement insurmontable. C'était trop, beaucoup trop pour moi »¹. En outre, lors de ses deux dernières rencontres avec Clarissa, il fait écho explicitement au propos initial de Virginia Woolf en affirmant lui aussi qu'il « [a] peur d'avoir tout raté », qu'il « [a] échoué » – le texte anglais reprend le verbe *to fail* utilisé par la romancière dans le prologue². Ainsi, ni la publication de ses œuvres ni la reconnaissance institutionnelle ne convainquent le personnage de sa réussite comme écrivain et son suicide, calqué sur celui de Virginia Woolf, expose son échec.

Le narrateur de *La velocidad de la luz* reconstitue dans son récit les étapes de sa carrière littéraire, de son désir d'« être écrivain » (« *ser escritor* ») qu'il nourrissait « depuis toujours » (« *desde siempre* ») à l'écriture de l'œuvre que nous lisons. Il décide à la fin de ses études de partir aux Etats-Unis et d'accepter un poste de professeur assistant à l'université d'Illinois afin de suivre ce précepte : « un écrivain devait [...] voyager et voir le monde et vivre avec intensité en accumulant les expériences, et [...] les Etats-Unis [...] étaient le lieu idéal pour faire tout cela et pour devenir écrivain »³. Il rencontre là-bas Rodney qui l'oblige peu à peu à interroger ses conceptions de la littérature et du métier d'écrivain qui gagne, à son contact, une aura de mystère et de danger. En effet, au cours de leur dernière conversation à Urbana, le narrateur définit pour sa part l'écrivain comme « un type capable d'aligner des mots les uns après les autres et de le faire avec grâce » mais son ami complète cette représentation très réductrice (limitée à la seule question du style) par une vision de l'écrivain comme la marque d'un certain rapport au monde : « c'est aussi un type qui se pose des problèmes on ne peut plus complexes et qui, au lieu de les résoudre ou d'essayer de les résoudre [...] les rend plus complexes encore. C'est-à-dire que c'est un cinglé qui regarde la réalité et qui parfois la voit »⁴. Il apparaît ainsi que Rodney considère ce statut moins comme un métier (bien qu'il

¹ « *a sick, crazy wreck reaching out with trembling hands to receive his little trophy* », « *I thought I was a genius* », « *It defeated me. It simply proved insurmountable. There was so much, oh, far too much for me* », *ibid.*, p. 62, p. 65 et p. 66 ; p. 69 et p. 72.

² « *I'm afraid I failed* », « *I've failed* », *ibid.*, p. 65 et p. 199 ; p. 72 et 198.

³ « *un escritor debía viajar y ver mundo y vivir con intensidad y acumular experiencias, y [...] Estados Unidos [...] era el lugar ideal para hacer todas esas cosas y convertirse en escritor* », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, *op. cit.*, p. 15 et p. 19 ; p. 11 et p. 15.

⁴ « *un tipo que es capaz de poner las palabras unas detrás de otras y es capaz de hacerlo con gracia [...] Pero también es un tipo que se plantea problemas complejísimos y que, en vez de resolverlos o tratar de resolverlos [...] los vuelve más complejos todavía. Es decir : es un chiflado que mira la realidad, y a veces la ve* », *ibid.* p. 68 ; p. 63.

emploie le terme) que comme une manière d'être puisque, selon lui, « quand on est écrivain, on ne peut plus cesser de l'être, à moins qu'on ne décide de mettre sa vie en jeu »¹.

A son retour des Etats-Unis, le narrateur écrit et publie ses premiers livres, d'abord dans une indifférence générale puis avec un succès grandissant. Il écrit en effet un roman, d'abord « accueilli avec un certain enthousiasme » par la critique littéraire, qui devient rapidement un triomphe par un effet « boule de neige » (« *bola de nieve* »)² et apporte au narrateur célébrité et reconnaissance. L'écrivain se laisse emporter par le vertige du succès au point de perdre toutes illusions sur ses aspirations artistiques :

ma véritable vocation n'était pas d'écrire mais d'avoir écrit, [...] je n'étais pas un vrai écrivain, [...] ce n'était pas parce que je ne pouvais pas être autre chose que j'étais écrivain mais parce que l'écriture était le seul instrument que j'avais eu sous la main pour atteindre le succès, la célébrité et l'argent.³

Le constat est sévère et, une fois encore, paradoxal puisque c'est au moment où le personnage est devenu un écrivain important dans le paysage littéraire contemporain qu'il réduit à néant sa prétention légitime à s'identifier à cette fonction. Le sentiment douloureux d'un échec total prime de nouveau sur les jugements élogieux que lui apportent ses lecteurs. Il faudra attendre les dernières pages du roman pour que, grâce à ce livre que le personnage écrit, qui lui permet « de cesser d'être celui [qu'il] avait été jusqu'alors [...] pour devenir un autre », il accède enfin à cette identité singulière telle que l'avait définie Rodney : « Je [...] terminerai [le livre] parce que j'étais écrivain et que je ne pouvais pas être autre chose »⁴.

Nous retrouvons aussi dans *Lunar Park* un personnage qui se destitue de son titre d'écrivain, pourtant proclamé par le monde littéraire, mais le procédé employé ici par le romancier est tout à fait particulier puisque la perte de l'identité d'auteur se manifeste par une fragmentation de l'énonciation narrative. Le narrateur, qui porte le nom de Bret Easton Ellis, se présente dans le chapitre un comme un écrivain à succès, dont le goût pour la provocation fascine lecteurs et media. L'écrivain crée la

¹ « *cuando uno es escritor ya no puede dejar de serlo, a no ser que decida jugársela* », *ibid.*, p. 69 ; p. 64.

² « *la crítica [...] acogió [la novela] con cierto entusiasmo* », *ibid.*, p. 153 et p. 191 ; p. 142 et p. 178.

³ « *mi verdadera vocación no era escribir, sino haber escrito, [...] yo no era un escritor de verdad, [...] no era escritor porque no pudiera ser ninguna otra cosa, sino porque la escritura era el único instrumento que había tenido a mano para aspirar al éxito, la fama y el dinero* », *ibid.*, p. 201 ; p. 188.

⁴ « *yo dejase de ser quien había sido hasta entonces [...] para convertirme en otro* », « *lo terminaría porque era un escritor y no podía ser otra cosa* », *ibid.*, p. 303 et p. 302 ; p. 285 et p. 284.

controverse, ses qualités littéraires ne sont pas unanimement reconnues¹ mais cela ne remet pas en cause son identité d'écrivain, du moins dans le récit. Pourtant, le narrateur se met soudainement, dans le dernier tiers du livre, au chapitre dix-neuf, à évoquer un personnage d'« écrivain », comme s'il ne s'agissait pas de lui-même : « Je me suis réveillé, les yeux fixés sur le plafond assombri de notre chambre à coucher. / L'écrivain était en train d'imaginer un moment compliqué : Jayne disant au revoir aux enfants [...] »². Cette première occurrence s'analyse d'abord comme un effet de style, le narrateur utilise une énallage de personne afin de souligner sa défection lors de la scène évoquée : Bret n'assiste pas au départ de Jayne, il ne peut qu'imaginer depuis sa chambre les événements qui se sont alors produits et les réactions de chacun. Mais la seconde occurrence, quelques paragraphes plus loin, nous oblige à reconsidérer cette interprétation car elle montre que « l'écrivain » est en réalité un personnage autonome ; il introduit la voix d'un autre qui répond aux interrogations inquiètes du narrateur et comble ses ignorances quant à la réalité des faits de l'histoire : « J'étais incapable de dire si la moquette dans la salle de séjour était plus sombre. L'écrivain m'a dit qu'elle l'était. Mais il a dit aussi que cela n'avait plus aucune importance »³.

Ce qui était d'abord la marque d'une scission de l'intériorité du narrateur, dépassé par les événements étranges qui se produisent autour de lui⁴, donne naissance à un véritable dédoublement narratif en deux personnages qui semblent indépendants l'un de l'autre même si « l'écrivain » n'est dans le récit qu'une voix, entendue par le seul narrateur et dépourvue d'enveloppe corporelle (du moins son apparence n'est pas décrite). D'une part, le narrateur emploie la première personne du pluriel « nous » pour désigner le couple imaginaire qu'ils forment⁵ et, d'autre

¹ « *I was avant-garde. I was a traditionalist. I was underrated. I was overrated* », « On pensait [...] que j'étais d'avant-garde. Que j'étais traditionaliste. Que j'étais sous-estimé. Que j'étais sur-estimé », Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, *op. cit.*, p. 12 ; p. 26.

² « *I woke up staring a tour darkened ceiling in the master bedroom. / The writer was imagining an intricate moment : Jayne saying goodbye to the children* », *ibid.*, p. 205 ; p. 322.

³ « *I couldn't tell if the carpeting in the living room was darker. The writer told me it was. But he also said it didn't matter anymore* », *ibid.*, p. 206 ; p. 324.

⁴ L'intervention de « l'écrivain » était préparée en amont par l'insertion de plus en plus fréquente des pensées intérieures du narrateur, entre parenthèses et souvent en italique, qui rompent la continuité de son récit et même, dans certains cas, la cohérence syntaxique d'une phrase.

⁵ « *[the writer] wanted to inspect the exterior of the house. / When we walked around to the side of the house facing the Allens', we saw that the wall was still in the process of changing* », « [l'écrivain] a voulu que j'inspecte l'extérieur de la maison. / Quand nous sommes allés du côté de la maison qui faisait face à celle des Allen, nous avons constaté que le mur était encore en phase de transformation », *idem*.

part, « l'écrivain » possède manifestement plus d'informations que le « je » sur les raisons et le sens de l'histoire, il se présente comme une instance supérieure qui se manifeste par intermittence au narrateur (en effet, sa présence dans le récit n'est pas constante au cours des vingt-et-un chapitres qui suivent). Il est vrai que cette voix qui hante Bret, commente les événements (très ironiquement le plus souvent) et tente d'orienter les actes du narrateur participe de l'atmosphère fantastique qui se déploie au fil du roman : la figure de l'écrivain intervient d'ailleurs au moment où l'histoire bascule résolument dans le surnaturel. Cependant, l'apparition de ce personnage mystérieux a pour effet également de déposséder le narrateur de son identité d'écrivain puisque ce terme renvoie désormais dans le récit à un autre que le « je ». Le personnage de Bret Easton Ellis n'est plus l'auteur d'une œuvre littéraire mais l'histoire qu'il nous raconte n'est qu'un compte-rendu des événements dont il est le témoin, comme le montre l'extrait suivant, au début du chapitre vingt-quatre :

Il n'y a réellement pas d'autre moyen, pour décrire les événements qui se sont déroulés au 307 Elsinore Lane [...] que de relater les faits tout simplement. L'écrivain voulait faire ce travail, mais je l'en ai dissuadé. Le récit qui suit n'appelle pas les embellissements qu'un écrivain n'aurait pas manqué d'y apporter.¹

D'autre part, nous constatons la présence dans les récits du corpus de quelques personnages qui désirent accéder à ce statut d'écrivain mais sans jamais y parvenir car leur œuvre est un échec patent. C'est le cas de Jacinto Solana dans *Beatus Ille* : ce poète a composé entre 1936 et 1937 quelques « romances », admirées par un ami de Minaya qui désire lui consacrer sa thèse de doctorat, mais il reste « inédit », « personne ne le connaît, [...] absolument personne »² puisque ces poèmes ont eu peu de retentissement et ont été oubliés à la fin de la guerre civile. Lorsque Solana revient à Magina en 1947, il espère faire ses preuves en composant un nouveau livre mais il doit se rendre à l'évidence de ses faiblesses, comme il l'avoue à Minaya à la fin du roman : « jusqu'à l'aube du 6 juin 1947 je ne fus qu'un brouillon raté de tout ce que j'avais voulu être à quatorze ans [...] durant les six mois que j'ai passés enfermé chez Manuel et à "L'Ile de Cuba", j'ai découvert que je n'étais pas non plus

¹ « *There is really no other way of describing the events that took place in 307 Elsinore Lane [...] than simply relating the facts. The writer wanted this job, but I dissuaded him. The following account doesn't require the embellishments the writer would have insisted on* », *ibid.*, p. 232 ; p. 359.

² « *no lo conoce nadie [...] absolutamente nadie* », Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, *op. cit.*, p. 25 ; p. 30.

un écrivain »¹. Bien qu'il se soit créé une gloire d'écrivain posthume, en particulier pour ses proches et Minaya, en laissant croire qu'il est décédé sous les tirs de la garde civile, il s'agit d'un faux-semblant. Solana revêt cette qualité grâce à un mensonge qui masque son échec : il n'est écrivain que dans l'imaginaire manipulé des autres.

Quant au narrateur de *Soldados de Salamina*, Javier Cercas, il essaye à deux reprises de percer dans le monde des lettres mais, à ses yeux, il ne parvient jamais à être un écrivain. Il a connu une première déception quelque temps avant le début de l'histoire, comme il l'explique dans les premières lignes du livre : « ma carrière d'écrivain n'avait jamais véritablement démarré, si bien qu'il m'aurait été difficile de l'abandonner. [...] mon premier roman [...] fut accueilli dans une indifférence notoire »². Il choisit alors de reprendre son ancien travail au sein de la rédaction d'un journal parce que, espère-t-il, « [il n'est] pas un bon écrivain, sans être un mauvais journaliste pour autant »³. Cependant, son désir d'écrire un « récit réel » qui relaterait l'histoire de Sánchez Mazas le conduit à demander un nouveau congé au journal pour essayer encore une fois d'amorcer une carrière d'écrivain mais il renonce avant même que le livre ne soit publié et reprend son métier de journaliste au début de la troisième partie du roman car il n'est pas satisfait de son œuvre. Lorsque Bolaño, qu'il rencontre peu après, lui assure qu'« un vrai écrivain ne cesse jamais de l'être [,] même s'il n'écrit pas », le narrateur lui rétorque immédiatement, « Qu'est-ce qui te fait penser que je suis un vrai écrivain ? »⁴, question qui laisse deviner les doutes du personnage quant à ses qualités littéraires. Les compliments de Bolaño et ses propos rassurants ne convainquent pas le narrateur⁵ qui persiste à se présenter comme un journaliste, même à la fin du récit lorsqu'il découvre comment achever son livre,

¹ « hasta la madrugada del 6 de junio de 1947 yo fui un borrador malogrado de todo lo que había querido ser a los catorce años [...] en los seis meses que pasé encerrado en casa de Manuel y en “La Isla de Cuba” descubrí que tampoco era un escritor », *ibid.*, pp. 346-347 ; p. 361.

² « mi carrera de escritor no había acabado de arrancar nunca, así que difícilmente podía abandonarla. [...] mi primera novela [...] fue acogido con notoria indiferencia », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 15 ; p. 13.

³ « no soy un buen escritor, pero tampoco un mal periodista », *ibid.*, p. 16 ; p. 14.

⁴ « un escritor de verdad nunca deja de ser un escritor. Aunque no escriba », « ¿Qué te hace pensar que yo soy un escritor de verdad? », *ibid.*, p. 149 ; p. 169.

⁵ « de golpe supe que los escasos elogios que habían merecido mis libros eran fruto de la cortesía o la piedad », « je sus immédiatement que les maigres éloges qu'avaient mérités mes livres étaient le fruit de la courtoisie ou de la pitié », *ibid.*, p. 144 ; p. 163.

« cette fin où un vieux journaliste raté et heureux fume et boit du whisky dans le wagon-restaurant d'un train de nuit »¹.

Comme le souligne N. Heinich, le passage du statut de non-écrivain à celui d'écrivain est difficile à saisir et n'est jamais assuré. Le roman d'E. Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, explore justement cette transformation de l'« écrivain débutant » (« *escritor principiante* ») en auteur à part entière : le narrateur raconte en effet son séjour à Paris pendant sa jeunesse, au cours duquel il avait projeté d'écrire son premier livre et espérait « mener une vie d'écrivain comme celle que Hemingway raconte dans *Paris est une fête* »². Même si, à la différence de l'écrivain américain, il sera « très malheureux » à Paris, il parvient à achever son roman avant de rentrer en Espagne, ce qui lui donne l'occasion d'observer – avec distance et ironie, comme dans le reste du roman – les changements intérieurs que devrait produire cette première réussite littéraire :

Je venais de terminer mon premier roman [...] et, par conséquent, je devais commencer à prendre conscience que je me trouvais à l'un des points culminants de mon existence. Faux ? J'y ai bien réfléchi et vu que, pour faire honneur à la vérité, le plus honorable était de reconnaître que rien ne semblait attester l'importance du moment car, j'avais beau faire des efforts, tout se déroulait sans solennité, sans la moindre émotion. [...] Sentais-je le fameux vide qui, dit-on, s'empare d'un écrivain, quand il a terminé son livre ? Non, je ne sentais rien de tel.³

Le jeune homme suppose que ce jour sera présenté « des années plus tard », par les critiques littéraires, comme « l'acte de naissance d'un écrivain »⁴ mais, pour l'heure, rien ne manifeste une transformation identitaire et l'expérience se révèle assez décevante : le personnage ne vit pas un « jour triomphal », tel le poète portugais Pessoa lorsqu'il crée soudainement l'œuvre et le personnage d'Alberto Caiero.

A l'inverse de tous ces auteurs profondément insatisfaits d'eux-mêmes et qui désespèrent de parvenir à se considérer comme des écrivains, Ajar craint fortement dans *Pseudo* de s'identifier à son insu à ce statut qu'il rejette violemment et dont

¹ « un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno », *ibid.*, p. 207 ; p. 236.

² « llevar una vida de escritor como la que Hemingway relata en París era una fiesta », Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, *op. cit.*, p. 29 et p. 12 ; p. 35 et p. 13.

³ « Acaba de terminar mi primera novela [...] y por lo tanto debía empezar a concienciarme de que me encontraba en uno de los puntos culminantes de mi existencia. ¿ O no ? Lo pensé bien y vi que, en honor a la verdad, lo más honrado era de reconocer que nada parecía subrayar la importancia del momento, pues, por mucho que me esforzara, todo estaba sucediendo sin solemnidad ni emoción alguna [...] ¿ Sentía yo el famoso vacío que decían que se apoderaba de un escritor cuando terminaba su libro ? No, nada sentía de todo esto », *ibid.*, pp. 228-229 ; pp. 286-287.

⁴ « mucho años después [...] el acta de nacimiento de un escritor », *ibid.*, p. 287.

« Tonton Macoute », ce faux père malmené et méprisé, semble l'incarnation parfaite. Or ce dernier lui présente cet avenir comme une fatalité à laquelle Ajar ne pourra échapper malgré ses crises et ses provocations : « Tu n'y arriveras pas, tu sais [...] A ne pas écrire. Tu seras un écrivain et un vrai. Tu vas devenir un professionnel. Comme moi », lui-dit Tonton Macoute, ce à quoi Ajar répond, en guise de protestation, « Mon cul »¹. Nous apprenons plus tard que la mère de Pavlowitch lui avait fait la même prédiction² qui semble se réaliser, au désespoir du personnage, lorsqu'il reçoit le prix Goncourt, signe très prestigieux d'une reconnaissance du monde littéraire. Par contre, la révélation de son nom propre à la presse lui apporte un certain soulagement puisqu'il se trouve alors dénigré (on le traite de « nullité ») et dépossédé de son statut (certains journaux affirment « que c'était Tonton Macoute qui était [son] véritable auteur ») : de ce fait, Ajar a « de moins en moins d'identité » ce qui lui permet de se défaire de ce rôle d'écrivain qu'il ne supporte pas³. Ajar est ainsi, avec Roberto Bazlen dans le roman de D. Del Giudice⁴, l'un de ces personnages d'écrivain du corpus, plus rares, à refuser de son plein gré cette identité alors même que son entourage le presse d'accomplir enfin son destin.

La situation antithétique se présente également dans les récits fictionnels du corpus lorsque le statut d'écrivain est refusé à un personnage non par un phénomène d'autodestitution, comme nous l'avons vu jusque-là, mais à travers un jugement extérieur qui rabaisse ses prétentions. Par exemple, le narrateur de *Soldados de Salamina* reconnaît dans un premier temps, au début de son récit réel qui constitue la deuxième partie du roman, que Sánchez Mazas fut « un bon poète ; un bon poète mineur, ce qui est pratiquement tout ce à quoi peut prétendre un bon poète »⁵. Mais au terme de son récit, il nuance très fortement ces affirmations puisque le poète lui

¹ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 37.

² « Elle me disait : - Tu seras écrivain, comme ton... / Ou peut-être disait-elle comme « Tonton ». Je ne me souviens plus », *ibid.*, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ Selon un des interlocuteurs du narrateur, Roberto Bazlen répondait ceci à l'attente de ses amis, qui espéraient que « quelque chose de très bon sortît de lui » (« *da lui uscisse qualcosa di molto buono* ») : « *scrittori mediocri è meglio che non ce ne siano* » (« Il vaut mieux qu'il y ait pas d'écrivains médiocres »). Ainsi, en ne devenant pas écrivain, il a voulu éviter, semble-t-il, de décevoir ses proches et a repoussé par un geste radical sa crainte de ne pouvoir être « un écrivain de premier ordre » (« *scrittore di primissima fila* »), Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, *op. cit.*, p. 28 ; p. 40.

⁵ « *un buen poeta ; un buen poeta menor, quiero decir, que es casi todo a lo que puede aspirar un buen poeta* », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 78 ; pp. 86-87.

semble « un écrivain inaccompli » (« *un escritor malogrado* ») même s'« il fut [...] le meilleur des écrivains de la Falange » et il ajoute : « il est également vrai qu'une fois la guerre gagnée il se perdit peut-être lui-même en tant qu'écrivain [...] Aujourd'hui, rares sont ceux qui se souviennent de lui, et peut-être mérite-t-il cet oubli »¹. Ainsi, progressivement Sánchez Mazas est disqualifié de son statut littéraire, réévalué à la lumière de ses choix esthétiques qui ne sont pas indépendants de ses positions politiques (aux côtés du fascisme), comme le met en évidence le narrateur. Dans *Estrella distante* de R. Bolaño, le narrateur s'oppose catégoriquement quant à lui à l'affirmation du détective Romero, pour qui « Wieder était poète », et renverse la qualification élogieuse en accusation : « Je lui répondis que pour moi Carlos Wieder était un criminel, pas un poète ». Mais le débat se poursuit et il conduit Romero à un relativisme total qui fragilise toute définition identitaire, y compris celle du narrateur : « D'accord, d'accord, dit Romero, ne soyons pas intolérants, peut-être pour Wieder ou pour quelqu'un d'autre, c'est vous qui n'êtes pas un poète [ou qui êtes un mauvais poète], et lui ou les autres le sont »². Ainsi au mépris du narrateur pour Wieder répond sans doute celui du second pour le premier, chacun refusant à l'autre la qualité d'écrivain véritable.

Ces jugements dévalorisants sont parfois directement adressés à l'auteur dans l'histoire (et non plus par le biais d'un tiers, le lecteur dans le premier cas, Romero dans le second). Par exemple, les écrivains Thelonious Ellison dans *Erasure* et Henry James dans *Author, Author* se trouvent tous deux vivement attaqués lors d'un épisode du récit et même insultés par un public hostile. Thelonious est violemment pris à partie par un groupe d'écrivains, qui espèrent incarner l'avant-garde, à la fin de sa communication présentée à la Société du *nouveau roman*. Son propos est reçu comme une provocation moqueuse et Thelonious est qualifié en retour d'« espèce d'imitateur minable » (« *mimetic hack* ») et de « philistin copiste » (« *mimetic Philistine* ») par le meneur du groupe, Gimbel, que le narrateur considère pour sa part avec beaucoup d'ironie comme « une sorte d'Hemingway » (« *a kind of*

¹ « *fuel el mejor de los escritores de la Falange* », « *también es cierto que, al ganar la guerra, quizá Sánchez Mazas se perdió a sí mismo como escritor [...] Hoy poca gente se acuerda de él, y quizá lo merece* », *ibid.*, p. 138 ; p. 156.

² « *Wieder era poeta* », « *Le dije que para mí Carlos Wieder era un criminal, no un poeta* », « *Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí* », Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 126 ; p. 144.

Hemingway ») ou encore comme un « Hemingway miniature » (« *little Hemingway* »)¹. Par les termes qu'il emploie, Gimbel s'efforce de décrédibiliser le narrateur comme écrivain et conteste ses qualités artistiques.

En ce qui concerne Henry James, D. Lodge retrace minutieusement au centre de son roman la première désastreuse de la pièce *Guy Domville*, grâce à laquelle l'écrivain américain espérait se faire un nom au théâtre. En effet, la représentation est houleuse, le public du parterre et du poulailler manifeste son mécontentement d'une façon de plus en plus bruyante. Cependant James n'a pas assisté à la représentation, préférant arriver au dernier moment au théâtre et lorsque, à la fin de la pièce, il est appelé par le public aux cris de « L'auteur ! L'auteur ! », selon l'usage dans les théâtres londoniens, il espère une acclamation collective en se présentant sur scène mais il doit affronter au contraire « un déluge de huées déferl[ant] du dernier balcon sur sa tête sans défense » : « "*Hou ! Hou ! Hou !*" Il y avait aussi des lazzis, des sifflements et autres bruits, mais c'était cette longue diphtongue, "ououou", qui dominait »². James avait souvent imaginé cet instant de consécration où il répondrait à l'appel enthousiaste du public³ et cette scène humiliante brise totalement ses espoirs et signe la fin de sa carrière d'écrivain dramatique. Or D. Lodge choisit d'en faire un épisode déterminant de la vie de l'écrivain : le titre du roman qui évoque les cris de l'assistance le souligne. Bien que James soit pour nous un écrivain majeur de la littérature moderne, sa qualité d'auteur est ici vivement décriée, ce qui le blesse profondément : il reconnaît d'ailleurs que « sa confiance en lui en tant qu'écrivain avait subi une lourde atteinte »⁴.

Pour finir, certains personnages font le choix d'abandonner leur carrière d'écrivain en changeant totalement d'activité professionnelle : bien que cette reconversion soit souvent précaire, ils s'efforcent ainsi de se forger une nouvelle identité à l'écart de l'écriture. Pour ces personnages, il ne s'agit plus de concilier leur

¹ Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 24, p. 22 et p. 42 ; p. 38, p. 39, p. 37 et p. 63.

² « *a barrage of booing fell from "the gods" on his defenceless head. "Boo ! Boo ! Boo !* " *There was also some hissing, and jeers and catcalls, but it was the long vowel sound of "oo" that dominated the cascade of noise* », David Lodge, *Author, Author*, *op. cit.*, p. 256 ; p. 347.

³ A plusieurs reprises dans le roman, James rêve qu'il triomphe sur scène et imagine entendre ces mots, « L'auteur ! L'auteur », prélude d'une ovation. D'ailleurs, avant la représentation de sa première pièce, *L'Américain*, l'écrivain, « gravement et délibérément, s'exer[ce] à saluer » (« *gravely and deliberately, he practised a bow* »), *ibid.*, p. 123 ; p. 171.

⁴ « *His confidence in himself as a writer had been badly damaged* », *ibid.*, p. 277 ; p. 374.

activité créatrice avec un autre métier (voire plusieurs autres) qui leur apporterait l'argent nécessaire pour subsister lorsque les revenus financiers engendrés par leur œuvre littéraire sont maigres. Il est vrai néanmoins que la plupart des écrivains réels connaissent cette situation, comme B. Lahire le montre dans son étude sociologique *La condition littéraire. La double vie des écrivains* qui s'appuie sur une enquête approfondie et rigoureuse. Les écrivains peuvent rarement vivre de leur plume et ils doivent recourir à d'autres activités professionnelles secondaires pour continuer à écrire. Or cette « double vie » fragilise déjà l'identité d'écrivain puisque ces individus sont « contraints, par nécessité économique, à une certaine forme d'*ubiquité sociale* » en partageant leur temps de travail entre plusieurs activités. En outre, B. Lahire souligne l'écart qui se crée entre la réalité sociale de la vie de l'écrivain et ses représentations discursives :

on ne peut manquer [...] de relever le paradoxe consistant à parler de “second métier” pour désigner une activité qui est non seulement celle qui occupe souvent le plus les semaines, les mois et les années des écrivains, mais celle qui est fréquemment la plus rémunératrice.¹

Il apparaît ainsi que le « point de vue vocationnel » prend le pas sur la situation objective de ceux qui se disent ou espèrent *être écrivains* :

ce n'est souvent que par un formidable abus de langage que l'on qualifie des personnes qui écrivent et publient d'“écrivains”, de la même manière que l'on parle de “médecins”, d'“enseignants”, d'“ouvriers”, d'“ingénieurs”, de “patrons” ou de “policiers”.²

Les récits fictionnels font écho à cet état de fait qui caractérise la vie des écrivains qui n'ont pas de fortune personnelle (contrairement à James ou Flaubert) et dont les ventes sont insuffisantes pour réussir à en vivre (à l'inverse de Bret Easton Ellis dont les romans furent des *best-sellers*). Ainsi, au début du récit de P. Auster, « *The Locked Room* », le narrateur dresse la liste des multiples métiers que Fanshawe a exercés avant son mariage, pour une courte durée à chaque fois :

il avait fait toutes sortes de choses – ce passage dans la marine marchande, un autre dans un entrepôt, il avait donné des leçons particulières, servi de nègre à un écrivain, travaillé comme garçon de restaurant, repeint des appartements, transporté des meubles.³

¹ Bernard Lahire (avec la collaboration de Géraldine Bois), *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, *op. cit.*, p. 159 et p. 160.

² *Ibid.*, p. 160 et p. 18.

³ « *he had done all kinds of things – the stint in the merchant marine, working in a warehouse, tutoring, ghost writing, waiting on tables, painting apartments, hauling furniture for a moving company* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 204 ; p. 280. On retrouve une liste tout aussi hétéroclite dans la notice biographique de Dan Kavanagh présente dans l'édition de *Duffy*,

Le narrateur pour sa part gagne sa vie en écrivant des articles sur divers sujets. Si dans le cas de Fanshawe, cette dispersion professionnelle ne remet pas en cause son statut d'écrivain (cependant, après sa rencontre avec Sophie, il choisit de cesser toute activité extra-littéraire), par contre le personnage-narrateur n'est « pas particulièrement fier » de ses publications, bien éloignées de ses espérances puisqu'il échoue à « devenir romancier »¹ comme il le désirait. De même, Logan Mountstuart mène de front, au cours de sa vie, retracée dans *Any Human Heart*, une carrière littéraire morcelée par nombre d'activités professionnelles annexes : il est tour à tour critique d'art, reporter de guerre (pendant la guerre d'Espagne), espion (pendant la Seconde Guerre Mondiale), directeur d'une galerie d'art à New York, enseignant dans une université au Nigeria et enfin membre actif d'un groupuscule d'extrême gauche. Le personnage ne renonce jamais à se définir comme un écrivain mais le roman évoque très peu la vie proprement littéraire et artistique de Logan, placée en arrière-plan : nous avons d'ailleurs très souvent l'impression que Logan ne considère pas son activité d'écrivain comme une priorité si bien que cette identité paraît incertaine.

Cette mise en concurrence des identités professionnelles prend une forme particulière pour certains personnages lorsque leur statut d'écrivain ne s'accompagne plus d'un second métier mais se trouve remplacé totalement par une autre activité, d'où découle une redéfinition identitaire du personnage qui ne désire plus être un écrivain aux yeux de la société. Le destin réel d'Arthur Rimbaud, évoqué dans plusieurs œuvres du corpus, qui a abandonné la poésie pour le commerce, constitue sans aucun doute l'exemple le plus célèbre et fascinant d'une vocation et d'une carrière d'écrivain définitivement interrompues. J. Marías lui consacre une notice dans ses *Vidas escritas* où il résume « sa vie post-littéraire » (« *vida posliteraria* ») au cours de laquelle l'ancien poète a revêtu différentes identités professionnelles : « de l'exportateur de café, du contremaître, du colon, de l'explorateur, de l'expéditionnaire, du trafiquant d'armes et sans doute d'esclaves »². Cependant, dans

écrivain qui a également exercé « mille et un métiers » (« *a variety of jobs* ») ; Dan Kavanagh, *Duffy*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

¹ « *[I was not] particularly proud of [my articles]* », « *become a novelist* », *ibid.*, p. 207 ; p. 284.

² « *del exportador de café, del capataz, del colono, del explorador, del expedicionario, del traficante de armas y seguramente de esclavos* », Javier Marías, *Vidas escritas*, *op. cit.*, p. 172 ; p. 103. Par contre, le narrateur de *Rimbaud le fils* se contente d'esquisser de façon peu détaillée la vie d'adulte de cet écrivain qui « *s'opéra vivant de la poésie [...] parce que le verbe n'était pas ce passe-droit*

le cas des autres personnages d'écrivain dont nous suivons la reconversion, précisons qu'il ne s'agit pas en général d'une activité professionnelle à proprement parler puisqu'elle n'apporte aucun revenu mais elle est le support d'une véritable transformation du personnage qui recouvre son identité précédente.

Daniel Quinn dans « City of Glass », premier récit de *The New York Trilogy*, décide, au hasard d'un appel téléphonique qui ne lui était pas destiné, de se glisser dans la peau d'un détective et d'abandonner, le temps d'une aventure, son activité de romancier (il écrit des romans policiers sous un pseudonyme). En effet, une personne étrange l'appelle chez lui et demande à parler à Paul Auster, « le détective de l'agence Auster »¹ : dans un premier temps, Quinn informe son interlocuteur qu'il a fait un faux numéro mais, au second coup de fil, il choisit de jouer le jeu et de prendre l'identité et la fonction désirées. Il se trouve ainsi engagé, sous le nom de Paul Auster, par Peter Stillman afin de protéger ce jeune homme de son père qui semble vouloir l'assassiner. Ce jeu de rôle devait être provisoire pour Quinn mais il engage de manière irréversible le personnage : celui-ci perd tout ce qu'il possédait en s'identifiant totalement à sa nouvelle fonction, il monte la garde devant l'appartement de Peter Stillman pendant des jours et des jours avant de disparaître mystérieusement. Or le nom de Quinn réapparaît dans le troisième récit du livre de P. Auster et il désigne alors le détective privé engagé par Sophie Fanshawe pour retrouver son mari. Ce retour du personnage d'un récit à l'autre suggère ainsi que son changement d'identité est achevé puisque ce n'est plus lui l'écrivain dans « The Locked Room ».

Dans le roman d'E. Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, la reconversion professionnelle de l'écrivain s'appuie pour l'essentiel sur un jeu d'apparence, contrairement à Quinn qui agit réellement comme un détective : il s'agit avant tout pour Pasavento de modifier le regard d'autrui sur lui afin de se défaire de son identité antérieure. Ainsi, il s'attribue d'emblée le titre de « Docteur » lorsqu'il décide de fuir son ancienne vie et il affirme peu après avec aplomb à Leonor, une ancienne maîtresse qu'il rencontre par hasard à Naples, qu'il a « échangé la littérature contre la

universel dont [il] avait si ardemment rêvé – et il s'avisa un peu tard que l'or seul avait quelque chance d'être ce passe-droit », Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 104.

¹ « *Of the Auster Detective Agency* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 7 ; p. 20.

médecine »¹. Afin d'obtenir l'autorisation de rendre visite au professeur Morante, qui habite dans une résidence depuis qu'il a perdu la raison, Pasavento poursuit la mascarade, se présente comme un « docteur en psychiatrie » (« *doctor en psiquiatría* ») à l'accueil et discute avec le médecin-chef du centre, comme s'ils étaient « confrères » (« *colega y colega* »), « de quelques problèmes mentaux liés à la consommation de l'opium » puis de « théories psychanalytiques »². Par la suite, devant les étudiants de l'université de Saint-Gall en Suisse, au lieu de prononcer une conférence en tant qu'écrivain barcelonais, comme il s'y était engagé, il se présente une nouvelle fois « comme un docteur en psychiatrie qui allait leur parler d'un scandaleux cas d'incompétence et de mauvaise fois médicale » et il conclut même son discours sur « une plaidoirie en faveur de certaines réformes et la proposition d'un retour à l'antipsychiatrie »³. Par ces différentes expériences, la transformation identitaire du personnage se consolide progressivement et elle s'achève dans la dernière partie du roman à Lokunowo, cette ville du bout du monde où personne ne connaît son passé réel : désormais sous le nom de « Docteur Pynchon », un psychiatre soi-disant retiré (ce qui lui évite de soigner réellement des patients et de pratiquer illégalement un métier sans les diplômes requis), il participe régulièrement « à la réunion des psychiatres du Phréno-pathique »⁴ et il s'intègre, comme un de leurs condisciples, à leurs discussions quotidiennes.

Benjamin Sachs dans *Leviathan* se détourne lui aussi de son métier d'écrivain pour s'adonner à une autre activité mais il ne s'agit pas cette fois-ci d'acquérir un nouveau statut social puisque le personnage plonge dans la clandestinité en devenant ce « Fantôme de la Liberté » (« *The Phantom of Liberty* ») qui détruit par des bombes les répliques en modèle réduit de la statue de la Liberté afin que « l'Amérique [fasse] un examen de conscience et se corrig[e] »⁵. Cet engagement dans l'action politique révolutionnaire est le fruit d'une longue réflexion de Sachs sur le sens qu'il veut donner à sa vie. En effet, un accident qui aurait pu être mortel vient bouleverser son

¹ « *Cambié la literatura por la medicina* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 89 ; p. 96.

² « *de algunos problemas mentales relacionados con el consumo de opio [...] teorías de psicoanálisis* », *ibid.*, p. 96 et p. 97 ; p. 103 et p. 104.

³ « *como un doctor en psiquiatría que les hablaría de un escandaloso caso de incompetencia y mala fe médica* », « *un alegato a favor de ciertas reformas y la propuesta de que regresara la antipsiquiatría* », *ibid.*, p. 222 ; p. 244.

⁴ « *en la tertulia de los psiquiatras del Frenopático* », *ibid.*, pp. 292-293 ; pp. 321-322.

⁵ « *He simply wanted America to look after itself and mend its ways* », Paul Auster, *Leviathan*, *op. cit.*, p. 217 ; p. 282.

existence d'écrivain : il tombe par mégarde du toit d'un immeuble et, presque miraculeusement, il survit sans séquelles importantes. Cependant, cet événement est pour lui une révélation et il refuse de redevenir une fois guéri celui qu'il était auparavant, c'est-à-dire un écrivain à l'écart du réel, comme il l'annonce à son ami : « Je veux en finir avec la vie que j'ai menée jusqu'à maintenant. Je veux que tout change [...] Ma vie entière est un gâchis, une petite blague idiote [...] Je veux me lever de mon bureau et faire quelque chose »¹. Par contre, il met un certain temps à trouver une nouvelle voie et semble même renoncer en définitive à ce désir de renouveau lorsqu'il commence la rédaction d'un autre roman. Mais un enchaînement de circonstances malencontreuses interrompt cette reconstitution de son identité antérieure et le conduit pour finir à l'anarchisme politique, sur les traces d'un homme que Sachs a tué (un écologiste extrémiste) et dont l'argent va servir à financer la destruction des statues, symboles des idéaux fondateurs de l'Amérique désormais oubliés ou trahis. Le changement est cette fois-ci irréversible, c'est ce qu'affirme Sachs à Peter Aaron lors de leur dernière rencontre : « je suis devenu ce que je suis aujourd'hui, et aucun retour en arrière n'est possible »².

D'autres personnages, comme Zuckerman dans *The Anatomy Lesson*, se contentent de rêver d'un changement professionnel, afin de n'être plus un écrivain, sans mener le projet jusqu'à son terme. L'écrivain new-yorkais doit faire face dans ce troisième roman de la trilogie *Zuckerman Bound* à une douleur physique inexplicable et insupportable, à la nuque et aux épaules, qui le handicape et l'obsède. Sa souffrance, qui a progressivement réduit à néant sa vie d'écrivain, est sur le point de provoquer un véritable effondrement psychologique et identitaire du personnage. Zuckerman envisage alors de retrouver la maîtrise de son existence et de lui donner une nouvelle direction en s'inscrivant en faculté de médecine à Chicago dans l'espoir d'« être médecin » (« *to be a doctor* ») et d'« ouvrir son cabinet » (« *open an office* ») à quarante-huit ans : « C'était le changement de profession qui allait lui rendre la santé. La douleur s'amenuiserait et disparaîtrait peu à peu ; sinon, il se

¹ « *I want to end the life I've been living up to now. I want everything to change [...] My whole life has been a waste, a stupid little joke [...] I want to stand up from my desk and do something* », *ibid.*, p. 122 ; p. 164.

² « *I've become who I am now, and there's no going back* », *ibid.*, p. 298.

guérirait tout seul»¹. L'entreprise paraît tout à fait déraisonnable mais, même si Zuckerman en a conscience², il prend l'avion pour Chicago afin de déposer un dossier d'inscription à l'université et il défend son projet impossible devant un vieil ami d'école, devenu anesthésiste, en citant quelques noms d'écrivains prestigieux qui ont voulu eux aussi changer de vie : « Mailer s'est présenté à la mairie de New York. Kafka parlait de devenir garçon dans un café de Tel Aviv. Moi je veux être médecin. Le rêve d'en sortir n'est pas si rare que ça. Ça arrive aux écrivains les plus endurcis »³.

Mais le roman se termine avant même que Zuckerman ne soit accepté en faculté de médecine puisque, pris d'un accès de folie, dû à une consommation excessive de médicaments et d'alcool pour calmer la douleur, il tente d'étrangler le père de son ami, chute au sol et se retrouve finalement immobilisé à l'hôpital, la mâchoire endolorie et les dents cassées. Son cas est alors pris en charge par toute une équipe médicale qui soigne ses plaies et entame sa désintoxication. Nous quittons Zuckerman, hospitalisé pour une longue durée et néanmoins plus que jamais déterminé à se consacrer à la médecine – illusoirement puisque sa reconversion ne se réalisera jamais : dans les romans suivants, *The Counterlife* par exemple, Zuckerman sera toujours un écrivain.

En miroir du trajet identitaire de Rimbaud, nous pouvons aussi mentionner les multiples vies imaginaires auxquelles Flaubert se destinait avant que sa carrière d'écrivain ne commence véritablement, grâce à la publication de *Madame Bovary*, à l'âge de trente-cinq ans. En effet, Geoffrey Braithwaite, narrateur de *Flaubert's Parrot*, explore dans le chapitre « The Flaubert Apocrypha » ce qu'il nomme sa « non-vie » (« *not-life* »), qui repose sur cette hypothèse : « Mais si Gustave avait changé de carrière ? Après tout, il est facile de ne pas être écrivain ». Le narrateur s'amuse à répertorier pendant quelques pages les différentes professions et vies

¹ « *It was the change of professions that would restore his health. The pain would just dwindle away ; if not, he'd cure himself* », Philip Roth, *The Anatomy Lesson in Zuckerman Bound*, op. cit., p. 328 et p. 333 ; p. 459 et p. 466.

² « *There was also some question as to whether he was sane, or was entering that stage of chronic ailing known as the Hysterical Search for the Miraculous Cure. That might be all that Chicago was about: purifying pilgrimage to a sacred place* », « La question se posait aussi de savoir s'il était sain d'esprit ou venait d'entrer dans cette phase des maladies chroniques connue sous le nom de Quête Hystérique du Remède Miracle. Chicago n'était peut-être que cela : un pèlerinage purificateur jusqu'à un lieu sacré », *ibid.*, p. 354 ; p. 497.

³ « *Mailer ran for Mayor of New York. Kafka talked about becoming a waiter in a Tel Aviv café. I want to be a doctor. The dream of breaking out isn't that rare. It happens to the most hardened writers* », *ibid.*, p. 394 ; p. 555.

exotiques évoquées dans les carnets intimes de l'écrivain durant les deux décennies qui précèdent son premier chef-d'œuvre, comme dans cet extrait :

A dix-neuf ans, il pense que, lorsqu'il aura fini ses études de droit, "il se pourra bien que je m'en aille me faire Turc en Turquie, ou muletier en Espagne, ou conducteur de chameau en Egypte" [...] Il y a d'autres carrières possibles, comme "lazzarone de Naples ou seulement conducteur de la diligence qui va de Nîmes à Marseille".¹

Pour clore ces représentations fictionnelles d'un désir marqué d'être non-écrivain, signalons le cas étrange et radical de Clément Cadou que le narrateur de *Bartleby y compañía* inclut dans son répertoire des écrivains négatifs. Cet artiste supposé renonce à son identité d'écrivain mais aucune autre activité professionnelle ne comble cette fois-ci ce manque puisque Cadou en vient à contester sa nature propre d'être humain, à la suite d'une rencontre déterminante avec l'écrivain Gombrowicz à l'âge de quinze ans :

Le jeune Cadou fut si impressionné de [le] rencontrer [...] qu'il ne desserra presque pas les dents de la soirée et finit [...] par se prendre littéralement pour un meuble du salon où ils dînaient.
A compter du jour de cette métamorphose domestique, le jeune Cadou vit réduite à néant son aspiration à devenir écrivain.²

Il tâche par la suite d'oublier sa vocation initiale en se consacrant à la peinture de tableaux, qui représentent toujours « des meubles, précisément » (« *Pintó muebles precisamente* »). Le narrateur nous signale d'ailleurs que Cadou, mort jeune, fut enterré par sa famille « comme un meuble » (« *como si fuera un mueble* ») et l'épithète sur sa tombe évoque seulement le devenir-meuble de l'apprenti écrivain, ce qui achève sa transformation totale en objet³.

Les représentations fictionnelles de l'auteur donnent le sentiment que l'identité d'écrivain est en crise : se définir comme tel est souvent sujet à contestation pour les personnages mis en scène dans les récits, soit que ce statut paraisse inaccessible, que

¹ « *But if Gustave himself had changed course ? It's easy, after all, not to be a writer* », « *At nineteen, he thinks that after he's finished his legal studies he'll go off and become a Turk in Turkey, or a muleteer in Spain, or a cameleer in Egypt [...]* Other career possibilities include the life of a lazzarone in Naples ; though he'd settle for being the driver of the coach which plies between Nîmes and Marseilles », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., p. 121 et p. 122 ; p. 215 et p. 217.

² « *Al joven Cadou le impresionó tanto ver a Gombrowicz [...] que apenas pronunció palabra a lo largo de la velada y acabó [...] sintiéndose literalmente un mueble del salón en el que cenaron. / A partir de aquella metamorfosis casera, el joven Cadou vio cómo quedaban anuladas para siempre sus aspiraciones de llegar a ser un escritor* », Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, op. cit., p. 42 ; pp. 42-43.

³ Pour plus de renseignements, le narrateur nous indique « une intéressante étude » (« *un interesante estudio* ») sur ce cas, qu'aurait écrite Georges Perec, « *Portrait de l'auteur en meuble, toujours* : Paris, 1973 » (« *Retrato del autor visto como un mueble, siempre* »), *ibid.*, pp. 42-43.

le personnage en soit exclu par autrui, ou encore que ce métier particulier soit délibérément abandonné. Cette identité est attaquée de tous côtés par un sentiment intime de dévalorisation de soi, par les jugements extérieurs disqualifiants, qui dans les deux cas empêchent le personnage de se dire écrivain, et par le rejet pur et simple d'une vocation au profit d'autres activités désormais plus attrayantes. Etre écrivain apparaît donc dans la fiction contemporaine comme une définition identitaire fragile et souvent provisoire. Plus encore, elle a perdu pour un certain nombre de personnages son aura glorieuse et il n'est pas rare de rencontrer des propos ironiques ou acerbes sur le métier d'écrivain¹.

De ce fait, les personnages que nous étudions tendent également à se dérober à notre analyse puisque les qualificatifs utilisés pour les désigner dans ce travail, « auteur » et « écrivain », se révèlent alors inadéquats : tout comme le nom propre de l'auteur est rendu incertain, ces récits nous obligent à reconsidérer les dénominations que nous employons ainsi que leur sens et leurs enjeux. Doit-on considérer « Javier Cercas » comme un écrivain dans *Soldados de Salamina* étant donné qu'il se désigne lui-même comme un journaliste ? Dans *Estrella distante*, faut-il identifier par un même terme, « poète », le narrateur et Carlos Wieder ou faut-il distinguer leurs qualités littéraires respectives ?

On aura sans doute remarqué que, jusqu'à présent dans cette étude, les mots « écrivain » et « auteur » sont employés presque indifféremment – et sans grand dommage me semble-t-il – pour désigner les personnages, termes eux-mêmes remplacés par endroits par « romancier » ou « poète », selon la nature générique de l'œuvre composée. Plus précisément, comme le montrent les titres des parties et sections de mon travail, j'ai privilégié plutôt l'emploi du mot « auteur », dont les occurrences sont presque deux fois plus nombreuses qu'« écrivain » – à l'exception de la présente analyse qui considère l'identité du personnage.

¹ Par exemple, pour Ajar, un écrivain est « un don Juan de pute de séduction littéraire de vitrine » (Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 131) ; Fernando Navales, le narrateur de *Las Máscaras del Héroe*, décrit avec un certain mépris la bohème poétique espagnole du début du siècle comme un ensemble de « rimailleurs, [une] masse d'individus sans autre richesse que leurs vers inédits » : « il ne leur restait plus d'autre recours que de mourir de faim ou de se pendre au grand mât, pour être l'objet de la raillerie et la proie des requins » (« *poetastros, aquella riada de hombres sin otra riqueza que la de sus versos inéditos* », « *ya no les quedaba otro remedio que morir de hambre o ahorcarse del palo mayor, para escarnio y alimento de tiburones* », Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, *op. cit.*, p. 73 ; p. 73). Le narrateur de *Soldados de Salamina* doit subir pour sa part le rire moqueur de Miralles, vétéran des guerres européennes, qui considère Hemingway comme un « clown » (« *payaso* ») et s'exclame « Ah, les écrivains, je vous jure ! » (« *¡Hay que joderse con los escritores !* », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 196 et p. 197 ; p. 223 et p. 224).

Ces variations ne sont pas fortuites. Dans la langue courante, nous constatons que « auteur » et « écrivain » sont presque synonymes, même si « auteur est plus général qu'écrivain » selon le *Dictionnaire de la langue française* de Littré¹. Cependant les deux termes ne renvoient pas exactement à la même réalité et nous pouvons remarquer une différence d'usage dans les études critiques. « Auteur » est utilisé pour désigner une instance ou une fonction qui est toujours reliée à une œuvre : le mot souligne la responsabilité de celui qui est à l'origine d'un texte ou d'un livre, comme les locutions « droit d'auteur » ou « nom d'auteur » le montrent, et c'est en ce sens que R. Barthes annonce « la mort de l'auteur » ou que M. Foucault étudie la « fonction-auteur ». Ma recherche se situe effectivement dans cette perspective puisque j'étudie la notion d'auteur à travers ses incarnations fictionnelles. Par contre, « écrivain » décrit plutôt l'identité, l'activité ou le statut social d'une personne, c'est pourquoi les enquêtes sociologiques et la sociologie de la littérature emploient de préférence ce terme². Il est vrai néanmoins que certains chercheurs se sont efforcés de repenser autrement l'usage de ces désignations concurrentes, en particulier José-Luis Diaz, l'écrivain Daniel Oster ou encore D. Maingueneau, dont je reprendrai les analyses dans la partie suivante.

Grâce à cette distinction, nous comprenons que, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, une personne auteur d'une œuvre littéraire peut ne pas se considérer comme un écrivain de même que, réciproquement, quelqu'un peut se sentir écrivain sans être encore devenu un auteur par la publication (ou, tout au moins, la diffusion) de ses écrits. Cependant, dans les récits fictionnels contemporains, la figure auctorale se trouve minée sous ces deux aspects : d'une part, la fonction d'auteur est dérégulée par une perturbation du nom, d'autre part, la qualité d'écrivain est régulièrement mise en suspens.

¹ « [auteur] se dit toute composition littéraire ou scientifique, en prose ou en vers [...] Mais écrivain ne se dit que de ceux qui ont écrit en prose des ouvrages de belles-lettres ou d'histoire ; ou du moins, si on le dit des autres, c'est qu'alors on a la pensée fixée sur leur style » (entrée « écrivain », Paul-Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., p. 2141). Cependant, nous pouvons comparer la troisième acception du mot « auteur » (« Personne qui a fait un ou plusieurs ouvrages littéraires ») et la deuxième définition d'« écrivain » (« Personne qui compose des ouvrages littéraires ») dans le dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, édition 1996, p. 159 et p. 716.

² C'est le cas des ouvrages de N. Heinich et B. Lahire cités précédemment, mais aussi de l'étude d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, et celle de Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995* (Montréal, Hurtubise. Les cahiers du Québec (Littérature), 2004), qui analyse le personnage de l'écrivain dans un grand nombre de romans selon une démarche sociocritique (dans la perspective de Claude Duchet). Ce dernier ouvrage s'appuie en outre sur une étude approfondie des définitions et usages du mot « écrivain » dans les dictionnaires de langue et les dictionnaires de littérature.

Or cette négativité de l'auteur se propage également jusqu'à son œuvre littéraire, qui tend à disparaître en emportant avec elle le socle fondateur de la notion puisque, privé de son œuvre, le personnage peine à justifier son statut d'auteur et risque de s'effacer de l'histoire de la littérature.

CHAPITRE II

AUTEURS SANS ŒUVRES : BARTLEBY ET COMPAGNIE

La formule est paradoxale : un auteur peut-il exister sans son œuvre ? Nous avons vu que l'œuvre était toujours en quête d'auteur, même lorsqu'elle était publiée anonymement : la place vacante du nom de l'auteur exige d'être comblée, comme l'a souligné M. Foucault. Réciproquement, la notion d'auteur se définit nécessairement par rapport à l'existence d'une production littéraire, qui lui confère son autorité tout en s'y soumettant. Être auteur signifie être l'instigateur, le fondateur d'une œuvre dans une relation interdépendante puisque, en retour, l'œuvre achevée consacre celui qui l'a composée comme auteur. Paul Valéry souligne ce processus qui lie l'invention de l'auteur comme personnage à l'œuvre : « Celui qui vient d'achever une œuvre tend à se changer en celui capable de faire cette œuvre. Il réagit à la vue de son œuvre par la production en lui de l'auteur. – Et cet auteur est fiction »¹. De façon analogue, dans l'analyse de M. Foucault, la fonction-auteur naît de l'œuvre, elle ne lui préexiste pas mais elle se construit dans le texte. Par conséquent, si l'œuvre fait défaut – qu'elle soit inexistante, inachevée ou qu'elle ait disparu –, ce statut est alors mis en suspens et le terme se vide de son sens.

C'est ainsi que se parachève la négativité de l'auteur comme notion dans la fiction : il existe en effet bien peu de créateurs comblés par leur travail, nous les voyons échouer ou renoncer à leur projet littéraire quand leurs œuvres ne sont pas détruites malgré eux. La création littéraire semble dominée par une force négative qui l'empêche de se réaliser et laisse les personnages proprement désœuvrés, comme Bartleby dans la célèbre nouvelle de Melville. En effet, ce personnage mystérieux, qui se refuse peu à peu à toute activité quelle qu'elle soit et à toute explication, dont l'existence est purement passive et contemplative, a été choisi par E. Vila-Matas pour incarner ce néant qui évide la littérature dans *Bartleby y compañía*, suite romanesque de l'essai de Jean-Yves Jouannais sur les « artistes sans œuvres » qui a « redonné le désir d'explorer ce mystère » « du renoncement à l'écriture » au

¹ Paul Valéry, *Tel Quel*, vol. 2, Paris, Gallimard (Littérature), 1943, p. 148 ; cité par Anne Chevalier, « L'ascèse de l'auteur », Gabrielle Chamarat et Alain Goulet (dir.), *L'auteur, op. cit.*, p. 97.

romancier espagnol, comme il l'explique dans la préface¹. Transformant ce nom propre en nom commun, E. Vila-Matas nous propose ainsi un terme de substitution au mot « auteur » qui ne convient plus du fait de la disparition de l'œuvre. Dans le dernier temps de ce chapitre, nous observerons donc comment les personnages des récits se transforment tout à tour en nouveaux *bartlebys*, qu'il s'agisse d'un choix (comme le personnage de Melville, qui répond à chaque demande qu'il « préférerais[t] pas »²) ou d'un résultat involontaire qui déçoit les aspirations de l'auteur.

I Les difficultés de la création

Le temps du récit correspond souvent pour les personnages d'auteur à un moment de blocage, où la création littéraire est difficile ou impossible. L'auteur se présente alors dans le récit affaibli, dépourvu d'énergie créatrice ou même de désir d'écrire. P. Roth met en scène par exemple dans *Zuckerman Unbound* l'effondrement d'un écrivain au moment où sa célébrité est à son sommet : Zuckerman vient de publier *Carnovsky* et, grâce au succès du roman, les journaux lui consacrent de nombreux articles tandis que ses lecteurs l'arrêtent dans la rue. Cependant, si le roman est une réussite incontestable, Zuckerman supporte difficilement ses conséquences directes, le bouleversement de sa vie que le succès implique, si bien qu'il ne parvient plus à écrire : « Mon travail. Affreux. Inexistant. Je n'ai rien fait depuis des mois »³, avoue-t-il à une amie de son ancienne compagne. La force destructrice de *Carnovsky*, roman entrepris selon son agent pour « saboter [la] nature moralisatrice [de l'auteur], [pour] humilier [son] esprit de sérieux dans sa dignité et sa noblesse »⁴, semble avoir atteint pour finir les capacités créatrices de Zuckerman. L'invention romanesque est désormais hors de sa portée et il doit se contenter tout au long du roman de prendre des notes sur ce qu'il vit : il transcrit ainsi le discours

¹ « Double *shandy* », Enrique Vila-Matas dans : Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*. I would not prefer to, Verticales (phase deux), 2009 [1997], p. 21. La réédition de l'essai en 2009 a été augmentée d'une préface d'Enrique Vila-Matas.

² C'est la traduction proposée par Pierre Leyris de la phrase « *I would prefer not to* » ; Herman Melville, *Bartleby le scribe* (traduit de l'anglais par Pierre Leyris), Paris, Gallimard (Folio), 1996 [*Bartleby the scrivener*, 1853].

³ « *Work ? Terrible. Nonexistent. Haven't worked in months* », Philip Roth, *Zuckerman Unbound* in *Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 224 ; p. 310.

⁴ « *to sabotage your own moralizing nature, [...] to humiliate all your dignified high-minded gravity* », *ibid.*, p. 198 ; p. 275.

déliquant d'Alvin Pepler ou les paroles de menace de son maître-chanteur (dans un cahier justement intitulé « *Dans le vrai* »), quand il ne s'agit pas simplement de répondre à son courrier abondant (et parfois consternant).

De son côté, dans *My Life as a Man*, Peter Tarnopol voit sa carrière littéraire brisée par son mariage houleux avec Maureen après des débuts pourtant prometteurs, comme il l'explique dans son récit autobiographique « *My True Story* » :

Mes écrits de cette époque étaient entièrement sous la dépendance de nos désordres conjugaux. Cinq à six heures par jour, sept jours par semaine, je me rendais à mon bureau, à l'université, et introduisais une feuille de papier sous le rouleau de ma machine à écrire ; ce qui sortait de la machine était ou bien transparent comme un travail d'amateur [...] ou bien [...] incohérent et obscur.¹

Son obsession est de comprendre comment il en est arrivé à gâcher sa vie en tombant dans le piège tendu par Maureen, sans parvenir néanmoins à transformer son histoire en vrai roman. Après la mort de sa femme, il compose tout de même les deux nouvelles présentes au début du livre mais la tentative n'est pas menée plus loin : en effet, la biographie insérée en ouverture de la deuxième partie indique qu'« actuellement, Mr. Tarnopol songe à abandonner les ouvrages de fiction pendant un certain temps pour se mettre à écrire un récit autobiographique » afin d'« exorciser une fois pour toutes son obsession »².

Ce repli sur l'écriture factuelle quand la création romanesque est impossible se retrouve fréquemment : Thelonious Ellison dans le roman de P. Everett désespère d'écrire « un vrai roman » (« a *real novel* »)³ (le dernier qu'il a proposé sous son nom à un éditeur a été refusé) et son travail se réduit à quelques notes et une courte nouvelle insérées dans son journal intime où il raconte son histoire ; Bret Easton Ellis a commencé avec enthousiasme un nouveau roman (qu'il a l'intention d'appeler *Teenage Pussy*, titre qui cherche le scandale afin de promouvoir « un genre entièrement nouveau », le « thriller pornographique »⁴) mais il doit l'abandonner (définitivement sans doute) pour rédiger *Lunar Park*, le livre que nous lisons,

¹ « *My writing by this time was wholly at the mercy of our marital confusion. Five and six hours a day, seven days a week, I went off to my office at the university and ran paper through the roller of my typewriter; the fiction that emerged was either amateurishly transparent [...] or, alternately, [...] disjointed and opaque* », Philip Roth, *My Life as a Man*, *op. cit.*, p. 104 ; p. 154.

² « *Presently, Mr. Tarnopol is preparing to forsake the art of fiction for a while and embark upon an autobiographical narrative [...] [to] exorcise his obsession once and for all* », *ibid.*, p. 100 ; p. 149.

³ Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 287 ; p. 355. « *each morning [...] [I would] sit down at my desk for several hours and try to construct a new novel* », « Chaque matin, je [...] restais assis des heures au bureau à essayer de commencer un nouveau roman », *ibid.*, p. 249 ; p. 306.

⁴ « *an entirely new genre* », « *pornographic thriller* », Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, *op. cit.*, p. 69 ; pp. 114-115.

présenté comme « une histoire vraie », où « tout a réellement eu lieu »¹ ; le narrateur de « The Locked Room », paralysé dans son travail littéraire depuis la publication des œuvres de Fanshawe², décide d'écrire la biographie de son ami (sans avoir l'intention cependant de dire la vérité sur sa disparition). Dans tous ces exemples, l'œuvre écrite n'est pas l'œuvre espérée et la substitution masque imparfaitement l'échec de l'auteur.

Emile Ajar utilise d'ailleurs une stratégie analogue pour se crédibiliser délibérément comme auteur : il dévalue pour cela son œuvre publiée en la réduisant à un travail « thérapeutique », écrit de « clinique en clinique, sur conseils des médecins eux-mêmes » afin de mettre un terme à ses hallucinations³ ; *Pseudo* est lui-même présenté comme « un document » par le narrateur⁴. De même, le personnage de *Travels in the Scriptorium*, Mr. Blank, n'a pas écrit de romans mais il a seulement rédigé le « rapport » ou le « compte-rendu » (« *report* ») de ce qui est arrivé à ses chargés de mission (comme Fanshawe par exemple)⁵. Le choix de ces dénominations est révélateur : elles permettent d'exclure les écrits de l'auteur de la littérature et, ainsi, de faire disparaître son œuvre littéraire derrière une apparence non artistique.

Cependant, il faut reconnaître que, dans d'autres œuvres, les personnages d'auteur parviennent à surmonter les difficultés de l'écriture, qui se révèlent passagères, et trouvent un nouveau souffle créateur au terme du récit. Ainsi, Dostoïevski se résout péniblement à la mort de Pavel dans *The Master of Petersburg* dont il essaie en vain de convoquer l'esprit. Tout au long de son séjour clandestin à Pétersbourg et jusqu'au chapitre final, il n'écrit pas : « Ce n'est pas qu'il soit paralysé. [...] A tout moment, il est capable de prendre la plume et de former des lettres sur le papier. Mais les écrits, craint-il, seraient ceux d'un fou – bassesse,

¹ « *a true story [...] all of it really happened* », *ibid.*, pp. 29-30 ; pp. 54-55.

² « *Words died the moment I lifted my pen. I started a number of projects, but nothing really took hold, and one by one I dropped them* », « Les mots mourraient aussitôt que je soulevais mon stylo. J'ai mis en chantier un certain nombre de projets mais aucun n'a vraiment tenu et je les ai tous abandonnés l'un après l'autre », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 244 ; p. 335.

³ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 16. Ainsi, comme Ajar l'affirme à son éditeur, le roman *Gros-Câlin*, dans lequel le narrateur adopte un python, serait « entièrement autobiographique » : Ajar croit lui aussi voir un python et dans un « effort d'autothérapie », il doit « l'écrire pour [s']en débarrasser », *ibid.*, p. 75 et p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, *op. cit.*, p. 50 et p. 125 ; p. 63 et p. 142. En outre, le récit que nous lisons, écrit par Fanshawe comme nous l'apprenons à la fin, serait aussi « un compte-rendu » (« *account* »), *ibid.*, p. 7 ; p. 17.

obscénité, sur des pages et des pages, sans contrôle possible »¹. Mais l'écrivain finit par céder à l'appel de l'écriture, figurée telle « une descente au fond de représentations qui n'ont pas leur place en ce monde »², et il compose alors deux courts textes, « *THE APARTMENT* » et « *THE CHILD* », dont les personnages sont inspirés directement de Pavel et de Matriona, la fille de sa logeuse, mais à travers un filtre déformant qui pervertit tout à fait leur relation amicale. Il réinvente par l'écriture son beau-fils et crée « le Pavel qui aurait pu exister un jour, tout à fait sorti de l'adolescence pour devenir le genre de bel homme au visage froid qu'aucun amour ne peut toucher »³, celui qui deviendra le malfaisant Stavroguine dans le vrai roman de Dostoïevski, *Les Possédés* – qui reste pour l'heure à peine ébauché. L'écrivain retrouve la pleine possession de son art, il redevient le « maître » de la fiction romanesque mais seulement une fois qu'il a pris la mesure du sacrifice que l'œuvre implique et qu'il accepte de l'assumer après avoir longtemps résisté : « *Ils lui donnent plein d'argent pour écrire des livres, disait l'enfant en répétant les mots de l'enfant mort. Ce qu'ils oubliaient de dire, c'est qu'il devait donner son âme en échange* »⁴.

De plus, il est remarquable qu'un autre « maître » de la littérature, Henry James, soit représenté dans le roman de D. Lodge au moment précis où sa carrière littéraire vacille : le romancier a déployé toute son énergie dans une pièce qui est un échec cuisant, comme nous l'avons déjà vu, et le bilan de son travail qu'il dresse alors est douloureux : « Il avait perdu cinq ans dans la futile quête d'un Graal illusoire, cinq ans durant lesquels il avait délaissé l'art dont il possédait une maîtrise reconnue. [...] Il n'avait publié aucun nouveau roman depuis *La Muse tragique* »⁵. Par la suite, sa confiance est ébranlée et James peine à continuer à écrire, telle cette période où il compose une nouvelle pièce, *Summersoft*, qui ne sera jamais montée, avant de changer de projet :

¹ « *It is not that he is paralysed. [...] At any moment he is capable of picking up the pen and forming letters on the paper. But the writing, he fears, would be that of a madman – vileness, obscenity, page after page of it, untameable* », J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 18 ; p. 24.

² « *a descent into representations that have no place in the world* », *ibid.*, p. 241 ; p. 260.

³ « *Pavel as he might have been one day, grown wholly beyond boyhood to become the kind of cold-faced, handsome man whom no love can touch* », *ibid.*, p. 240 ; p. 258.

⁴ « *They pay him lots of money for writing books, said the child, repeating the dead child. What they failed to say was that he had to give up his soul in return* », *ibid.*, p. 250 ; p. 268.

⁵ « *He had wasted five years on the futile quest for an illusory Grail – five years in which he had neglected the art of which he did have some acknowledged mastery [...] He had published no new novel since The Tragic Muse* », David Lodge, *Author, Author*, op. cit., p. 269 ; p. 364.

il se réattela à “La maison belle” [...] mais il ressentait une certaine angoisse [...] le récit ne cessait de s’allonger [...] Il le mit de côté et entreprit une autre nouvelle, “L’Age ingrat” [...] Cela aussi, il le mit de côté et, en désespoir de cause, il écrivit à toute vitesse pour contenter Scudder une modeste nouvelle intitulée “Les Lunettes”.¹

Ce n’est que lorsque le romancier s’installe à Lamb House à la fin de la troisième partie qu’il retrouve véritablement, grâce à l’« effet libérateur » de la maison, « son imagination créatrice »².

Il est vrai que le roman de C. Tóibín, qui évoque pourtant les mêmes années de la vie de James, insiste beaucoup moins sur les doutes du romancier, sans doute parce que le récit ne cesse de plonger dans son passé pour reconstituer des rencontres ou des événements marquants. Ainsi, les œuvres déjà publiées par James au moment du récit premier (qui dure de 1895 à 1899) sont mentionnées à de nombreuses reprises. Par contre, il y a peu de scènes où le romancier est décrit en train de travailler à son œuvre présente et, lorsque c’est le cas, le titre de la nouvelle ou du roman est étonnement omis dans le récit ce qui tend à déréaliser cette œuvre. Par exemple, un passage évoque avec détail la rédaction d’une histoire « effrayante » où « deux enfants [sont] abandonnés dans une grande maison aux soins d’une gouvernante qui avait reçu l’ordre de ne contacter leur tuteur sous aucun prétexte »³ : nous reconnaissons évidemment ici l’intrigue de *The Turn of the Screw* et pourtant l’œuvre reste dépourvue de titre dans le roman. On remarque également que, dans *Vidas escritas* de J. Marías, les œuvres des auteurs biographés sont mentionnées avec beaucoup de parcimonie (dans « Henry James de visita », seul le roman *Daisy Miller* est cité tandis que l’œuvre de Vladimir Nabokov est réduite à *Lolita*, *L’Enchanteur* et son autobiographie *Parle, ô mémoire*) ; du reste, l’auteur avait annoncé dès le prologue que « rares sont les jugements sur les œuvres »⁴ dans ces notices qui récrivent seulement la *vie* des écrivains, comme si leurs créations littéraires étaient seulement anecdotiques.

¹ « he returned to work on “The House Beautiful” [...] but with some anxiety [...] the tale kept growing longer [...] He put it aside and began another story, called “The Awkward Age” [...] He put that aside too, and in desperation dashed off a lightweight story called “Glasses” to keep Scudder happy », *ibid.*, p. 309 ; p. 416.

² « liberating effect on his creative imagination », *ibid.*, p. 346 ; p. 464.

³ « a story [...] frightening [...] two children in a large house left by their guardian in the care of a governess detailed not to contact the guardian under any circumstances », Colm Tóibín, *The Master*, *op. cit.*, p. 148 ; p. 184.

⁴ « rara es la vez en que se emite algún juicio sobre las obras », Javier Marías, *Vidas escritas*, *op. cit.*, p. 16 ; p. 10.

Par contre, *The Master* décrit à l'ouverture des chapitres cinq et six ce qui se révèle être un obstacle sérieux à la création romanesque, une douleur physique à la main – métonymie de l'écrivain – qui transforme l'écriture en « supplice »¹ ; le problème est néanmoins résolu en 1897 par le recours à un sténotypiste à qui James dicte son œuvre. Zuckerman pour sa part s'arrête totalement d'écrire dans *The Anatomy Lesson* pour ne pas accroître plus encore sa douleur à l'épaule : nous apprenons au début du récit que cela fait désormais quatre ans que Zuckerman n'a pas terminé de livre (depuis la publication de *Carnovsky* en fait), même après avoir abandonné sa machine à écrire mécanique pour un modèle plus récent et malgré tout un équipement ergonomique adapté à sa nouvelle situation. « Ecrire à la main ne valait guère mieux » (« les mâchoires crispées, il faisait des grimaces de douleur »)² tandis que dicter son œuvre est un échec car « il ne pouvait écrire sans voir ce qu'il écrivait »³. En outre, à cette impossibilité matérielle d'écrire s'ajoute un manque profond d'inspiration, ce qui conduit l'auteur à une stérilité littéraire complète :

Zuckerman avait perdu son sujet. Sa santé, ses cheveux – et son sujet. Il était heureux qu'il ne trouvât pas de position pour écrire. Ce dont il avait fait son œuvre romanesque avait cessé d'exister – le lieu de sa naissance n'était plus que le paysage calciné d'une guerre raciale et les gens qui avaient été des géants à ses yeux, morts [...] Ayant perdu père, mère, et terre natale, il cessait d'être un romancier.⁴

Enfin, la souffrance de Virginia Woolf dans *The Hours* est d'une autre nature mais elle handicape tout autant l'écrivain dans la composition de son œuvre : à cause de ses migraines, elle ne peut travailler que quelques heures par jour, même si « elle voudrait pouvoir écrire toute la journée, remplir trente pages au lieu de trois, mais au bout des premières heures quelque chose en elle vacille, et elle craint, si elle se force à dépasser ses limites, de compromettre le projet tout entier »⁵. Ses crises risquent en effet de provoquer le retour de ces voix étrangères qui la traversent et recouvrent la

¹ « *His hand did not improve. He held it now as though it were a foreign object placed in his care, unpleasant and unwelcome and, at times, venomous* », « Sa main n'allait pas mieux. Il en venait à la porter comme une chose étrangère qui lui aurait été confiée – importune, hostile et parfois même venimeuse », *ibid.*, p. 125 ; p. 158.

² « *Writing manually was no better [...] He clenched his teeth and made agonized faces* », Philip Roth, *The Anatomy Lesson in Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 267 ; p. 370 et p. 371.

³ « *he couldn't write without seeing the writing* », *ibid.*, p. 270 ; p. 374.

⁴ « *Zuckerman has lost his subject. His health, his hair, and his subject. Just as well he couldn't find a posture for writing. What he'd made his fiction from was gone – his birthplace the burnt-out landscape of a racial war and the people who'd been giants to him dead [...] Without a father and a mother and a homeland, he was no longer a novelist* », *ibid.*, p. 288 ; p. 401.

⁵ « *She would like to write all day, to fill thirty pages instead of three, but after the first hours something within her falters, and she worries that if she pushes beyond her limits she will taint the whole enterprise* », Michael Cunningham, *The Hours*, *op. cit.*, pp. 69-70 ; p. 75.

naissance de sa propre voix. Dans la fiction de M. Cunningham, la romancière de même que le poète contemporain Richard semblent souffrir de schizophrénie, ce qui est pour un écrivain, symboliquement, la maladie de l'autorité : celle-ci risque de déposséder l'auteur de son œuvre puisque, parlé par d'autres, il est submergé par une autorité extérieure.

Ce dernier exemple nous indique alors une autre situation où l'œuvre s'absente, qui se distingue des difficultés rencontrées au cours de la création : elle concerne la propriété intellectuelle de l'auteur sur ses écrits ou ce qu'il présente comme ses écrits.

II Usurpation / aliénation de l'œuvre

En droit, auteur et œuvre sont reliés intimement l'un à l'autre par un système de référence circulaire : l'œuvre porte le nom de son auteur qui se définit par son œuvre. Mais cette équation est parfois piégée dans les faits – et les récits fictionnels s'en font l'écho – selon deux procédés inverses qui aboutissent cependant à la même formule paradoxale : l'auteur *n'est pas* l'auteur de l'œuvre. Celui qui a écrit l'œuvre peut refuser d'en assumer la paternité et l'attribuer à un autre ; ou bien, en considérant les faits selon le point de vue opposé, quelqu'un peut endosser la responsabilité d'une œuvre qu'il n'a pas écrite. Dans les deux cas, la relation entre l'auteur et son œuvre est faussée puisque cette dernière lui échappe : l'œuvre devient ou est celle d'un autre, par aliénation ou par usurpation.

Un état schizophrène ou une scission de l'identité s'apparentent à ces perturbations de la propriété littéraire puisque l'œuvre n'est plus ressentie comme sienne malgré la réalité des faits, ce qui peut conduire à l'une ou à l'autre démarche. Bret Easton Ellis a publié sous son nom *American Psycho* mais le narrateur de *Lunar Park* explique que le roman est le fruit d'un envoûtement par « l'esprit d'[un] dément » (« *spirit of [a] madman* ») qui compose son œuvre à travers lui :

Quand j'ai compris, horrifié, ce que ce personnage voulait de moi, j'ai tenté de résister, mais le roman a exigé d'être écrit. Souvent, j'ai été inconscient pendant des heures pour finalement m'apercevoir que dix pages supplémentaires avaient été griffonnées. Il s'écrivait tout seul et se fichait pas mal de ce que je ressentais.¹

¹ « *When I realized, to my horror, what this character wanted from me, I kept resisting, but the novel forced itself to be written. I would often black out for hours at a time only to realize that another ten*

A l'inverse, dans le cas de Pessoa, les poèmes étrangers qui surgissent dans l'esprit du poète sont attribués à des personnages fictifs, ses hétéronymes. Le docteur Pasavento, dont l'identité se fragmente au fil du roman, décide également pour finir de se défaire de son autorité sur la plus grande partie de ses écrits, ses carnets – c'est-à-dire le texte que nous lisons – au profit d'un de ses doubles intérieurs : « les carnets, il vaudra mieux les attribuer à Ingravallo lui-même. J'aspire à n'être l'auteur de rien d'autre, seulement le responsable de quelques papiers qui devront être appelés *petits bouts de papier de la solitude* »¹. Dans le chapitre final, Pasavento imagine qu'il n'est même plus celui qui écrit puisqu'il demande désormais à Ingravallo de « noter l'histoire » (« *anote la historia* »)² qu'il lui propose.

Dans ses crises de délire, Ajar s'efforce de se défaire de « l'appartenance » angoissante de son œuvre littéraire et, en guise de « geste d'amour », il adresse à Tonton Macoute cette prière à double entente : « Je voudrais que tu recopies de ta main le début de ma *Vie*. Le commencement, *l'origine*. La genèse de l'œuvre... »³. Il s'agit bien sûr d'une demande déguisée de reconnaissance de paternité, cependant « *Vie* » fait d'abord référence au roman d'Ajar, *La vie devant soi*, publié juste avant *Pseudo*. Or ce geste permet plus loin à Ajar de surmonter l'angoisse du prix Goncourt qu'il reçoit pour ce roman car il ne s'en estime plus l'auteur, comme il l'affirme à son oncle : « c'est toi qui as écrit mon deuxième livre [...] Tu l'as écrit de ta main [...] C'est toi l'auteur de *La vie*. Il y a des journaux qui le disent et j'ai un brouillon écrit de ta main »⁴. Macoute refuse néanmoins fermement ce transfert d'autorité extorqué.

Enfin le cas de Thelonious Ellison dans *Erasure* est différent car le rejet de l'œuvre ne relève pas initialement d'un trouble de l'identité. *My Pafology*, parodie de roman afro-américain au goût du public, naît de la colère et du dégoût que ressent Ellison devant le succès remporté par le livre de Juanita Mae Jenkins *We's Lives In Da Ghetto* alors que son dernier roman est refusé par tous les éditeurs. *My Pafology*

pages had been scrawled out. [...] It wrote itself, and didn't care how I felt about it », Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, op. cit., p. 13 ; p. 27.

¹ « *los cuadernos será mejor que se los atribuya el propio Ingravallo. No aspiro a ser el autor de nada más, sólo el responsable de unos cuantos papeles que deberán ser llamados papelillos de la soledad* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, op. cit., p. 379 ; p. 420.

² *Ibid.*, p. 387 ; p. 429.

³ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 199. La fiction inverse ici de façon retorse la réalité des faits car R. Gary est bien l'auteur du roman mais il a cédé à Ajar la paternité de son œuvre.

représente ainsi tout ce qu'il déteste et, pour cette raison, il précise avant même de l'insérer intégralement dans son journal que c'est « un livre [qu'il] ne pourr[a] jamais signer de [son] nom »¹. Ellison n'avoue à aucun de ses proches qu'il a écrit « cet abominable petit livre » (« *awful little book* »), qui résout pourtant ses problèmes financiers ; comme un livre honteux (il le croit « mauvais » – « *not good* » – et « ennuyeux » – « *the work bored* »)², il le publie sous un autre nom et, jusqu'à la scène finale, seul son éditeur est dans la confidence.

D'autre part, plusieurs personnages d'auteur s'adonnent au plagiat en s'appropriant le travail et le mérite d'un autre. Ainsi Fernando Navales dans *Las Máscaras del Héroe* se rend compte rapidement, malgré son désir de gloire, que ses capacités littéraires sont très médiocres³. Trouvant une autre solution pour atteindre son objectif, il a volé quelques manuscrits inédits de Gálvez et, quelques années plus tard, profitant de l'absence du poète parti en mission au Chili, il décide de plagier avec succès « une comédie presque complète, à l'exception du dénouement » :

j'écoutais chaque soir les applaudissements qui suivaient les représentations, ivre de vanité. [...] c'était mon œuvre que l'on applaudissait et non celle d'un bohème que personne ne connaissait, d'un homme obscur que ma mémoire s'obstinait encore à susciter.⁴

Cependant, Navales ne s'arrête pas à cette usurpation, il convertit avec aplomb son acte en nouvelle théorie littéraire qui « fait du plagiat une vertu stylistique » en affirmant, pour se justifier, que « maintenant [...] on ne peut plus prétendre à l'originalité » :

le plagiat tel que je l'entends est une décision mêlant admiration, haine et goût du risque. Mon style *était* le plagiat, étranger à l'imitation ou à la parodie, le plagiat à l'état

¹ « *a book on which I knew I could never put my name* », Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 70 ; p. 97.

² *Ibid.*, p. 156 et p. 182 ; 190 et p. 223.

³ « *Yo concebía la poesía como mero pasatiempo, y, sobre todo, como herramienta de triunfo [...] el problema empezaba cuando me sentaba a escribir el primer verso: las sílabas no se ajustaban al ritmo desbocado de mis ocurrencias, y las rimas se me resistían, hasta levantarme jaqueca o degenerar en ripios* », « Pour moi, la poésie était un simple passe-temps et, avant tout, un moyen d'accéder à la renommée, [...] Mais quand je m'asseyais pour écrire le premier vers, les difficultés se présentaient : les syllabes ne s'ajustaient pas au rythme débridé de ma pensée, les rimes me résistaient au point de me donner la migraine ou de dégénérer en vulgaire cheville », Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, *op. cit.*, p. 248 ; p. 255.

⁴ « *una comedia casi completa, a falta del desenlace* », « *Los aplausos que seguían a cada representación los escuchaba yo [...], embriagado de vanidad [...] se aplaudía mi obra, no la de un bohemio a quien nadie conocía, no la de ese hombre oscuro que mi memoria aún se obstinaba en traer a colación* », *ibid.*, p. 408 ; pp. 420-421.

pur, comme vocation pleine et entière [...] le plagiat comme mode de vie, consacrée à la réussite envers et contre tous et tout.¹

Sa théorie serait borgésienne avant l'heure, annonçant les travaux littéraires de Pierre Ménard ou de César Paladion², si elle n'était pas réduite ironiquement à une visée pragmatique où l'esthétique a bien peu de place. Navales considère que les œuvres de Gálvez sont « devenues [sa] propriété, puisqu[il] les avai[t] apprises par cœur, réécrites, limant leurs aspérités et les embellissant avec une couche de maquillage »³ ; reste à se défaire du poète original pour jouir pleinement de son œuvre allographe. Navales écrira néanmoins de sa propre plume au moins une œuvre, ses mémoires, dont nous lisons une partie dans le roman et qui sont publiés posthumes par un éditeur anonyme.

Le plagiat se déploie à une échelle bien plus vaste dans le très court récit de G. Perec *Le Voyage d'hiver*, qui évoque lui aussi les fictions de Borges mais en restant plus fidèle à leur esprit. La découverte de Vincent Degraël pourrait ébranler profondément nos représentations de la littérature du XIX^e siècle et « rem[ettre] en question tout ce que les critiques et les historiens de la littérature avaient imperturbablement professé depuis des années et des années »⁴. Dans un premier temps, ce professeur de lettres croit que le livre d'Hugo Vernier, *Le Voyage d'hiver*, qu'il a découvert dans la maison de ses amis, n'est « qu'une prodigieuse compilation des poètes de la fin du XIX^e siècle, un centon démesuré, une mosaïque dont presque chaque pièce est l'œuvre d'un autre » et il s'échine à repérer les différents emprunts avant de se rendre compte que les faits sont entièrement inversés : c'est en réalité Hugo Vernier, dont le livre a été publié en 1864, qui a été plagié par ceux que l'on

¹ « hecho del plagio una virtud estilística », « ahora [...] ya no se puede aspirar a la originalidad », « el plagio, según lo entiendo, es una decisión que exige un sentimiento mixto de admiración y odio hacia el plagiado, y también una atracción por el riesgo. Mi estilo era el plagio, que nada tiene que ver con la imitación o la parodia : el plagio en estado puro, como vocación absoluta [...] el plagio, como resumen de una vida empleada en medrar a costa de lo que sea y de quien sea », *ibid.*, pp. 429-430 ; pp. 442-443.

² Pierre Ménard a reproduit quelques chapitres *Don Quichotte* qui coïncident « mot à mot et ligne à ligne » avec l'œuvre de Cervantes tandis que César Paladion a « annexé » un ouvrage entier, *Les Parcs abandonnés* de Herrera y Reissig : « Paladion lui octroya son nom et l'envoya à l'imprimerie sans ajouter ni retrancher une seule virgule, suivant une règle à laquelle il fut toujours fidèle ». Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, *op. cit.*, p. 45 ; Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, « Hommage à César Paladion », *Chroniques de Bustos Domecq* (traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset), Paris, LGF (Livre de Poche) [Denoël], 1970 [*Cronicas de Bustos Domecq*, 1967], p. 21.

³ « habían pasado a mi propiedad, pues yo las había embellecido con una capa de maquillaje y las había recitado y aprendido de memoria », Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, *op. cit.*, p. 430 ; p. 443.

⁴ Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1993, p. 23.

considère comme les poètes importants du siècle – Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Verlaine, Corbières, entre autres – et qui ne sont que « les copistes d'un poète génial et méconnu »¹. Ce mince volume transforme ainsi vertigineusement toute une génération poétique en plagiaires démasqués dont l'originalité et la modernité était une pure illusion.

Ce récit esquisse une vision de la littérature comme répétition et reproduction infinies qui met en doute la possibilité d'une œuvre inédite. De ce fait, le livre de R. Bolaño, *Estrella distante*, rejoint d'une certaine manière cette réflexion, bien qu'il n'y ait pas ici de véritable usurpation de propriété : en effet, ce roman se présente explicitement comme une redite d'un texte antérieur, le dernier chapitre de *La literatura nazi en América*, récrit selon la note liminaire par un certain « Arturo B. » – qui ne signe pourtant pas le texte – avec l'aide du « fantôme chaque jour plus vivant de Pierre Ménard » afin de « discuter [...] la validité de la répétition de nombreux paragraphes »². Le lecteur qui connaît le récit de Ramírez Hoffman peut ainsi retrouver les sensations de déjà-vu de Vincent Degraël, « comme si les phrases [...] lui devenaient soudain familières, [...] comme si à la lecture de chacune venait s'imposer, ou plutôt se superposer, le souvenir [...] d'une phrase qui aurait été presque identique et qu'il aurait déjà lu ailleurs »³.

Enfin, grâce à Marc-Antoine Marson et à Elana Villena, nous apprenons que la réputation de Thomas Pilaster et de Vidal Escabia est fondée sur une imposture. Dans le roman d'E. Chevillard, non seulement l'éditeur posthume de Pilaster s'engage dans « une entreprise de démolition, puisqu'il dénonce la gloire imméritée et le talent surfait »⁴ de l'écrivain à travers ses notes et ses notices mais en outre il signale à mots couverts que son ami a plagié son œuvre et, par conséquent, lui a volé la place qui lui revenait en droit :

[Pilaster] eut ainsi l'occasion de lire sur manuscrit *Le Chant des astres*, mon premier roman, dont la publication retardée suivit de quelques mois celle de son second livre,

¹ *Ibid.*, p. 20 et p. 22.

² « discutir, [...] con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos », Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 11 ; p. 11.

³ Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁴ Joëlle Papillon, « Marges et mutineries. L'œuvre posthume de Thomas Pilaster », Pascal Riendeau (études réunies par), *Dossier critique: L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Du Hérisson, Démolir Nisard d'Eric Chevillard, *Roman 20-50*, Revue d'étude du roman du XX^e siècle, n° 46 / décembre 2008, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille 3, p. 48.

Bapst, ou l'expansion de l'Univers, qui s'en inspire et qui impose définitivement son auteur auprès de la critique et du public.¹

Elena Villena révèle quant à elle dans le prologue de *La asesina ilustrada* le secret d'Escabia percé à jour par son mari, l'écrivain Juan Herrera. Ce dernier a entretenu avec Escabia une longue correspondance afin de le piéger et de le pousser à avouer la vérité par écrit dans une lettre :

il n'avait pas écrit une seule ligne de la grande majorité de ses récits, dont il s'était tant vanté. [...] il citait les noms des véritables auteurs (Jenny López et Gilda Luna, entre autres) et demandait, sur un ton extrêmement pathétique, le plus grand silence sur cette révélation qui, faite au grand jour, mettrait gravement en jeu sa réputation.²

Si Herrera avait gardé le secret, Elena Villena ne se prive pas, après la mort des deux hommes, de le transmettre au lecteur, ajoutant en outre pour achever la ruine de l'auteur que l'œuvre d'Escabia n'est qu'un « fatras monotone, ennuyeux », au « style ampoulé » : « à le lire, on ne trouve que des banalités, quand ce sont les siennes, et des choses de mauvais goût, quand il pille délibérément les autres »³.

En définitive, tous ces personnages d'auteur, qu'ils feignent que l'œuvre qu'ils écrivent leur est étrangère ou qu'ils s'approprient celle d'autrui, sont déjà les doubles de Bartleby et reflètent son activité de copiste (Bartleby est un scribe, « *scrivener* » dans le titre original de la nouvelle, engagé dans l'étude d'un conseiller à la Cour de la Chancellerie pour copier ses documents). Jean-Yves Jouannais souligne à cet égard que le personnage de Melville, « par ce choix d'existence, s'est interdit, de fait toute création personnelle. Commis aux écritures, n'est-ce pas la position idéale pour n'avoir pas à commettre d'écriture propre ? »⁴. Ou du moins pour mettre volontairement sa création littéraire en retrait, déchargée de sa primauté. On remarque en effet que plusieurs personnages-narrateurs développent leur œuvre littéraire personnelle à partir d'un travail de copie des écrits d'autrui : le personnage central de *Bartleby y compañía* se considère lui-même comme un copiste qui a ainsi

¹ Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, op. cit., p. 15.

² « *él no había escrito ni una sola línea de aquellas novelas de las que tanto alardeaba [...] citaba el nombre de los verdaderos autores (Jenny López y Gilda Luna entre ellos) y [...] [pedía], en un tono marcadamente patético, el mayor silencio sobre aquella revelación que ponía gravemente en juego su reputación* », Enrique Vila-Matas, *La asesina ilustrada*, Barcelone, Lumen, 2005 [1977], pp. 31-32 ; *La Lecture assassine* (traduit de l'espagnol par Pierre-Olivier Sanchez), Albi, Passage du Nord / Ouest, 2002, pp. 19-20.

³ « *un revoltijo monótono, aburrido* », « *estilo ampuloso* », « *al leerle, sólo se encuentran banalidades cuando son suyas, y cosas de mal gusto cuando deliberadamente saquea a los demás* », *ibid.*, p. 17.

⁴ Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*. I would not prefer to, op. cit., p. 197.

« l'honneur d'appartenir à la constellation Bartleby »¹ et ses notes comportent nombre de citations ou d'histoires racontées par d'autres². De même, le récit de Geoffrey Braithwaite dans *Flaubert's Parrot* accueille sans cesse la voix de Flaubert, citant ses romans, ses journaux ou ses lettres. Son discours se constitue autour des écrits de l'écrivain, il est toujours second, comme celui de Rosario Gironde qui explique dans *El mal de Montano* que son œuvre se fonde sur un « parasitisme littéraire », un « vampirisme livresque », grâce auquel il a trouvé « [son] propre style » (« *estilo propio* ») : « arrivant toujours *après*, en deuxième position, pour accompagner un écrivain, tous les Cernuda que je découvrais peu à peu, qui apparaissaient en première position, comme originaux »³. Son œuvre, collage de citations et d'échos comme ce « dictionnaire du timide amour de la vie », s'écrit à partir de la parole des autres écrivains qui le hantent et qui lui ouvrent la voie de la littérature.

L'appropriation de l'œuvre s'élabore à distance par une démarche esthétique interne à la création littéraire. Or un point de vue extérieur sur l'objet livre révèle également d'autres procédés par lesquels l'œuvre se trouve retranchée du corpus de l'auteur, à cause de sa disparition ou bien de son inachèvement.

III Des œuvres perdues ou inachevées

Même si l'auteur trouve l'inspiration pour composer son œuvre, celle-ci n'est pas à l'abri d'une autre forme de négation qui s'en prend à sa matérialité même : le texte peut être détruit, mutilé ou paralysé de sorte qu'il ne reste de l'œuvre que le souvenir de son existence ou un résidu incomplet. Son absence devient alors plus aiguë puisque l'auteur et les lecteurs potentiels ont entrevu sa possibilité avant qu'elle ne soit rattrapée par le néant.

¹ « *el honor de pertenecer a la constelación Bartleby* », Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, *op. cit.*, p. 20 ; p. 20.

² En outre, le narrateur a conçu son œuvre comme un « plagiat manifeste » (« *evidente plagio* ») du livre (imaginaire) *Eclipses littéraires* de Robert Derain, « magnifique anthologie de récits dus à des auteurs dont le dénominateur commun consiste à n'avoir publié qu'un seul livre de leur vivant et d'avoir renoncé ensuite à la littérature », à la seule différence que « tous les auteurs de ce livre sont inventés » ; « *magnífica antología de relatos pertenecientes a autores cuyo denominador común es haber escrito un solo libro en su vida y después haber renunciado a la literatura* », « *Todos los autores de ese libro de eclipses son inventados* », *ibid.*, p. 74 ; p. 45 ; p. 75 et p. 45.

³ « *parasitismo literario [...] vampirismo libresco* », « *llegando siempre después, en segundo término, para acompañar a un escritor, a todos los Cernuda que iba descubriendo, que aparecían como primeros, como originales* », Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, *op. cit.*, p. 119 et p. 122 ; p. 145 et pp. 148-149.

Les récits fictionnels relatent la perte définitive de plusieurs œuvres, avant même leur publication ou leur diffusion, par destruction du manuscrit. Nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, *Les Métamorphoses* de Naso ont été brûlées par le poète lorsqu'il a été condamné à l'exil dans le roman de C. Ransmayr : aucune copie ne subsiste et le public n'a même jamais su la nature exacte de l'œuvre complète. En effet, Naso n'avait diffusé que des fragments de son récit, au cours de lectures publiques, attisant la curiosité des auditeurs : « Ecrivait-il un roman ou un recueil de petits textes en prose, une histoire poétique de la nature ou un album de mythes, de légendes métamorphiques et des rêves ? Naso ne disait rien et autorisait toutes les hypothèses »¹. Cotta découvre cependant dans la montagne qui surplombe Tomes une stèle de pierre où est gravée une des dernières déclarations du poète, stupéfiante pour le jeune Romain dont l'espoir de retrouver le poème perdu renaît : « J'AI ACHEVE UNE ŒUVRE QUI RESISTERA AU FEU ET AU FER »². En réalité, l'œuvre n'a pas été écrite : elle s'est faite monde, « dernier des mondes », dans la ville de Tomes. Mais cette renaissance des *Métamorphoses* demeure totalement secrète puisque Cotta ne rentrera pas à Rome pour diffuser cette nouvelle, il est lui-même devenu un des personnages du poème en attente de sa propre métamorphose fantastique, comme les dernières lignes du récit le suggèrent. Ainsi, seul le roman que nous lisons a conservé la dernière trace de l'œuvre.

Par contre, le roman de C. Ozick, *The Messiah of Stockholm*, imagine une réapparition du roman perdu de Bruno Schulz pour mieux le faire disparaître à nouveau. Nous savons en effet que l'écrivain avait commencé un roman dans le ghetto de Drohobycz mais nulle trace du manuscrit n'est retrouvée après son assassinat. L'absence du *Messie* est l'objet principal de l'obsession de Lars et il espère encore que le manuscrit va réapparaître. Or une jeune femme se présente à lui et affirme détenir le texte original, de la main de Schulz, découvert dans une famille de Varsovie, les feuilles « éparpillées et meurtries » (« *scattered bruised pages* »)³.

¹ « *schrieb Naso nun an einem Roman oder war es seine Sammlung kleiner Prosa, eine poetische Geschichte der Natur oder ein Album der Mythen, Verwandlungssagen und Träume ? Naso schwieg und ließ alle Vermutungen zu* », Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, op. cit., p. 53 ; p. 46.

² « *ICH HABE EIN WERKE VOLLENDET / DAS DEM FEUER STANDHALTEN WIRD / UND DEM EISEN* », *ibid.*, p. 50 ; p. 44. Cette phrase est une citation des derniers vers de l'œuvre d'Ovide, où le poète proclame son immortalité poétique.

³ Cynthia Ozick, *The Messiah of Stockholm*, New York, Vintage Books, 1988 [1987], p. 73 ; *Le Messie de Stockholm* (traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Pierre Carasso), Paris, Editions de l'Olivier / Le Seuil (Points), 2005 [1988], p. 125.

Elle permet à Lars, attiré irrésistiblement par un « besoin animal » (« *animal urgency* »), de parcourir le manuscrit et le chapitre treize reproduit une description-réécriture de ces pages embrouillées sans ordre prédéfini, « œuvre de cosmogonie et d'entéléchie » qui retrouve enfin son existence matérielle au sein du roman¹. Mais le personnage se met à douter de son authenticité, malgré l'examen graphologique apparemment avisé du Dr. Eklund, et se convainc qu'il est la victime d'une supercherie familiale. Comme on brûle une idole, Lars met alors le feu au texte et ramène le *Messie* à son absence initiale sans savoir s'il s'agissait d'un apocryphe ou malgré tout de l'original – comme le soutient la jeune femme à la fin du roman, Lars a peut-être véritablement « anéanti ce que l'histoire des hommes n'avait pas réussi à détruire » dans les camps de l'Holocauste².

The Counterlife de P. Roth et *The New York Trilogy* de P. Auster présentent chacun une scène similaire de destruction totale de l'œuvre littéraire. Henry Zuckerman découvre avec horreur, après l'enterrement de son frère, sa dernière œuvre romanesque qui met en scène Henry sous son vrai nom et révèle ses infidélités passées. Il dérobe alors le manuscrit afin qu'il ne soit pas publié posthume et le jette aux ordures avec la violente impression qu'il s'est livré à un geste cannibale puisque, dans ce cas, détruire l'œuvre équivaut symboliquement à tuer une seconde fois son frère, tuer l'auteur en son frère³. A la fin de « *The Locked Room* », Fanshawe confie au narrateur un cahier rouge qu'il a écrit pour donner une explication de ses actes à son ami mais la lecture de ce texte n'éclaire pas le personnage, « égaré après le premier mot, [...] vacillant dans l'obscurité, aveuglé par le livre ». Une fois le cahier lu, sans donner de raison à son geste, le narrateur entreprend d'effacer toutes traces de la dernière œuvre de Fanshawe : « Une après l'autre j'ai déchiré les pages du cahier, je les ai froissées dans ma main et je les ai jetées dans une poubelle sur le

¹ « *work of cosmogony and entelechy* », *ibid.*, p. 105 et p. 107 ; p. 174 et p. 177.

² Avant de s'en prendre au manuscrit, Lars s'exclame devant les faussaires que « *Le Messie* est parti pour les camps avec celui qui le gardait [...] *Le Messie* a été brûlé dans ces endroits-là. Derrière ces clôtures, dans ces fours » (« *The Messiah went into the camps with its keeper [...] The Messiah was burned up in those places. Behind those fences, in those ovens* »). Lars brûle alors à son tour ce qu'il considère comme un faux. Ginette Castro, « Entre double et doublure. Innovation et rédemption dans *The Messiah of Stockholm* de Cynthia Ozick », Christian Lerat, Yves-Charles Grandjeat (sous la direction de), *Figures du double dans la littérature américaine*, Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone (CRAA), n° 21, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, p. 57 ; Cynthia Ozick, *The Messiah of Stockholm*, *op. cit.*, p. 121 ; p. 200.

³ « *this quaking before the savagery of what he'd finally done and had wanted to do most of his life, to his brother's lawless, mocking brain* », « [Henry] tremblait devant la sauvagerie de ce qu'il venait enfin de faire après avoir voulu le faire presque toute sa vie au cerveau moqueur, sans foi ni loi, de son frère », Philip Roth, *The Counterlife*, *op. cit.*, p. 243 ; p. 332.

quai »¹. Par cet acte, il parachève lui aussi la disparition de l'auteur (d'après ses dires, Fanshawe a pris du poison et il est en train de mourir lors de leur dernière conversation). Mais du point de vue du lecteur, la destruction est plus radicale et profonde que dans *The Counterlife* où, malgré Henry, nous pouvons tout de même lire les chapitres qui composent le dernier roman de Zuckerman ; ici, le mystère est absolu sur le contenu d'une œuvre qui déconcerte le narrateur et, par conséquent, sur le personnage de Fanshawe qui demeure incompréhensible : « Si je ne dis rien de ce que j'y ai trouvé, c'est parce que je n'ai compris que très peu de choses. Tous les mots m'étaient familiers, mais ils semblaient pourtant avoir été rassemblés bizarrement, comme si leur but final était de s'annuler les uns les autres »².

En revanche, dans le roman d'A. Muñoz Molina se rejoue le mythe du chef-d'œuvre disparu afin d'en dénoncer les illusions. En effet, Jacinto Solana a laissé croire que *Beatus Ille*, son premier livre qu'il aurait enfin terminé, a été réduit en cendres par les gardes civiles venus l'abattre, laissant le plancher de la pièce où il logeait couvert de papiers brûlés. Cette mise en scène n'était qu'une supercherie qui a permis de faire croire à l'existence d'une œuvre seulement rêvée : « la plus grande partie de ces feuillets n'était pas écrite », avoue Solana à Minaya à la fin du roman, « et c'est moi qui y mis le feu quelques minutes avant que n'arrivent les gardes. [...] je brûlais tous les brouillons et toutes les feuilles blanches pour m'ôter la possibilité de me faire croire à moi-même que j'écrivais un livre »³. Mais les circonstances transforment la preuve de son échec en une légende glorieuse qui célèbre un livre imaginaire, en réalité hors de portée du talent littéraire de Solana.

Il est probable que l'ultime œuvre de Logan Mountstuart, un roman baptisé *Octet*, a connu dans *Any Human Heart* le même sort, et pour les mêmes raisons. Le « titre parfait » de ce roman est trouvé par Logan dès 1959 avec l'espoir de « tous les

¹ « I lost my way after the first word, [...] faltering in the darkness, blinded by the book [...] One by one, I tore the pages from the notebook, crumpled them in my hand, and dropped them into a trash bin on the platform », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 314 ; p. 427.

² « If I say nothing about what I found there, it is because I understood very little. All the words were familiar to me, and yet they seemed to have been put together strangely, as though their final purpose was to cancel each other out », *ibid.*, pp. 313-314 ; p. 426.

³ « la mayor parte de esas cuartillas quemadas estaban sin escribir, y fui yo quien les prendió fuego unos minutos antes de que llegaran los civiles [...] quemaba todos los borradores y todas la cuartillas en blanco para negarme la posibilidad de seguir fingiendo ante mí mismo que escribía un libro », Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, op. cit., p. 348 ; p. 362.

surprendre, encore »¹, peu après avoir publié son court roman de guerre *The Villa by the Lake* qui sera en définitive son dernier livre puisque la rédaction d'*Octet*, dont nous ne connaissons jamais ni le sujet ni l'histoire (toujours esquivés dans son journal²), est repoussée indéfiniment tout au long des années. En 1975, alors qu'il réside de nouveau à Londres, Logan entreprend des recherches pour son roman mais son temps est accaparé par la rédaction d'articles afin de survivre financièrement ; il semble ne se mettre véritablement au travail qu'une fois installé en France à partir de 1979, même si le journal qu'il tient pendant ces années ne fait que deux rapides allusions à *Octet*, sans préciser son avancement. A sa mort en 1991, aucune trace du roman n'est retrouvée : il a sans doute été brûlé dans un grand feu de joie où Logan a jeté des tas de papiers une semaine avant son décès – si tant est que cette œuvre n'ait jamais été écrite³.

D'autres œuvres disparaissent également après leur publication, comme *Le Voyage d'hiver* d'Hugo Vernier. En effet, lorsque Vincent Degraël entreprit des recherches sur l'auteur à la fin 1945, « il ne put jamais remettre la main sur un exemplaire » du livre, ce qui compromet définitivement la diffusion publique de sa découverte :

Celui qu'il avait consulté avait été détruit – en même temps que la villa – lors des bombardements du Havre ; l'exemplaire déposé à la Bibliothèque nationale n'était pas en place [...] [il] avait été envoyé à un relieur qui ne l'avait jamais reçu [...] Degraël se persuada bientôt que les cinq cents exemplaires de l'édition avaient été volontairement détruits par ceux-là mêmes qui s'en étaient si directement inspirés.⁴

Malgré une enquête de trente ans, le chercheur ne retrouve aucune preuve solide de l'existence de ce poète méconnu et de son œuvre, comme s'ils avaient été gommés de l'histoire littéraire. Pour des raisons différentes, l'œuvre de R. L. S dans la nouvelle de J. Marsé, « El caso del escritor desleído », connaît le même destin : au fur et à mesure que l'écrivain devient invisible, victime d'un virus étrange sur lequel nous reviendrons dans le chapitre suivant, le texte de ses œuvres publiées s'efface inexorablement. Le premier signe de cette volatilisation de son art est la difficulté

¹ « *the perfect title [...] Perhaps I will surprise them all, yet* », William Boyd, *Any Human Heart*, *op. cit.*, p. 345 ; p. 405.

² Logan reste toujours très elliptique, par exemple dans ses carnets de France : « [Gabrielle] *asked me what I was working on, so I told her a little about Octet* », « [Gabrielle] m'a demandé sur quoi je travaillais, et je lui ai donc un peu parlé d'*Octet* », *ibid.*, p. 467 ; p. 543.

³ C'est en réalité la deuxième œuvre que détruit Logan : en 1942, il avait déjà brûlé dans un incinérateur tout ce qu'il avait écrit pour un nouveau projet romanesque, intitulé *Summer at Saint-Jean*, c'est-à-dire plusieurs chapitres jugés « atterrants » (« *appalling* ») ; *ibid.*, p. 226 ; p. 267.

⁴ Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*, *op. cit.*, pp. 30-31.

inattendue que l'écrivain rencontre lorsqu'on lui demande de signer un exemplaire de son dernier livre : « signature et paraphe surgirent sous ses yeux et ceux de son admiratrice, mais s'estompèrent aussitôt. On aurait dit de la magie »¹. Quelque temps plus tard, il constate que c'est toute son œuvre qui a été absorbée par « la nébuleuse blanche de la page » (« *la misma nebulosa blanca de la hoja* »), ses fiches, ses carnets, son manuscrit en cours d'écriture mais aussi son dernier roman publié dont « le texte imprimé était en train de s'effacer, de la première à la dernière page » et le phénomène ne fait que s'amplifier :

tout ce qu'il avait écrit durant trente ans s'effaçait non seulement dans la vaste bibliothèque de son bureau, mais aussi, à coup sûr, dans des milliers de foyers et entre les mains [...] de centaines et de centaines de lecteurs, dans des bibliothèques publiques, des librairies.²

Ne restent en effet de ses œuvres que des livres remplis de pages blanches, sans titre et sans nom d'auteur.

Cet exemple fantastique rappelle la démarche artistique de Robert Rauschenberg qui demanda à son confrère et prédécesseur, le peintre Willem De Kooning, de lui donner un de ses dessins afin qu'il puisse s'employer à l'effacer : de ce travail naît l'œuvre *Erased De Kooning Drawing* (1953) qui présente une feuille blanche, retrouvée grâce à un gommage attentif. Or le titre du livre de P. Everett, *Erasure*, est une référence explicite à cette histoire qui est rapportée dans le journal de Thelonious par l'intermédiaire d'un dialogue fictif entre les deux artistes dans le chapitre quinze. Si l'œuvre de l'écrivain n'a pas disparu à proprement parler dans le roman, il suggère néanmoins qu'il existe une analogie entre l'acte de Rauschenberg, qui « a vendu [son] effacement »³ et sa propre situation d'auteur qui a effacé son art littéraire en écrivant et en publiant *My Pafology* réintitulé *Fuck*.

En outre, sans être perdue définitivement, la création littéraire d'autres auteurs est parfois arrêtée en plein développement par les circonstances ou par incapacité propre : par cet inachèvement, elle perd alors sa qualité d'œuvre pleine et entière –

¹ « *firma y rúbrica surgieron ante sus ojos y los de su admiradora, pero se esfumaron al instante. Parecía cosa de magia* », Juan Marsé, « El caso del escritor desleído », *op. cit.*, p. 420 ; p. 285.

² « *el texto impreso se estaba borrando, de la primera a la última página [...] todo lo que había escrito a lo largo de treinta años se estaba desleyendo no sólo en la vasta biblioteca de su estudio, sino también y seguramente al mismo tiempo en miles de hogares y en las manos [...] de cientos y cientos de lectores, y en bibliotecas públicas, librerías* », *ibid.*, p. 444 et p. 445 ; p. 310 et p. 312.

³ « *I sold my erasing* », Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 254 ; p. 313. Notons que le verbe « *to erase* » et ses formes verbales et nominales dérivées (*eraser*, *erasing*) sont employés avec insistance dans ce court dialogue où nous relevons neuf occurrences.

bien qu'il arrive que ce type de texte soit cependant l'objet d'une publication après la mort de l'auteur. L'œuvre incomplète est une forme seconde, toujours hantée par la possibilité de ce qu'elle aurait pu être, de ce que l'auteur avait désiré. Outre les récits interrompus par le décès de l'auteur (spectaculairement, l'autobiographie de Wilfred Barclay dans *The Paper Men* ou bien le dernier roman de Lonoff dans *Exit Ghost*), certaines œuvres sont laissées en suspens dans le roman, frustrant non seulement leur auteur mais le lecteur lui-même, amené à ressentir la déception de l'inachèvement. La réaction de Mr. Blank est d'ailleurs plutôt violente dans *Travels in the Scriptorium* lorsqu'il constate qu'on l'a obligé à « lire une histoire dépourvue de fin, une œuvre inachevée, à peine commencée, un misérable fragment »¹. Il s'agit d'un texte de jeunesse de John Trause, lui explique Samuel Farr, que le romancier n'a jamais terminé (nous reconnaissons du reste la trame de *The Empire of Bones* que le même John Trause avait résumé à Sidney Orr dans le roman *Oracle Night*). Néanmoins, le traitement médical du vieil homme consiste à tester ses réflexes mentaux et sa capacité à achever l'histoire : ainsi, à la demande de Samuel Farr, Mr. Blank invente une fin possible, comblant par la même l'attente du lecteur de P. Auster.

Par contre, dans *Oracle Night*, Sidney Orr n'a d'autre choix que d'abandonner tout à fait le récit qu'il avait entamé dans son nouveau cahier bleu et que nous lisons enchâssé dans la trame principale (il occupe un cinquième du roman environ) : c'est l'histoire de Nick Bowen, inspiré de Flitcraft, personnage esquissé dans *The Maltese Falcon* de Dashiell Hammett, qui décide de changer de vie après avoir failli mourir dans un accident. Sidney travaille à trois reprises sur ce récit jusqu'à le mener à une impasse narrative : Bowen s'est enfermé par mégarde dans une chambre secrète (un abri souterrain) et la seule personne qui connaissait l'existence de cette pièce vient de mourir. « Je ne savais plus du tout comment le sortir de là », avoue le narrateur, « [...] je restais assis à ma table pendant plus d'une heure, le stylo à la main, mais je n'écrivis pas un mot »². Sidney renonce finalement à ce récit à jamais en suspens. Cependant, quelques jours plus tard, pour se prouver qu'il peut vaincre la

¹ « read a story that has no ending, an unfinished work that has barely even begun, a mere bloody fragment », Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, op. cit., p. 75 ; p. 94. On se souvient aussi de la douleur de Peter Aaron dans *Leviathan* face à l'inexistence du dernier livre de Sachs, abandonné.

² « I didn't have the faintest idea of how to get him out of there [...] I sat at my desk for more than an hour with the pen in my hand, but I didn't a word », Paul Auster, *Oracle Night*, op. cit., pp. 108-109 ; pp. 129-130.

malédiction du carnet, il rédige à la suite une version possible de l'histoire de sa femme et de son aventure supposée avec leur ami commun John Trause mais, dès qu'elle est achevée, Sidney choisit de détruire le carnet, déchirant chaque page en morceaux et les jetant à la poubelle. Le retour à l'écriture espéré par Sidney (il sort d'une longue convalescence après avoir failli mourir) est un échec, peut-être définitif puisque le narrateur ne dit pas s'il a réussi au terme de cette histoire, qui s'est déroulée il y a vingt ans déjà, à redevenir l'écrivain qu'il était auparavant.

La situation est différente dans *Operation Shylock* de P. Roth : ici, l'œuvre du romancier est amputée d'une de ses parties par choix de l'écrivain juste avant la publication. Manque en effet dans le livre que nous lisons le dernier chapitre qui était intitulé « Operation Shylock », du nom de la mission confiée à Philip Roth par les services secrets israéliens. D'après le narrateur, le récit de cette aventure a bien été rédigé, « douze mille mots sur les gens [qu'il a] vus à Athènes, les circonstances qui [leur] ont permis de [se] rencontrer et l'expédition qui a suivi, vers la capitale d'un autre pays d'Europe »¹, mais Philip Roth se résout à s'autocensurer par crainte d'éventuelles représailles et il substitue au chapitre délictueux un épilogue ambigu qui laisse planer le doute sur la réalité de toute l'aventure. La suppression de la fin est ainsi exhibée dans le roman qui endosse en outre comme titre le nom de cette opération secrète qu'il ne nous reste plus qu'à imaginer.

Notons pour finir que Geoffrey Braithwaite choisit de consacrer tout un chapitre, dans le roman *Flaubert's Parrot*, non aux grands romans de l'écrivain mais à ses « œuvres secrètes » (« *Apocrypha* ») c'est-à-dire aux livres qu'il n'a pas écrits, restés à l'état de projet². Le narrateur dresse alors minutieusement sa « bibliographie secrète » (« *apocryphal bibliography* »), ordonnée par genre et par date, qu'il conclut par ses mots : « Tous ces livres non écrits sont tentants. Pourtant ils peuvent dans une certaine manière être remplis, mis en ordre, réimaginés »³. Néanmoins, ce que décrit

¹ « *twelve thousands words describing the people I convened with in Athens, the circumstances that brought us together, and the subsequent expedition, to a second European capital* », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 357 ; p. 581.

² Notons que le traducteur français du roman de J. Barnes, Jean Guiloineau, a choisi de substituer au terme « apocryphe », qui correspond à l'anglais « *apocrypha* », l'adjectif « secret » dont le sens est beaucoup moins précis (en anglais comme en français, « apocryphe » désigne d'abord un texte biblique que l'Eglise ne reconnaît pas puis, par extension, un texte dont l'authenticité est contestée).

³ « *All these unwritten books tantalise. Yet they can, to an extent, be filled out, ordered, reimagined* », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., p. 115 et p. 121 ; p. 204 et p. 215.

le personnage appartient à « la naissance du lecteur »¹ – pour reprendre les mots de R. Barthes dans son article « La mort de l’auteur » – qui s’éloigne de la réalité de l’auteur en la rêvant pour son propre compte.

A l’inverse, rien ne semble perdu dans l’œuvre de Thomas Pilaster et pas le moindre de ses écrits n’a échappé, semble-t-il, à la publication. Marc-Antoine Marson le reconnaît volontiers, l’« œuvre posthume » qu’il édite n’est constituée que de « fonds de tiroirs », respectant en cela « les principes et les pratiques de l’auteur, lequel, s’il avait vécu, n’aurait certes pas manqué de les vendre tôt ou tard à ses lecteurs »². L’ami de l’écrivain nous donne ainsi l’image d’une œuvre trop complète (à l’exception néanmoins de ce qui devait être son grand livre, *Mes Tigres*, jamais publié et demeuré introuvable dans ses papiers), qui se refuse à un geste salutaire de tri et de destruction³ au risque de contaminer l’ensemble de ses écrits, d’en révéler les faiblesses intrinsèques et, en définitive, de nous conduire à regretter son existence même dans l’histoire littéraire – ce qui est bien la visée de la stratégie pernicieuse de Marc-Antoine Marson : à défaut de pouvoir la détruire matériellement, l’éditeur s’efforce de *perdre* littérairement l’œuvre de Pilaster.

On constate ainsi que, de l’existence fragile des créations littéraires, soumises à divers obstacles destructeurs, à leur inexistance définitive, il n’y a souvent qu’un pas que franchissent résolument un certain nombre de personnages d’auteur représentés dans les récits, véritables bartlebys de la littérature qui renoncent volontairement à toute production artistique.

IV Renoncement à la littérature

A côté des personnages qui essaient de mener à bien leur œuvre, malgré les difficultés et le gouffre de l’échec, se trouvent ceux qui se sont déjà retirés du jeu littéraire, transformant leur œuvre à venir en un espace vide et déserté, œuvre qui marque paradoxalement la littérature de sa non-présence.

¹ Roland Barthes, « La mort de l’auteur », *art. cit.*, p. 495.

² Eric Chevillard, *L’œuvre posthume de Thomas Pilaster*, *op. cit.*, p. 17.

³ Voici la description que fait l’éditeur dans la chronologie de la dernière œuvre publiée de Pilaster : « En 1991, il publie *Fabrique d’extraits élaborés dans la vapeur et dans le vide* : n’importe quel écrivain cache ce même carnet dans sa poche et préférerait mourir que de le diffuser (conçu plutôt comme autrefois le buvard qui absorbait les excès d’encre ou comme un crachoir, une poubelle, un débarras où remiser ce qui encombre et en s’en soulager une bonne fois) », *ibid.*, p. 186.

Ce sont ces figures d'écrivains qui intéressent particulièrement le narrateur de *Bartleby y compañía* : il conçoit ainsi un texte lui-même incomplet par nature, composé de « notes en bas de page en commentaire à quelque texte invisible », forme propre à accueillir ces créateurs qui « ne parviennent jamais à écrire ; ou bien écrivent un ou deux livres avant de renoncer à l'écriture ; ou encore, après avoir mis sans difficulté une œuvre en chantier, se trouvent un jour paralysés à jamais » – c'est-à-dire des auteurs qui ont au moins envisagé d'écrire un jour avant de renoncer radicalement à ce projet et, bien souvent, contre toutes attentes¹. On remarque cependant que les exemples collectés par le narrateur dépassent ce cadre initial et son étude s'étend à d'autres formes de négativité, par exemple aux écrivains cachés tels Pynchon ou B. Traven qui ont continué de publier après avoir disparu de l'espace public. Il s'intéresse aussi au cas de ceux qui ont seulement envisagé d'arrêter d'écrire sans l'accomplir comme Paul Valéry, « très proche de la sensibilité bartleby – surtout dans *Monsieur Teste* [...], [qui] a tout de même laissé vingt-neuf mille pages de *Cahiers* »².

Ces « artistes du Refus » (« *artistas del No* ») sont par excellence ceux dont l'entourage ou les lecteurs ont attendu en vain³ de lire leur première œuvre, ou leur nouvelle œuvre le cas échéant, tel Roberto Bazlen évoqué à la fois dans le roman d'E. Vila-Matas et dans celui de D. Del Giudice, qui n'a rien publié de son vivant ni terminé aucun livre, tel Edmundo de Bettencourt, poète de l'île de Madère, qui entra dans « une étape de mutisme qui dura vingt-trois ans »⁴ après avoir publié plusieurs recueils de poèmes dans les années trente, ou encore Arthur Rimbaud, dont l'œuvre poétique se distingue par sa minceur et sa fulgurance. Le livre d'E. Vila-Matas foisonne d'exemples de ce type, trop nombreux pour être tous mentionnés dans cette étude.

¹ « *notas a pie de página que comentarán un texto invisible* », « [creadores] no lleguen a escribir nunca ; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura ; o bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre », Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, op. cit., p. 13 et p. 12 ; p. 14 et p. 12.

² « *muy cercano a la sensibilidad bartleby – sobre todo en Monsieur Teste [...], pero que nos legó las veintinueve mil páginas de sus Cahiers* », *ibid.*, pp. 202-203 ; p. 203.

³ *Ibid.*, p. 70 ; p. 71. Même si « plus de quatre-vingt-dix-neuf pour cent de l'humanité préfèrent [...] ne pas écrire », il est peu satisfaisant et intéressant d'interroger les « gens ordinaires » – « *gente corriente* » – (en l'occurrence un marchand de journaux et une passante) pour « savoir pourquoi ils n'écrivent pas » eux non plus, comme s'en rend compte avec dépit le narrateur de *Bartleby* dans la note 19 ; « *más del 99 por ciento de la humanidad prefieren [...] no escribir* », « *averiguar por qué motivos no escriben* », *ibid.*, p. 70 et p. 71 ; p. 71 et p. 72.

⁴ « *una larga etapa de silencio que se prolongó veintitrés años* », *ibid.*, p. 79 ; p. 81.

En outre, cette liste, par nature infinie, peut être encore augmentée grâce aux autres récits du corpus, où apparaissent de nouveaux bartlebys, réels ou fictifs. Par exemple, John Gawsorth qui fascine tant J. Mariás n'a rien publié pendant les seize dernières années de sa vie, comme nous l'apprend *Negra espalda del tiempo* tandis que Sidney Orr nous rapporte dans *Oracle Night* l'histoire d'un écrivain qu'avait connu John Trause lors d'un séjour en France dans les années cinquante et qui « fit le vœu de ne plus jamais écrire » après la mort de sa fille qui se noie dans la Manche : en effet, peu avant, il avait publié « un long poème narratif centré sur la mort par noyade d'un jeune enfant » et, choqué par cette coïncidence, « il tint le poème pour responsable » de cette tragédie. Bien que le nom soit occulté par P. Auster, nous reconnaissons ici la « figure de légende » (« *legendary figure* »)¹ de l'écrivain français Louis-René Des Forêts, dont le silence littéraire a duré vingt ans. Fanshawe, qui « n'avait jamais essayé de se faire publier [...] préfér[ant] rester caché »², rejoue pour sa part le destin de Wakefield, ce personnage d'Hawthorne « intimement lié » (« *íntimamente relacionad[o]* ») à celui de Melville selon le narrateur de *Bartleby*³, en quittant sa femme et la littérature : il considère pour finir que ses livres étaient « de la merde » (« *garbage* ») et que « l'écriture a été une maladie » dont il est désormais « guéri »⁴. Enfin, E. Vila-Matas a lui-même inventé un nouvel auteur agraphique en la personne de Montano, le fils imaginaire de Rosario Gironde dans *El mal de Montano*, qui a publié un roman sur le « cas énigmatique des écrivains qui renoncent à écrire » avant d'être transformé lui aussi « en un auteur qui, malgré son inclination compulsive pour l'écriture, s'est retrouvé complètement bloqué, paralysé »⁵.

¹ « [he] vowed never to write again », « a book-length narrative poem that revolved around the drowning death of a young child », « he blamed the poem », Paul Auster, *Oracle Night*, op. cit., pp. 220-221 ; p. 256.

² « He had never tried to publish [...] he preferred to stay in hiding », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 205 ; p. 281.

³ « En el tema del síndrome de Bartleby hay dos relatos indiscutibles, fundadores incluso del síndrome y de la posible poética de éste. Son Wakefield, de Nathaniel Hawthorne, y Bartleby, el escribiente, de Herman Melville. En estos dos cuentos hay renuncias », « Le syndrome de Bartleby concerne deux récits, indiscutablement fondateurs, même, de ce syndrome et de sa possible poétique. Il s'agit de *Wakefield*, de Nathaniel Hawthorne, et de *Bartleby l'écrivain*, de Herman Melville. Ces deux nouvelles traitent toutes deux du renoncement », Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, op. cit., p. 131 et p. 124 ; p. 131 et p. 125.

⁴ « Writing was an illness [...] I have recovered from it », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 308 et p. 238 ; p. 419 et p. 327.

⁵ « el enigmático caso de los escritores que renuncian a escribir [...] se convirtió en un escritor que, pese a su compulsiva tendencia a la escritura, quedó totalmente bloqueado, paralizado », Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, op. cit., p. 15 ; p. 13.

D'autre part, certains écrivains-narrateurs annoncent leur abandon de la littérature au cours de l'œuvre qu'ils écrivent, ce qui lui donne alors une valeur testamentaire. Le narrateur d'*Estrella distante* de R. Bolaño connaît une période difficile lorsque Romero le contacte pour retrouver Carlos Wieder : « cela faisait longtemps que je n'avais rien publié nulle part, et dernièrement je n'écrivais même plus. Mon destin me paraissait misérable », explique-t-il¹. Mais c'est l'enquête menée sur son compatriote qui le convainc, par dégoût, de se retirer tout à fait de la scène littéraire, comme il l'annonce au début du chapitre neuf :

Voici ma dernière transmission depuis la planète des monstres. Jamais plus je ne m'immergerai dans l'océan de merde de la littérature. J'écrirai dorénavant mes poèmes avec humilité, je travaillerai pour ne pas crever de faim et je n'essaierai pas de publier.²

Les épreuves que traverse Bret Easton Ellis dans *Lunar Park* le conduisent à un choix similaire. Le romancier a pris la mesure des conséquences dues à l'écriture de son roman *American Psycho*, qui a mis en danger toute sa famille en donnant vie réelle au meurtrier Patrick Bateman. Pourtant, pour mettre fin aux événements terrifiants qui se sont produits, il lui faut encore rédiger une histoire où son personnage « serait décrété, et son monde effacé », un « démenti » qui le tue et l'annule du passé, et composer ensuite le compte-rendu des faits réels, en toute conscience cette fois-ci du risque engagé : « j'ai été frappé par cette pensée : écrire te coûtera un fils et une femme, et c'est pourquoi *Lunar Park* sera ton dernier roman »³.

Enfin, le récit autobiographique *Pseudo* d'E. Ajar se clôt au moment où l'auteur est tout à fait guéri de sa quête obsédante de paternité et de ses angoisses de culpabilité : une preuve manifeste est sa capacité à assumer son œuvre désormais (« Je suis Emile Ajar ! hurlais-je [...] Le seul, l'unique ! Je suis le fils de mes œuvres et le père des mêmes ! [...] Je suis mon propre auteur et j'en suis fier ! »)⁴. Mais cette guérison marque également le terme de son œuvre littéraire, si l'on en croit la phrase

¹ « *hacia mucho que no publicaba en ninguna parte, últimamente ya ni siquiera escribía. Mi destino me parecía miserable* », Roberto Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 130 ; p. 148.

² « *Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar* », *ibid.*, p. 138 ; p. 158.

³ « *[a story in which] he was uncreated and his world was erased [...] a denial* », « *I was hit by the thought: Writing will cost you a son and a wife, and this is why Lunar Park will be your last novel* », Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, op. cit., p. 282, p. 283 et p. 252 ; p. 434, p. 436 et p. 388.

⁴ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., p. 202.

finale du récit : « Ceci est mon dernier livre »¹. De même, *Exit Ghost* est l'adieu à la littérature de Zuckerman et sa dernière œuvre, nous y reviendrons plus loin.

Le renoncement à publier et même à écrire est l'étape ultime de la négation de l'œuvre et conjointement de l'auteur qui se change en une figure virtuelle. Le personnage devient le double d'un auteur inexistant, celui qu'il n'est pas devenu ou qu'il n'est plus. Sans œuvre, l'auteur est indiscernable car il ne possède plus son propre *corps* littéraire c'est-à-dire son *corpus*, deux termes que le français ou l'anglais distinguent (*body / corpus*) mais que l'espagnol confond dans le mot « *cuero* », comme le note Elvire Gomez-Vidal à propos de la nouvelle de J. Marsé, « ce qui a pour effet d'unir inextricablement le corps physique du personnage et le "corps" textuel qu'il a produit »².

Cette identification de l'œuvre et de la présence corporelle de l'auteur est suggérée à petites touches dans plusieurs récits : ainsi, dans la *Trilogie* de P. Auster, lorsque le narrateur de « The Locked Room » emporte chez lui les deux valises qui contiennent tous les manuscrits laissés par Fanshawe, il remarque qu'« ensemble elles avaient le poids d'un homme »³. Dans le roman de W. Golding, Wilfred Barclay suggère à Tucker de désigner l'auteur et son biographe réunis par l'expression « des hommes de papier » (« *paper men* »)⁴ tandis qu'Ajar considère parfois son corps comme un support d'écriture, « [s'amusant] à imiter sur [son] ventre, au crayon rouge, la signature de Tonton Macoute »⁵ alias Romain Gary, vrai créateur de l'hétéronyme dont l'existence est tout entière littérature – du reste, comme tout auteur transformé en personnage de fiction. Dans le dernier chapitre de *The Anatomy Lesson* de P. Roth, intitulé significativement « The Corpus », Zuckerman décide d'abandonner son œuvre littéraire pour se consacrer à la médecine, dans l'espoir de se défaire de son corps souffrant. Mais sa guérison (après avoir échoué à se détruire

¹ *Ibid.*, p. 224. En réalité, Ajar publiera encore un roman trois ans après *Pseudo*, *L'angoisse du roi Salomon*.

² Elvire Gomez-Vidal, « "El caso del escritor desleído" de Juan Marsé ou la disparition du corps du "dé-lit": les nourritures du texte-corps », Christine Pères, Jean Alsina (coord.), *Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, CRIC 21, Centre de recherche sur l'Ibérie contemporaine de l'Université Toulouse-Le Mirail, Carnières-Morlanwelz, Belgique, Lansman (Hispania), 2003, p. 125.

³ « *Together, they were as heavy as a man* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 208 ; p. 286.

⁴ William Golding, *The Paper Men*, *op. cit.*, p. 152 ; p. 191.

⁵ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 162.

tout à fait par un excès de drogue et d'alcool) le ramène nécessairement à son corps littéraire, comme le suggèrent les lignes de conclusion du récit :

Aussi longtemps ou presque qu'il demeura hospitalisé, Zuckerman hanta les couloirs de l'hôpital [...] échafaudant des projets [...] comme s'il croyait encore qu'il pourrait s'arracher aux chaînes de son avenir d'homme à part, comme s'il pouvait échapper au corpus qui était le sien.¹

Enfin, l'écrivain R. L. S. « se volatilise corps et biens, soit corpus et *corpus* confondus » dans le récit de J. Marsé : selon un jeu de mot subtil sur « *desleído* », le personnage est « dilué » physiquement tout en subissant une « dé-lecture » puisque son œuvre entière disparaît².

Cette liaison du personnage et de l'œuvre nous conduit ainsi étudier la négativité de l'auteur selon un troisième niveau, en quelque sorte le substrat commun sur lequel se fondent les constituants fondamentaux de la notion d'auteur (son identité et son œuvre), c'est-à-dire la personne elle-même, l'être historique qui a choisi de se consacrer à l'écriture.

¹ « *For nearly as long as he remained a patient, Zuckerman roamed the busy corridors of the [...] hospital [...] planning on his own by day [...] as though he still believed that he could unchain himself from a future as a man apart and escape the corpus that was his* », Philip Roth, *The Anatomy Lesson in Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 449 ; p. 636. La traduction de Jean-Pierre Carasso a été légèrement modifiée : le texte publié chez Gallimard substitue le mot « œuvre » à « corpus ».

² Elvire Gomez-Vidal propose « une autre compréhension de l'adjectif “desleído” : l'écrivain, producteur d'une œuvre écrite est logiquement “lu”, c'est-à-dire “leído” (participe passé du verbe “leer”, lire). Le préfixe “des-”, qui exprime la négation en espagnol, conduit à l'émergence du néologisme “des-leer ; des-leído” ce qui fait aussi et simultanément de “el escritor desleído”, l'écrivain non-lu, l'écrivain désormais sans lecteurs », Elvire Gomez-Vidal, « “El caso del escritor desleído” de Juan Marsé ou la disparition du corps du “dé-lit” : les nourritures du texte-corps », *art. cit.*, p. 110-111.

CHAPITRE III

DES AUTEURS EN VOIE DE DISPARITION

L'auteur n'est pas seulement une notion littéraire ou, du moins, celle-ci présuppose l'existence historique, qui doit pouvoir être vérifiée, d'une personne réelle, d'un être dont la vie est connue à travers ses écrits personnels ou des travaux de recherche biographique. Nous avons constaté à divers égards que l'auteur est en voie d'extinction dans la fiction mais le stade ultime est atteint lorsque le personnage prend lui-même une apparence évanescence voire s'efface tout à fait du récit : les auteurs fictionnels expérimentent en effet de nouvelles formes de présence au monde, imprécises et labiles. Les récits orchestrent un amenuisement continu des traces laissées par l'auteur au point, parfois, de le rendre totalement insaisissable. Cet effacement du personnage se réalise selon des modes et des degrés différents que nous allons suivre à travers deux parcours, de l'existence à l'immatérialité dans un premier temps, puis de l'individualité à la multiplicité.

I S'éclipser du monde : retraites et fuites de l'auteur

Il existe pour les personnages d'auteur qui sont (encore) vivants dans la diégèse deux manières de s'absenter, autant qu'ils le peuvent, de la réalité : ils peuvent se retirer dans un lieu clos, afin de limiter leurs contacts avec le monde extérieur, ou bien ils peuvent s'enfuir et rompre ainsi avec leur ancienne vie et leur entourage. Or ces deux démarches, qui sont parfois associées quand le personnage choisit de s'isoler dans un lieu caché, séduisent très fréquemment les auteurs fictionnels du corpus quand cela ne leur est pas imposé par les circonstances extérieures : les exemples sont multiples et nous montrent que ces personnages sont fortement attirés par la disparition, comme s'ils désiraient se créer une présence négative dans la fiction. En outre, la retraite ou la fuite sont rarement des stratégies provisoires pour les auteurs, qui seraient déployées face à un événement particulier, mais elles deviennent bien souvent un véritable mode d'existence que les personnages choisissent de prolonger. Précisons que ce rapport au monde particulier n'implique pas toujours une réduction de leur présence narrative, qui tend au contraire à

s'accroître dans l'ensemble du corpus et au fil des récits comme nous l'avons étudié dans la partie précédente : il existe de ce fait un rapport paradoxal entre la négativité de l'auteur fictionnel et sa dynamique narrative que cette étude de la présence-absence du personnage va encore renforcer.

Tout d'abord, nous constatons qu'un grand nombre de personnages sont enclins à se tenir à l'écart du monde extérieur en réduisant à l'extrême leurs rapports avec autrui et leur déplacement hors du lieu où ils se sont isolés : ils conjuguent ainsi la solitude et le confinement. Il s'agit d'ailleurs d'un thème récurrent dans l'œuvre de P. Auster à travers la représentation, presque obsessionnelle, d'un écrivain enfermé dans une chambre pour écrire son œuvre, depuis le récit *The Invention of Solitude* publié en 1982. Le personnage de Black dans le deuxième récit de *The New York Trilogy*, « Ghosts », nous en propose une version radicale. Comme Blue, le détective chargé d'enquêter sur lui, s'en rend compte très rapidement, la vie de Black est presque immobile, elle est restreinte à quelques activités indéfiniment répétées :

Ainsi se déroulent les premiers jours, Bleu surveille Noir et peu de choses se passent. Noir écrit, lit, mange, fait de brèves promenades [...] Les jours passent, et à nouveau les choses se réduisent à la plus mince des routines, Noir écrit, lit, fait des courses dans le quartier, se rend à la poste.¹

Toute l'existence de Black est absorbée par son travail d'écrivain au point que le détective se sent désœuvré : sa surveillance ne semble avoir aucun but puisque non seulement il ne se passe rien d'étrange ou de remarquable mais en outre, mis à part une rencontre avec une femme dans un restaurant au début de l'histoire, Black ne côtoie jamais personne, « il n'y a pas d'histoire, pas d'intrigue, pas d'action – rien qu'un homme assis tout seul dans une pièce en train d'écrire un livre »², remarque Blue. En définitive, c'est la réalité d'une telle vie qui paraît incroyable car « il n'est pas possible qu'un homme comme Noir existe »³. Mais au fil des jours, le détective devient le double de l'écrivain, il mène la même existence effacée, ponctuée seulement par la rédaction de ses rapports de surveillance, et c'est seulement la mort de Black, tué par Blue à bout de nerfs, qui met un terme à cet enfermement et, par là même, au récit que nous lisons. Cette histoire étrange évoque en outre à de

¹ « So it goes for the first days. Blue watches Black, and little of anything happens. Black writes, reads, eats, take brief strolls [...] The days go by, and once again things settle down to the barest of routines. Black writes, reads, shops in the neighbourhood, visits the post office », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 142 et p. 155 ; p. 199 et p. 216.

² « There is no story, no plot, no action – nothing but a man sitting alone in a room and writing a book », *ibid.*, p. 169 ; p. 235.

³ « It is not possible for such a man as Black to exist », *ibid.*, p. 170 ; p. 236.

nombreuses reprises l'écrivain américain Thoreau qui « vivait seul dans les bois »¹, comme Black l'explique à Blue, déguisé en clochard afin d'engager la conversation avec l'écrivain sans se trahir : cette figure auctoriale légendaire semble constituer un modèle de vie pour Black. Notons que dans *Leviathan* la présence de Thoreau sera encore plus marquée puisque sa pensée politique et sociale influence fortement Benjamin Sachs. Ainsi ce retrait délibéré de la société doit également être interprété comme un geste éthique et politique, tel l'attitude de défi de Thoreau envers le gouvernement américain.

Les autres récits de P. Auster décrivent de même des personnages d'auteur qui s'absentent peu à peu du monde mais leur retraite dans un lieu clos n'est pas toujours un choix personnel, tel Mr. Blank dans *Travels in the Scriptorium* installé dans une chambre d'hôpital dont la porte d'entrée et la fenêtre sont verrouillées. Par contre, Daniel Quinn décide de son plein gré de s'installer, à la fin de « City of Glass », dans une pièce vide sans autre activité que l'écriture d'un cahier rouge tandis que dans « The Locked Room », Fanshawe s'est isolé dans une vieille maison délabrée, dont il ne sort jamais et où il ne rencontre personne. Benjamin Sachs, qui a commencé son premier roman dans une cellule de prison (par conviction politique, il s'est opposé à son enrôlement dans l'armée lors de la guerre du Vietnam), s'isole également de sa femme et de ses amis dans sa maison du Vermont afin d'écrire son deuxième livre.

Cette attirance pour un isolement dans la nature, loin de l'agitation urbaine, se retrouve également dans *Exit Ghost* de P. Roth : nous apprenons en effet au début de ce roman que Zuckerman vit depuis onze ans dans les montagnes des Berkshires, où il a choisi une maison éloignée de toute habitation. Il a mis un terme définitivement à son ancienne vie new-yorkaise et a choisi, en outre, de se couper du monde extérieur pour ne se consacrer désormais qu'à son œuvre littéraire :

deux, trois jours peuvent passer sans que je ne parle à personne d'autre qu'à la femme de ménage [...] Je ne me rends pas à des dîners, je ne vais pas au cinéma, je ne regarde pas la télévision, je ne possède pas de téléphone portable [...] Je ne me soucie plus de voter. J'écris la plus grande partie de la journée et souvent pendant la nuit. Je lis [...].²

Le nouveau mode de vie de Zuckerman s'inspire fortement de son premier maître en littérature, l'écrivain E. I. Lonoff, qui vivait lui aussi reclus dans les Berkshires

¹ « *who lived alone in the woods* », *ibid.*, p. 174 ; p. 241.

² « *two, three days can go by when I speak to no one but the housekeeper [...]. I don't go to dinner parties, I don't go to movies, I don't watch television, I don't own a cell phone [...]. I no longer bother to vote. I write for most of the day and often into the night. I read [...]* », Philip Roth, *Exit Ghost*, *op. cit.*, p. 3.

lorsque l'apprenti écrivain lui rendit visite dans les années cinquante : cet épisode déterminant pour Zuckerman est raconté dans *The Ghost Writer*. Lonoff a mené pendant de longues années une existence très austère : il refusait les interviews publiques et la plupart des visites et il passait ses journées à écrire ou à penser à son œuvre, mises à part les quelques heures où il enseignait dans une école de la ville voisine, à tel point que sa femme, exaspérée par sa rigueur, finit par le quitter à la fin du roman. Mais cette vie dédiée à la littérature fascine Zuckerman dès le début de sa carrière d'écrivain et, lorsque son roman *Carnovsky* lui apporte une incroyable célébrité, dans *Zuckerman Unbound*, il commence déjà à désirer le calme et la solitude : à défaut, il s'enferme dans son appartement, en proie selon son agent à un délire paranoïaque (il ne répond plus au téléphone, ne voit plus ses amis et refuse les invitations mondaines). *The Anatomy Lesson* présente ensuite une deuxième version, encore plus noire et angoissante, d'un isolement de l'auteur : afin de limiter ses souffrances, Zuckerman ne sort presque plus de chez lui, seules quelques femmes lui rendent visite et s'occupent de lui, immobilisé par terre et allongé sur un tapis de jeu pour enfant.

Son déménagement à la campagne crée enfin les conditions favorables à un isolement créateur. Pourtant, au cours d'*Exit Ghost*, l'écrivain est tenté de renier ce choix de vie et de revenir s'installer à New York, c'est pourquoi il propose un échange d'appartement à un jeune couple d'écrivains, qui, à l'inverse, cherchent refuge loin de la ville pour se protéger du terrorisme, mais cette hésitation n'est que passagère : Zuckerman entretient cette illusion une semaine puis regagne finalement sa maison, « parti pour de bon » (« *Gone for good* »)¹, comme l'affirme la dernière phrase du roman. L'écrivain fictif retourne s'isoler dans la montagne et, ce faisant, des lecteurs de P. Roth : en effet, durant les onze années que Zuckerman a passées dans les Berkshires, il avait perdu son rôle de personnage principal de l'œuvre de P. Roth pour la fonction, plus en retrait, de narrateur (dans les romans *American Pastoral*, *I married a Communist* et *The Human Stain*², publiés entre 1997 et 2000) ; la fin d'*Exit Ghost* suggère par conséquent que l'alter ego du romancier ne reviendra pas.

¹ *Ibid.*, p. 292.

² Nous apprenons d'ailleurs dès ce roman que Zuckerman s'est installé dans cette région rurale de la Nouvelle Angleterre, cadre de l'histoire racontée.

D'autres personnages s'isolent de même de la société, pour des raisons médicales comme Virginia Woolf (qui habite, contre son gré, à Richmond, situé dans la banlieue de Londres, et qui désire plus que tout « retrouver les dangers de la vie urbaine »¹) ou par lassitude et misanthropie, tel Thelonious Ellison, le narrateur d'*Erasure*, qui devient « un ermite » (« *a hermit* ») selon ses propres termes², au fur et à mesure que le succès du roman *Fuck* s'accroît (il n'ouvre plus son courrier, ne donne plus de lectures publiques et ne voit plus personne en dehors de sa mère). Pour d'autres auteurs, il s'agit véritablement de se cacher du reste du monde en tenant secret le lieu de leur asile. Ainsi, dans *Beatus Ille*, Jacinto Solana, après avoir essayé d'écrire son chef-d'œuvre enfermé quelques semaines dans la chambre que Manuel lui avait préparée puis à « l'Ile de Cuba », a passé vingt-deux ans réfugié dans un recoin d'un moulin qui appartenait à un vieil ami de son père : seul cet homme, qui venait discuter avec Solana la nuit, et sa petite fille Inès savaient que le poète était toujours en vie. Le narrateur de *La velocidad de la luz* délaisse pour sa part, à la mort de sa femme et sa fille, la vie tapageuse et mondaine qu'il menait jusqu'alors pour une vie « clandestine et invisible » (« *clandestina e invisible* »). En effet, cherchant une solitude absolue, il loue un appartement à Barcelone et rompt tout contact avec sa famille ou ses amis :

je n'avais pas de télé ni de radio ni de téléphone. Pour le reste, je veillais à ce que seules les personnes indispensables aient mes nouvelles coordonnées [...] Je passais des semaines entières sans sortir de chez moi [...] mais, le plus souvent, je passais la nuit dehors, arpentant la ville sans répit [...]³

Le personnage sort de son isolement pour un temps lorsqu'il part aux Etats-Unis à la recherche de Rodney mais, à son retour, six mois avant la fin de l'histoire, il s'enferme à nouveau. Il change de résidence afin « d'effacer [...] [ses] traces, si bien que, jusqu'il y a peu, personne ne savait où [il] vivait » : « Je ne voyais personne, je ne parlais à personne, je ne lisais pas de journaux », explique-t-il, « une fois que je [me] suis installé [dans cet appartement], j'ai commencé à écrire ce livre. Depuis,

¹ « *Here all she desires is a return to the dangers of city life* », Michael Cunningham, *The Hours*, *op. cit.*, p. 83 ; p. 88.

² Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 261 ; p. 321.

³ « *no tenía televisión ni radio ni teléfono. Por lo demás, cuidé de que sólo las personas indispensables conocieran mis nuevas señas [...] Me pasaba semanas enteras sin salir de casa [...] pero lo habitual es que pasara la noche fuera, pateándome sin tregua la ciudad* », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, *op. cit.*, p. 304 et pp. 209-211 ; p. 285 et p. 196-197.

c'est à peine si j'ai fait autre chose»¹. Une fois son œuvre presque achevée, il retrouve dans un café son vieil ami d'enfance Marcos avant d'interrompre brutalement le récit sur cette scène.

Quand les personnages d'auteur ne se confinent pas dans un lieu retiré et hermétique aux rumeurs du monde, ils choisissent souvent de prendre la fuite loin de leur ancienne vie, voire se convertissent à un nomadisme frénétique afin de brouiller les pistes de ceux qui les recherchent. C'est le cas de Pasavento dans le roman d'E. Vila-Matas : arrivé à la gare de Séville, ville dans laquelle il est attendu pour une conférence, il décide soudainement et sans prévenir personne de partir à l'étranger dans le dessein de mettre en pratique sa « passion pour la disparition » (« *pasión por desaparecer* »)². Choisisant au hasard sa destination à l'aéroport, il se rend tout d'abord à Naples où il réside pendant onze jours puis il part à Paris : « c'était l'un des endroits les plus sûrs au monde, car, s'agissant d'un lieu trop évident [...] il ne viendrait à l'idée de personne de m'y chercher », pense-t-il³. Mais la disparition de Pasavento ne rencontre pas d'obstacles puisque, comme il le constate rapidement et avec dépit en consultant son courrier électronique, sa fuite passe inaperçue auprès de ses proches et de ses relations professionnelles : « Personne, par exemple, ne se demande pourquoi je ne me suis pas présenté à La Chartreuse de Séville [...] Personne ne s'en soucie [...] Moi, personne n'est à mes trousses. Peut-être croit-on que je suis parti pour les vacances de Noël »⁴. Néanmoins, Pasavento poursuit ses pérégrinations, dans l'espoir (paradoxal) que sa disparition soit plus manifeste : il quitte Paris pour la Suisse afin de visiter l'asile de Herisau où l'écrivain Robert Walser a fini ses jours⁵, revient ensuite à Paris puis fait semblant d'être parti en Patagonie (il envoie depuis son hôtel parisien un message d'adieu par Internet à tous ses correspondants, dans lequel il affirme qu'il est

¹ « *borrar [...] mis huellas, de manera que hasta hace poco nadie sabía dónde vivo. No veía a nadie, no hablaba con nadie, no leía periódicos* », « *en cuanto acabé de instalarme en [el apartamento] me puse a escribir este libro. Desde entonces apenas he hecho otra cosa* », *ibid.*, p. 290 ; p. 272.

² Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 11 ; p. 9.

³ « *era uno de los lugares más seguros del mundo, ya que a nadie se le ocurriría, por ser un sitio demasiado evidente [...], buscarme en él* », *ibid.*, p. 73 ; p. 77.

⁴ « *Nadie se pregunta, por ejemplo, por qué no me presenté en La Cartuja de Sevilla [...] A nadie le importo [...] A mí nadie me busca. Tal vez me creen de vacaciones de Navidad* », *ibid.*, p. 74 ; p. 78.

⁵ Comme Morante à Naples, Pasavento voudrait imiter Robert Walser et être interné dans le centre psychiatrique, au moins pour quelques temps, mais le directeur refuse catégoriquement sa demande ; sa tentative d'isolement échoue.

désormais « caché [...] en Patagonie »¹) avant de s'exiler dans la ville de Lokunowo, quelque part sur le continent africain.

Cette mobilité extrême du personnage est d'autant plus difficile à suivre que Pasavento tient son journal (qui correspond au livre que nous lisons) au fur et à mesure de ses voyages et le lieu d'écriture du récit ne correspond jamais au lieu de l'histoire racontée : ainsi, il décrit sa fuite de Séville depuis son hôtel à Naples, puis il relate son séjour italien une fois qu'il est arrivé à Paris et ainsi de suite. Pour finir, cette « longue histoire d'éclipses » (« *una larga historia de difuminaciones* ») se clôt par un dernier déplacement dans une ville anonyme dont on sait seulement qu'elle est située « à des kilomètres et des kilomètres de Lokunowo »² : la fuite de Pasavento peut alors prendre fin puisque le personnage est véritablement devenu introuvable.

A l'inverse de Pasavento, d'autres personnages sont contraints par les circonstances extérieures d'abandonner leur vie et de fuir. Dans l'œuvre de P. Auster, Fanshawe est obligé de « boug[er] tout le temps » après sa disparition car un détective, engagé par sa femme, est à ses « trousses »³ : ainsi, avant de s'installer à Boston, il voyage dans le Sud jusqu'au Nouveau Mexique puis il revient à New York pendant quelques mois. Coupable d'un meurtre, Benjamin Sachs entre dans la clandestinité pour échapper à la prison puis, transformé en « Fantôme de la Liberté », il parcourt le pays à la recherche de nouvelles cibles (des reproductions de la Statue de la Liberté à détruire pour diffuser son message). Nous apprenons dans le roman de J. M. Coetzee que Dostoïevski a quitté Saint Pétersbourg pour Dresde pour échapper à ses créanciers et il ne peut revenir dans la ville russe que sous un nom d'emprunt. Ramírez Hoffman dans *La literatura nazi en América* tout comme Carlos Wieder, son double, dans *Estrella distante* de R. Bolaño se cachent dans un premier temps au Chili après avoir révélé, à travers une exposition de photographies, les crimes qu'ils ont commis (les photographies représentent des femmes torturées et assassinées), puis ils quittent le pays pour des destinations inconnues⁴. Pour finir, les inspecteurs

¹ « *Oculto [...] en la Patagonia* », *ibid.*, p. 289 ; p. 318.

² « *está a kilómetros y kilómetros de distancia de Lokunowo* », *ibid.*, p. 386 et p. 387 ; p. 428 et p. 429.

³ « *That man was after me, and I had to keep moving* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 306 ; p. 417.

⁴ « *La pista de Ramírez Hoffman se pierde en Sudáfrica, en Alemania, en Italia, hay quienes incluso aventuran que se ha ido a Japón* », « La piste de Ramírez Hoffman se perd en Afrique du Sud, en Allemagne, en Italie, certains même hasardent qu'il s'en est allé au Japon », Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, *op. cit.*, p. 209 ; p. 227.

qui les recherchent retrouvent leurs traces en France puis en Espagne, près de Blanes où ils sont sans doute abattus, après avoir été identifiés par le narrateur¹.

Les multiples voyages qu'effectue Wilfred Barclay dans *The Paper Men*, le roman de W. Golding, sont d'abord la conséquence de son divorce : sans attaches, l'auteur décide de parcourir l'Europe pendant plusieurs années, « trouv[ant] dans la fuite une réponse à toutes les questions »². Cependant, Tucker, cet universitaire américain obstiné qui harcèle l'écrivain anglais afin d'obtenir l'autorisation d'être son biographe, finit par le retrouver, sept ans après leur première rencontre (Tucker explique qu'il est autorisé à prendre une année sabbatique tous les sept ans), dans un hôtel en Suisse. Mais, au bout de quelques jours, Wilfred s'enfuit pour échapper à son emprise : il prend alors un avion pour Florence puis loue une voiture et traverse le pays par les petites routes, terrorisé d'être poursuivi, pour se rendre finalement en Yougoslavie. A partir de ce moment-là, l'auteur n'a de cesse de semer Tucker, il entame même un « tour du monde »³ tout en plongeant dans une paranoïa grandissante. Il a l'impression d'être épié en permanence, il change parfois de destination au cours d'un trajet – passant d'un avion à l'autre en quelques heures – et sa consommation d'alcool excessive ne fait qu'augmenter sa confusion à tel point qu'il ne sait bien souvent pas dans quel pays il est ni quelles sont la date ou la durée de ses séjours, comme le montre cet extrait :

Je finis par me faire transporter jusqu'à la piste d'envol et décollai [...] je savais qu'Athènes allait être bourrée de gens venant de Grande-Bretagne et des U.S.A. ; je pris donc un autre avion et m'envolai pour l'Afrique du Sud, oubliant que c'était l'endroit que j'avais indiqué pour faire suivre mon courrier. Je m'en souvins pendant le voyage et décidai de reprendre le prochain avion. Mais – et c'est ici que tout devient incohérent – on me fit, je ne sais pourquoi entrer en clinique [...] les pays dont je ne m'étais pas servi vinrent à manquer. Je m'envolai alors pour Rome (faire suivre à Shangri La, Katmandou, Népal).⁴

La course poursuite prend fin lorsque Wilfred décide de rentrer en Angleterre et d'affronter Tucker, qui a lui aussi perdu la raison au bout de tant d'années d'attente

¹ Par contre, on peut remarquer que les auteurs nazis présentés dans le recueil ne sont jamais inquiétés par les autorités et, s'ils voyagent fréquemment, il ne s'agit pas de fuir.

² « *I flew as an answer to any question* », William Golding, *The Paper Men*, op. cit., p. 27 ; p. 36.

³ « *I went right round the world* », *ibid.*, p. 103 ; p. 130.

⁴ « *At last I did manage to get myself transported to the airstrip and flew off [...] I knew Athens would be stuffed with chaps from Great Britain or the State, so I simply changed planes and flew to South Africa, forgetting that South Africa was what I had given as a forwarding address. I remembered that on the way there and determined to come back by return. But – and here the patchiness comes in – I got into a nursing home somehow [...] I was running short of countries where I'd not been compromised. So I flew to Rome (forwarding address: Shangri La, Katmandu, Nepal)* », *ibid.*, pp. 117-118 ; pp. 148-149.

infructueuse, pour lui signifier son refus catégorique de le désigner comme biographe.

La relation entre Fernando Navales et Pedro Luis de Gálvez dans *Las Máscaras del Héroe*, qui glisse peu à peu de l'hostilité à une véritable haine meurtrière, engage aussi dans la troisième partie du roman, intitulée « La Dialéctica de las pistolas », une véritable traque, dont le déploiement géographique est certes moins vaste (limité à la ville de Madrid) mais dont la finalité est très inquiétante. En effet, Gálvez, animé par la vengeance, veut tuer Fernando depuis que celui-ci a dérobé des poèmes et des pièces de théâtre inédits du poète et s'est mis à le plagier sans vergogne ; plane sur lui désormais, et jusqu'à la fin du récit, une menace de mort qui le terrorise : « Tu expieras, Fernando, n'en doute pas » lui annonce Gálvez, « Je ne te tuerai pas maintenant, Fernando : j'attendrai le moment propice, une rixe qui voilera ma vengeance, pour qu'elle demeure impunie »¹. Mais la guerre civile vient recouvrir leur conflit : Navales se rapproche des Phalangistes (il travaille pour José Antonio de Primo de Rivera, idéologue du mouvement, condamné par un tribunal populaire et fusillé en 1936) tandis que Gálvez participe activement aux actions anarchistes. Chacun doit alors fuir pour échapper aux représailles ennemies. La « Coda » du roman nous apprend que Gálvez meurt abattu par le régime franquiste en 1940 mais cela ne fera que renforcer la peur de Navales qui craint de voir surgir le fantôme de son ennemi juré et qui finit par se suicider deux ans plus tard, « souffra[nt] de la maladie de la persécution, [...] de cette inquiétude de ceux qui, quand ils marchent dans la rue, se retournent à chaque tournant, s'attendant à apercevoir un assassin lancé à leurs trousses pour assouvir une vengeance »².

Enfin, dans *Llamadas telefónicas*, la nouvelle de R. Bolaño « Enrique Martin » présente deux figures d'écrivain en proie à une menace indéterminée et inexplicée mais qui semble mettre leur vie en danger. Le narrateur, Arturo Belano, raconte l'histoire d'Enrique Martin, un poète chilien tout comme lui qu'il a rencontré à son arrivée à Barcelone. Les deux hommes finissent par se perdre de vue jusqu'à ce que le narrateur reçoive d'abord deux lettres étranges, comportant un message codé en

¹ « Y la recibiré, Fernando, no lo dudes [...] No te mataré ahora, Fernando : esperaré la ocasión propicia, un tumulto que haga pasar desapercibida mi venganza y la deje impune », Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, op. cit., p. 457 ; pp. 470-471.

² « padecía manías persecutorias, [...] esa inquietud de quien, cuando camina por la calle, vuelve la cabeza en cada esquina, esperando vislumbrar a algún asesino custodio que se agazapa detrás de él, para ejecutar una venganza », *ibid.*, p. 597 ; p. 614.

chiffres (que le narrateur ne comprend pas), puis la visite de son compatriote quelques mois plus tard, qui avoue être l'auteur des lettres et désire lui confier la garde d'un paquet de feuilles solidement fermé. Le narrateur note sa nervosité et a « la sensation que quelqu'un le poursuivait, la sensation qu'Enrique croyait que quelqu'un le poursuivait »¹ ; ce sera leur dernière rencontre. Deux ans plus tard, Martin est retrouvé mort, pendu dans la librairie qu'il possédait et dont les murs étaient recouverts de chiffres incompréhensibles. La nouvelle se termine alors, d'une façon énigmatique, au moment où le narrateur ouvre enfin le paquet d'Enrique : « C'était cinquante feuillets dimension folio [...] seulement des poèmes écrits à la manière de Miguel Hernández, quelques-uns à la manière de Leon Felipe [...] Cette nuit-là je ne pus pas dormir. C'était à moi maintenant de fuir »².

Ce parcours des esquives et éclipses des personnages d'auteur dans les récits fictionnels souligne leur propension à se mettre à l'écart ou à l'abri d'une approche directe : ils sont bien souvent difficilement accessibles pour les autres personnages de leur univers fictionnel, qu'ils aiment à garder leur vie secrète ou qu'ils craignent les intrusions ou les agressions d'autrui. Par leur confinement ou par la fuite, beaucoup d'auteurs ont disparu pour leurs contemporains alors qu'ils sont toujours en vie et ils mènent ainsi une sorte d'existence posthume : ils se transforment en « écrivain caché » ou en « écrivain secret » selon les termes d'E. Vila-Matas³. L'œuvre de ce romancier est particulièrement imprégnée par ce type de présence au monde et réitère sans cesse un évanouissement de l'auteur sur le modèle omniprésent de Robert Walser (mais aussi de Thomas Pynchon, dans *Doctor Pasavento*, ou encore de Miquel Bauçà), notamment depuis la nouvelle « L'art de la disparition » publiée dans le recueil *Suicidios ejemplares*, qui présente un homme menant « une existence d'écrivain secret » : sous la pression de sa famille et de ses amis, il accepte brièvement de se dévoiler au grand jour avant de s'effacer à nouveau et de se perdre dans le néant⁴. Même un écrivain comme Logan Mountstuart dans *Any Human*

¹ « la sensación de que alguien lo perseguía, la sensación de que Enrique creía que alguien lo perseguía », Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, op. cit., p. 50 ; p. 64.

² « Eran unas cincuenta hojas tamaño folio [...] sólo poemas escritos a la manera de Miguel Hernández, algunos a la manera de León Felipe [...] Aquella noche no pude dormir. Ahora era a mí al que le tocaba huir », *ibid.*, p. 51 ; p. 66.

³ « escritor [...] oculto », « escritor secreto », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, op. cit., pp. 294-295 ; p. 324.

⁴ Enrique Vila-Matas, *Suicides ejemplares*, op. cit., p. 70.

Heart, dont la vie a été riche en événements et en rencontres et qui a participé activement à l'Histoire du XX^e siècle, se retrouve pour ses vieux jours dans un village français où son passé d'écrivain est peu connu : son réseau de connaissance est désormais limité à son voisinage¹. Cet effacement prépare l'étape ultime, la mort de l'auteur, qui achève (ou devrait achever) totalement le processus de sa disparition du monde réel.

II Des auteurs morts ou mourants

Tous les auteurs représentés fictionnellement ne sont pas des protagonistes du récit, comme l'a montré l'étude de la présence narrative du personnage dans la deuxième partie. L'auteur n'apparaît parfois qu'au plan métadiégétique, dans les pensées ou les discours des autres personnages, soit parce qu'il s'est isolé socialement (nous l'avons vu précédemment), soit parce qu'il est décédé. Cette mise à distance narrative de l'auteur reflète par conséquent son statut de non-être – encore en puissance dans le premier cas, accompli dans le second – puisqu'il est présenté dans ces textes comme celui qui est absent, celui qui n'appartient plus à la société ou au monde des vivants. Dès lors, l'évocation dans la diégèse d'auteurs morts participe fortement à la négativité qui s'attaque à la figure de l'auteur dans la littérature contemporaine, comme si la fiction ne parvenait plus dans certaines œuvres à lui donner vie et à reconstituer un personnage de premier plan.

Ce phénomène est d'autant plus sensible quand la disparition de l'auteur se narrativise, c'est-à-dire quand l'instant de sa mort ou du moins les moments qui la précèdent sont racontés dans le texte : l'auteur est figuré alors comme un mourant, il glisse vers l'inexistence dans le temps de la lecture et, ce faisant, il est train d'échapper au récit. Or plusieurs œuvres proposent une telle représentation de l'auteur, rattrapé par la mort au cours de l'histoire racontée. De ce point de vue, la construction narrative du roman de D. Lodge, *Author, Author*, est significative car elle est plutôt inattendue : en effet, le récit s'ouvre d'emblée, dans la première partie, sur l'agonie de Henry James qui « se meurt dans son lit, [...] entouré par trois

¹ « *General astonishment in the village at the unearthing of an old copy of Les Cosmopolites in Moncuq Public Library. Yes, that old geezer in Cinq Cyprès is a writer at all* », « Etonnement général dans le village lors de la découverte d'un vieil exemplaire des *Cosmopolites* dans la bibliothèque municipale de Moncuq. Oui, ce vieux schnock des Cinq Cyprès est un écrivain, après tout » ; William Boyd, *Any Human Heart*, *op. cit.*, p. 456 ; p. 530.

domestiques et deux infirmières diplômées qui se relaient à son chevet », en décembre 1915, deux mois avant que l'écrivain n'expire. Henry James n'est alors plus que l'ombre de lui-même et présente les signes d'une « détérioration mentale » (« *mental deterioration* ») ; comme le remarque très justement sa secrétaire, « l'aura du Grand Ecrivain [...] a fini par s'évaporer, [...] il est simplement un vieillard malade comme on pourrait en voir dans n'importe quelle salle d'hôpital »¹. De ce fait, le récit délaisse dans cette partie le personnage agonisant, qui n'est déjà plus le romancier célèbre que nous admirons et dont nous ne pouvons plus pénétrer les pensées divagantes, pour s'intéresser au contraire à son entourage, ses employés de maison ainsi que sa belle-sœur venue d'Amérique à son chevet. Tous sont profondément affectés par les souffrances de l'écrivain, qui est l'objet de leurs discussions quotidiennes, et nous pénétrons tour à tour les pensées de ces personnages et leurs souvenirs personnels de Henry James.

Le roman se construit donc à rebours, il faut passer ce préambule pour découvrir, par une analepse narrative, l'écrivain américain en pleine possession de son art, des années 1880 aux dernières années du siècle, décrites dans les parties deux et trois qui constituent l'essentiel du roman. Mais la courte quatrième partie opère une nouvelle rupture dans la chronologie et revient au deuxième jour de l'an 1916, dans la continuité exacte de la première partie : nous suivons ainsi les derniers jours de l'écrivain, ponctués par les visites et surtout par les nombreuses lettres envoyées par sa famille et ses amis, jusqu'à la « fin inévitable » (« *inevitable end* »), racontée sobrement². Par conséquent, le récit de la vie de James est encadré par l'évocation de sa lente agonie qui imprègne résolument la figure de l'écrivain d'une atmosphère funèbre.

Le même effet est recherché dans le roman de M. Cunningham *The Hours*, qui commence là aussi par la mort de l'auteur, comme nous l'avons déjà vu, c'est-à-dire par le suicide de Virginia Woolf dans le prologue avant de retourner ensuite vingt ans en arrière, à l'époque où la romancière écrit les premières pages de *Mrs Dalloway* : par cette temporalité inversée, le destin tragique de l'écrivain colore le récit et pèse comme une menace à venir, le moment où les puissances néfastes des

¹ « *The author is dying propped up in bed [...] attended by three servants and two professional nurses working in rotation* », « *the aura of the Great Writer [...] has finally evaporated, and he is just a simple sick old man such as one might find in any hospital ward* », David Lodge, *Author, Author*, op. cit., p. 3, p. 33 et p. 17 ; p. 15, p. 55 et p. 35.

² *Ibid.*, p. 373 ; p. 500.

migraines prendront le dessus. La démarche est analogue dans *Leviathan* de P. Auster où l'explosion qui coûte la vie à Benjamin Sachs est décrite dès le premier paragraphe. Mais cet événement encore incompréhensible demande un long récit en analepse pour lui donner sens et expliquer comment l'écrivain est conduit à cette « mort par éclatement » causée par une bombe artisanale. Il semble alors que les désirs de réclusion et les tentatives de fuite de Sachs au cours de sa vie, évoqués précédemment, trouvent pour finir leur aboutissement dans cette désintégration radicale de son corps, figure suprême de la négation fictionnelle du personnage¹.

Ainsi, le roman met en sursis l'existence de l'auteur en anticipant le récit de sa mort. En outre, selon la même perspective, la disparition du personnage peut être préparée progressivement (voire donner lieu à un effet de suspens) lorsqu'elle est annoncée ou suggérée par avance au lecteur : dès lors, l'idée de la mort de l'auteur s'insinue dans l'univers diégétique pour le hanter, ce qui donne au décès du personnage une plus grande importance dramatique dans l'histoire, particulièrement lorsque celui-ci est brutal donc très bref. Par exemple, nous apprenons tôt dans le récit que John Trause, l'ami écrivain du narrateur d'*Oracle Night*, souffre d'une « crise de phlébite (une inflammation de la veine provoquée par la présence d'un caillot de sang) »² (comme l'explique scrupuleusement Sidney Orr) dont il minimise la gravité. Or dès la première scène où apparaît le personnage, son état semble très préoccupant et il se dégrade au fur et à mesure du récit³. Ce caillot de sang se révèle être « une bombe dans la jambe », comme le reconnaît plus tard John Trause, qui « finit par exploser en lui »⁴ et provoque sa mort prématurée, à l'âge de cinquante-six ans, quelques pages avant la fin du roman.

¹ « *His body burst into dozens of small pieces, and fragments of his corpse were found as far as fifty feet away from the site of the explosion* », « *my poor friend bursting into pieces when the bomb went off, my poor friend's body scattering in the wind* » ; « Son corps a volé en douzaines de petits éclats, et des fragments de son cadavre ont été retrouvés jusqu'à une quinzaine de mètres du lieu de l'explosion », « mon pauvre ami éclatant en mille morceaux quand la bombe a explosé, mon pauvre ami éparpillé à tous les vents », Paul Auster, *Leviathan*, *op. cit.*, p. 1 et p. 242 ; p. 11 et p. 315. L'expression « mort par éclatement » est empruntée à Roland Barthes qui étudie « la pulvérisation » du corps d'Hippolyte dans la pièce de Racine, *Phèdre* (Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil (Points Essais), 1963, p. 121).

² « *attack of phlebitis (an inflammation of the vein brought on by the presence of a blood clot)* », Paul Auster, *Oracle Night*, *op. cit.*, p. 28 ; p. 39.

³ « *John looked haggard, considerably older than he had ever looked to me before* », « *a disturbing pallor to his skin* », « John avait l'air abattu, considérablement plus âgé que jamais auparavant », « sa peau était d'une pâleur alarmante », *ibid.*, p. 31 et p. 158 ; p. 43 et p. 185.

⁴ « *a little bomb in my leg* », « *the little bomb had finally gone off inside him* », *ibid.*, p. 159 et p. 231 ; p. 186 et p. 268.

La mort d'Edwin Mullhouse est présente dès le titre du roman de Steven Millhauser qui indique la date de son décès, en 1954, l'année de ses onze ans. Ainsi, plus le récit de Jeffrey, son biographe et ami d'enfance, progresse dans la chronologie et plus nous nous rapprochons consciemment de l'instant fatal, dont la cause nous est pourtant encore inconnue. En outre, dans la troisième partie du roman, le narrateur souligne à de nombreuses reprises l'imminence de la disparition d'Edwin¹ jusqu'à ce que Jeffrey nous expose au chapitre dix-sept le projet de l'auteur qui souhaite se suicider maintenant que son chef-d'œuvre *Cartoons* est achevé. Cette mort programmée, dont la date est fixée le 1^{er} août, le jour de son onzième anniversaire, à l'heure exacte de sa naissance, fait alors l'objet d'une minutieuse préparation de la part des deux amis (déterminant la méthode, le lieu, etc.). Mais si pour Edwin, il s'agissait d'un jeu sans conséquences – il n'avait pas l'intention de mettre réellement fin à ses jours, comme le montre son attitude au moment crucial –, Jeffrey fait en sorte que la mort de son ami soit effective en le tuant de sa propre initiative². Il apparaît alors que l'ensemble du roman est orienté vers le meurtre de l'auteur perpétré par le biographe lui-même afin d'assurer sa propre existence.

Enfin, dans *La asesina ilustrada*, le premier roman d'E. Vila-Matas, la mort de l'écrivain est omniprésente dès les premières lignes, suggérant qu'un danger plane au-dessus de chaque personnage. En effet, les décès d'auteur s'enchaînent et se multiplient depuis le suicide de Vidal Escabia dont la narratrice principale, Elena Villena, découvre le corps sans vie et le décrit dans le prologue. Mais cette mort est en réalité le troisième temps d'un processus et la structure en enchâssement du roman nous conduit à remonter progressivement vers le récit initial duquel tout découle. Après le prologue et la lettre d'Elena adressée à Escabia, le roman reproduit les notes d'Ana Cañizal, jeune femme chargée d'écrire le prologue du livre de mémoires que l'écrivain Juan Herrera s'appropriait à publier. Mais à peine s'est-elle installée dans la

¹ Dans cet extrait par exemple : « *Edwin's birthday (the last party of his life) was a memorably melancholy affair* », « Le dixième anniversaire d'Edwin (la dernière fête de sa vie) fut mémorablement sinistre », Steven Millhauser, *Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer, 1943-1954*, By Jeffrey Cartwright, *op. cit.*, p. 248 ; p. 315.

² « *And calmly raising the gun to his right temple, Edwin whispered : "Bang, I'm dead", and fell backward on the bed with his eyes shut, clutching the silent gun. A moment later his eyes opened and he said: "Now what?" In a split second I was leaning over him, gripping his gun-gripping hand* », « Et portant calmement le revolver à sa tempe droite, Edwin murmura : "Bang, je suis mort !" et tomba à la renverse les yeux fermés, tenant le revolver muet. Au bout d'un instant il rouvrit les yeux et dit : "Et puis après ?" Il ne me fallut qu'une fraction de seconde pour me pencher sur lui et serrer sa main qui serrait le revolver », *ibid.*, p. 301 ; p. 380.

maison de l'auteur qu'elle le découvre mort, victime d'un arrêt cardiaque après avoir lu un cahier écrit par sa femme (Elena Villena) et intitulé *La asesina ilustrada*. Ana Cañizal récupère peu après ce cahier pour le lire à son tour (il est également reproduit dans le récit). Voici comment elle interprète dans ses notes l'histoire racontée : « elle était purement et simplement la description de la mort d'un "personnage". Ce "personnage", dont le nom et la profession n'étaient mentionnés à aucun moment dans le texte, était un poète (Juan Herrera pour être plus précis) »¹. En outre, son analyse minutieuse du texte nous renvoie à d'autres récits écrits par Herrera qui présentaient eux aussi un écrivain mourant. La jeune femme finit elle-même par se suicider quatre jours plus tard. C'est ainsi que se propage dans ce court roman la mort de l'auteur, de récit en récit – de l'œuvre d'Herrera à celle de Villena – et de lecture en lecture d'un texte assassin qui n'épargne personne sauf son auteur.

En revanche, le décès de Zuckerman dans *The Counterlife* est un cas tout à fait singulier de disparition de l'auteur puisqu'elle se produit au beau milieu du récit alors même que le personnage en est le narrateur. En effet, Zuckerman, qui dirige le récit depuis le chapitre deux, explique au début du quatrième chapitre qu'il est atteint d'un problème cardiaque soigné par un traitement médicamenteux. Mais, ne supportant plus ses effets secondaires (il est désormais impuissant), il choisit d'être opéré malgré le risque encouru et envisage même l'intervention comme un « saut de la mort » (« salto mortale »)². Le pari est perdu puisque Zuckerman meurt sur la table d'opération. Mais, pour rapporter les circonstances de son décès (sinon le récit exact, qui demeure absent du texte), il faut auparavant une modification de la structure narrative étant donné que le narrateur homodiégétique a disparu de l'univers romanesque : après une coupure typographique (un espace vide est laissé sur la page, qui figure la mort du personnage), un récit à la troisième personne prend alors le relais de celui de Zuckerman et raconte l'enterrement de l'écrivain. Pourtant cette mort est provisoire dans le roman et Zuckerman redevient un écrivain vivant dans le dernier chapitre – mais pour mieux se mettre à l'écart de son environnement natal new-yorkais en s'expatriant avec sa femme en Angleterre.

¹ « simple y llanamente era la descripción de la muerte de "un personaje". Este "personaje", cuyo nombre y profesión el texto no mencionaba en ningún momento, era un poeta (Juan Herrera para más señas) », Enrique Vila-Matas, *La asesina ilustrada*, op. cit., p. 82 ; p. 71.

² Philip Roth, *The Counterlife*, op. cit., p. 207 ; p. 281.

Philip Roth s’amuse ici de ce qui constitue le point aveugle de toute autobiographie, nécessairement inachevée car l’auteur-narrateur ne peut jamais raconter sa propre mort. Pour leur part, les autres autobiographies fictives du corpus font intervenir dans ce cas une figure d’éditeur, souvent anonyme, qui révèle au lecteur les derniers instants du personnage et clôt ainsi le récit de sa vie : nous retrouvons ce procédé dans *Any Human Heart*, où une postface est insérée à la suite du dernier journal intime tenu par Logan Mountstuart, et dans *Las Máscaras del Héroe*, à travers la « Coda » déjà évoquée qui résume les dernières années de la vie de Fernando Navales depuis la fin de son récit (qui est extrait de ses mémoires, comme nous l’apprenons alors) jusqu’à sa mort¹. Par contre, *The Paper Men* et *Beatus Ille* font coïncider exactement la fin du récit et la mort de l’auteur qui survient dès que la dernière ligne du texte a été écrite par le personnage : par cet artifice narratif, le récit s’approche au plus près de la disparition de l’auteur qui reste seulement suggérée. Dans le roman de W. Golding, Wilfred Barclay est assassiné par surprise par son biographe tandis que le narrateur du roman d’A. Muñoz Molina, Jacinto Solana, a « chois[i] sa mort et l’heure de mourir » en avalant pour cela, comme il le confie au début de la troisième partie, un flacon de somnifères qui le plongent progressivement dans une torpeur fatale².

En outre, Zuckerman laisse entendre dans *Exit Ghost* que sa mort est proche bien qu’elle soit située dans un temps encore indéterminé. En effet, le personnage de P. Roth avoue au cours de son récit qu’il souffre de troubles de la mémoire et du langage qui le handicapent de plus en plus dans sa vie quotidienne et surtout dans son activité d’écrivain puisqu’il n’est plus capable désormais « après seulement quelques minutes, de se souvenir d’une bonne partie de la page précédente ». C’est pourquoi il a décidé que le récit que nous lisons sera « la dernière fois [qu’il] s’obstinera à chercher ses mots afin de les assembler pour former les phrases et les paragraphes d’un livre » et, en guise d’adieu, il évoque dans les dernières pages du récit sa mort à venir, « comme Amy, comme Lonoff, comme Plimpton, comme tous ceux au cimetière qui ont bravé l’exploit et fait face à leur devoir »³.

¹ La Coda reproduit en outre la lettre d’adieu (et de menace outre-tombe) que Pedro Luis de Gálvez a envoyée à Navales peu avant son exécution.

² « *elige le modo y la hora de su propia muerte* », Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, op. cit., p. 298 ; p. 310.

³ « *after only a few minutes, to remember much of the previous page* », « *my last attempt to persist in groping for words to combine into the sentences and paragraphs of a book* », « *like Amy, like Lonoff*,

D'autre part, nombre d'auteurs décédés sont mentionnés dans les récits fictionnels par le biais des autres personnages ou du narrateur, selon différentes modalités, de la simple allusion onomastique à une recherche biographique approfondie ; dès lors, il serait inutile ici de chercher à répertorier toutes les occurrences. Nous pouvons noter cependant que la référence à un auteur du passé s'accompagne généralement d'une évocation des manques et des vides qui persistent dans l'histoire du personnage et empêchent de dresser son portrait complet. La mort apparaît donc comme un obstacle à une connaissance et une compréhension parfaites de l'auteur lorsque les mystères de sa vie et ses secrets ne peuvent être percés à jour : dans ce cas, son absence au niveau diégétique s'étend au niveau métadiégétique par une représentation fragmentaire ou inachevée de la figure auctoriale.

Dans le roman *Possession* d'A. S. Byatt, la vie et l'œuvre des poètes Randolph Ash et Christabel LaMotte semblent bien connues des chercheurs universitaires de la fin du XX^e siècle mais la découverte du brouillon d'une lettre inédite du célèbre écrivain, adressée à une jeune femme inconnue, dévoile soudainement tout un pan jusqu'alors secret de leur existence. Roland Michell et Maud Bailey, jeunes chercheurs spécialistes de ces deux écrivains, mènent une véritable enquête policière pour découvrir les circonstances précises de la liaison amoureuse qui a uni, semble-t-il, Randolph Ash et Christabel LaMotte : ils dénichent leur correspondance cachée et font des recoupements à partir de diverses sources qui leur permettent de démontrer que Randolph et Christabel ont fait ensemble un voyage clandestin avant d'être séparés définitivement l'un de l'autre. Cependant, malgré ces découvertes essentielles, l'histoire reste lacunaire, les détails manquent puisqu'une partie des preuves ont été détruites et, comme nous l'avions vu dans la partie précédente, seul le roman est capable de combler les ignorances des chercheurs en transformant les deux poètes disparus en nouveaux protagonistes du récit, c'est-à-dire en personnages de premier plan, par un déplacement de la narration à l'époque où ils étaient vivants. C'est ce que réalisent le chapitre quinze et le post-scriptum qui s'ouvre justement sur ces mots :

like Plimpton, like everyone in the cemetery who had braved the feat and the task », Philip Roth, *Exit Ghost*, *op. cit.*, p. 162, p.159 et p. 280.

Il y a des choses qui se produisent et ne laissent pas de traces discernables, rien n'en est dit, rien n'en est écrit, et pourtant l'on aurait grand tort de dire que les événements ultérieurs se poursuivent indifféremment, malgré tout, comme si ces choses n'avaient pas eu lieu.¹

L'auteur emporte ainsi dans sa tombe des faits ou des vérités non dévoilés, dès lors définitivement inaccessibles.

C'est aussi le sentiment des narrateurs de *Soldados de Salamina* et de *Lo Stadio di Wimbledon*. Le premier cherche à percer le « secret essentiel » (« *secreto esencial* ») de la clémence improbable accordée à l'écrivain phalangiste Sánchez Mazas, au beau milieu d'une exécution collective, par un milicien républicain : ce détail peu connu de la Guerre Civile a été rapporté au narrateur par le fils de l'écrivain, Rafael Sánchez Ferlosio, et constitue le point de départ d'une réflexion sur les liens entre politique et esthétique à travers la reconstitution de la vie de Sánchez Mazas. Mais son enquête ne lui apporte pas de réponses définitives, seulement des hypothèses et des doutes sur les espérances et les croyances de l'auteur que le narrateur exprime dans la partie centrale par une utilisation abondante des modalités aléthiques et épistémiques² – précisons cependant que cette incertitude ne conduit pas à un relativisme général, elle n'interdit pas de porter un jugement sur les actes de l'écrivain. Dans le roman de D. Del Giudice, le narrateur échoue à donner sens au silence littéraire radical de Roberto Bazlen. Tous les témoins de sa vie que le narrateur parvient à rencontrer ont une interprétation différente de son refus de publier ou sont eux-mêmes perplexes, tel cet homme :

Il a haussé les épaules et il a dit :

[...] Peut-être, comme on le dit, n'a-t-il pas publié parce que cela ne l'intéressait pas, il se peut que ce soit vrai ; peut-être écrivait-il pour lui, peut-être ensuite avait-il des moments où il désirait publier, mais peut-être aussi, après tout, pensait-il que ses

¹ « *There are things which happen and leave no discernible trace, are not spoken or written of, though it would be very wrong to say that subsequent events go on indifferently, all the same, as though such things had never been* », A. S. Byatt, *Possession*, op. cit., p. 508 ; p. 665.

² Dans ces extraits par exemple : « *quizá para Sánchez Mazas el fascismo no fue sino un intento político de realizar su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca an ella* », « *Quizá Sánchez Mazas no fue nunca más que un falso falangista, o si se quiere un falangista que sólo lo fue porque se sintió obligado a serlo* », « *desde que acabó la guerra hasta su muerte, quizá Sánchez Mazas no fue esencialmente otra cosa que un millonario [...]* *Es probable que para entonces ya no creyera en nada. También lo es que, en su fuero interno, nunca en su vida haya creído en nada* » ; « le fascisme ne fut peut-être pour Sánchez Mazas qu'une tentative politique de réaliser sa poésie, de rendre réel le monde qu'il y évoque avec mélancolie », « Sánchez Mazas ne fut peut-être jamais qu'un faux phalangiste ou, si l'on veut, un phalangiste contraint et forcé », « depuis la fin de la guerre jusqu'à sa mort, Sánchez Mazas ne fut peut-être au fond rien qu'un millionnaire [...] Il est probable qu'à cette époque il ne croyait plus en rien. Il est même probable que, dans son for intérieur, il n'ait jamais cru en rien », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op. cit., p. 80, p. 134 et p. 136 ; p. 89, p. 151 et p. 153.

productions n'étaient pas fameuses [...] Pour quelle raison il n'a pas pu mieux faire, je n'en sais rien.¹

D'autre part, grâce aux mystères qui demeurent dans la vie de Bruno Schulz, qui « avait mené une vie obscure dans une obscure ville de Galicie »², Lars, le personnage principal de *The Messiah of Stockholm*, peut s'autoproclamer fils naturel de l'écrivain polonais. Il consolide cette certitude intime en détournant à son avantage les blancs de l'histoire qu'a laissés derrière elle la violence destructrice du nazisme et de la Seconde Guerre Mondiale car il ne reste aucune trace matérielle de la vie de Schulz à Drohobycz, sa ville natale, où il a vécu et où il a été assassiné :

Traces, restes, vestiges énigmatiques [...] Drohobycz était sujet de perplexité : l'endroit ne figurait sur la carte de Pologne que dans les caractères les plus minuscules. C'était tout juste s'il y était [...] La boutique du père du père de Lars – une mercerie – disparue. Il ne subsistait rien, pas un ruban, pas un dé à coudre. Entre Drohobycz et le père de Lars s'était produit une digestion mutuelle.³

Cependant, cette béance historique laisse toutes les hypothèses en suspens et une autre jeune femme pourra revendiquer dans le roman, selon le même procédé, être la fille de Schulz et dénoncer en retour l'imposture de Lars, sans apporter du reste aucune preuve véritable de ses dires.

Enfin, les auteurs espagnols E. Vila-Matas et J. Marías montrent, à diverses reprises dans leurs œuvres, qu'ils s'intéressent avec un sérieux mêlé de fascination à des figures d'écrivains qui sont morts en laissant derrière eux le moins de traces possible de leur existence. L'œuvre d'E. Vila-Matas est hantée par Robert Walser, « le plus secret des poètes »⁴ pour Pasavento, dont la mort au cours d'une promenade dans la neige aux alentours d'Herisau s'apparente à une dissolution dans la blancheur du néant et symbolise son extrême discrétion. Toute une famille se recompose autour de l'écrivain suisse, comme Emmanuel Bove, « le Walser de la rue Vaneau », ou Maurice Blanchot, dont une citation en exergue ouvre le roman *El mal de Montano* :

¹ « *Ha alzato le spalle, ha detto : [...] Forse, come dicono, non ha pubblicato perché non gli interessava, può darsi che sia vero ; forse lui scriveva per sé, poi aveva dei momenti in cui desiderava pubblicare, ma poi, magari, pensava che le sue cose in fondo non erano supreme [...] Perché non abbia potuto fare di meglio, non saprei* », Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, op. cit., p. 28 ; p. 40.

² « *had lived obscurely in an obscure Galician town* », Cynthia Ozick, *The Messiah of Stockholm*, op. cit., p. 5 ; p. 14.

³ « *Tracings, leavings, enigmatic vestiges [...] Drohobycz itself a puzzle: a place recorded on the map of Poland only in the tiniest print. It was hardly there at all [...] Lars's father's father's shop – a drygoods business – gone. Nothing left ; not a ribbon, not a thimble. Between Drohobycz and Lars's father there had occurred a mutual digestion* », *ibid.*, pp. 34-35 ; p. 62.

⁴ « *el poeta más secreto de todos* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, op. cit., p. 15 ; p. 14.

« Comment ferons-nous pour disparaître ? »¹. Les narrateurs des récits de J. Marías semblent pour leur part fortement intrigués par des écrivains obscurs dont l'œuvre littéraire est passée presque inaperçue dans l'histoire, John Gawsworth en premier lieu, dont « c'est à peine s'il [est] mentionné dans les dictionnaires et encyclopédies de littérature les plus volumineux et les plus exhaustifs », affirme le narrateur du roman *Todas las almas*, cité à nouveau par le narrateur de *Negra espalda del tiempo*². Cet écrivain anglais, désormais oublié, a mené une vie littéraire frénétique dans les années quarante, notamment en préparant des anthologies d'auteurs méconnus, avant d'arrêter d'écrire et de finir, contre toute attente, clochard à Oxford : « Il semblerait que John Gawsworth, à force de s'occuper d'écrivains infortunés qu'il essaya de sauver de l'oubli, [...] se soit de son vivant assimilé à eux »³. Or, suivant son exemple, J. Marías a lui aussi exhumé dans l'anthologie *Cuentos únicos* divers écrivains anglais si peu connus des lecteurs que beaucoup crurent qu'ils étaient entièrement inventés.

Par contre, le roman d'E. Chevillard *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* se démarque quelque peu des exemples précédents. Bien que l'ambition de Marc-Antoine Marson soit de compléter la connaissance de l'écrivain, en publiant son « œuvre posthume », présentée, annotée et commentée, restent des zones d'ombre et des incertitudes. Tout d'abord, s'impose d'emblée à l'éditeur une première question problématique qui concerne la raison d'être de son travail et sa légitimité : « doit-on ou non publier après sa mort les œuvres inédites d'un écrivain à tort ou à raison tenu pour important ? ». Il fait mine plus loin de regretter la perte définitive des « premiers essais littéraires de Pilaster, des poèmes en alexandrins aussi extensibles que son écharpe [...], par malheur détruits ou perdus »⁴. Nous comprenons cependant très vite que ces propos sont fortement ironiques – Marson n'a en réalité aucun regret ni aucun doute en ce qui concerne son vieil ami, ses idées sur l'homme et sur son œuvre sont très arrêtées et très négatives – et visent en réalité à réformer

¹ « Bove es el Walser de la rue Vaneau », *ibid.*, p. 329 ; p. 363 ; « ¿Cómo haremos para desaparecer? », Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, *op. cit.*, p. 11 ; p. 9.

² « apenas si venía mencionado en los más voluminosos y exhaustivos diccionarios y enciclopedias de literatura », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 131 ; p. 127.

³ « Parece como si John Gawsworth, al ocuparse a menudo de escritores malogrados a los que intentó salvar del olvido [...], se hubiera estado asimilando a ellos en vida », *ibid.*, p. 143 ; p. 140.

⁴ Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, *op. cit.*, p. 7 et p. 13.

radicalement la vision de l'auteur que peut avoir le lecteur. Pourtant, les œuvres inédites que Marson publie ainsi que les renseignements qu'il apporte sur Pilaster soulignent *a contrario*, par la partialité manifeste dont fait preuve l'éditeur, les lacunes de la représentation de l'auteur pour le lecteur réel : en effet, Pilaster est un auteur entièrement fictif de sorte que nous ne connaissons pas les livres qu'il aurait soi-disant publiés de son vivant et auxquels Marson fait référence à plusieurs reprises. L'écrivain n'est perçu qu'à travers le filtre de la subjectivité de son ami, sans contrepoint possible : de ce fait, la lecture de « l'œuvre posthume » de Pilaster renforce alors paradoxalement l'absence de son œuvre *anthume* et de son auteur.

Cet exemple nous montre comment certains récits cherchent à donner l'impression que la représentation de l'auteur disparu est incomplète, par des effets de construction ou de composition. C'est ainsi que J. Mariás introduit son livre *Vidas escritas* : prolongeant l'expérience de *Cuentos únicos*, il a voulu présenter cette fois-ci des « écrivains plus importants et célèbres que l'esprit curieux [...] peut connaître jusque dans le moindre détail » comme s'il s'agissait encore une fois d'« auteurs malheureux et obscurs » (« *autores malogrados y oscuros* ») dont les données biographiques seraient « éparses et singulières » (« *dispersos y llamativos* »)¹. Pour produire cet effet de lecture, les notices biographiques composées pour chaque écrivain se détournent des faits connus ou attendus et soulignent au contraire quelques traits insolites de la vie ou de la personnalité de l'auteur, que le titre du texte met en exergue par une formule suggestive. Par exemple, le récit qui concerne Henry James ne mentionne ni le contexte familial et culturel dans lequel il s'inscrit (aucune mention n'est faite de son père ou de son frère, deux intellectuels américains importants) ni ses grandes œuvres littéraires et l'influence esthétique qu'elles ont eue sur la littérature romanesque. En revanche, la notice intitulée « Henry James de visita » s'attarde longuement sur son goût pour la société² et décrit l'écrivain comme un homme « extrêmement scrupuleux et exigeant sur les règles de l'hospitalité » jusqu'au ridicule³. Ces « vies écrites » se distinguent des notices biographiques d'un

¹ « *escritores más vigentes y renombrados, sobre los cuales [...] el curioso puede saber hasta el último detalle* », Javier Mariás, *Vidas escritas*, *op. cit.*, p. 15 ; p. 9.

² Le texte annonce ainsi dès le premier paragraphe qu'« en une seule saison, celle de 1878-1879, il fut invité à dîner (et s'y rendit) cent quarante fois bien comptées » ; « *en una sola temporada, la de 1878-79, fue invitado a cenar (y aceptó) ciento cuarenta veces computadas* », *ibid.*, p. 67 ; p. 39.

³ Cela le conduit à des jugements parfaitement inappropriés : « *detestó siempre a Flaubert por haberlos recibido en bata una vez, al susodicho Turgueniev y a él* », « il détesta toujours Flaubert qui

dictionnaire littéraire tant par le contenu que par le ton adopté : cet écart très sensible donne alors le sentiment d'une incomplétude, comme si ces auteurs, illustres pour la plupart, se teintaient d'ombres secrètes.

Enfin, nous constatons une dernière façon de rendre insaisissable un auteur décédé, exposée par le protagoniste principal du roman de P. Roth, *Deception*. Ce personnage imagine en effet dans un projet de roman que Zuckerman est mort et qu'un biographe décide d'écrire sa vie ; mais ce dernier doit faire face à un des pires « cauchemars » (« *nightmares* ») du biographe, quand « chacun lui raconte une histoire différente » : l'auteur se transforme alors en « personnalité à facettes » (« *multiple personality* »)¹. Or c'est justement le procédé employé par Geoffrey Braithwaite dans *Flaubert's Parrot* qui s'attache à multiplier les points de vue sur l'écrivain français au point de mettre en suspens l'unité du personnage au profit d'une représentation plurivoque et même contradictoire (c'est l'effet produit, par exemple, par la succession des différentes chronologies de la vie de l'écrivain).

Que l'auteur meure au fil du récit ou qu'il soit représenté comme une figure du passé, sa présence narrative met en évidence son attirance pour une disparition irréversible. Cependant, les morts ne sont pas toujours absents de la diégèse dans les récits que nous étudions et il existe d'autres formes de présence-absence, baignées d'une atmosphère surnaturelle, par lesquelles l'auteur apparaît dans le récit tout en se déroband grâce à une transformation ontologique.

III Invisibilité et fantômes

Exploitant les possibilités de la fiction, les personnages d'auteur peuvent investir de nouveaux modes d'être, situés à mi-chemin de la réalité et du néant, de telle sorte que l'auteur n'est plus tout à fait présent dans l'univers fictionnel sans en être véritablement absent : il revêt alors l'apparence d'un fantôme, d'un mort dont les vivants sentent encore la présence auprès d'eux. Cet état particulier prolonge sur un mode surnaturel le désir des auteurs de fuir ou de se mettre à l'écart du monde : passant outre le point terminal de la vie, sa disparition peut s'éterniser et l'auteur se

les avait reçus, Tourgueniev et lui, en veste d'intérieur » ; « *extremadamente cuidadoso y exigente con las reglas de la hospitalidad* », *ibid.*, p. 70 ; p. 41.

¹ « *Everybody gives him a different story* », Philip Roth, *Deception*, *op. cit.*, pp. 97-98 ; pp. 95-96.

maintenir indéfiniment dans un entre-deux. Le fantôme est en définitive une façon de donner forme sensible au deuil et aux souvenirs qui perdurent dans les mémoires d'autrui après la disparition de l'auteur. Cette figure constitue ainsi la ligne d'horizon des autres formes d'effacement distinguées précédemment qui expriment, à des degrés différents, le devenir fantomatique de l'auteur.

On note en effet que le terme de « fantôme » est employé parfois, en l'absence même d'une véritable apparition spectrale dans le récit, pour désigner métaphoriquement un mode d'être de l'écrivain. Trois récits américains, de P. Auster et de P. Roth, donnent une place centrale au mot « *ghost* » en l'inscrivant dans leur titre : il s'agit, par ordre de publication, de *The Ghost Writer*, le récit « Ghosts » repris dans *The New York Trilogy* et *Exit Ghost*. Dans l'œuvre de P. Auster, le terme est utilisé par le personnage Blue au cours d'un dialogue avec Black pour qualifier « les grands hommes », Henry David Thoreau, Abraham Lincoln, Charles Dickens, qui « ont tous parcouru cette rue [Orange Street] pour aller à l'église [Plymouth] » : « Oui, nous sommes entourés de revenants », lui confirme Black¹. Le mot revient à nouveau un peu plus loin dans cette même scène pour désigner spécifiquement la vie de l'écrivain (Black est le premier à prendre la parole et Blue lui répond) :

L'écriture est une occupation solitaire qui accapare votre vie. Dans un certain sens, un écrivain n'a pas de vie propre. Même lorsqu'il est là il n'est pas vraiment là.
Un autre revenant.
C'est cela même.²

Ces deux passages éclairent d'un nouveau sens le titre du récit. En effet, nous pouvons comprendre dans un premier temps que « Revenants » désignent les deux personnages, Black et Blue : l'écart temporel important qui existe entre le temps de la diégèse (l'histoire commence le « 3 février 1947 » pour « dur[er] des années » – « *go on for years* »³) et l'année de publication réelle du récit suggère que ces personnages sont devenus pour nous des fantômes du passé. Mais le terme désigne aussi plus spécifiquement la vie impossible que mènent conjointement Black et, par contrainte professionnelle, Blue, une vie d'écrivain qui équivaut à s'enterrer soi-même de son vivant.

¹ « *many great men [...] all walked down this street and went into the church [...] Yes, there are ghosts all around us* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 174 ; p. 241.

² « *Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life as his own. Even when he's there, he's not really there. / Another ghost. / Exactly* », *ibid.*, p. 175 ; p. 243.

³ *Ibid.*, p. 136 ; p. 191.

Bien que le mot ne soit pas repris au cours du récit *The Ghost Writer* de P. Roth, la signification qui lui est donnée semble équivalente, du moins si l'on redonne leur sens plein aux termes qui composent la locution « *ghost writer* », expression figée pour désigner dans le milieu éditorial ce que la langue française nomme un nègre, c'est-à-dire quelqu'un qui s'est défait de son autorité d'auteur en écrivant un livre pour un autre. Les deux traductions françaises du titre, que l'on doit à Henri Robillot, se sont d'ailleurs efforcées de préserver sa polysémie (dans un premier temps, le roman fut intitulé *L'écrivain des ombres* puis *L'écrivain fantôme*). Dès lors, l'appellation semble faire référence au personnage de Lonoff qui, d'une part, ne vit que pour son œuvre littéraire et supporte difficilement de consacrer son temps disponible à autre chose qu'à l'écriture et, d'autre part, a toujours refusé de se construire une image publique (il n'existe qu'une seule photographie de lui, prise dans les années vingt). Lonoff, tel un fantôme, se tient à l'écart des vivants, qu'il s'agisse du monde littéraire ou de la vie domestique, comme l'annonce sa femme Hope, lorsqu'elle décide de le quitter, à la jeune maîtresse de l'écrivain : « Voilà sa religion de l'art, ma chère remplaçante : le rejet de la vie ! Ne *pas* vivre, c'est ce qui permet à son génie de s'exprimer ! Et maintenant c'est avec vous qu'il va ne pas vivre »¹.

Le retour de ce terme dans le titre *Exit Ghost* s'accompagne d'ailleurs d'une réapparition de la figure de Lonoff, mort depuis des années mais dont le souvenir est ravivé pour Zuckerman par sa rencontre fortuite avec Amy Belette, la dernière compagne de l'écrivain, qui est sur le point de succomber à une tumeur cérébrale, et avec un jeune journaliste qui prétend écrire la biographie de Lonoff. Lorsqu'il rend visite à la jeune femme, il imagine un instant que surgit le fantôme de l'auteur pour lui demander de veiller sur Amy. Mais cette discussion est une invention consciente de Zuckerman, à l'inverse des hallucinations d'Amy qui croit entendre la voix de son amant après sa mort, lui dicter cette phrase par exemple, comme elle l'avoue à

¹ « *There is his religion of art, my young successor : rejecting life! Not living is what he makes his beautiful fiction out of! And you will now be the person he is not living with!* », Philip Roth, *The Ghost Writer in Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 112 ; p. 160. Bien entendu, cette interprétation du titre n'est pas la seule possible ni peut-être la plus évidente, c'est ce que suggère d'ailleurs l'analyse de Paule Lévy qui laisse de côté le personnage de Lonoff : « Qui est le mystérieux "*ghost writer*" désigné par le titre ? Est-ce Roth lui-même qui s'efface derrière Zuckerman ? Ou bien Zuckerman, dont le discours tend à être recouvert par celui des autres écrivains auxquels il s'identifie ? Ou encore Anne Frank dont le fantôme hante non seulement ce roman mais toute la trilogie [...] ? », Paule Lévy, « Doubles, masques et avatars dans *The Ghost Writer* de Philip Roth », *art. cit.*, p. 17.

Zuckerman : « Il a dit : “Nous, lecteurs / écrivains, nous sommes finis, nous sommes des fantômes témoins de la fin de l’aire littéraire – note cela”. J’ai fait comme il m’a dit »¹. Ainsi, le fantôme désigne d’abord Lonoff dans le roman puis, par extension, ceux, de plus en plus rares, qui croient encore en la littérature et en sa prééminence. De ce fait, Zuckerman paraît s’inclure dans « les fantômes » décrits par son ancien maître, qu’il a imité d’ailleurs en fuyant New York et le milieu littéraire. Or Zuckerman tire sa révérence par l’intermédiaire de ce roman tel un spectre qui sort de la scène romanesque, ce que nous suggère le titre². C’est ainsi que, dans les dernières lignes du livre, il imagine qu’« il se désintègre » (« *He disintegrates* »)³ pour accéder enfin au corps immatériel du vrai fantôme⁴.

A l’inverse du trajet romanesque de Zuckerman, le poète portugais Pessoa se présente dans les récits contemporains comme l’écrivain fantôme par excellence, celui qui est toujours déjà disparu, puisqu’il apparaît à deux reprises sous la forme d’un revenant. Or non seulement le poète n’appartient jamais au monde des vivants dans la fiction mais son retour et sa manifestation surnaturelle sont toujours incertains et tardifs.

Dans le roman de J. Saramago, *O Ano da morte de Ricardo Reis*, les visites de Pessoa à son hétéronyme sont toujours imprévisibles : Ricardo Reis échoue à le rencontrer sur sa tombe mais par contre, le fantôme du poète se présente à plusieurs reprises à l’improviste dans sa chambre ou dans la rue⁵. Pessoa refuse de fixer un rendez-vous à l’avance ce qui le conduit à surgir parfois à un moment inopportun, notamment lorsque Ricardo attend la venue de sa maîtresse – « situation vraiment comique » et inappropriée pour « un esthète, l’intime de toutes les déesses de

¹ « *He said, “Reading/writing people, we are finished, we are ghosts witnessing the end of the literary era – take this down”. I did as he told me* », Philip Roth, *Exit Ghost*, op. cit., p.186.

² En effet, P. Roth a reconnu dans les entretiens qu’il a donnés que les mots « Exit ghost » sont une référence à Shakespeare : il s’agit d’une indication scénique que l’on retrouve dans les pièces *Macbeth*, *Julius Caesar* et surtout *Hamlet*.

³ *Ibid.*, p. 292.

⁴ Nous pouvons également remarquer que le titre de la deuxième partie de *Las Máscaras del héroe* s’intitule « Musée de spectres » (« *Museo de Espectros* »), section qui s’ouvre en outre sur l’enterrement du poète, Alejandro Sawa. Les « spectres » semblent désigner la population affamée et vêtue de haillons qui forment la bohème littéraire de Madrid : c’est à la fois leur apparence misérable et leur situation de survie qui les rapprochent du fantôme.

⁵ Notons cependant que Pessoa affirme qu’« il [n’est] pas un fantôme du tout » (« *eu não sou nenhum fantasma* ») : « un fantôme vient de l’autre monde, moi j’arrive tout simplement du cimetière dos Prazeres » (« *um fantasma vem do outro mundo, eu limito-me a vir do cemitério dos Prazeres* »), José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op. cit., p. 270 ; p. 276.

l'Olympe »¹, souligne sarcastiquement le poète. Celui-ci a désormais le pouvoir de contrôler son apparence, comme il l'explique à Ricardo, si bien que ni sa présence ni même son absence ne sont jamais assurées : « C'est encore l'un de nos avantages, quand on est mort, on ne nous voit que si nous le voulons bien »². De ce fait, plane sur l'ensemble du récit son ombre – qu'il a conservée malgré son décès. En outre, il possède un fort ascendant sur son hétéronyme et, dans leurs conversations, Pessoa se montre souvent « acerbe, ironique » (« *ácida, irónica* »)³ envers son alter ego, se moquant de sa situation amoureuse complexe.

En revanche, si le fantôme reproche à Ricardo d'avoir abandonné sa posture esthétique, d'un poète en retrait du monde⁴, pour une nouvelle vie plus désordonnée, il se trouve pour sa part définitivement mis à l'écart, il doit se contenter d'observer les autres, sans même pouvoir s'informer dans les journaux quotidiens des nouvelles du monde car, depuis sa mort, il ne peut plus lire. De ce fait, s'il peut circuler à sa guise hors de sa tombe, il reste coupé du réel et même de la littérature. D'une certaine manière, le poète et son hétéronyme semblent avoir échangé leur rôle : bien que Ricardo soit lui-même une autre sorte de revenant, ayant mis fin à son exil brésilien pour retrouver son pays natal, il est devenu grâce à la mort du créateur un être charnel (du reste, plus que Pessoa ne l'a été dans sa vie). Mais cette situation est seulement transitoire puisque, au bout de neuf mois, tous deux quittent pour de bon le monde des vivants et, ce faisant, le récit fictionnel.

Dans *Requiem* d'A. Tabucchi, Pessoa renaît une nouvelle fois en mort-vivant : même si le récit se situe dans un contexte onirique, le rêveur a conscience que le poète est décédé et, par conséquent, inaccessible dans le monde réel (tout comme plusieurs personnages du roman, tel « le Père en Jeune Homme »). Une fois encore, le fantôme se fait attendre et suscite l'impatience du narrateur dès l'incipit du récit, avant que ce dernier ne se rende compte que ce contretemps est le fruit d'un malentendu :

¹ « *tem graça a situação* », « *íntimo de todas as deusas do Olimpo* », *ibid.*, p. 114 ; p. 116.

² « *Essa é outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós* », *ibid.*, p. 79 ; p. 82.

³ *Ibid.*, p. 177 ; p. 181.

⁴ Selon la biographie inventée par Pessoa pour ce poète-hétéronyme, Ricardo Reis s'était exilé au Brésil en 1919, fuyant la société et l'histoire portugaises. Voici comment Octavio Paz le présente dans un essai sur le poète : « Reis est un ermite [...] [il] vit en dehors du temps. Il semble, sans l'être, un homme du passé : il a choisi de vivre dans une *sagesse* intemporelle » ; Octavio Paz, « Un inconnu de lui-même : Fernando Pessoa », *La fleur saxifrage*, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1984, p. 162.

Je me dis, ce mec n'arrivera donc jamais [...] je commençais à m'ennuyer ferme [...] c'est alors que je me souvins : il m'a donné rendez-vous à douze heures, mais il voulait peut-être dire douze heures du soir, parce que les fantômes apparaissent à minuit.¹

Les deux hommes finissent par dîner ensemble dans le dernier chapitre mais la rencontre est peu satisfaisante pour le narrateur : son interlocuteur le reprend à plusieurs reprises, esquive certaines questions (sur son enfance notamment) au point d'indigner le narrateur qui l'accuse d'être « un menteur, [...] un beau menteur » (« *um mentiroso* [...], *um grande mentiroso* ») et d'« essay[er] de [le] tromper » (« *quer enganar-me* »)². Au terme de leur rendez-vous, le poète disparaît avant que le narrateur n'ait eu le temps de lui dire adieu.

Cette figuration répétée de Pessoa en fantôme se comprend comme un prolongement de l'extrême discrétion du poète au cours de sa vie, comme si son patronyme, qui signifie « personne » en portugais, avait fixé par avance son destin : en effet, nous savons qu'il a mené une existence solitaire et assez monotone, sans chercher la gloire de son vivant. Au cours de la rédaction de son « Dictionnaire du timide amour de la vie » qui consacre une entrée à Fernando Pessoa, le narrateur d'*El mal de Montano* tisse explicitement un lien entre l'état fantomatique et la vie du poète, ou, plus exactement, celle de son alter ego, Bernardo Soares, l'auteur du *Livre de l'Intranquilité*. Soares est un aide-comptable qui manifeste « une certaine incompétence vis-à-vis de la vie » d'où naît son « intranquilité » (« *desasosiego* ») : « On peut dire que Soares vit et ne vit pas, son existence se situe entre la vie et la conscience de celle-ci ». De ce fait, en conclut le narrateur, « cette surprenante façon d'être en dehors de soi et de regarder » conduit Soares à être un « fantôme ambulant » (« *fantasma ambulante* »). Or le narrateur identifie pour finir sa propre posture littéraire à cette manière d'être singulière et subtile : « Rosario Gironde, par exemple – moi, pas ma mère –, est, lui aussi, un fantôme ambulant, il se promène dans ces pages en essayant d'apprendre à lire les autres, en essayant d'être en dehors de lui-même et de regarder »³.

¹ « *Pensei: o gajo nunca mais chega [...] começava a aborrecer-me [...] e foi então que me lembrei: ele tinha marcado às doze, mas talvez quisesse dizer doze da noite, porque os fantasmas aparecem à meia-noite* », Antonio Tabucchi, *Requiem*, op. cit., p. 13 ; pp. 13-14.

² *Ibid.*, p. 113 ; p. 141.

³ « *cierto incompetencia respecto a la vida* », « *Puede decirse que Soares vive y no vive, su existir se coloca entre la vida y la conciencia de ésta* », « *esa forma sorprendente de estar fuera de sí y mirar* », « *Rosario Gironde, por ejemplo – yo, no mi madre –, es también un fantasma ambulante, se pasea por estas páginas tratando de aprender a saber leer a los demás, tratando de estar fuera de sí y mirar* », Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, op. cit., pp. 182-183 ; pp. 228-229.

Cependant, Fernando Pessoa n'est pas le seul poète à accéder dans la fiction à un état surnaturel après sa disparition du monde vivant. Dans *Die Letzte Welt*, la rumeur court à Rome que le poète impérial, Naso, aurait succombé à Tomes, lieu de son exil. C'est pour vérifier cette information auprès des habitants de la « ville de fer » (« *die eiserne Stadt* ») que Cotta entreprend un pénible voyage à travers la Mer Noire mais aucune sépulture ne confirme le décès du poète : personne ne paraît savoir ce qu'il est devenu après une excursion dans la montagne. Pourtant, à force de côtoyer la population étrange de Tomes, Cotta parvient à recueillir plusieurs témoignages et à reconstituer ainsi une partie de la vie du poète exilé (ses rencontres avec Echo ou Arachné par exemple). En outre, il finit par se rendre compte que les transformations étranges que subit la ville et sa population (le climat change, plusieurs habitants perdent leur humanité par une métamorphose inexplicable) sont le résultat de l'art poétique de Naso qui se déploie désormais dans le réel lui-même : il est le maître invisible de ce nouveau monde qui naît sous les yeux de Cotta, « un intermonde où les lois de la logique semblaient ne plus avoir de validité »¹. Le poète s'est alors dépouillé définitivement de son corps humain et mortel – c'est pourquoi il ne réapparaît jamais dans le récit – pour accéder au statut, non de simple fantôme, mais de démiurge.

Dans une certaine mesure, Bruno Schulz acquiert aussi une qualité de créateur *post-mortem* dans le roman de C. Ozick, du moins pour son fils spirituel, qui croit écrire ses articles pour le journal sous la dictée de son père. Lars compose ses comptes-rendus d'œuvres littéraires selon un rituel précis par lequel il convoque l'esprit de Schulz. Il lit l'ouvrage concerné le matin, puis il dort quelques heures et, à son réveil, il écrit « d'une traite » son article, « en proie à une crise, à une inondation », phénomène qu'il explique ainsi :

Quelque chose se produisait en lui pendant qu'il dormait [...] Après, ses paupières s'ouvraient d'un seul coup – clic ! comme celles d'une marionnette, et il voyait : ce qu'il voyait, avant même d'en avoir formulé un seul mot, c'était son ouvrage terminé. Il le voyait comme une espèce de vaisseau [...] Dans son creux reposait [...] un œil. Un œil humain : et d'ailleurs pas le sien. L'œil de son père assassiné.²

¹ « *eine Zwischenwelt, [...] in der die Gesetze der Logik keine Gültigkeit mehr zu haben schienen* », Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, op. cit., p. 220 ; p. 170.

² « *He wrote it straight off [...] in a crisis of inundation [...] Something happened in him while he slept [...] Afterward his lids clicked open like a marionette's and he saw: what he saw, before he had formulated even a word of it, was his finished work. He saw it as a kind of vessel [...] In its cup lay [...] an eye. A human eye: his own; and then not his own. His father's murdered eye* », Cynthia Ozick, *The Messiah of Stockholm*, op. cit., p. 8 ; pp. 18-19.

C'est ainsi que Lars affirme à sa libraire, en guise de preuve de sa filiation avec Schulz, que « parfois [...] ses mots sortent de [sa] bouche », comme s'il était l'instrument d'expression de l'écrivain et même sa réincarnation¹. Mais tout cela apparaît comme le fruit de l'idolâtrie du jeune homme, qui voue un culte à Schulz et plus largement à la littérature, afin de combler l'absence de ses origines (orphelin depuis sa naissance, il devient alors l'écu). La mystification dont il est la victime met un terme finalement à ses illusions et la « visitation » (« *visitation* ») hallucinée de l'œil de son père s'arrête lorsqu'il accepte de n'être « le fils de personne » (« *nobody's son* »)² : il se libère alors de l'emprise de son obsession littéraire.

Ces exemples mettent en évidence l'ambiguïté constitutive du retour de l'auteur après sa mort : contrairement à ce que le terme « revenant » laisse entendre, sa réapparition fantomatique, réelle ou fictive, ne parvient jamais à compenser totalement son absence initiale, il s'agit moins de prolonger sa présence que d'éprouver plus vivement encore sa disparition. Pessoa persiste à se dérober aux attentes d'autrui, Naso demeure inaccessible tandis que la présence sensible de Schulz dans la vie de Lars est une illusion : il ne reste en vérité que l'image d'un « homme au long manteau noir qui se hâtait [...] vers les cheminées », englouti par la destruction nazie³.

En outre, la réalité corporelle du personnage est parfois atteinte du vivant de l'auteur, de telle sorte qu'il se trouve isolé des autres avant même d'être mort. Bret Easton Ellis se rend compte progressivement dans *Lunar Park* que le surnaturel a envahi non seulement sa vie quotidienne, auprès de sa femme et de son fils, mais son existence elle-même. Dans un premier temps, il semble que l'immatérialité du personnage n'ait pas d'autres causes que l'abus d'alcool et de drogues. Ainsi, au chapitre trois, situé le lendemain de la fête d'Halloween que Bret a organisée chez lui, le réveil est difficile pour l'écrivain, après les excès de la veille, au point qu'il se voit comme « un fantôme » (« *a ghost* »), un « fantôme chic à gueule de bois » (« *chic, hungover ghost* »). Le sens est ici purement métaphorique mais on note que cette comparaison revient avec une étrange insistance dans le passage puisque le

¹ « *sometimes [...] his words come out of my mouth* », *ibid.*, p. 41 ; p. 72.

² *Ibid.*, p. 86 et p. 100 ; p. 144 et p. 165.

³ « *the man in the long black coat, hurrying [...] toward the chimneys* », *ibid.*, p. 144 ; p. 236.

narrateur emploie plusieurs fois ce terme pour se désigner, passant ainsi de la première à la troisième personne du singulier¹.

Cependant, il apparaît progressivement que l'écrivain est la victime d'un esprit malfaisant dont la présence est liée à son père. Bret croit tout d'abord que Patrick Bateman, le meurtrier sanguinaire de son roman *American Psycho*, est parvenu à sortir de la fiction pour s'en prendre à des personnes réelles : en effet, un détective informe l'auteur qu'un homme a copié les meurtres du roman, sans laisser de traces sur les scènes de crime, « *comme un fantôme* »². Puis il comprend que le fantôme de son père décédé est revenu le hanter, père mal-aimé contre lequel était dirigée la violence d'*American Psycho*, dont l'esprit n'a pas trouvé le repos. Or Bret reçoit sur son ordinateur un étrange enregistrement audiovisuel des derniers instants de son père, quelques minutes avant sa mort : sur le film apparaît dans le reflet d'un miroir, au moment exact où le vieil homme décède, Clayton, un jeune homme mystérieux qui s'était présenté précédemment comme un simple étudiant de l'université mais qui semble en définitive être responsable, telle une puissance maléfique, de tous les événements horribles du récit. L'histoire prend fin lorsque l'identité réelle de Clayton est élucidée : « Clayton était – et avait toujours été – quelqu'un que je connaissais. / C'était quelqu'un qui me connaissait depuis toujours. / C'était quelqu'un qui *nous* connaissait depuis toujours. / Parce que Clayton et moi étions la même personne »³. En fait, tous les êtres fantastiques qui surgissent dans le récit sont nés de l'auteur lui-même et de ses pulsions, auparavant transposées dans ses œuvres littéraires mais qui ont désormais pris une forme réelle. Bret ne se confronte qu'à ses propres fantômes : l'histoire se lit comme le déploiement incontrôlé de son monde intérieur au point de mettre en danger son existence propre – le personnage survit de justesse à l'agression finale de Clayton.

¹ Dans cet extrait par exemple : « *The ghost floated toward the kitchen, or "family headquarters" [...] the ghost stared at a vase of fresh tulips sitting in the center of the kitchen table* », « Le fantôme a flotté jusqu'à la cuisine ou "quartier général familial" [...] le fantôme a regardé fixement un vase rempli de tulipes fraîches au centre de la table de la cuisine », Bret Easton Ellis, *Lunar Park*, *op. cit.*, pp. 52-54 ; pp. 90-92.

² « like a ghost », *ibid.*, p. 124 ; p. 201.

³ « *Clayton was – and had always been – someone I had known. / He was somebody who had always known me. / He was somebody who had always known us. / Because Clayton and I were always the same person* », *ibid.*, p. 295 ; p. 452.

En outre, le corps de l'auteur perd parfois sa matérialité initiale, de telle sorte que le personnage devient invisible pour autrui, momentanément dans certains cas ou définitivement comme dans l'étonnante nouvelle de J. Marsé, « El caso del escritor desleído ». L'auteur R. L. S. a refusé pendant trente ans de passer à la télévision, par mépris pour ce média qui « est en train de créer [...] un monde de cornichons opinants et de voyeurs décérébrés », selon ses propres termes¹, mais, pour rendre hommage à un de ses amis écrivains, il accepte un jour de participer à une émission. Cependant, un phénomène étrange se produit alors, élément déclencheur d'une « déliquescence charnelle et osseuse » (« *delicuescencia carnal y ósea* ») du personnage, progressive mais inexorable : sur l'écran de télévision, l'écrivain a paru « flou » (« *movido* »), « complètement brouillé » (« *muy borroso* ») ou encore « dilué » (« *desleído* »)², comme lui expliquent sa femme et ses filles à son retour à la maison. Afin de vérifier si ce problème est seulement passager, il se rend à nouveau sur un plateau de télévision mais, comme sa femme lui annonce d'emblée après l'émission, c'est « une vraie catastrophe, bien pire que le premier soir » : « Regarde-toi. Tu as l'air d'un fantôme. / Il était, en effet, un peu plus pâle, plus transparent ».

En outre, ce n'est pas seulement son image télévisuelle qui est atteinte mais la réalité même de son corps ; cet épisode le montre :

L'hôtesse au sourire figé apporta le verre d'eau demandé, et comme R. L. S. s'appêtait à le prendre, sa main se referma sur le vide et le verre, tombant par terre, se brisa en mille morceaux ; il avait vu ses doigts traverser nettement le verre et l'eau, sans les toucher, et saisir le néant.³

Très vite, l'état de l'auteur s'aggrave sans que rien ne puisse arrêter la progression de cette « force mystérieuse et irrésistible [qui le] gomme de ce monde » dont la télévision semble responsable⁴. Son corps devient progressivement invisible – révélant d'abord ses organes puis son squelette, de plus en plus effacé jusqu'à devenir indiscernable – tandis que son souvenir s'estompe dans la mémoire d'autrui, comme s'il n'avait jamais existé. Par exemple, le personnage participe à une table ronde avec d'autres collègues mais il connaît alors « sa première disparition totale,

¹ « *la televisión está creando [...] un mundo de opinantes mastuerzos y de mirones descerebrados* », Juan Marsé, « El caso del escritor desleído », *op. cit.*, p. 417 ; p. 281.

² *Ibid.*, p. 436 et p. 418 ; p. 302 et p. 282.

³ « *Ella dijo que fatal, mucho peor que la otra noche* », « *Mírate. Pareces un fantasma. / Estaba, en efecto, un poco más desvaído, más transparente* », « *La azafata de sonrisa congelada trajo el vaso de agua y, al disponerse R. L. S. a cogerlo, su mano se cerró en el aire y el vaso fue a parar al suelo y se hizo añicos ; vio sus dedos traspasando limpiamente el cristal y el agua, sin tocarlos, asiendo la nada* », *ibid.*, pp. 424-425 et p. 424 ; p. 289 et p. 288.

⁴ « *una fuerza misteriosa e incontenible me está borrando del mapa* », *ibid.*, p. 432 ; p. 297.

quoique non définitive»¹ qui passe pourtant inaperçue². Sa « dissolution » (« *disolución* ») s’achève pour finir, lors d’une réception culturelle, par une véritable évaporation de son corps, « comme s’il se dégonflait » (« *como si se desinflara* »), emportant avec lui toutes traces de sa présence terrestre puisque « jamais plus, après cette réception royale, on ne reparla de R. L. S., et très vite on perdit tout souvenir de lui et de son œuvre »³ : le récit aboutit de ce fait à une négation complète de l’auteur.

La nouvelle de J. Marsé, qui s’ouvre sur le « mot de passe » du conte de fée « *Erase* »⁴, s’inscrit explicitement dans un contexte fictionnel merveilleux ; par contre, le récit d’*Oracle Night* oscille entre une interprétation surnaturelle et une explication rationnelle de la disparition apparente du narrateur lorsqu’il se met à écrire dans son nouveau carnet bleu. L’exemple est ici plus anecdotique mais il souligne la propension de l’auteur à perdre sa visibilité pour autrui. La première fois, Sidney Orr travaille dans son bureau sans voir le temps passer et il est si absorbé par l’écriture qu’il n’entend pas sa femme rentrer ni même frapper à la porte. Pourtant, celle-ci affirme que, à son retour, il était absent : « Comme tu ne répondais pas, j’ai ouvert la porte pour regarder à l’intérieur. Mais tu n’y étais pas. – Bien sûr que si. J’étais assis à ma table. – Ah bon ? Je ne t’ai pas vu »⁵. Quelques jours plus tard, Sidney, qui a écrit dans son carnet pendant une heure, se rend compte quand il a terminé qu’il y a un message sur son répondeur : « Etrange. Insignifiant, sans doute, mais étrange. Car le fait était que je n’avais pas entendu le téléphone sonner [...] c’était la première fois que cela m’arrivait »⁶. Le récit suggère que le carnet est la cause de ces phénomènes étranges, comme s’il possédait un pouvoir surnaturel ;

¹ « la primera desaparición total, aunque no definitiva », *ibid.*, p. 442 ; p. 308.

² « *El moderador del coloquio dijo en cierto momento : “Al parecer falta un contertulio, pero no sabemos quién pueda ser”* », « A un certain moment, le modérateur dit : “Apparemment il manque quelqu’un autour de la table, mais nous ignorons qui cela peut être” », *idem*.

³ « *nunca jamás, después de la recepción real, volvió a hablarse de R. L. S., y al poco tiempo no quedó memoria de él ni de su obra* », *ibid.*, pp. 450-451 ; pp. 316-318.

⁴ « Le premier mot de la nouvelle semble [...] autoriser ce voyage qui transporterait le lecteur vers les contrées des contes de fées: “Erase” [...] est le mot de passe qui ouvre au lecteur les portes d’un univers où tout devient possible et d’où le tragique est banni », Elvire Gomez-Vidal, « “El caso del escritor desleído” de Juan Marsé ou la disparition du corps du “dé-lit”: les nourritures du texte-corps », *art. cit.*, p. 109.

⁵ « “When you didn’t answer, I opened the door and peeked inside. But you weren’t there.” “Of course I was. I was sitting at my desk”. Well, I didn’t see you », Paul Auster, *Oracle Night*, *op. cit.*, p. 27 ; p. 38.

⁶ « *Strange. Insignificant, perhaps, but strange. For the fact was, I hadn’t heard the phone ring [...] it was the first time it had ever happened to me* », *ibid.*, p. 116 ; p. 138.

pourtant, il reste possible que la volatilisation supposée de l'auteur ne soit que le fruit de son inattention.

De façon analogue, dans le récit « The Locked Room », Fanshawe croit être parvenu à se rendre « méconnaissable » (« *unrecognizable* ») au point d'être invisible pour son ancien ami mais ce dernier demeure sceptique. En effet, lorsqu'ils se retrouvent à la fin de l'histoire, Fanshawe soutient qu'ils se sont déjà croisés à New York à l'insu de son ami : « Une ou deux fois, dans la rue, je t'ai même bousculé et t'ai regardé droit dans les yeux. Mais tu n'as rien remarqué. C'est extraordinaire la façon que tu as eue de ne pas me voir. / Tout ça tu l'inventes », réplique le narrateur¹.

En revanche, Pasavento dans le roman d'E. Vila-Matas et Thelonious Ellison dans *Erasure* de P. Everett espèrent tous deux acquérir le don d'invisibilité mais, en l'absence d'un véritable pouvoir hors du commun, ils doivent se contenter d'exploiter à leur profit les circonstances. Ainsi, celui qui se fait appeler désormais « Docteur Pasavento » se demande si sa fuite inattendue à Naples et son changement d'identité n'ont pas résolument modifié son apparence aux yeux d'autrui. En effet, il croise devant son hôtel à Paris son éditrice Eve Bourgois qui ne paraît pas le reconnaître si bien que le narrateur a l'impression d'être devenu « invisible » (« *invisible* »)² : il finit alors par se dire que, s'il « persist[e] dans [sa] solitude radicale, [son] image pourrait en être à la longue réellement modifiée » pour « devenir quelqu'un de très différent physiquement de celui [qu'il] étai[t] »³. Pourtant cet espoir d'une modification ontologique est entièrement illusoire, comme le comprend Pasavento lorsqu'il rencontre une deuxième fois Eve Bourgois, qui lui explique « le plus naturellement du monde » (« *con toda naturalidad* ») pourquoi elle ne l'a pas salué ces derniers jours, mettant fin ironiquement à « la sublimation de

¹ « *Once or twice, I even bumped into you on the street, looked you straight in the eye. But you never noticed. It was fantastic the way you didn't see me / You're making all this up* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 421. On remarque également dans ce même texte que Fanshawe avait déjà pris une apparence fantomatique pour son ami lorsqu'ils se sont perdus de vue à la fin de leur enfance commune : « C'était un spectre que je trimbalais à l'intérieur de moi-même, une fiction préhistorique, une chose qui avait perdu sa réalité », *ibid.*, p. 309 ; p. 274.

² « *Eve me miró, me vio, y no me reconoció [...] en ningún momento hizo un gesto para salvarme [...] ¿Tanto había yo cambiado ?* », « Eve m'a regardé, elle m'a vu et elle ne m'a pas reconnu [...] à aucun moment, elle n'a fait de geste pour me saluer [...] J'avais tant changé ? », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, op. cit., p. 176 ; pp. 191-192.

³ « *si era capaz de persistir en mi soledad radical, podría acabar viendo alterada de verdad mi imagen [...] llegar a convertirme en alguien físicamente muy distinto del que era* », *ibid.*, p. 199 ; p. 217.

[son] monde de disparu » (« *la sublimación de mi mundo de desaparecido* ») : « C'est qu'on croyait que tu t'étais enfermé pour écrire un roman sur la rue Vaneau et qu'il ne fallait en aucun cas te déranger »¹. En définitive, seul un jeu factice peut faire disparaître Pasavento de la réalité, comme dans cette scène à l'aéroport de Zurich où il joue à se cacher dans un coin sombre avant de réapparaître soudainement, « all[ant] de la lumière vers l'ombre et vice-versa », afin de « devenir enfin fantôme de [lui]-même »². Il est vrai cependant qu'à plusieurs reprises le personnage semble hanté par un autre fantôme, celui qu'il appelle le « docteur Ingravallo », dont il entend parfois la voix dépourvue de corps³ : or Ingravallo est probablement une invention ou une hallucination de Pasavento lui-même.

Tirant sans doute les leçons de l'expérience décevante de Pasavento, le narrateur de la nouvelle « *Porque ella no lo pidió* », présente dans le recueil *Exploradores del abismo*, le livre suivant d'E. Vila-Matas, n'essaie pas pour sa part de se transformer en fantôme dans le réel mais il s' imagine comme tel dans un récit fictionnel qu'il a écrit pour Sophie Calle, intitulé « *El viaje de Rita Malú* », sous la forme d'un vieil homme, spectre d'un écrivain connu, retiré sur l'île de Pico aux Açores, « qui n'était que [lui]-même avec cinquante ans de plus »⁴. Du reste, la confusion vertigineuse de la fiction et de la réalité menée dans la nouvelle conduit le narrateur à s'identifier pour de bon à son personnage lorsqu'il rencontre enfin Sophie Calle : « Pour qui me prenais-je ? N'étais-je pas, par hasard, un fantôme ? [...] sans pouvoir le percevoir encore, elle avait le pauvre fantôme de l'île de Pico devant elle »⁵.

Bien que les enjeux en soient nettement différents, la question de l'invisibilité et de la visibilité de l'auteur est aussi centrale dans le roman *Erasure*, où, comme le

¹ « *Es que pensábamos que te habías encerrado a escribir una novela sobre la rue Vaneau y que era imperdonable molestarte* », *ibid.*, p. 274 ; p. 301.

² « *ir de la luz a la sombra y viceversa [...] por fin, fantasma de mí mismo* », *ibid.*, p. 256 ; p. 280.

³ Il ne le rencontre (ou du moins croit le rencontrer) qu'à une seule occasion, lorsqu'il revient à la Chartreuse de Séville un an après sa fuite : « *aparece un fantasma [...] me pareció que era el fantasma de mí mismo en fuga sin fin. Cuando la tuve ya más cerca me pareció que caminaba como siempre había pensado que caminaría el doctor Ingravallo si caminara* », « voilà qu'apparaît un fantôme [...] j'ai cru que c'était le fantôme de moi-même dans une fuite sans fin. Quand il a été plus près de moi, il m'a semblé qu'il marchait comme j'avais toujours pensé que marcherait le docteur Ingravallo s'il marchait », *ibid.*, pp. 359-360 ; p. 398.

⁴ « *que no era otro que yo mismo con cincuenta años más* », Enrique Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, *op. cit.*, p. 236 ; p. 246.

⁵ « *¿Quién me creía yo? ¿Acaso no era sólo un fantasma? [...] sin posibilidad todavía de poder percibirlo, tenía delante de sí al fantasma de la isla de Pico* », *ibid.*, p. 276 ; p. 287.

titre l'indique, il s'agit d'observer un effacement. Les éditeurs et les critiques littéraires ne cessent de reprocher à Thelonious Ellison de n'être « pas assez noir » dans son œuvre et, pour répondre à leurs attentes qu'il juge déplorables, le personnage écrit un roman, *My Pafology*, et invente un auteur, Stagg Leigh, tous deux parfaitement stéréotypés. Or, lorsque le narrateur accepte de jouer le rôle de Stagg pour promouvoir son livre, vêtu seulement d'un léger déguisement, s'amorce un processus d'effacement de son identité réelle pour laisser place à une manipulation virtuose des codes de la société. C'est ainsi que la rencontre de Stagg et du producteur – où Thelonious joue au dangereux criminel tout juste sorti de prison – est délimitée dans le texte en amont et en aval par la phrase « Et voici l'invisible ! » (« *Behold the invisible !* ») : il s'agit d'une référence évidente au roman de Ralph Ellison *Invisible Man* et à son personnage mystérieux de Rinehart, qui s'inspire de la figure folklorique du *trickster*. Rinehart est dans ce roman le maître des apparences qui change de rôle selon les exigences de la situation (il est tour à tour courtier, joueur, révérend) de telle sorte qu'il demeure insaisissable et circule librement dans la société¹. Dès lors, l'invisibilité de Thelonious n'a rien de surnaturel dans *Erasure*, tout comme celle du narrateur d'*Invisible Man*, qui explique justement dans le prologue quelles sont les causes de sa situation étrange :

Je suis un homme qu'on ne voit pas. Non, rien de commun avec ces fantômes qui hantaient Edgar Allan Poe [...] Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir [...] Quand ils s'approchent de moi, les gens ne voient que mon environnement, eux-mêmes, ou des fantasmes de leur imagination – en fait, tout et n'importe quoi, sauf moi.²

P. Everett reprend à son compte l'analyse de R. Ellison et montre que c'est la société aveuglée par ses préjugés qui rend Thelonious, en tant qu'écrivain noir, invisible tandis que le fantôme Stagg Leigh paraît bien réel.

¹ Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 238 et p. 245 ; p. 293 et p. 302. Plus exactement, la phrase est une citation d'un tract distribué par Rinehart qui a revêtu l'identité d'un révérend et propose de venir « contempler l'Invisible » (« *Behold the invisible* ») en assistant à ses offices ; Ralph Ellison, *Invisible Man*, Londres, Penguin Books (Penguin Classics), 2001 [1952], p. 495 ; *Homme invisible, pour qui chantes-tu?* (traduit de l'américain par Magali et Robert Merle), Paris, Grasset (Les Cahiers Rouges), 1969, p. 527.

² « *I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe [...] I am invisible, understand, simply because people refuse to see me [...] When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination – indeed, everything and anything except me* », *ibid.*, p. 3 ; p. 35.

La signification de la « fantomisation » fictionnelle du personnage d'auteur est en général bien distincte d'un texte à l'autre, comme ce dernier exemple l'expose clairement ; ainsi, la représentation de Pessoa interroge sa poétique de désobjectivisation du moi en la confrontant à l'Histoire tandis que J. Marsé explore sur un mode satirique l'éthique de l'auteur dans le système médiatique contemporain. Du reste, les autres formes de disparition de l'auteur que nous avons parcourues s'inscrivent de même dans des démarches indépendantes et je n'entends pas mettre de côté les différences qui séparent ces textes par-delà leur ressemblance thématique : la quatrième partie de mon travail s'attachera en effet à préciser les enjeux esthétiques et éthiques de ces représentations. Cependant, nous remarquons que l'image du fantôme, très récurrente dans le corpus et réinvestie souvent à l'écart de la tradition littéraire¹, est un outil particulièrement efficace pour scruter quel rapport à la réalité entretient l'auteur : dans tous les cas, nous constatons une défaillance du personnage qui perd sa présence matérielle et voit de ce fait son implication dans le monde réel s'amoinrir.

Le mode d'être du fantôme se rapproche ainsi de celui du rêveur qui se tient à cheval entre deux mondes, d'un côté la réalité où il est immobile en train de dormir et de l'autre l'espace imaginaire où il évolue. C'est pourquoi nous pouvons rapprocher des exemples précédents les personnages figurés dans le recueil *Sogni di sogni* d'A. Tabucchi qui invente le rêve qu'auraient pu faire quelques artistes du passé. Les récits fictionnels du livre, qui doivent combler l'absence des « parcours nocturnes de [l'] esprit [des auteurs] »² dont nous ignorons tout, installent une atmosphère onirique où disparaissent les lois physiques du monde réel : le corps rêvé du personnage perd alors sa consistance première, désormais malléable au cours de transformations impossibles. Ovide rêve qu'il est « un énorme papillon, grand comme un homme, aux majestueuses ailes jaune et azur »³, Cecco Angiolieri est métamorphosé en chat noir par une image de la Vierge tandis que Pessoa redevient un enfant. Même si le rêveur conserve son intégrité physique, sa présence n'est qu'une illusion comme Silvia l'explique au poète Leopardi qui rêve qu'il voyage sur la Lune : « Celui qui est là n'est pas toi [...] c'est seulement ton image, toi tu es

¹ En effet, les personnages deviennent souvent des fantômes de leur vivant et lorsqu'ils reviennent *post-mortem*, ils n'entendent pas effrayer leur entourage ou leur transmettre un message outre-tombe.

² « *i percorsi notturni del loro spirito* », Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, *op. cit.*, p. 13 p. 11.

³ « *un'enorme farfalla, grande quanto un uomo, dalle maestose ali gialle e azzurre* », *ibid.*, p. 19 ; p. 23.

encore sur la terre »¹. De même, nous suivons dans le roman *Requiem* le long rêve d'un narrateur anonyme, très ressemblant à A. Tabucchi. Le récit est discontinu, il est morcelé en chapitre par de forts effets de rupture, passant d'une scène à l'autre sans transition (d'une chambre d'hôtel où le narrateur a rencontré son père au café du Musée d'Art Ancien par exemple), ce qui donne l'impression d'une temporalité et d'une géographie élastiques et suggère l'irréalité du personnage et de son aventure.

L'auteur en rêveur a lui aussi une existence fantomatique dans le récit, sujette à des variations imprévisibles, et, quand le réveil survient, son double onirique retourne au néant. Cet état particulier du rêveur, qui possède simultanément deux corps distincts, nous indique alors un dernier procédé qui rend confuse et incertaine la présence de l'auteur dans la fiction, lorsque ses représentations fictionnelles se multiplient.

IV Multiplicité et dédoublement

Il est rare qu'un seul auteur soit présent dans un même récit fictionnel ; ce personnage semble enclin au contraire à s'accroître en nombre, d'un simple dédoublement jusqu'à une profusion étonnante dans certaines œuvres. Or, par effet de compensation réciproque, de cette surreprésentation de l'auteur naît un défaut d'être : la multiplicité du personnage vient contester en retour son individualité et donc sa reconnaissance dans le récit.

La rencontre du double est le cas le plus manifeste : l'être de l'auteur semble s'être partagé ou dupliqué en deux corps qui vont alors entrer en concurrence pour revendiquer chacun la primauté en fait et en droit. Philip Roth se confronte à ce problème inquiétant dans *Operation Shylock* lorsqu'il se rend compte que la personne qui a usurpé son identité est en outre son sosie presque parfait :

nous portions des vêtements identiques : pas ressemblants, non, *identiques*. [...] Sur sa veste, il y avait une petite touffe de fil à l'emplacement où se trouvait auparavant le bouton du milieu – je le remarquai parce que, depuis un certain temps, je me promenais avec une petite touffe de fil à l'endroit où le bouton du milieu avait une fois de plus disparu de *ma* veste.²

¹ « *Questo non sei tu [...] è solo la tua idea, tu sei ancora sulla terra* », *ibid.*, p. 45 ; p. 80.

² « *he was dressed identically to me : not similarly, identically. [...] There was a nub of tiny threadlets where the middle front button had come off his jacket – I noticed because for some time now I'd been exhibiting a similar nub of threadlets where the middle button had yet again vanished from my jacket* », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, *op. cit.*, p. 76 ; p. 118

Même si, dans un premier temps, Philip Roth note que leurs visages respectifs sont sensiblement différents (celui du double serait « plus régulier, plus conventionnel »), il constate ensuite que leur ressemblance physique est elle aussi confondante, telle « sa tête dégarnie [qui] ressemblait de manière *étonnante* » à celle du narrateur¹. Cette similitude extrême, qui semble impossible, met en danger l'identité de l'auteur car elle risque de déclasser l'original en simple copie, renversant alors la relation d'usurpation. En outre Pipik, comme Philip Roth l'a baptisé, est son double grotesque, une version caricaturale et ridicule de lui-même. De ce fait, sur un mode ironique, le personnage s'inscrit dans le prolongement de la figure littéraire du double, très fréquente au XIX^e siècle, que le narrateur a justement « décod[é] avec finesse » à l'université et dont il connaît précisément le sens :

ce sont des répliques parfaitement constituées qui incarnent le côté dépravé, toujours caché, d'un original respectable, celles de ses personnalités ou ceux de ses penchants qui refusent de se laisser enterrer vivants [...] un deuxième moi, un moi irresponsable, un moi déviant.²

Cependant Pipik serait plutôt « une manifestation de la part plus fragile et irrationnelle de son caractère », « sa part malade », comme le suggère Elaine B. Sater : le double représente Philip Roth tel qu'il serait s'il n'avait pas surmonté la dépression nerveuse très grave dont il a souffert quelque temps avant le début de l'histoire. De plus, les thèses absurdes que défend Pipik (qui prône le retour des Juifs d'Israël en Pologne) peuvent être perçues comme une « cause [...] antisémite » (« puisque les Juifs ne seraient évidemment pas les bienvenus là-bas ») : par provocation, le double prête le flanc à une accusation dont a réellement été victime à plusieurs reprises le romancier³. Par un double mouvement, l'auteur se reconnaît donc dans son double tout en craignant de finir par lui ressembler et d'adopter son extravagance malade. De fait, Philip Roth s'approche d'une véritable confusion identitaire lorsque par exemple il se met à défendre les thèses de Pipik, dans le chapitre cinq intitulé justement « I am Pipik », devant son vieil ami George Ziad,

¹ « *a conventionally better-looking face* », « *his balding head looked astonishingly like mine* », *ibid.*, pp. 71-72 et p. 77 ; p. 110 et p. 120

² « *decoded them [...] cleverly* », « *fully materialized duplicates incarnating the hidden depravity of the respectable original, [...] personalities or inclinations that refuse to be buried alive [...] the second me, the irresponsible me, the deviant me* », *ibid.*, p. 115 ; pp. 182-183.

³ « *a manifestation of his weaker and irrational side* », « *his sick side* », « *This cause is [...] anti-Semitic [...] since the Jews would clearly be unwanted there* », Elaine B. Sater, « The Double, Comic Irony, and Postmodernism in Philip Roth's *Operation Shylock* », Harold Bloom (édité par), *Philip Roth*, Philadelphia, Chelsea House (Bloom's Modern critical views), 2003, p. 108 et p. 109 (je traduis).

palestinien qui tient un discours très violent contre l'Etat d'Israël : le narrateur « usurp[e] l'identité de l'usurpateur qui avait usurpé la [sienne] », au risque cependant de la perdre définitivement¹. Il se demande même à plusieurs reprises si toute l'histoire n'est pas le fruit d'une hallucination produit par l'Halcion, le médicament qui l'avait mené au bord du suicide.

La relation Roth / Pipik a un précédent dans l'œuvre du romancier à travers son alter ego fictionnel, Zuckerman, qui rencontre dans *Zuckerman Unbound* son double grotesque en Alvin Pepler, un homme de Newark qui s'est rendu célèbre dans son quartier à la fin des années cinquante en participant à un jeu télévisé très connu. Pepler harcèle Zuckerman afin qu'il l'aide à devenir écrivain (Zuckerman le soupçonne même d'être le maître-chanteur anonyme qui essaie de lui extorquer de l'argent) jusqu'à ce que la haine de ce personnage étrange, « doublure clownesque »² de Zuckerman, n'explose lorsqu'il se met à accuser l'auteur de s'être inspiré de lui pour écrire son roman *Carnovsky* : « ces névroses dont vous avez parlé, il se trouve que c'était les miennes et vous le saviez – et vous me les avez volées ! [...] vous m'avez volé ma vie »³. Or cette revendication de propriété ne fait que renforcer la crise d'identité que subit à ce moment-là Zuckerman, qui a perdu tous ses repères depuis que son livre est un best-seller.

A l'inverse, c'est le narrateur de « The Locked Room » qui a essayé durant son enfance d'être le double de Fanshawe, son voisin et meilleur ami. Dès leur naissance, à une semaine d'intervalle, leurs vies ont été mêlées l'une à l'autre et l'identité du personnage s'est construite à travers Fanshawe, comme il l'explique au début de son récit : « C'est lui le lieu où tout commence pour moi, et sans lui c'est à peine si je saurais qui je suis [...] celui qui m'apparaissait chaque fois que j'élevais mes regards au-dessus de moi »⁴. La forte influence qu'exerce Fanshawe sur lui se prolonge par un mimétisme dévoué :

Si Fanshawe arrivait au terrain de jeux avec des tennis noires, je demandais des tennis noires dès que ma mère m'emmenait au marchand de chaussures. Si Fanshawe venait à

¹ « *usurping the identity of the usurper who had usurped mine* », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 156 ; p. 252.

² André Bleikasten, *Philip Roth*, op. cit., p. 65.

³ « *those hang-ups you wrote about happen to be mine, and that you knew it – that you stole it! [...] you steal my life* », Philip Roth, *Zuckerman Unbound in Zuckerman Bound*, op. cit., pp. 217-218 ; pp. 301-302.

⁴ « *He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am [...] the one I saw whenever I looked up from myself* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 199 ; p. 273.

l'école avec un exemplaire de *Robinson Crusoé*, je me mettais à lire *Robinson Crusoé* chez moi le soir même.¹

Cette relation gémellaire place cependant en retrait le narrateur qui souhaite être à la hauteur de son ami sans y parvenir et, même une fois les deux hommes séparés, le souvenir de Fanshawe continue de le hanter, jusqu'à lui faire perdre la raison lorsqu'il se lance à sa poursuite en France. L'enjeu est de trouver enfin son indépendance spirituelle puisqu'il se rend compte que Fanshawe est en lui, rongant sa propre identité² : il lui faudra pour cela se mettre en danger de mort (il est roué de coup par un homme qu'il a harcelé dans un bar) pour renaître à lui-même et « [apprendre] à vivre avec lui » (« *I learned to live with him* »)³.

Outre ces collisions d'identité entre deux personnages du récit, il faudrait considérer les dédoublements intérieurs qui fissurent la cohésion du moi de certains auteurs. C'est le danger de l'invention d'un hétéronyme, création fictive qui empiète bien souvent sur l'identité initiale. Ainsi, dans le roman de J. Saramago, poète orthonyme et hétéronyme sont deux entités indépendantes car Ricardo Reis possède désormais son propre corps ; cependant, cette coexistence ne se réalise que par un amoindrissement de leurs êtres : tous deux ne conservent alors qu'une existence fantomatique, Pessoa parce qu'il est mort mais aussi Ricardo (« vous feignez d'être simplement, vous jouez à être, vous êtes le simulacre de vous-même », lui affirme son créateur)⁴. Ricardo s'interroge d'ailleurs sur ce que voit un regard extérieur lorsque Pessoa (invisible à autrui) et lui se rencontrent : « Il vous voit, vous, plus exactement, il voit quelque chose qui n'est ni vous ni moi », répond le poète. « La somme que nous représentons divisée par deux. Non je dirais plutôt le produit de la

¹ « *If Fanshawe came to the playground wearing black sneakers, then I would ask for black sneakers the next time my mother took me to the shoe store. If Fanshawe brought a copy of Robinson Crusoe with him to school, then I would begin reading Robinson Crusoe that same evening at home* », *ibid.*, p. 208 ; p. 288.

² « *Fanshawe was there, and no matter how hard I tried not to think about him, I couldn't escape [...] The work I had contrived for myself – the false book, the endless detours – had been no more than an attempt to ward him off, a ruse to keep him as far away from me as possible [...] But I had been wrong. Fanshawe was exactly where I was* », « Fanshawe était là, et quel que soit mon effort pour ne pas penser à lui, je ne pouvais lui échapper. [...] La tâche que je m'étais attribuée – le faux livre, les méandres sans fin – ne constituait rien d'autre qu'une tentative pour le détourner de moi, une ruse pour le tenir le plus à l'écart possible. [...] Mais je m'étais trompé. Fanshawe était précisément là où je me trouvais », *ibid.*, p. 292 ; pp. 398-399.

³ *Ibid.*, p. 301 ; p. 411.

⁴ « *simplesmente, finge-se, é fingimento de si mesmo* », José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *op. cit.*, p. 115 ; p. 117.

multiplication de l'un par l'autre [...] nous sommes multiples »¹. Thelonious Ellison et Ajar connaissent une même déperdition d'être en s'inventant des doubles littéraires ; il s'agit d'ailleurs pour Ajar d'une stratégie consciente qui doit soigner ses angoisses : « ma culpabilité continuait à s'imposer à moi par son évidence et tout continuait autour, quotidien et familial. Je me suis mis à inventer chaque jour des personnages que je n'étais pas, pour parvenir à encore moins de moi-même »².

Zuckerman présente un cas particulier de dédoublement intérieur dans *My Life as a Man* et *The Counterlife* : dans ces deux romans, le personnage porte le même nom d'un chapitre à l'autre et pourtant son histoire personnelle se modifie, proposant des versions incompatibles entre elles comme s'il ne s'agissait pas à chaque fois du même personnage. *My Life as a Man* s'ouvre en effet sur deux nouvelles fictionnelles, écrites par Peter Tarnopol, dont le personnage principal est Nathan Zuckerman (c'est sa première apparition dans l'œuvre de Philip Roth). Ces deux textes se distinguent par leur style et leur mode narratif, comme nous l'avons déjà mentionné, mais cet effet de rupture est également renforcé par une série d'incohérences qui brise l'enchaînement chronologique attendu entre les années de jeunesse (« Salad days ») et la période de maturité (« Courting disaster ») : dans la première nouvelle, Zuckerman a un frère aîné et son père tient un magasin de chaussures tandis que, dans le second récit, il a une sœur et il est le fils d'un comptable. L'unité du personnage est dès lors remise en cause : Zuckerman s'offre comme une forme vacante que Peter Tarnopol peut remodeler à sa guise. Dans les romans suivants (la trilogie *Zuckerman Bound*), la continuité du personnage est maintenue jusqu'à *The Counterlife* qui propose de nouveau une vision plurielle de Zuckerman, en bonne santé ou malade, mort ou vivant. Plusieurs personnages d'E. Vila-Matas, Rosario Gironde dans *El mal de Montano* ou le narrateur de la nouvelle « Porque ella no lo pidió », se constituent de même de virtualités successives dans une structure romanesque qui procède par emboîtement de récits (chaque nouvelle partie instaure une nouvelle réalité qui repousse la partie

¹ « *Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro [...] somos múltiplos* », *ibid.*, p. 89 ; p. 92. Nous pouvons remarquer dans cet extrait l'effet produit par l'effacement total des marques typographiques du dialogue romanesque (guillemets et tirets) : la parole circule entre les deux hommes sans transition et il est parfois difficile de distinguer leurs propos respectifs. Ici, il est probable que la phrase « *Uma soma...* » a été prononcée par Ricardo, corrigée ensuite par Pessoa ; ainsi, les poètes ont deux corps séparés mais leurs voix continuent de se confondre dans le roman.

² Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 154.

précédente dans la fiction) : Rosario est critique littéraire ou écrivain, il a été quitté ou non par sa femme ; le narrateur de la nouvelle a dans un premier temps été contacté par Sophie Calle pour un projet artistique commun puis il avoue qu'il a inventé cette rencontre. Cette surabondance de récits possibles rend finalement l'auteur insituable puisque de la succession naît un scepticisme général, y compris sur l'ultime version du personnage proposée.

D'autre part, la profusion des personnages d'auteur au sein d'une œuvre crée aussi une certaine confusion par un effet de lecture retors puisque, par la multiplication des références littéraires, s'estompent peu à peu les contours de l'identité de chaque auteur. Ce phénomène me semble très sensible dans *Negra espalda del tiempo* où J. Marías entremêle les biographies de plusieurs auteurs à la sienne propre de la même manière qu'il entremêle au début du livre l'évocation des personnages fictionnels de son roman *Todas las almas* à celle de personnes historiques qu'il a connues. Ainsi le narrateur annonce qu'il va raconter la mort mystérieuse de l'écrivain anglais Wilfrid Ewart mais auparavant il commence par évoquer longuement Gawsworth car c'est à travers cet autre écrivain qu'il s'est intéressé à Ewart. Puis, le narrateur relate les démarches et les recherches effectuées sur Ewart et fait référence à plusieurs textes qu'il a lui-même publiés sur ce sujet avant d'amorcer le récit proprement dit de la vie de l'écrivain. Mais celui-ci est encore entrecoupé de l'évocation de quelques proches du narrateur dont le décès l'a fortement marqué, en particulier celui de sa mère et de Juan Benet, « [son] maître en littérature et [son] ami durant vingt-deux ans ou plus »¹. La nébuleuse du texte, composé « sans raison et presque sans ordre et sans tracer de grandes lignes ni chercher de cohérence », sans « harmonie cachée » (« *armonía oculta* »)², comme l'explique le narrateur au terme du livre, recouvre finalement chaque figure d'auteur d'un voile d'incertitude en tissant ensemble leurs destins individuels.

Un même vertige nous saisit à la lecture de *Bartleby y compañía* d'E. Vila-Matas ou encore à la lecture de *La literatura nazi en América* de R. Bolaño : leur ambition encyclopédique se manifeste par une multiplication extrême des personnages d'auteur au fil des notices (trente et une dans *La literatura nazi en*

¹ « *mi maestro literario y amigo durante veintidós o más años* », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 176 ; p. 175.

² « *sin motivo ni apenas orden y sin trazar dibujo ni buscar coherencia* », *ibid.*, p. 325 ; p. 327.

América) ou des notes en bas de page (quatre-vingt-six dans *Bartleby*), multiplication qui met à l'épreuve la capacité de mémorisation du lecteur qui voudrait préserver l'individualité de chaque auteur. Les différents personnages risquent alors de se superposer et se confondre, d'autant plus que certains des auteurs évoqués dans *Bartleby y compañía* sont peu connus (Ferrer Lerín par exemple, dans la note seize, qui a abandonné la poésie pour l'étude des vautours) voire fictifs tandis que, dans le livre de R. Bolaño, ce sont tous des écrivains imaginaires, apparaissant pour la première et la dernière fois. Les auteurs forment ainsi une foule dense qui amoindrit leur présence individuelle.

Dans ces œuvres, l'auteur ne s'absente plus de l'espace fictionnel mais, en se dédoublant ou en se multipliant, il se disperse dans le livre de sorte que sa représentation se trouble au fur et à mesure alors même qu'elle était bien souvent nette et précise dans un premier temps (les récits de J. Marías et de R. Bolaño fourmillent de détails) : le trop-plein d'auteur se renverse subtilement en déperdition.

L'auteur est un personnage de nature fortement labile dans les récits fictionnels contemporains, ce qui aigüise le paradoxe : la représentation de l'auteur en personnage de fiction est très fréquente et de formes variées, pourtant, au sein de chaque texte, la présence du personnage tend à s'atténuer. Plus exactement, ces récits accueillent l'auteur pour mieux mettre en évidence le risque de sa disparition ou de son absorption dans le non-être. C'est la leçon du fantôme qui apparaît à Pasavento dans le roman d'E. Vila-Matas : « Pour disparaître, il faut, d'abord, que quelqu'un t'ait vu »¹, dit-il au narrateur. L'enjeu est donc de nous faire sentir l'attrance de l'auteur pour la négativité, de donner à voir le processus de sa disparition. Si le titre du roman de P. Everett désigne un résultat, « *erasure* », par contre, dans le dialogue inventé par le narrateur, Rauschenberg vend son effacement comme un acte *en développement*, ce qu'indique la forme nominale qu'il utilise « *erasing* ». De plus, le livre se termine sur une formule sibylline, « *hypotheses non fingo* », qui semble se refuser à clore le processus, comme pour le rendre indéfini : cette citation d'Isaac

¹ « *Para desaparecer tiene que haberte visto antes alguien* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 360 ; p. 398.

Newton¹ fonde une position expérimentale, ne pas avancer d'hypothèses mais continuer à observer les phénomènes, c'est-à-dire observer ici l'effacement de l'auteur. Cependant, à l'écart de la physique newtonienne, la gravité du personnage d'auteur s'inverse au fur et à mesure qu'il gagne en inconsistance dans la fiction, à l'image de R. L. S. qui s'envole dans les airs.

Pourtant, sur un autre plan, il apparaît en phase de déclin, chassé de son piédestal en pénétrant l'espace fictionnel contemporain inapte, semble-t-il, à lui assurer une position surplombante : l'auteur, déjà en mal d'identité, voit en outre la considération qu'on lui porte menacée. Ce dernier chapitre s'attardera ainsi sur la représentation éthique du personnage, refermant cette exploration de la négativité de l'auteur par un retour à son nom à travers le renom que lui offre la fiction.

¹ La célèbre formule est extraite de l'essai *General Scholium* dans la seconde édition de 1713 des *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*. Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 294 ; p. 364.

CHAPITRE IV

INFAMIE DE L'AUTEUR

« L'écrivain entretient un rapport essentiel avec la gloire. Il la cherche et désire par elle l'immortalité », note Raphaël Lellouche dans *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, essai sur l'œuvre de l'écrivain argentin dont est tributaire l'étude proposée dans ce chapitre¹. Cette réflexion est éclairée par l'étymologie du mot « auteur » (bien qu'ici le chercheur lui substitue le terme « écrivain »), déjà citée maintes fois dans les travaux sur cette notion : « auteur » est un emprunt au latin *auctor*, dérivé du verbe *augere* qui signifie « faire croître », « s'accroître », « augmenter »². Or nous pouvons interpréter en deux sens cet accroissement qui anime par essence l'auteur. D'une part, « l'auteur est celui qui augmente le texte »³ : sur le modèle de Dieu, l'auteur par excellence qui crée l'univers, il fonde et développe une œuvre littéraire inédite qui s'ajoute à la bibliothèque universelle. Mais, par l'intermédiaire de cette œuvre, c'est aussi la renommée de la personne même qui se diffuse à travers le monde et à travers les temps : en ce sens, les *auctores* désignaient à la fin de l'Antiquité « une classe d'écrivains considérés [...] comme dignes de servir de modèles et de guides en ce qui concerne l'usage de la parole et l'acquisition de la connaissance » ; figures de référence, ils se portaient garants de la vérité dans la pensée médiévale⁴. L'auteur demeure ensuite celui qui possède une autorité et qui appuie cette autorité sur l'accroissement de son nom, c'est-à-dire son inscription dans la mémoire collective.

Dès lors, l'infamie entre en contradiction avec la notion d'auteur à un double niveau, selon les deux acceptions possibles du terme. En effet, comme le note R. Lellouche, « *infamie* garde structurellement deux lectures alternatives : un sens moral : ABJECTION – et un sens plus ancien lié à la “fama” : NON-FAMEUX »⁵. Si l'on considère le sens étymologique, l'infamie s'oppose au désir de gloire de l'auteur : contre le renom espéré, elle dresse l'oubli ou l'effacement. D'autre part, l'auteur

¹ Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Balland, 1989, p. 31.

² Selon l'entrée « auteur » du *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 261.

³ Alain Brunn (textes choisis et présentés par), *L'auteur*, Paris, GF Flammarion (Corpus), 2001, p. 18.

⁴ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, *op. cit.*, p. 62.

⁵ Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, *op. cit.*, p. 400.

infâme au sens courant – vil, odieux, digne de mépris – risque de perdre son crédit auprès du lecteur par un comportement jugé répréhensible : par conséquent, son autorité d’auteur sera mise en cause sinon tout à fait contestée.

Cette exploration de l’auteur par le biais de l’infamie est au cœur de l’essai de R. Lellouche qui s’est donné pour projet d’étudier « *l’expérience littéraire de l’infamie* » dans l’écriture borgésienne. Il montre ainsi que l’ambiguïté sémantique du terme est toujours maintenue et constitue le point de convergence de l’œuvre de Borges, depuis *L’Histoire universelle de l’infamie* (livre publié en 1935 dont le titre renvoie plutôt au sens moral du terme et ne concerne que « la scélératesse des personnages ») à la recherche par la suite d’une véritable écriture infâme, qui procède à une « *inversion de la tendance profonde de l’écriture à la “gloire”* »¹. L’infamie qui traverse cette œuvre à des strates différentes « chiffre la “Question de l’auteur” » en travaillant à « sa propre disparition au cœur de l’œuvre » : « Borges la réalise [...] en jouant d’une “timidité” par laquelle il se désavoue toute *paternité* de son œuvre, et par la structure d’un récit qui raconte la mise à mort de son narrateur »². De ce fait, au sein même de l’écriture, l’auteur recherche l’infamie pour se mettre à l’écart de la renommée et s’effacer.

Cette analyse de l’auteur borgésien est très éclairante pour notre exploration des représentations fictionnelles de l’auteur : elle nous indique la manière dont la notion d’auteur croise une éthique. Or nous constatons que le système de la *fama* s’enraye aussi dans la fiction contemporaine, dernier signe de la négativité qui creuse la figure de l’auteur³ : non seulement son rayonnement littéraire s’affaiblit parfois et conduit alors le personnage à l’obscurité mais en outre, plusieurs récits figurent sa déchéance, physique ou morale, et se convertissent en actes d’accusation où les faits délictueux qu’il a commis sont exposés. Sous ces trois aspects, que nous étudierons dans ce chapitre, les fictions d’auteur se transforment à leur manière en « vie[s] des hommes infâmes », pour reprendre le titre du célèbre article de M. Foucault qui déployait déjà en 1977 la plurivocité de l’« infâme » en décrivant un arrière-plan historique et philosophique utile à cette étude.

¹ *Ibid.*, p. 24, p. 45 et p. 49.

² *Ibid.*, p. 48 et pp. 44-45.

³ Dans la perspective de R. Lellouche, l’infamie était déjà présente dans la tendance du personnage à disparaître étudiée au chapitre précédent puisque « la *raréfaction*, amoindrissement d’être » est un « aspect de l’infamie littéraire [...] parfaitement éprouvé par Kafka, chez qui le thème de l’*amenuisement* est assez important », *ibid.*, p. 35.

tel-00451032, version 1 - 28 Jan 2010

Ce texte devait être l'introduction d'une anthologie constituée d'extraits des archives de l'enfermement de l'Hôpital général et de la Bastille : il n'y est donc nullement question d'auteur mais « d'existences [...] obscures et infortunées » aperçues dans de brefs récits (« des plaintes, des dénonciations, des ordres ou rapports ») qui ont orienté réellement le destin de ces hommes¹. Leur infamie se comprend comme une absence de grandeur (« de la naissance, de la fortune, de la sainteté, de l'héroïsme ou du génie »), elle « ne compose avec aucune sorte de gloire » – ce qui correspond au sens étymologique – mais elle se prolonge en outre « par une violence, une énergie, un excès dans la méchanceté, la vilénie, la bassesse, l'entêtement ou la malchance », rejoignant alors le sens moral du terme². Circonscrivant ainsi son objet d'étude, M. Foucault nous met alors en garde contre une confusion possible : « Il existe une fausse infamie [...] celle dont bénéficient ces hommes d'épouvante ou de scandale » qui se sont créés une « légende glorieuse » par leurs méfaits et par « l'horreur respectueuse qu'ils ont inspirée », tel Gilles de Rais, Sade ou Lacenaire ; « leur infamie n'est qu'une modalité de l'universelle *fama* »³. Cette distinction, qui rejoint celle que j'ai voulu esquisser en introduction entre, d'un côté, la négativité de l'auteur et, de l'autre, sa malédiction convertie en stratégie de légitimation, doit guider nos analyses dans ce chapitre.

En outre, M. Foucault crée une filiation souterraine entre ces textes du XVII^e et du XVIII^e siècle et « un nouveau régime de la littérature » qui se développe simultanément et où sont redéfinis les « rapports du discours, du pouvoir, de la vie quotidienne et de la vérité » dans « un art du langage dont la tâche n'est plus de chanter l'improbable, mais de faire apparaître ce qui n'apparaît pas – ne peut pas ou ne doit pas apparaître » :

aller chercher ce qui est le plus difficile à apercevoir, le plus caché, le plus malaisé à dire et à montrer, finalement le plus interdit et le plus scandaleux [...] Plus que toute autre forme de langage, [la littérature] demeure le discours de l'« infamie » : à elle de dire le plus indicible – le pire, le plus secret, le plus intolérable, l'éhonté.⁴

L'auteur, dont la représentation littéraire relève encore du légendaire au XIX^e siècle y compris dans l'image du poète maudit, semble alors avoir été rattrapé à la fin du

¹ Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n°29, 15 janvier 1977, repris dans *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard (Quarto), 2001, p. 239.

² *Ibid.*, p. 240 et p. 243.

³ *Ibid.*, p. 243.

⁴ *Ibid.*, pp. 252-253.

XX^e siècle par ce discours littéraire qui expose l'infâme : comme nous le montrent les récits étudiés, la fiction vient lever le voile sur les secrets inavouables de l'auteur.

I Obscurité

Les personnages d'auteur ne sont pas tous des écrivains de renom dont l'éclat pourra supporter le passage du temps : certains peinent à être reconnus et, même lorsque leurs œuvres trouvent un écho favorable, il semble difficile de conserver une place dans la littérature. Plusieurs récits observent de près comment les auteurs subissent le travail de l'oubli qui les engloutit pour les ramener à leur obscurité première, lorsque leur nom était encore insignifiant pour les lecteurs. Nous avons d'ailleurs déjà rencontré lors des chapitres précédents les signes de cette infamie littéraire, réelle dans le cas de l'écrivain « dilué » R. L. S. , effacé des mémoires, ou mimée dans *Vidas escritas* de J. Marías, qui recouvre d'une obscurité factice l'image d'écrivains célèbres ; de ce fait, je me contenterai d'observer comment cette obscurité s'étend progressivement sur les auteurs fictionnels comme un processus inéluctable.

Dans le roman de C. Ozick, *The Messiah of Stockholm*, c'est tout un pan de la littérature qui a sombré dans l'oubli et que rejettent tant « la marmite littéraire » (« *literary stewpot* »), désignation métaphorique du « bureau des critiques littéraires » (« *bookreviewing departments* ») du journal où travaille Lars, que les lecteurs : le personnage s'occupe en effet de la page culturelle du lundi qu'il consacre invariablement à des écrivains majeurs (ou du moins importants) de l'Europe Centrale qui n'intéressent pas la société suédoise (il reçoit très peu de courrier des lecteurs). Il s'expose ainsi à la risée de ses collègues, tel Gunnar qui l'interpelle :

Tu crois que mes lecteurs du mercredi ont entendu parler un jour de ce Danilo Kiš ? Tu en fais tout un plat mais ils n'en ont jamais entendu parler [...] Kafka, Musil, Broch, Canetti, Jabès et Kundera. Ces gens-là [...] Plus c'est abscons, mieux ça vaut. La quête de l'impenétrable. Prince de l'indéchiffrable.¹

¹ « *You think my Wednesday people ever heard of this Danilo Kiš? You carry on about him, but they never heard of him [...] Kafka, Musil, Broch, Canetti, Jabès and Kundera. Those fellows [...] The more inscrutable the better. Chasing after the impenetrable. Prince of the indecipherable* », Cynthia Ozick, *The Messiah of Stockholm*, op. cit., p. 3 et p. 14 ; p. 11 et p. 29.

A Stockholm, pourtant ville du prix Nobel, ces auteurs rencontrent l'indifférence. Lorsque Lars annonce au journal que le manuscrit du *Messie* a été retrouvé, il ne reçoit que moqueries¹. Mais la supercherie dont il a été victime, renversant son culte de la littérature, le conduit à changer d'attitude. Il abandonne alors la mémoire de ces figures littéraires disparues pour devenir lui aussi « un critique ordinaire » (« *ordinary reviewer* »), sans mérite mais « joui[ssant] d'une certaine célébrité » (« *I've taken on a touch of fame* ») qui se substitue à celle des auteurs autrefois vénérés et même à celle de ses collègues :

il était réformé, guéri, il s'était remis de sa vieille maladie [...] il avait renoncé à ces indéchiffrables [...] Il s'en tenait aux Suédois et aux Américains de meilleure compagnie [...] il n'avait plus Kafka sur la langue. Il en avait fini avec tous ces grotesques.

La transformation de Lars est l'étape ultime d'un épuisement de la véritable *fama* de l'auteur remplacée dans le bouillon de la marmite littéraire par la « médiocrité » (« *mediocrity* »)².

Une figure aussi imposante que celle de Flaubert dans la littérature française n'est pas davantage épargnée, même si, souligne le narrateur du roman de J. Barnes, c'était l'espoir de l'écrivain que de disparaître derrière ses œuvres. La première scène du livre décrit ainsi sa statue à Rouen aux prises de l'histoire et du temps, puisqu'il ne s'agit déjà plus de la version originale (la première a été prise par les Allemands en 1941) tandis que le narrateur doute de la durée du second moulage :

Mais je ne vois pourquoi on aurait confiance. Rien de ce qui concerne Flaubert n'a jamais duré. Il est mort il y a un peu plus de cent ans et tout ce qui reste de lui, c'est du papier [...] de la prose structurée qui se transforme en bruit [...] La maison de l'écrivain à Croisset a été détruite peu de temps après sa mort.³

¹ « "One more book in the world", Nilsson said, "that isn't Pippi Longstocking" » ; « Un livre de plus dans le monde, dit Nilsson. Et qui n'est pas une nouvelle aventure de Tintin » (*Pippi Longstocking, Fifi Brindacier* en français, est une série de livres suédois pour enfants très connue), *ibid.*, p. 66 ; p. 112.

² « *He was reformed, recovered ; he had recovered from his old ailment [...] he had given up those indecipherables [...] he was sticking to the Swedes and the more companionable Americans [...] his tongue was free of Kafka. He was finished with all those grotesqueries* », *ibid.*, p. 131, p. 132 et p. 134 ; p. 216, p. 218 et p. 222.

³ « *But I see no particular grounds for confidence. Nothing much else to with Flaubert has ever lasted. He died little more than a hundred years ago, and all that remains of him is paper [...] structured prose which turns into sound [...] The writer's house at Croisset was knocked down shortly after his death* ». D'ailleurs, les autres répliques de cette statue, taillées dans la pierre, présentent déjà des signes de faiblesse : « *At Trouville Flaubert's upper thigh has had to be patched, and bits of his moustache have fallen off : structural wires poke out like twigs from a concrete stub on his upper lip* » ; « A Trouville, on a dû mettre une pièce en haut de la cuisse de Flaubert et des morceaux de sa moustache sont tombés : des bouts de fils de fer dépassent de sa lèvre supérieure comme des tiges métalliques dans du ciment armé », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 12 ; pp. 14-15.

Les traces matérielles de l'auteur disparaissent tandis que son œuvre est recouverte par un discours critique rabaisant, du moins selon le narrateur qui déclare « [haïr] les critiques », telle Enid Starkie, auteur d'une « accusation précise et décourageante » à l'encontre de Flaubert qui négligerait selon elle l'apparence de ses personnages¹.

La mort de Richard, le poète contemporain du roman *The Hours*, conduit Clarissa à une vision tout aussi sceptique de la destinée posthume de l'écrivain, programmant la disparition prochaine de ses livres et de sa poésie ; même si l'œuvre de Virginia Woolf appartient sans doute à la poignée de livres qui ont réussi à survivre dans nos mémoires, la réinvention contemporaine de Clarissa Dalloway, réécrite par Richard dans son dernier roman, ne peut que rejoindre le poète dans « le royaume des morts » (« *the realm of the dead* »)². Pessoa lui-même, devenu fantôme dans le roman de J. Saramago, a conscience du travail de « l'oubli [qui] finit toujours par gagner » et ne doute pas que « le souvenir que le monde gard[e] de [lui] » va s'éteindre rapidement alors qu'il perd lui-même la mémoire des vivants³. Enfin, dans *Exit Ghost*, il apparaît que Lonoff a totalement perdu quarante ans après sa mort son ancienne renommée, c'est le sombre constat de Zuckerman : « Personne ne le lit. Personne ne se souvient de lui. On ne sait rien ou presque de lui »⁴.

D'autres personnages éprouvent de leur vivant cette désaffection des lecteurs et des acteurs du système littéraire. Malgré ses efforts, Henri Simon Leprince ne parvient pas dans la nouvelle de R. Bolaño, du recueil *Llamadas telefonicas*, à sortir de l'échec et des bas-fonds de la littérature : c'est un « écrivain raté » (« *escritor fracasado* ») que « les maisons d'édition [...] semblent [...] détester, sans qu'il sache pourquoi » et dont la « présence » même « provoque un rejet viscéral,

¹ « *I hate critics [...] This precise and disheartening indictment* », *ibid.*, p. 74 ; pp. 127-128.

² « *Clarissa, the figure in a novel, will vanish [...] Clarissa, not Mrs. Dalloway anymore ; there is no one now to call her that* », « Clarissa, le personnage d'un roman, disparaîtra [...] Clarissa, qui n'est plus désormais Mrs Dalloway ; il n'y a plus personne pour l'appeler ainsi », Michael Cunningham, *The Hours*, *op. cit.*, pp. 225-226 ; pp. 220-222.

³ « *o esquecimento acaba por ganhar sempre* », « *a memória que o mundo tenha de si* », José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *op. cit.*, p. 267 ; p. 273.

⁴ « *Nobody reads him. Nobody remembers him. Next to nothing is known about him* », Philip Roth, *Exit Ghost*, *op. cit.*, p. 45.

inexplicable »¹. Même ses actes de bravoure pendant la guerre (il prend une part active dans la résistance à l'occupation) ne lui valent aucune reconnaissance ni célébrité. Dans *Erasure*, le deuxième roman de Thelonious Ellison, *The Second Failure*, a rencontré un succès honorable mais sa « carrière littéraire » reste ensuite « obscure et décidément bien calme », son lectorat ne cesse de se réduire jusqu'à ce que le romancier ne parvienne plus à être publié². Au fil des années, Logan Mountstuart a perdu dans *Any Human Heart* la confiance de ses éditeurs qui ne lui accordent aucune avance pour son roman *Octet* ; il se rend compte alors qu'il n'est plus qu'« un plumitif démodé » (« *superannuated scribbler* »)³. Wilfred Barclay constate lui aussi dans *The Paper Men*, quand il revient enfin en Angleterre après son long périple, que son agent « avait hâte de se débarrasser de [lui] » ; malgré ses succès passés, le romancier est considéré comme « un homme fini » (« *he's all washed up* »), « devenu mauvais » (« *gone all indifferent* »)⁴. Si Pasavento jouissait d'une certaine célébrité avant de disparaître (il était « un écrivain relativement connu dans [son] pays »), il en éprouve l'extrême fragilité lorsqu'il fuit en Italie. Alors qu'il a essayé d'« imiter la geste d'Agatha Christie », qui avait disparu mystérieusement pendant onze jours jusqu'à ce qu'on la retrouve dans une station balnéaire, personne n'est à sa recherche (à la différence de l'écrivain anglais), dévoilant alors « la vérité la plus essentielle et la plus pathétique » de sa vie : « je suis l'être le plus dédaigné, le plus superflu de la terre »⁵.

Ces renommées en déclin suggèrent parfois une dégradation du système littéraire qui s'intéresse moins à l'esthétique qu'aux ventes et à l'argent rapporté tandis que les lecteurs privilégient des auteurs médiocres : la visée polémique est manifeste dans le roman de P. Everett, elle transparait aussi dans *Any Human Heart*⁶.

¹ « *Las editoriales [...] sin que él sepa por qué, parecen odiarlo* », « *su presencia provoca un rechazo intraducible, inclasificable* », Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, *op. cit.*, p. 30 et p. 33 ; p. 38 et pp. 41-42.

² « *my obscure and very quiet literary career* », Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 14 ; p. 27. Le titre du roman, le seul de ses livres qui a vraiment été lu, apparaît alors fortement ironique : le succès n'est qu'un échec déguisé.

³ William Boyd, *Any Human Heart*, *op. cit.*, p. 398 ; p. 462.

⁴ « *he was [anxious] to get rid of me* », William Golding, *The Paper Men*, *op. cit.*, p. 177 ; p. 222.

⁵ « *un escritor relativamente conocido en mi país* », « *remedar la gesta de Agatha Christie [...] lo más esencial y patético de la verdad de mi vida : [...] soy el ser más prescindible, el más superfluo de la tierra* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 36 et p. 74 ; p. 37 et p. 78.

⁶ Logan Mountstuart assiste en effet au succès incroyable rencontré par le premier roman thriller de son ami d'enfance, Peter Scabius, au moment où il publie lui-même un livre exigeant, *The Cosmopolitans*, dans « un silence assourdissant » (« *a deafening silence* »). William Boyd, *Any Human Heart*, *op. cit.*, p. 177 ; p. 210.

Mais cette critique du monde littéraire n'est pas dénuée d'ambiguïté comme le prouvent *Pseudo* et *Author, Author*. Tonton Macoute, ancien prix Goncourt, s'estime méprisé par les journalistes littéraires qui ne l'ont pas cité comme auteur possible de l'œuvre d'AJAR (au moment où l'existence de l'écrivain était mise en doute) :

C'est quand même étonnant à quel point je suis sous-estimé en France, dit-il. Ils ont soupçonné Queneau, Aragon, mais pas moi, alors que tu m'es si proche [...] S'ils ne sont pas capables de trouver tout seuls quels sont aujourd'hui les grands écrivains en France, tant pis pour la France.¹

Ce propos du personnage fictionnel se nourrit de la rancœur réelle de R. Gary à l'encontre des journalistes parisiens qui l'avaient bien vite « classé, catalogué » comme « un écrivain en fin de parcours », « incapable » d'être l'auteur de *Gros Câlin*. La réussite de la mystification souligne alors leur incompétence professionnelle et elle a permis à l'écrivain d'« assist[er] à quelque chose qui, en littérature, n'intervient en général qu'à titre posthume, lorsque, l'auteur n'étant plus là et ne gênant plus personne, on peut lui rendre son dû »². Cependant, la scène de *Pseudo* exhibe aussi la vanité outrancière de l'auteur qui tourne au ridicule et dont se moque ouvertement AJAR³.

Le roman de D. Lodge, dont le fil conducteur est l'amitié fidèle de George du Maurier et de Henry James, nous a montré que le romancier anglais n'était pas étranger à un sentiment de jalousie. En effet, le roman insiste sur les faibles revenus apportés par l'œuvre romanesque de James : « Comment le nier, mes ouvrages ne se vendent pas »⁴, reconnaît l'écrivain, ses éditeurs perdent de l'argent et sa situation financière devient peu à peu délicate. Pourtant il n'a cessé d'espérer le succès et, comme sa belle-sœur s'en souvient alors que l'écrivain agonise, il « se plaignait [...] toujours dans ses lettres des mauvais chiffres de vente, des critiques stupides et de l'indifférence des lecteurs envers son œuvre », alimentant à son insu « les plaisanteries familiales » à son sujet. Pour Alice, « l'ensemble de sa carrière est une suite d'échecs et de déception »⁵. Or ces années sombres coïncident avec l'ascension littéraire de Du Maurier qui a abandonné son métier de dessinateur (il devenait

¹ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., p. 186.

² Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, op. cit., p. 17 et p. 19.

³ L'auteur supposé en donne d'autres exemples, telle cette description de Macoute qui « portait une robe de chambre bleue, avec des éléphants dessus, pour faire de la pub à un de ses livres » : l'allusion aux *Racines du Ciel* est transparente. Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., p. 165.

⁴ « *The fact is my books don't sell* », David Lodge, *Author, Author*, op. cit., p. 100 ; p. 141.

⁵ « *his letters were always full of complaints about poor sales, stupid reviews, and the indifference of the reading public to his work* », « *a family joke* », « *his career, taken all in all, has been a story of failure and disappointment* », *ibid.*, p. 361 ; p. 483.

aveugle) pour celui de romancier : son premier roman *Peter Ibbetson* est bien accueilli, ce qui l'encourage à persévérer. Il rédige alors *Trilby* qui lui apporte une renommée internationale, bien supérieure à celle de James : « Dès sa deuxième tentative d'écrire un roman, Du Maurier en avait déjà vendu plus d'exemplaires, probablement, que lui-même de ses ouvrages littéraires tous ensemble ». James peine à comprendre une telle situation mais en outre, s'avouant à lui-même cette « inconfortable vérité » (« *uncomfortable truth* »), il ressent une certaine jalousie envers son vieil ami et un « manque de conviction de ses propres félicitations pour le succès de *Trilby* » : le contraste de ces deux destinées est remarquable et lui laisse un « goût amer »¹. Des années plus tard, l'échec de ses dernières œuvres plongera même le romancier « dans la dépression, l'hypocondrie et un désespoir presque suicidaire », comme nous l'apprend le narrateur anonyme du récit – très proche de D. Lodge lui-même – qui intervient soudainement dans la dernière partie, au cours de laquelle James se meurt, et prend la parole à la première personne. Il s'adonne alors à « un fantasme de retour en arrière » (« *a fantasy of somehow time-travelling back* ») afin de venir au chevet du romancier pour le rassurer imaginairement sur son avenir littéraire :

[...] lui annoncer qu'après quelques décennies d'obscurité relative, il deviendra un classique reconnu, une lecture fondamentale [...] que tous ses ouvrages majeurs [...] seront constamment réimprimés, scrupuleusement édités, annotés et qu'ils seront étudiés dans les écoles et les universités du monde entier [...] “Vous n'avez fourni qu'un seul mot à la langue anglaise, dirais-je à HJ, mais vous avez lieu d'en être fier : l'adjectif “*jamesian*””²

Au milieu de toutes ces carrières en souffrance de renommée, Rimbaud incarne le contre-exemple parfait, célébré de son vivant par les poètes de Paris, légendaire dès sa mort. Pourtant, *Rimbaud le fils* montre que cette aspiration à la gloire est tournée en dérision par le poète lui-même pour lequel « tout se joua en trois petits actes : l'immédiate réputation de très grand poète, la conscience aiguë de la vanité

¹ « *It was more than likely that Du Maurier, at only his second attempt at writing a novel, had already sold more copies of it than he himself had sold of his entire literary output to date* », « *hollowness of his own congratulations on the success of Trilby* », « [situation] which tasted bitter », *ibid.*, pp. 216-217 ; p. 295.

² « *into depression, hypochondria, and near suicidal despair* », « *to tell him that after a few decades of relative obscurity he would become an established classic, essential reading [...] that all his major works [...] would be constantly in print, scrupulously edited, annotated, and studied in schools, colleges and universities around the world [...] “You only contributed one word to the English language”, I would tell HJ, “but it's one to be proud of: “Jamesian””* », *ibid.*, p. 373 et pp. 375-376 ; p. 500 et pp. 503-504.

d'une réputation, et le saccage de celle-ci »¹. S'il est impossible pour Rimbaud de retourner à l'obscurité, il choisit l'indifférence et la disparition tandis que le narrateur du récit prolonge son attaque de la *fama* littéraire en ironisant à son tour sur la critique littéraire qui a fixé dans une nouvelle « Vulgate » le destin glorieux du poète, répété de livre en livre alors même que Rimbaud s'y était soustrait². A l'inverse, le récit se clôt sur cette dernière image : le poète, accroupi dans la nuit, et sa « voix dans le noir [qui] dit la *Saison* pour les étoiles »³.

Ces récits fictionnels reproduisent à leur manière le geste du pouvoir qui « arrache à la nuit » la vie des hommes infâmes en jetant sur eux « un faisceau de lumière »⁴ : le temps du récit, le renom des auteurs est restauré mais l'événement est fugace. Il sert par contraste à révéler l'obscurité qui les dissimule peu à peu. Ce faisant, la fiction éclaire aussi la situation dans laquelle vivent les auteurs et leurs comportements, dont l'indignité et la bassesse les repoussent plus avant du côté de l'infamie.

II De la dépréciation à la déchéance

La représentation fictionnelle de l'auteur ne se contente pas d'évoquer son art littéraire, ses théories esthétiques ou les étapes de sa création mais elle s'attarde sur sa personne, sa figure sociale et morale voire son intimité, sans hésiter à porter au jour les actes sans gloire et les faits cachés. Ce qui n'apporte aucun mérite à l'auteur et dégrade même son image, sans éclairer pour autant son œuvre, c'est-à-dire ce qui semblait indigne d'un portrait littéraire de l'auteur, resurgit pourtant dans ces récits qui flétrissent ainsi son autorité.

D'une part, le personnage de l'auteur est parfois l'objet d'un discours qui le déprécie, soulignant plutôt ses imperfections ou sa médiocrité que ses qualités remarquables. Cette orientation peu flatteuse du portrait de l'auteur est très sensible à la lecture de *Vidas Escritas* de J. Marías, qui annonce d'emblée que « loin de l'hagiographie, et de la solennité avec laquelle on a coutume de parler des maîtres de

¹ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 81.

² Le narrateur caricature le critique en le baptisant Gilles, en référence au *Gilles* de Watteau : « Le Gilles est mieux documenté que Banville ; un siècle de travaux l'informe ; il en sait plus long sur la vie de Rimbaud que Rimbaud n'en sut jamais [...] Il appelle cela Arthur Rimbaud. Il l'invente : c'est la féerie que lui-même n'est pas », *ibid.*, pp. 53-54.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *art. cit.*, p. 240.

l'art, ces *Vies écrites* sont plutôt rédigées [...] avec un mélange d'affection et d'humour », ajoutant cependant que cette « affection » fait défaut pour Joyce, Mann et Mishima¹. On remarque en effet que ces récits mettent en évidence les défauts, les manies voire les mesquineries des auteurs qui ont été des « individus calamiteux » (« *individuos calamitosos* ») pour la plupart, dont l'« exemple n'invitera pas trop à suivre le chemin des lettres », comme le souligne le prologue avec ironie².

Joyce est présenté dès les premières lignes comme « un homme assez prétentieux et imbu de sa personne », puis, plus loin, « taciturne et toujours hautain ». Cependant, son orgueil est tourné en ridicule par l'évocation de ses phobies, des chiens et des orages, qu'il ne parvient pas à maîtriser : « les mauvaises langues disent qu'il se bouchait les oreilles et se comportait en vrai lâche ; les bonnes langues le nient, admettant seulement que si l'orage le surprenait dans la rue, il se tordait les mains, poussait des cris et se mettait à courir »³. La première anecdote rapportée sur Robert Louis Stevenson concerne un incendie de forêt qu'il a déclenché par négligence : l'épisode prouve que la légende « chevaleresque » (« *caballeroso* ») de l'écrivain a ses limites puisque Stevenson « comprit qu'il ne lui restait qu'une chose à faire : déguerpir avant d'être découvert. Apparemment, il courut comme jamais et comme seuls courent les sages et les couards »⁴. Rudyard Kipling est décrit pour sa part comme un homme solitaire et peu sociable ; ses rares amitiés semblent fragiles, telle celle de Henry James qui « non seulement [...] se moquait de la passion quasi sénile des Kipling pour les véhicules à moteur [...] mais [...] éprouvait une très grande paresse à les fréquenter »⁵. On peut encore citer ce portrait repoussant de Rimbaud, qui « selon les descriptions de l'époque, [...] ne changeait jamais de linge et dégageait une odeur pestilentielle, [...] laissait des colonies de poux dans les lits par lesquels il passait », ou bien « la manie invétérée de Conrad d'avoir toujours

¹ « *Lejos de la hagiografía, y de la solemnidad con que a menudo se habla de los maestros artistas, estas Vidas escritas están contadas principalmente [...] con una mezcla de afecto y guasa* », Javier Marías, *Vidas escritas*, op. cit., pp. 16-17 ; p. 10.

² « *su ejemplo no invitará en exceso a seguir la senda de las letras* », *idem*.

³ « *un hombre algo pomposo y pagado de sí mismo [...] taciturno y despectivo siempre* », « *dicen las malas lenguas que se tapaba los oídos y se comportaba como un cobarde ; las buenas lo niegan, y sólo admiten que si la tormenta le pillaba en la calle, se retorcia las manos, daba gritos y echaba a correr* », *ibid.*, p. 49 et pp. 51-52 ; p. 27 et p. 29.

⁴ « *comprendió que no le había hecho sino una cosa, a saber : huir del lugar antes de ser descubierto. Al parecer corrió como nunca lo había hecho en la vida y como sólo corren los hombres sabios y los cobardes* », *ibid.*, p. 88 ; p. 51.

⁵ « *no sólo se burlaba de la casi senil pasión de los Kipling por los vehículos motorizados [...] sino que le daba enorme pereza tratarlos* », *ibid.*, p. 159 ; p. 94.

entre les doigts une cigarette, généralement quelques secondes seulement, car il l'abandonnait très vite n'importe où », causant de nombreuses brûlures et quelques départs de feu alarmants¹.

Nous retrouvons dans la biographie que Jeffrey Cartwright a consacré à son ami Edwin Mullhouse un même intérêt, teinté en outre d'un mépris inavoué, pour les excentricités et les faiblesses du futur écrivain, telle sa passion amoureuse pour une camarade de classe que Jeffrey déteste ou son amitié soudaine pour un nouveau au comportement étrange, deux épisodes qui se terminent de façon dramatique comme l'avait pressenti le narrateur, qui se présente toujours comme un garçon raisonnable à l'inverse d'Edwin. Ainsi, à plusieurs reprises, Jeffrey prend ses distances par rapport aux lubies du futur auteur, par exemple sa passion pour un livre d'enfant peu intéressant : « L'imbécillité de tout cela me faisait véritablement souffrir ; mais toutes les pages enchantaient Edwin », souligne-t-il avant d'essayer de justifier cette attitude déconcertante par un raisonnement philosophique tortueux². Par contre, dans *Las Máscaras del Héroe*, Fernando Navales ne prend aucune précaution pour dénigrer tous les poètes qu'il rencontre ou décrire les travers de « [ces] filous et [ces] mendigots, qui prennent pour alibi la poésie ». Bien entendu – le narrateur est le premier à le reconnaître – ce jugement est biaisé par « la haine [...] que les jeunes générations d'écrivains vouent à leurs prédécesseurs »³. C'est ainsi que Ramón Gómez de la Serna, écrivain qui a marqué l'avant-garde espagnole, est perçu par Fernando comme un « collectionneur de babioles et écrivain torrentiel [...] comploté dans le traditionalisme »⁴.

¹ « Según las descripciones de la época, Rimbaud no se cambiaba nunca de ropa y por lo tanto olía fatal, dejaba llenas de piojos las camas por las que pasaba », « la inveterada manía de Conrad de tener siempre un cigarrillo en los dedos, por lo general durante pocos segundos, para dejarlo abandonado luego en cualquier sitio », *ibid.*, p. 168 et p. 33 ; p. 100 et p. 17.

² « The inanity of it all was positively painful to me ; but Edwin was enchanted by every page ». Jeffrey ajoute alors : « what fascinated him in short must have been the act of reading itself, as if that act were somehow independent of the particular words that called it into being » ; « il devait être fasciné par l'acte de lire lui-même, comme si cet acte était en quelque sorte indépendant des mots déterminés qui le faisaient exister », Steven Millhauser, *Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer, 1943-1954*, By Jeffrey Cartwright, *op. cit.*, p. 147.

³ « unos extorsionadores y unos mangantes que utilizan la coartada de la poesía », « ese odio generacional que el escritor practica con sus antecesores », Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, *op. cit.*, p. 121 ; pp. 124-125.

⁴ « coleccionista de cachivaches y escritor torrencial [...] [le gusta] el casticismo », *ibid.*, p. 248 ; p. 255.

En outre, le roman de J. M. de Prada se plaît à représenter les écrivains qui composent les milieux littéraires de Madrid dans les années trente dans des situations avilissantes (tel Borges, emmené de force dans une maison de prostitution, qui se met à vomir avant d'être pris d'un malaise) ou même répugnantes (comme Buñuel qui déterre des cadavres « pour s'enduire de putréfaction » le visage)¹. La dépréciation des auteurs s'accompagne alors d'une mise en scène de leur déchéance, tant physique que morale. *Las Máscaras del Héroe* insiste à outrance sur leur abjection, sans épargner aucun personnage : par exemple, les scènes de profanation de tombes se multiplient, impliquant tantôt Gálvez (qui utilise des cadavres de fœtus pour mendier), Navales ou Dalí. Il me semble alors que loin de vouloir susciter une fascination pour ces figures littéraires infâmes, que rien ne vient grandir, le roman recherche le dégoût du lecteur grâce à un travail stylistique attentif.

Francisco G. Orejas souligne à cet égard que J. M. de Prada construit son œuvre à partir d'un « hypotexte générique » (« *hipotexto genérico* ») particulier : le roman picaresque, que l'on peut définir comme l'« autobiographie d'un infortuné sans scrupules », au service de plusieurs maîtres au cours des péripéties qui composent son récit et qui le conduisent à « un état final de déshonneur »². De ce fait, le *pícaro* apparaît à tous points de vue comme le héros infâme par excellence, un homme de basse extraction et sans parole, dont la vie est jalonnée de malheurs. La présence de cet hypotexte est manifeste dans la première partie du roman « De Profundis » (titre qui renvoie à Oscar Wilde, deuxième intertexte de ce récit) qui reproduit intégralement la lettre que Pedro Luis de Gálvez a écrite depuis sa prison d'Ocaña à l'attention de l'inspecteur général afin qu'il le remette en liberté. Il lui dépeint alors « en un résumé détaillé les mille et un avatars qu'a connus [sa] pauvre carcasse » au cours de sa vie, depuis son enfance misérable jusqu'à son incarcération³. Les mémoires de Navales prennent la suite de ce récit, introduisant alors une seconde figure de *pícaro*, né dans une famille en pleine « décadence » (« *decadencia* »)⁴, qui se met à déambuler comme Gálvez dans les milieux littéraires madrilènes.

¹ « *para embadurnarse de putrefacción* », *ibid.*, p. 347 ; p. 357.

² « *autobiografía de un desventurado sin escrúpulos* », « *estado final de deshonor* », Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, op. cit., pp. 476-477 (je traduis).

³ « *con un resumen detallado de los mil y un avatares que han empujado mis huesos* », Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, op. cit., p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 49 ; p. 47.

Sans rejoindre pour autant les excès de ce roman, on note d'autre part que plusieurs récits dévoilent les aspects sombres ou dégradants de la vie des auteurs. Ainsi, nous constatons qu'ils sont fréquemment dépendants de l'alcool ou des drogues ou sujets à la dépression voire aux crises de délire. *Lunar Park* s'ouvre sur un exposé détaillé des dérives passées de Bret Easton Ellis, intoxiqué par la drogue depuis l'université jusqu'à la tournée promotionnelle de *Glamorama* où il frôle la mort malgré la surveillance de son garde du corps engagé par l'éditeur pour freiner son usage des stupéfiants. Si l'écrivain se soigne de sa dépendance à la fin du chapitre un et épouse la mère de son fils, l'arrêt est de courte durée et Bret abuse de nouveau de l'alcool et des drogues en secret tout au long du récit, pour surmonter sa terreur des événements qui se produisent. La première scène de *The Paper Men* de W. Golding montre l'écrivain en train de compter les bouteilles bues afin de reconstituer la soirée de la veille engloutie dans un « trou noir » (« *black hole* »)¹. L'alcoolisme de Wilfred Barclay imprègne de même tout le récit (beaucoup de faits sont incertains puisque le personnage était alors au bord de l'inconscience) et, ironiquement, il meurt au moment où il décide de « cess[er] de boire pour de bon » « après plus d'un quart de siècle de tentatives infructueuses »².

Le narrateur de « The Locked Room » comme Peter Tarnopol dans *My Life as a Man* se trouvent tous deux aspirés par une spirale destructrice qui les conduit au bord de la folie. La recherche de Fanshawe en France laisse le premier personnage abattu pendant un mois, « inerte », telle « une chose incapable de se mouvoir » ; il plonge alors dans la « débauche » (« *binge* ») au point d'être incapable de reconstituer son séjour à Paris, comme il l'avoue avec « honte » (« *shame* »)³. La situation conjugale impossible de Tarnopol provoque un véritable effondrement psychologique du jeune écrivain, de la « crise de nerfs » (« *tantrum* ») lorsque Maureen menace de se suicider après lui avoir avoué ses mensonges (une grossesse

¹ Voici l'incipit du roman : « *I knew at once that it was one of those nights. The drink, such as it had been, was dying out of my brain and leaving a kind of sediment of irritation, vague discomfort and even remorse* » ; « Je compris aussitôt que c'était une nuit comme j'en avais tant connu. L'alcool que j'avais absorbé disparaissait de mon cerveau en déposant une sorte de sédiment fait d'irritation, d'un vague malaise et même de remords », William Golding, *The Paper Men*, *op. cit.*, p. 8 et p. 7 ; p. 12 et p. 11.

² « *after more than a quarter of a century of trying I have now given up drink for good* », *ibid.*, p. 190 ; p. 239.

³ « *I became inert, a thing that could not move* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, pp. 293-294 ; pp. 399-400.

simulée afin que Tarnopol l'épouse)¹ au désir de tuer lui-même son épouse. Nous avons en outre déjà évoqué la déchéance de Zuckerman dans *The Anatomy Lesson* qui compense sa souffrance physique et psychologique par une dose massive d'alcool et de drogues qui le conduit « sur la lande avec le roi Lear », selon les mots de son ami médecin². Enfin, le début d'*Operation Shylock* de P. Roth décrit sans fard la dépression aiguë du narrateur qui a été provoquée par un médicament antidépresseur inadapté (épisode inspiré de la vie réelle du romancier) : le « supplice » (« *agony [...] excruciating* »), au cours duquel « [son] esprit commença à se désintégrer »³, dure cent jours jusqu'à ce que le personnage en comprenne la cause véritable. Or cet épisode douloureux, situé cinq avant l'histoire proprement dite, plane sur l'ensemble du récit et Philip Roth exprime plusieurs fois sa crainte de « redevenir aussi honteusement dépendant, bêtement déviant, manifestement pitoyable, ouvertement médiocre que ça, cinglé et non perspicace [...] – un ça délirant, maniaque, repoussant, angoissé, odieux, halluciné »⁴.

D'autre part, deux récits pénètrent dans l'intimité d'un écrivain vieillissant et exposent au lecteur les défaillances de leurs corps. Notons que la représentation de cet affaiblissement physique de l'auteur n'est jamais avilissante – le récit constate sobrement l'état du personnage –, cependant elle étonne car elle dévoile des faits généralement cachés ou masqués. Ainsi, dans *Travels in the Scriptorium*, le compte-rendu décrit les difficultés qu'éprouve Mr. Blank pour se déplacer, il tremble trop pour se nourrir sans aide et une infirmière doit faire sa toilette quotidienne et l'habiller. Nous ne savons pas néanmoins si cette situation de dépendance matérielle est le fait de son âge avancé (Mr. Blank est présenté comme un vieil homme sans

¹ Zuckerman confie à son psychanalyste cette scène pénible : « *I begged her to let me go. I banged my head on the floor, Doctor. I began running from room to room [...] I was tearing my clothes off* », « je l'ai suppliée de me laisser partir. Je me suis tapé la tête sur le plancher, docteur. Je me suis mis à courir à travers l'appartement [...] je déchirais mes vêtements », Philip Roth, *My Life as a Man*, *op. cit.*, pp. 211-212 ; p. 304.

² « *on the heath with King Lear* », Philip Roth, *The Anatomy Lesson in Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 432 ; p. 610.

³ « *My mind began to disintegrate* ». Le personnage perd alors son identité : « « *Where's Philip ?* » *I said hollowly to Claire [...] "Where is Philip Roth ?" I asked aloud. "Where did he go ?" I was not speaking histrionically. I asked because I wanted to know* » ; « « *Où est Philip ?* » demandai-je un jour à Claire d'une voix blanche [...] « *Où est Philip Roth ? demandai-je à voix haute. Où est-il passé ?* » Je ne plaisantais pas. Je posais la question parce que je voulais savoir », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, *op. cit.*, p. 20 et p. 22 ; p. 24 et pp. 27-28.

⁴ « *I could be again, a shamefully dependent, meaninglessly deviant, transparently pitiable, brazenly defective that, deranged as opposed to incisive [...] a frenzied, maniacal, repulsive, anguished, odious, hallucinatory that* », *ibid.*, p. 27 ; p. 36.

plus de précisions) ou le résultat du traitement qu'il prend et qui empire manifestement son état. Mr. Blank se retrouve tel un enfant, confié au soin de certains de ses anciens chargés de mission, réduit à cette situation pour un temps indéfini, comme le suggère le narrateur à la fin du récit : « La chambre est son univers, désormais [...] Mr. Blank est vieux et affaibli mais, aussi longtemps qu'il reste dans la chambre [...] il ne peut ni mourir, ni disparaître »¹.

Zuckerman explique lui-même par contre, dans le récit autobiographique de *Exit Ghost*, les problèmes physiques qui ont surgi avec l'âge (il a soixante et onze ans) et en particulier le cancer de la prostate dont le traitement l'a laissé incontinent. Ainsi, le romancier est revenu à New York non pour renouer avec le milieu littéraire mais pour consulter un urologue dans l'espoir de réduire ces effets indésirables. Zuckerman avoue qu'il peine à s'habituer à son nouvel état, « malgré la routine quotidienne nécessaire pour rester propre et sans odeur » : « Je ne me suis jamais vraiment habitué à porter ces sous-vêtements spéciaux [...] et à m'occuper des "accidents" pas plus que j'avais surmonté l'humiliation qui les accompagnait »². Les désagréments de sa situation sont ainsi fréquemment évoqués tout au long du récit par le narrateur, qui souligne par contraste la vigueur des écrivains en herbe qu'il rencontre (un jeune couple et le journaliste qui veut écrire la biographie de Lonoff), vigueur contre laquelle il ne peut lutter. En outre, comme nous l'avons déjà mentionné, Zuckerman souffre de trous de mémoire de plus en plus fréquents : ajouté à son regard sombre et sceptique sur la société américaine, cela renforce l'impression que le romancier est très affaibli. Nous pouvons noter en outre que le narrateur de la nouvelle d'E. Vila-Matas, « Porque ella no lo pidió », présente une santé tout aussi fragile : nous apprenons au cours du récit qu'il souffre d'une insuffisance rénale grave, nécessitant une hospitalisation d'urgence puis le port d'une sonde urinaire qui le handicape quelque peu, notamment lors de sa rencontre tant espérée avec Sophie Calle.

¹ « *The room is his world now [...] Mr. Blank is old and enfeebled, but as long as he remains in the room [...] he can never die, never disappear* », Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, op. cit., pp. 129-130 ; p. 147.

² « *despite the dailiness of the routine necessary to keep myself clean and odor-free, I must never truly have become accustomed to wearing the special undergarments [...] and dealing with the "accidents", any more than I had mastered the underlying humiliation* », Philip Roth, *Exit Ghost*, op. cit., p. 2.

Enfin, dans *Any Human Heart*, Logan Mountstuart accumule au cours de sa vie les épisodes de déclin, de la dépression lorsque son épouse et sa fille meurent dans un bombardement pendant la seconde guerre mondiale (il fait peu après une tentative de suicide) à l'alcoolisme pendant ses années new-yorkaises jusqu'à la pauvreté extrême. En effet, l'écrivain, âgé de soixante-dix ans, raconte dans « the Second London Journal » une période très difficile qu'il envisage d'appeler ironiquement dans ses futures mémoires « Les années Bowser » (« *the Dog-Food Years* »). Sa vie se trouve alors « réduite à un minimum absolu de nécessités », à la recherche de la moindre économie possible ce qui le conduit à se nourrir de boîtes de nourriture pour chiens (de marque Bowser notamment), bien moins chères que les ragoûts et aptes selon lui à satisfaire ses « besoins nutritionnels et culinaires »¹.

Bien qu'il ne soit pas toujours responsable de sa situation, le personnage de l'auteur nous apparaît dans ces récits rabaisé par le regard méprisant d'autrui ou bien par la honte qu'il ressent de son propre état. Il n'est plus un modèle à imiter auquel voudraient ressembler son entourage, ses confrères ou ses successeurs ; au contraire, privé d'éclat et de distinction, il se trouve mis à l'écart. Mais sa situation fictionnelle peut encore s'aggraver pour recouvrir tout à fait l'auteur d'infamie, lorsque celui-ci se rend coupable d'actes répréhensibles, dénoncés dans le récit.

III L'auteur incriminé

La dépréciation de l'auteur se transforme dans un certain nombre de textes en véritable accusation qui est parfois formulée par le personnage lui-même quand il est le narrateur de son histoire, par autrui lorsqu'un autre personnage prend en charge le réquisitoire ou plus implicitement à travers les procédés narratifs mis en œuvre, comme nous le verrons dans le dernier temps de cette section. Les crimes dont se rendent coupables les personnages d'auteur sont de plusieurs ordres, d'un manquement à la morale (l'indifférence à autrui voire la trahison des proches) à une responsabilité pénale lorsque les auteurs deviennent des meurtriers : tous ces crimes concernent l'attitude de l'auteur vis-à-vis d'autrui et envers la société dans laquelle il

¹ « *my life is pared down to an absolute minimum of needs* », « *my nutritional and culinary requirements* », William Boyd, *Any Human Heart*, op. cit., pp. 419-420 ; pp. 487-488.

vit, attitude qui n'est jamais indépendante de ses pratiques artistiques. Le procès de l'auteur engagé dans le récit se double en effet d'une mise en cause de son art littéraire : le personnage doit répondre tant de ses actes que de ses œuvres et de leurs implications dans la réalité.

Le récit fictionnel interroge de ce fait le fondement historique du statut d'auteur mis en évidence par M. Foucault, c'est-à-dire « l'appropriation pénale » de l'œuvre qui précède la propriété littéraire proprement dite :

Les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacralisées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni [...] Le discours [...] a été historiquement un geste chargé de risques avant d'être un bien pris dans un circuit de propriétés.¹

A la suite du philosophe, R. Lellouche souligne « l'amphibologie de la fonction d'une création qui recèle la question intrinsèque de son "droit" : *auteur* se dit rigoureusement d'un texte comme d'un crime »². Cette pénalité du discours littéraire est ainsi retrouvée dans la fiction mais elle ne vise pas – du moins dans un premier temps – à consolider le statut d'auteur : réassociant littérature et délit, elle met en cause au contraire la légitimité et l'autorité auxquelles prétend l'auteur.

Le personnage de l'auteur s'inscrit explicitement dans un cadre juridique dans *Flaubert's Parrot*, en particulier au cours du chapitre « Le réquisitoire » (« *The Case Against* ») où le narrateur énumère les quinze chefs d'accusation portés contre Flaubert par la critique littéraire et les lecteurs. Geoffrey Braithwaite se glisse cependant dans le rôle de l'avocat de la défense, dans l'espoir de mettre un terme à ce procès perpétuel qui se tient depuis la mort de l'écrivain – prolongeant le procès réel qu'a suscité *Madame Bovary* à sa publication –, mais son attitude, malgré sa déférence et sa fascination pour Flaubert, est plus ambiguë qu'elle ne paraît au premier abord. Le narrateur s'interroge lui-même sur sa position de lecteur : « Pourquoi voulons-nous connaître le pire ? [...] quand on aime vraiment un écrivain [...] alors il est impossible d'en savoir trop. On recherche aussi le vice ». Mais son « amour » (« *love* ») le conduit également à le défendre envers et contre tout et malgré ses fautes, comme le suggère l'exemple farfelu et peu convaincant qu'il développe dans les lignes suivantes (la défense d'un écrivain qui aurait « étranglé

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *art. cit.*, p. 799.

² Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, *op. cit.*, p. 55.

toute une bande de louveteaux » pour nourrir « une bande de carpes »)¹. Le narrateur entreprend alors de ridiculiser avec véhémence les différentes accusations contre l'auteur, qui tournent toutes autour d'une idée centrale : le désintérêt de Flaubert pour le monde réel et les valeurs morales. Notons que les reproches, tels qu'ils sont formulés dans le chapitre, semblent marqués par l'idéologie bourgeoise qui estime que l'art doit servir de modèle éthique à la société (par exemple : « 10. *Il n'a enseigné aucune vertu positive* », « 15. *Il ne croyait pas que l'art eût un but social* »²).

Cependant, Braithwaite ne contredit en définitive aucun des faits reprochés mais il les confirme, renforçant alors l'image d'un auteur misanthrope et entièrement dévoué à son art. En outre, le chapitre suivant apporte au dossier de l'accusation une nouvelle pièce à charge en imaginant le témoignage de Louise Colet, la célèbre maîtresse de Flaubert : le récit de Braithwaite comble ainsi un vide historique puisque la correspondance entre les deux amants nous est parvenue sous une forme tronquée, les lettres de Louise Colet ayant été brûlées. Or la « version » de Louise vient rectifier la vision de l'écrivain en soulignant ses torts³ et les incohérences de sa posture sociale⁴.

C'est aussi la compagne de l'auteur qui porte un regard accusateur sur lui dans *Deception* de P. Roth : dans l'avant-dernière section du livre, elle accuse son mari de la tromper après avoir lu son carnet de notes constitué de dialogues avec des femmes (ce qui correspond, semble-t-il, au texte que nous avons lu précédemment). Elle refuse en effet de croire que ces dialogues sont entièrement imaginaires, comme tente de le démontrer le personnage masculin, et dénonce « l'hypocrisie du menteur pris en

¹ « *What makes us want to know the worst ? [...] if you love a writer, [...] then it's impossible to know too much. You seek the vice as well* », « *he strangled an entire pack of Wolf Cubs and fed their bodies to a school of carp* », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., pp. 126-127 ; pp. 224-227.

² « 10 That he teaches no positive virtues », « 15 That he didn't believe Art had a social purpose », *ibid.*, p. 133 et p. 136 ; p. 238 et p. 245.

³ « *Gustave used to humiliate me [...] He lied to me. He spoke ill of me to his friends. He ridiculed, in the sacred name of truth, most of what I wrote* », « Gustave avait coutume de m'humilier [...] Il me mentait. Il disait du mal de moi à ses amis. Au nom de la vérité, il ridiculisait presque tout ce que j'écrivais », *ibid.*, pp. 145-146 ; p. 263.

⁴ « *Gustave despised Du Camp for wanting the Légion d'honneur. A few years later he accepted it himself. Gustave despised salon society. Until he was taken up by the Princesse Mathilde* », « Gustave méprisait Du Camp parce qu'il voulait la *Légion d'honneur*. Quelques années plus tard lui-même l'accepta. Gustave méprisait la société des salons. Jusqu'à ce qu'il fréquente la princesse Mathilde », *ibid.*, p. 151 ; p. 274.

flagrant délit » tellement les notes lui paraissent « *intimes* » (« intime »)¹. Mais outre ses soupçons, son épouse craint l'humiliation que serait pour elle la publication du carnet. Or l'ultime dialogue du livre, qui réunit un écrivain et son ancienne maîtresse, semble lui donner raison à la fois sur l'adultère supposé et sur la blessure réelle que peut provoquer la littérature. L'écrivain a publié un livre inspiré de sa liaison avec une femme de nationalité anglaise (cette trame romanesque évoque fortement *The Counterlife*) et cette dernière, « furieuse » (« *angry* ») par ailleurs de se reconnaître dans le livre, lui demande alors : « Pourquoi [...] avoir écrit un livre [que ta femme], j'en ai la conviction, ne peut s'empêcher de croire inspiré par une personne réelle ? »². Cette fois-ci, l'auteur endosse sa culpabilité en se définissant lui-même comme « un voleur et on ne doit pas faire confiance à un voleur »³.

Or *Deception* reprend sur un mode plus léger les violentes accusations auxquelles Zuckerman a dû faire face dans deux romans précédents de P. Roth, *Zuckerman Unbound* et *The Counterlife*, où il ne s'agit plus de lui reprocher ses infidélités conjugales mais l'opprobre que son œuvre romanesque aurait jeté sur toute sa famille et plus particulièrement sur son père. Dans le premier roman, Zuckerman est appelé au chevet de son père mourant peu après la publication retentissante de *Carnovsky*. Ses dernières paroles sont adressées à l'écrivain, « à peine audible, deux syllabes nettement détachées : “Salaud” ». L'insulte marque le reniement ultime du père choqué par l'œuvre du fils depuis ses premiers récits, ce que lui confirme son frère Henry dans une explosion de colère :

Il t'a traité de salaud [...] Tu es un salaud. Un salaud sans cœur ni conscience. Qu'est-ce que ça veut dire, pour toi, la loyauté ? La responsabilité ? L'abnégation ? *La réserve*. Rien du tout ! Pour toi, tout est exploitable ! Tout est... *exposable* ! [...] tu l'as tué, Nathan. Avec ce livre. [...] Il s'est rendu compte de ce que tu leur avais fait, à lui et à maman, dans ce bouquin !⁴

Par le biais d'un roman conçu effectivement comme un meurtre symbolique du père en s'attaquant avec humour à son code moral, Zuckerman se retrouve coupable pour

¹ « *the self-righteousness of the liar caught with his pants down !* », Philip Roth, *Deception*, *op. cit.*, p. 183 et p. 187 ; p. 177 et p. 180.

² « *Why did you then write a book which she, I'm sure, can't help but think is based on a real person ?* », *ibid.*, p. 199 et p. 202 ; p. 193 et p. 195.

³ « *I am a thief and a thief is not to be trusted* », *ibid.*, p. 207 ; p. 200.

⁴ « *Barely audible, but painstakingly pronounced. “Bastard”* », « *He called you a bastard [...] You are a bastard. A heartless conscienceless bastard. What does loyalty mean to you ? What does responsibility mean to you ? What does self denial mean, restraint – anything at all ? To you everything is disposable ! Everything is exposable ! [...] you killed him, Nathan. With that book. [...] He'd seen what you had done to him and Mother in that book !* », Philip Roth, *Zuckerman Unbound* in *Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 241 et p. 257 ; p. 333 et p. 354.

sa famille du meurtre réel de son père : « ce que tu écris sur les gens a des conséquences réelles »¹, ajoute Henry. Mais cette diatribe ne fait que confirmer le sentiment de l'auteur qui se voyait déjà comme « un traître de sang-froid des plus intimes confessions, impitoyable caricaturiste de [ses] propres parents, colporteur minutieux de [ses] rencontres avec des femmes auxquelles [il a] été lié par la confiance »². L'écriture libératoire de *Carnovsky* provoque ainsi le bannissement de Zuckerman du cercle familial : désormais, il « n'[est] plus le fils d'aucun homme, [...] n'[est] plus le frère de [son] frère », comme l'annoncent les dernières lignes du roman³.

Cette rupture entre les deux frères est définitive : Henry n'a toujours pas pardonné Nathan dans *The Counterlife* et la mort du romancier achève de les séparer en attisant à nouveau la fureur fraternelle. Tout d'abord, Henry est outré par l'éloge funèbre que prononce l'éditeur de Nathan lors de son enterrement, éloge qui se convertit en une défense appuyée de son œuvre littéraire – *Carnovsky* en première ligne – et de ses choix esthétiques (la réinvention du réel dans la fiction romanesque). Henry retrouve sa colère passée, qui se transforme ensuite en rage lorsqu'il découvre les derniers manuscrits de Nathan où il a récrit et caricaturé la vie de son frère en laissant apparent son véritable nom. Cet ultime livre tombe sous le coup de la diffamation pour Henry qui le voit comme son roman « le plus infect, le plus éhonté » (« *the filthiest, most recklessly irresponsible of all* ») :

ça, ça dépassait tout, on ne pouvait pas imaginer abus plus infâme de la licence "artistique" [...] il vit clairement toute la vindicte latente dans ce que Nathan avait écrit : *il se préparait à assassiner toute ma famille, comme il avait assassiné mes parents, il nous aurait assassinés par le mépris où il tenait nos personnes.*⁴

En jetant le manuscrit aux ordures, Henry a voulu répliquer, par un geste équivalent sur un plan symbolique, à la littérature « cannibale » (« *cannibal* ») de Nathan qui

¹ « *what you write about people has real consequences* », *ibid.*, p. 258 ; p. 355.

² « *Coldhearted betrayer of the most intimate confessions, cutthroat caricaturist of your own loving parents, graphic reporter of encounters with women to whom you have been deeply bound by trust* », *ibid.*, p. 153 ; pp. 214-215.

³ « *you are no longer any man's son, [...] you are no longer your brother's brother* », *ibid.*, p. 262 ; p. 361.

⁴ « *this exceeded everything, the worst imaginable abuse of "artistic" liberty [...] he saw with clarity all the ugliness that lay behind what Nathan had written : he was out to murder my whole family the way he'd murdered our parents, murder us with contempt for what we are* », Philip Roth, *The Counterlife*, *op. cit.*, p. 230 et p. 242 ; p. 313, p. 314 et p. 331.

« tuait les gens, [...] mangeait les gens sans avoir vraiment à répondre de ses actes »¹.

La faute de Zuckerman est de préférer son art au bien-être d'autrui au point de nourrir son œuvre romanesque de la vie et des pensées de ceux qui l'entourent à leurs propres dépens. Dans le roman de C. Tóibín, *The Master*, Henry James porte lui aussi le poids de la culpabilité de son art, après les décès de Minny Temple, sa cousine, et de Constance Fenimore Woolson, qui fut une amie proche. Toutes deux ont recherché l'affection et l'aide du romancier qui a alors choisi de prendre ses distances pour préserver sa tranquillité de créateur. En revanche, son œuvre a accueilli largement leur présence et s'est inspiré de leur existence réelle.

Ainsi, James ne cesse de penser tout au long de sa vie à Minny, morte prématurément, et il la fait revivre dans ses récits : « dans *Pauvre Richard*, il l'avait envoyée en Europe, où elle ne se mariait pas[,] dans *Daisy Miller*, où il avait souligné son intrépidité, son courage et son indifférence aux conventions, elle mourait à Rome ». Enfin *Portrait de femme* est « un magnifique monument à sa mémoire »², comme le souligne Holmes, vieil ami de jeunesse de James et Minny, venu rendre visite à l'écrivain en 1896. Cependant, après cet éloge, Holmes ne manque pas de souligner la responsabilité de James dans le décès de Minny : en effet, celle-ci aurait demandé en vain à son cousin de l'emmener en Italie quand elle était malade, ce qui, selon certains, « aurait pu la sauver » (« *might have saved her* »). James, « interrogé et jugé par son vieil ami sans aucune trace de sympathie ni d'affection », doit affronter ce reproche qui révèle son égoïsme d'écrivain :

Quand elle n'a plus eu de nouvelles de toi, elle a tourné son visage vers le mur [...] Elle était très seule à ce moment-là ; elle s'était raccrochée à cette idée. Tu étais son cousin, tu aurais pu voyager avec elle. Tu étais libre, tu étais même déjà à Rome. Cela ne t'aurait rien coûté.³

Même si l'écrivain reste convaincu « qu'il avait été parfaitement dans son droit », les lettres de Minny datées de cette époque qu'il relit peu après « le rempliss[ent] de

¹ « *murdering people, eating people, without ever quite having to pay the price* », *ibid.*, p. 242 ; p. 331.

² « *In Poor Richard, he had sent her to Europe where she did not marry. In Daisy Miller, in which he had emphasized her brashness and bravery and careless attitude to conventions, she had died in Rome [...] The Portrait of a Lady is a great monument to her* », Colm Tóibín, *The Master*, *op. cit.*, p. 113 et p. 118 ; p. 144 et p. 150.

³ « *being questioned and judged by his old friend without any sympathy or affection* », « *When she did not hear from you she turned her face to the wall [...] She was very much alone then and she fixed on the idea. You were her cousin and could have travelled with her. You were free, in fact you were already in Rome. It would have cost you nothing* », *ibid.*, p. 119 ; p. 151.

chagrin et de culpabilité » et lui font entrevoir cette « idée insupportable qui le cloua littéralement sur place – cette chose vivante, féroce et prédatrice lui murmurait qu’il préférerait sa cousine morte plutôt que vivante, qu’il avait su quoi faire d’elle après que la vie lui eut été retirée, mais qu’il l’avait reniée quand elle avait doucement imploré son aide »¹.

Le suicide de Constance Fenimore Woolson en 1894 sera une autre source de culpabilité et la romancière s’ajoutera aux disparus qui hantent James. Encore une fois, s’il assume et justifie son propre comportement (« Il ne lui devait rien ; il ne lui avait fait aucune promesse »), « sa responsabilité le faisait frémir » (« *what he had done made him shudder* ») :

Elle avait été prise au piège d’un immense malentendu, qui concernait l’exil sédentaire et solitaire de Henry, mais aussi l’idée qu’il était un homme qui ne voulait pas – qui ne voudrait jamais – d’une épouse [...] S’il était allé à Venise cet hiver-là, il le savait, elle ne se serait pas tuée [...] Il avait abandonné Constance.²

En le détournant d’autrui, la création littéraire transforme ainsi l’auteur en meurtrier en puissance. C’est également le cas du personnage de Paul Auster dans « *City of Glass* » qui se trouve condamné par le narrateur du récit pris de « colère pour l’indifférence avec laquelle il avait traité Quinn », disparu dans de sombres circonstances et sans doute mort : « Je lui ai reproché de ne pas avoir pris plus de part aux événements, de n’avoir rien fait pour aider un homme qui avait si manifestement des ennuis »³. Auster, en pleine rédaction d’un recueil d’essai lorsque Quinn est venu à sa rencontre pour trouver de l’aide, n’est jamais réellement parti à la recherche de l’apprenti détective, ne sortant pas de son appartement, lieu de la création. Ce comportement pousse le narrateur à rompre son amitié avec Auster⁴.

¹ « *that he had every right* », « *filled him with sorrow and guilt* », « *a sharp and unbearable idea staring at him, like something alive and fierce and predatory in the air, whispering to him that he had preferred her dead rather than alive, that he had known what to do with her once life was taken from her, but he had denied her when she asked him gently for help* », *ibid.*, p. 122 ; pp. 154-155.

² « *He had owed her nothing, [...] he had made her no promises that were binding* », « *She had been caught, as it were, in a large misunderstanding, not only in the snare of his solitary, sedentary exile, but also in the idea that he was a man who did not, and would not ever, desire a wife [...] Had he gone to Venice that winter, he knew, she would not have killed herself [...] He had let her down* », *ibid.*, p. 254 et pp. 255-256 ; p. 306 et pp. 307-308.

³ « *angry that he had treated Quinn with such indifference* », « *I scolded him for not having taken a greater part in events, for not having done something to help a man who was so obviously in trouble* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 131 ; p. 185.

⁴ « *As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout. If our friendship has ended, he has only himself to blame* », « Quant à Auster, j’ai la conviction qu’il s’est mal conduit à tous égards. Si notre amitié s’est brisée, il ne peut s’en prendre qu’à lui-même », *ibid.*, p. 132 ; p. 186.

Quant au narrateur de *La velocidad de la luz*, c'est le succès incroyable d'un de ses livres qui est la cause indirecte de la mort de sa femme et de son fils. La gloire s'abat sur l'écrivain de façon inattendue et le conduit à un avilissement total dans lequel il perd toutes valeurs et toute morale : il se met à boire, à tromper sa femme et à mépriser et trahir ses plus anciens amis, tout à son « ivresse du succès » (« *borrachera del éxito* »). Rétrospectivement, le narrateur reconnaît toutes ses « infamies », non pour en tirer une quelconque gloire inversée¹ mais parce qu'elles sont la cause de la destruction de sa famille, brisée par un accident de voiture qui tue sa femme et son fils alors que l'écrivain avait refusé de les raccompagner à la fin d'une soirée mondaine. Le personnage est terrassé par cet événement dont il se sent « responsable » (« *responsable* »)² et il met fin brutalement à sa vie d'alors en rompant tout contact et en retrouvant l'anonymat afin d'entamer une lente expiation.

Dans tous ces exemples, l'auteur est accusé mais sa responsabilité reste indirecte. En revanche, d'autres personnages se sont adonnés au crime délibérément et activement. Dans *Travels in the Scriptorium*, Mr. Blank est ainsi accusé par ses chargés de missions, c'est-à-dire les personnages de son œuvre, qui ont déposé plainte pour les mauvais traitements subis à cause de lui et pour toutes sortes de motifs, « d'indifférence criminelle à molestation sexuelle[,] de conspiration dans un but frauduleux à homicide par imprudence[,] de diffamation à assassinat avec préméditation »³, et certains réclament même son exécution. Cependant, certains meurtriers demeurent totalement impunis : la froide et cruelle Elena Vilena dans *La asesina ilustrada* n'est pas inquiétée pour les morts mystérieuses dont elle est responsable grâce à son dangereux récit capable de tuer son lecteur, ce qui lui permet de laisser circuler librement le texte après l'enterrement d'Escabia, « pour satisfaire [sa] curiosité, et aussi [sa] vanité »⁴, Marc-Antoine Marson se satisfait que la mort

¹ Le narrateur analyse lucidement l'effet possible de son discours : « *sé que hay una vanidad inversa en quien se mortifica atribuyéndose infamias que no ha cometido, y no quiero incurrir en ella* », « Je sais bien qu'il y a aussi de la vanité à se mortifier en s'attribuant des infamies qu'on n'a pas commises, et je ne veux pas tomber dans ce travers-là », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, *op. cit.*, p. 193 et p. 196 ; p. 181 et p. 183.

² *Ibid.*, p. 219 ; p. 206.

³ « *From criminal indifference to sexual molestation. From conspiracy to commit fraud to negligent homicide. From defamation of character to first-degree murder* », Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, *op. cit.*, p. 121 ; p. 138.

⁴ « *por satisfacer mi curiosidad, y también mi vanidad* », Enrique Vila-Matas, *La asesina ilustrada*, *op. cit.*, p. 116 ; p. 102.

très suspecte de Thomas Pilaster (« son coupe-papier [...] enfoncé dans la gorge ») « sera classée sans suite »¹ tandis que personne ne se rend compte que le suicide d'Edwin Mullhouse est en réalité un assassinat.

En outre, même si Tonton Macoute et Dostoïevski n'ont pas de sang sur les mains dans *Pseudo* et dans *The Master of Petersburg*, ces auteurs connaissent le « goût de fiel » (« *tast[e] like gall* »)² que laisse la trahison. Non seulement ils n'hésitent pas à profiter de la douleur et du malheur des autres mais ils les renforcent au seul bénéfice d'un art coupé de toute moralité. Littérature et trahison sont alors sciemment identifiées comme des actes de même nature qui propagent le mal. C'est la raison pour laquelle Ajar refuse de devenir un « écrivain notoire » à l'image de son oncle « qui avait toujours su tirer de la souffrance et de l'horreur un joli capital littéraire »³. Cette profession de « pilliers de cadavres », de « suceurs de sang » et d'« exploiters de la souffrance humaine » révolte Ajar qui rétorque à Macoute qu'il « préfère qu'il n'y ait pas Pinochet plutôt qu'il y ait des chefs-d'œuvre, [...] qu'il n'y ait pas Soljenitsyne plutôt qu'il y ait de la merde et du sang [...] qu'il y ait pas de Raskolnikov plutôt qu'il y ait Dostoïevksy »⁴.

Ce même romancier russe comprend dans le roman de J. M. Coetzee que son art consiste à créer « des perversions de la vérité » (« *perversions of the truth* ») où disparaît toute fidélité, y compris à son beau-fils décédé dont il a vainement tenté d'éclaircir la mort et de sauver la mémoire au fil de l'histoire. Dostoïevski reprend la plume à la fin du récit mais il est désormais « question de trahison – trahison de l'amour en premier lieu, et aussi de Pavel, de la mère, de l'enfant, de tout le monde » : « *Perversion* : toute chose, tout être seraient convertis à un autre usage, fixés à lui, et tomberaient avec lui »⁵. De Pavel, « le jeune étudiant naïf, sans doute médiocre », naît alors Stavroguine, ce personnage des *Possédés* déjà mentionné, « figure centrale de l'infamie » dans l'œuvre de l'écrivain russe pour avoir avoué « dans une confession qu'il voudrait publique comment il a violé une petite fille de

¹ Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, op. cit., p. 187.

² J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 250 ; p. 268.

³ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ « *a matter of betrayal – betrayal of love first of all, and then of Pavel and the mother and child and everyone else. Perversion : everything and everyone to be turned to another use, to be gripped to him and fall with him* », J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 236 et p. 235 ; p. 254 et p. 253.

onze ans puis l'a laissée sciemment se pendre »¹. L'auteur conclut alors un pacte avec le mal comme s'il fallait « opposer le processus de créativité au domaine éthique »², la littérature devenant un espace où s'abolit la morale, le droit et même le respect des morts, « un acte pour lequel [l'auteur] ne peut espérer de pardon »³.

Du reste, pour être absout de ses crimes, il lui faudrait retrouver la confiance de ses interlocuteurs et leur prouver que son discours peut être vrai et sincère. Mais les personnages d'auteur ne cessent de mentir à ceux qui les côtoient, que ce soit leur entourage ou le lecteur lui-même. Dans presque tous les récits, ils cachent la vérité ou la déforment, de Rosario Gironde dans *El mal de Montano*, qui s'efforce de paraître au lecteur comme un narrateur absolument non fiable, à « Javier Cercas » dans *Soldados de Salamina* qui n'hésite pas à mentir à ceux qu'il croise dans son enquête, même à son ami Roberto Bolaño qui lui révèle l'existence du soldat Miralles ; de Philip Roth dans *Operation Shylock* qui trompe son vieil ami George Ziad, le laissant espérer une trêve dans le conflit meurtrier entre Israéliens et Palestiniens qui est devenu sa seule obsession, à Pasavento ou Zuckerman dont le comportement confine à la mythomanie. Les auteurs semblent ainsi propager dans le réel leur travail d'invention littéraire, effaçant les frontières entre l'art et la vie, dérégulant les codes de la communication et les usages du discours au risque que la littérature se confonde tout à fait avec le mensonge.

Enfin, la confrontation entre éthique et esthétique de l'auteur fictionnel se charge dans quelques récits du poids de l'histoire pour dénoncer l'attitude du personnage envers les idéologies politiques qui ont meurtri l'Europe du XX^e siècle. La mise en cause de Pessoa dans le roman de J. Saramago est d'abord discrète mais le récit travaille progressivement à mettre en place « une sorte de procès des illusions pessoennes au regard de l'avènement du salazarisme et du déclenchement latéral de la guerre civile espagnole », procès qui montre finalement « la faillite de l'ataraxie et l'illusion du détachement » du poète portugais⁴. En effet, une fois Pessoa mort, lui

¹ Raphaëlle Guidée, « En attendant les fantômes : *Foe* et *Le Maître de Pétersbourg* », Jean-Paul Engélibert (sous la direction de), *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, PUR (Interférences), 2007, p. 127.

² *Ibid.*, p. 128.

³ « *It is an act for which he can expect no forgiveness* », J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 249 ; p. 267.

⁴ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 173.

survit Ricardo Reis, c'est-à-dire la figure la plus inactuelle de ses hétéronymes, poète d'inspiration antique qui regardait le monde avec une distance absolue jusqu'à ce que le cours de l'histoire le rattrape dans le roman : revenu à Lisbonne, il est placé sous surveillance policière et constate ainsi la montée de l'autoritarisme dans le pays. Pourtant, obsédé par la mort de son maître et par ses propres liaisons amoureuses, il est incapable de se défaire de son indifférence d'esthète et le récit souligne son égarement pitoyable. Ainsi, par endroits, la voix du narrateur s'enfle contre le personnage et dessine en contre-champ la réalité misérable et violente dans laquelle il erre aveuglément, dans cet extrait par exemple :

Ce que monsieur le docteur ne sait pas, c'est qu'en novembre de l'année dernière, deux mille quatre cent quatre-vingt-douze personnes dont monsieur Fernando Pessoa sont mortes dans les chefs-lieux du district, ce n'est pas beaucoup, ce n'est pas rien, un chiffre normal, le pire, c'est que sept cent trente-quatre d'entre elles étaient des enfants de moins de cinq ans¹

« Une vague lueur de curiosité » le conduit plus tard à assister passivement à un rassemblement fasciste en soutien aux phalangistes espagnols, manifestation qui ne suscite de la part du poète « pas une réflexion, pas un commentaire, pas une seule idée [...] comme s'il avait été transporté sur un nuage ».

Si Ricardo Reis « s'était contenté de planer » avec indifférence² au moment où l'Europe sombrait dans la violence, le titre provocant du roman de R. Bolaño, *La literatura nazi en América*, indique la part active que prennent les auteurs fictifs du recueil dans le développement de cette idéologie anti-démocratique et meurtrière. Celina Manzoni montre que ce livre se situe sans conteste dans la filiation de *l'Histoire universelle de l'infamie* de Borges par une équivalence suggérée entre « nazi » et « infâme » – terme repris dans le dernier chapitre, « miroir et explosion [des] autres histoires »³, « Ramírez Hoffman, el infame » – tout en procédant à une double inversion : un « déplacement qui va de “histoire” à “littérature” » et une

¹ « *O que o senhor doutor não sabe é que em Novembro do ano passado morreram nas cidades capitais de distrito dois mil quatrocentos e noventa e dois indivíduos, um deles foi o senhor Fernando Pessoa, não é muito nem é pouco, é que tem de ser, o pior é que setecentos e trinta e quatro eram crianças com menos de cinco anos de idade* », José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Seuil (Points), *op. cit.*, p. 91 ; p. 94.

² « *uma pequenina chama de curiosidade* », « *não encontrava uma única ideia, uma reflexão, um comentário, era como se tivesse sido transportado por uma nuvem [...] apenas pairando* », *ibid.*, p. 390 ; p. 392 et p. 396.

³ « *espejo [y] explosión de otras historias* », Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 11 ; p. 11.

réduction de l'universel à l'espace américain¹. Se substitue à l'homme infâme l'auteur nazi, qui défend dans ses œuvres souvent grotesques des thèses racistes, violentes ou réactionnaires. L'écrivain argentin Silvio Salvático prône ainsi « la restauration de l'Inquisition, les châtiments corporels publics, [...] la restriction des droits des citoyens d'origine juive, l'émigration massive en provenance des pays scandinaves, pour blanchir peu à peu l'épiderme national assombri par des années de promiscuité hispano-indigène »² tandis que son compatriote Luiz Fontaine Da Souza passe sa vie à écrire et publier des « réfutations » (« *refutación* ») de philosophes (notamment les penseurs français de la liberté individuelle : Voltaire, Diderot, Montesquieu, Sartre dans *l'Etre et le Néant*) entre deux internements psychiatriques.

Les créations littéraires de ces auteurs sont extrêmement diverses, du roman à la poésie, des sous-genres artistiques (romans de science-fiction et articles de presse) à des propositions d'avant-garde comme l'obscur œuvre poétique de Willy Schürholz qui juxtapose quelques phrases décousues à des plans de camps de concentration, comme si l'idéologie nazie avait contaminé l'ensemble du champ littéraire, dans toutes ses formes, à toutes les époques (du début du XX^e siècle au XXI^e siècle) et en tous lieux du territoire américain, de la Patagonie aux Etats Unis. Les personnages infâmes du roman sont tous imaginaires mais ils font signe vers l'histoire politique de l'Amérique Latine et nous renvoient à « la lutte sourde entre l'oubli et la mémoire » qui se perpétue après la fin des dictatures : selon Celina Manzoni, à l'opposé de certains textes de la littérature chilienne récente, le roman de R. Bolaño est écrit « depuis l'intempérie, ou peut-être depuis la survie d'un naufrage » et il « se présente comme une forme de résistance à l'oubli » pour « raconter l'horreur » du siècle³, les compromissions et les égarements de la littérature du côté de la haine et du mal. Le livre trouve son apogée dans l'histoire de Ramírez Hoffman qui s'efforce de confondre tout à fait la poésie et le crime et

¹ « *el desplazamiento que va de "historia" a "literatura"* », Celina Manzoni, « Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal », Celina Manzoni (éd.), *Roberto Bolaño : la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 24.

² « *la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, [...] el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidad hispano-indígena* », Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*, op. cit., p. 57 ; p. 61.

³ « *la lucha sorda entre olvido y memoria* », « La literatura nazi en América [...] desde la intemperie, o quizá desde la supervivencia de un naufragio, se propone como una forma de resistir al olvido », « *narrar el horror* », Celina Manzoni, « Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal », art. cit., p. 18.

d'identifier la création artistique et le meurtre. L'infamie littéraire trouve ainsi dans *La literatura nazi en América* sa représentation la plus excessive, à la fois grotesque et scandaleuse, où les effets de réel de la fiction participent à une démythification de la littérature. La reconstitution biographique de l'auteur dresse le bilan de ses responsabilités dans l'histoire, travail qui sera adapté et prolongé par J. Cercas dans *Soldados de Salamina* autour de la figure du phalangiste Rafael Sánchez Mazas.

Le récit fictionnel accueille désormais l'auteur non pour chanter ses louanges mais pour le mettre au ban des accusés et interroger les liens qui unissent esthétique littéraire et éthique. C'est ainsi que, dépouillé de son renom, de sa dignité puis de son innocence pour finir, le personnage de l'auteur nous apparaît très vulnérable : il n'est plus protégé par son statut et doit affronter le regard d'autrui qui reflète ses multiples infamies.

Conclusion

La notion d'auteur se compose de plusieurs facettes que nous avons successivement distinguées au cours de cette partie : l'auteur est une identité qui se fonde sur un nom et une activité mais il est aussi, simultanément, le créateur d'une œuvre littéraire, une personne historique et une figure mémorable. Cependant, quel que soit l'angle d'observation choisi, nous constatons la présence d'un mouvement négatif qui progresse vers une éclipse de l'auteur : celui-ci est remplacé dans le récit par un succédané au nom et à l'identité incertaines, un bartleby dont la présence fictionnelle s'efface tandis que se révèle son infamie. Cette destitution en marche de l'auteur est plus avancée dans certaines œuvres mais elle ne semble épargner personne. Pourtant le souvenir d'une figure auctoriale pleine et accomplie persiste dans la fiction comme un statut hors d'atteinte dont les personnages présentent une forme dégradée de sorte qu'il serait inexact de dire que l'auteur a déserté définitivement l'espace fictionnel, malgré la très forte négativité qui le saisit. Il reste toujours quelque chose de l'auteur qui renforce le sentiment de sa disparition imminente.

C'est pourquoi il me semble que la finalité des fictionnalisations de l'auteur n'est pas de l'annihiler et de reproduire dans l'espace fictionnel son rejet de la

critique littéraire, comme si les récits récrivaient à leur manière la « mort de l'auteur » de R. Barthes. Je souhaiterais montrer dans un dernier temps que cette négativité est en réalité un outil de mise à l'épreuve de l'auteur et finalement de refondation, sans illusion, sous une forme seconde. En cela, la fiction expose le mouvement contradictoire qui anime en profondeur la notion d'auteur, plus exactement le geste qui la définit, comme l'a mis en évidence Giorgio Agamben grâce à une relecture de la conférence de M. Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur ? » à la lumière de l'article « La vie des hommes infâmes », reliant auteur et infamie selon une nouvelle perspective : le philosophe italien analyse en effet l'auteur comme un geste d'effacement dont la présence demeure néanmoins une « nécessité irréductible ».

Si nous appelons geste ce qui reste inexprimé dans chaque acte expressif, nous pourrions dire que, exactement comme l'infâme, l'auteur n'est présent dans le texte qu'en tant que geste qui rend possible l'expression dans la mesure même où il instaure en elle un vide central.¹

De la même manière que la vie des hommes infâmes, la vie de l'auteur est « jouée » dans le texte, « mise en jeu » et « non pas exprimée [...] non pas exaucée »². Prolongeant ce geste dans la fiction, les auteurs réels semblent à leur tour *jouer* leur statut et le mettre en danger dans un récit pour découvrir « le lieu possible, mais vide, d'une éthique, d'une forme-de-vie »³.

¹ Giorgio Agamben, « L'auteur comme geste », *Profanations*, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Rivages), 2005, p. 76 et p. 82.

² *Ibid.*, p. 84 et p. 86. La réflexion de G. Agamben s'appuie sur cette phrase de « La vie des hommes infâmes » : « Des vies réelles ont été "jouées" dans ces quelques phrases ; je ne veux pas dire par là qu'elles y ont été figurées, mais que, de fait, leur liberté, leur malheur, leur mort souvent, leur destin en tout cas y ont été, pour une part au moins, décidés », Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes », *art. cit.*, p. 240.

³ *Ibid.*, p. 84.

- QUATRIEME PARTIE -

L'AUTEUR A L'EPREUVE DE LA FICTION

L'auteur comme personnage de fiction est un objet complexe et équivoque : il se propage dans la littérature contemporaine et informe une grande partie des genres narratifs mais sa présence fictionnelle ne se laisse pas interpréter simplement. L'analyse successive de son statut narratif et fictionnel et de ses représentations diégétiques nous permet ainsi de renvoyer dos-à-dos deux lieux communs : la disparition de l'auteur dans l'espace littéraire, maintes fois répétée, à laquelle s'oppose son retour supposé dans la littérature contemporaine malgré les interdits formulés par la modernité puis par le structuralisme. Ces deux lectures sont inadéquates pour rendre compte du phénomène de fictionnalisation de l'auteur que nous étudions parce que celui-ci entend au contraire associer ces deux perspectives : comme nous l'avons vu, les récits donnent à l'auteur fictionnel une place fondamentale et remarquable tout en le recouvrant de négativité au fil de l'histoire. Or la coexistence de ces orientations contradictoires recèle les enjeux profonds du déplacement de l'auteur du côté de la fiction : il s'agit de le confronter à ses contradictions et à ses illusions, de le mettre à l'épreuve avec rigueur pour accueillir une forme résiduelle de l'auteur qui serait contenue tout entière dans l'espace fictionnel.

La création d'un personnage d'auteur est la manifestation d'une inquiétude, un « symptôme de crise »⁹⁴⁹ selon Roseline Tremblay mais surtout c'est un outil de réflexion qu'utilise l'auteur réel pour interroger la notion d'auteur qu'il tâche de s'approprier et ses interprétations divergentes. L'auteur fictionnel apparaît en effet comme une forme où se concentrent les différentes strates qui composent cette notion et que plusieurs études se sont efforcées de démêler pour clarifier les termes d'un débat houleux. Nous l'avons déjà observé dans la partie précédente, il existe plusieurs manières de comprendre ce qu'est un auteur, selon le point de vue privilégié. J.-L. Diaz et D. Maingueneau proposent tous deux de distinguer trois instances, qui se recoupent en partie malgré des terminologies éloignées. Dans son essai *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, J.-L. Diaz déploie « la complexité de l'instance auctoriale » sur le plan du « réel », du « textuel » et de l'« imaginaire ». Il y a d'une part « l'homme de lettres » qui relève du réel, « à la fois un sujet biographique et un acteur social », et d'autre part, sur le plan textuel, « celui auquel on pourrait réserver le nom d'auteur » qui existe à travers

⁹⁴⁹ Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, op. cit., p. 28.

les « marques grammaticales qui forment l'*appareil formel de l'énonciation* » et qui est « le régisseur formel du texte ». Enfin, J. -L. Diaz ajoute une troisième dimension à l'auteur qu'il se propose d'appeler l'« *écrivain imaginaire* », c'est-à-dire l'image ou la représentation de soi que projette un auteur dans le champ littéraire ; son étude ne concerne que ce dernier plan imaginaire de l'auteur dont il décrit les divers scénarios mis en place⁹⁵⁰. D. Maingueneau distingue pour sa part « *la personne, l'écrivain, l'inscripteur* » :

La dénomination “la personne” réfère à l'individu doté d'un état civil, d'une vie privée. “L'écrivain” désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme “inscripteur”, il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte ([...] “scénographie”) et la scène qu'impose le genre de discours⁹⁵¹

Bien que les enjeux de ces deux analyses soient distincts – J.-L. Diaz entend étudier les stratégies d'invention de soi et de légitimation de l'écrivain romantique tandis que D. Maingueneau élabore des outils critiques pour rendre compte de « la relation constitutive qu'entretient l'œuvre littéraire avec la configuration dont elle émerge »⁹⁵² –, nous retrouvons un même effort pour distinguer cette part de l'auteur qui préexiste à la création de l'œuvre (l'homme de lettres, la personne), celle qui l'accompagne dans le champ littéraire et qui se développe à ses côtés (l'écrivain, ou l'écrivain imaginaire si l'on insiste sur le processus d'invention d'une figure auctoriale) et celle qui se constitue seulement à travers l'œuvre et qui en émerge (l'auteur, l'inscripteur) : cette dernière instance correspond en outre, peu ou prou, à la fonction-auteur de M. Foucault, pour lequel auteur désigne « un être de raison » qui se construit dans les écrits d'une personne, « projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes »⁹⁵³. Le rapport que ces instances auctoriales entretiennent avec la création littéraire n'est pas équivalent et il semble nécessaire d'identifier leur spécificité bien qu'elles affluent toutes trois, à des degrés divers, dans le discours de l'auteur et y prennent part selon des modalités variables. D. Maingueneau insiste sur le fait que ces trois instances sont entrelacées de telle sorte que chacune ne peut être totalement isolée des deux autres ; cette description structurée de l'instance auctoriale permet surtout de préciser

⁹⁵⁰ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, pp. 17-18.

⁹⁵¹ Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., pp. 107-108.

⁹⁵² *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁹⁵³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », art. cit., p. 801.

l'analyse du discours littéraire dans ses formes les plus problématiques qui régulent d'une manière particulière le jeu de ces trois dimensions (telle l'autofiction qui réduit la place de l'inscripteur au profit de la personne et de l'écrivain, deux instances dont la présence s'est fortement accrue). De même, l'écrivain imaginaire s'élabore selon J.-L. Diaz « pour l'essentiel [grâce à] des moyens textuels », « c'est par des écrits que se trame l'autogestation de l'écrivain, [...] par des textes, des péri-textes et des épitéxtes spécifiques qu'il essaie de se déterminer une posture »⁹⁵⁴.

Cependant, les récits qui font de l'auteur un personnage de fiction rassemblent ces trois plans et procèdent à des confusions qui les rendent finalement indistincts : en effet, même si certains personnages ont un référent extratextuel, ils sont réinventés dans la fiction ce qui fait de leur « personne » un être tissé de littérature tout comme l'auteur / inscripteur tandis que l'image de l'écrivain se déploie alors uniquement dans l'espace fictionnel et se superpose de ce fait aux deux autres instances. L'auteur, quel que soit le plan abordé, est toujours contenu dans l'œuvre. Ces effets de brouillage ont une incidence intéressante sur notre appréhension de l'auteur : loin de combattre les efforts d'analyse théorique de la notion, ils en soulignent les lieux problématiques et irrésolus. Nous verrons ainsi dans le premier chapitre comment la confusion de l'homme et de l'auteur ouvre une réflexion sur la création littéraire puis, dans le deuxième chapitre, comment l'absence de solution de continuité entre l'auteur et l'écrivain, par une indistinction de l'œuvre et de la posture auctoriale, interroge l'élaboration d'une identité littéraire et la quête d'une reconnaissance. Sous ces deux aspects, la dynamique du personnage tracée en deuxième partie se relie à la mise en cause de son statut d'auteur que nous avons observé ensuite afin de trouver un lieu et une forme possibles à une autorité d'auteur, point litigieux de la littérature postmoderne qui sera envisagé dans le troisième chapitre : nous verrons que l'autorité de l'auteur réel se joue dans l'autorité de l'auteur fictionnel sur le modèle de l'hétéronymie.

⁹⁵⁴ José-Luis Diaz, « Le poète comme roman », Nathalie Laviolle et Jean-Benoît Puech (dir.), *L'auteur comme œuvre. L'auteur ses masques, son personnage, sa légende*, op. cit., pp. 61-62.

CHAPITRE I

L'AUTEUR, PERSONNAGE DE SON ŒUVRE

Lorsque l'auteur est accueilli dans un récit fictionnel, la question du lien entre sa vie et son œuvre littéraire surgit très vite, particulièrement dans le cas où l'auteur est emprunté à l'histoire littéraire puisqu'il est possible que le lecteur ait une pré-connaissance de l'auteur et de ses écrits avant d'ouvrir le récit, ce qui lui fournit ainsi un point de comparaison. Mais, comme nous le verrons, c'est le cas aussi des auteurs imaginaires grâce aux extraits de l'œuvre du personnage qui sont insérés et surtout à travers l'interprétation de celle-ci qui nous est proposée au cours de l'histoire. Nous retrouvons en effet, transposée dans la fiction, la querelle interminable qui a dressé la nouvelle critique contre l'histoire littéraire, constituée en discipline scientifique au cours du XIX^e siècle en se donnant pour perspective d'éclairer l'œuvre grâce à une étude de l'homme (historique, social, moral).

Dans le domaine français, Sainte-Beuve a été pris pour cible, à la suite de Marcel Proust et de son essai écrit en 1908-1910 mais publié seulement en 1954, afin de dénoncer une « méthode » interprétative présentée ainsi par le romancier :

Cette méthode [...] consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre [...] d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain [...]¹

Ce qui est reproché en premier lieu au biographisme et à l'historicisme dans les études littéraires, c'est son échec patent à rendre compte de la spécificité et des enjeux esthétiques de l'œuvre, « esquiv[ant] l'essentiel pour se complaire dans l'accessoire » : ainsi Valéry s'est attaqué à « l'Histoire de la littérature dans sa version lansonienne » (les essais critiques de Lanson ont marqué durablement les études littéraires universitaires en France, jusqu'aux années soixante), soulignant que « les prétendus renseignements de l'histoire littéraire ne touchent [...] presque pas à l'arcane de la génération des poèmes. Tout se passe dans l'intime de l'artiste comme si les événements observables de son existence n'avaient sur ses ouvrages qu'une influence superficielle »². L'article de R. Barthes « La mort de l'auteur » est ainsi

¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1954, p. 127.

² Paul Valéry, « Au sujet d'Adonis », 1^{er} février 1921, *Œuvres complètes*, Pléiade, t. I, p. 482 ; cité par José-Luis Diaz, « Quelle théorie pour l'histoire littéraire ? », Julia Kristeva, Evelyne Grossman (textes

l'aboutissement d'une longue suite de contestations contre la présence de la vie de l'auteur dans l'analyse et l'interprétation des œuvres. Plus précisément, le propos provocateur du critique entendait mettre un terme à la confusion courante entre l'auteur comme personne réelle – l'individu qui est « le passé de son propre livre » – et l'auteur comme instance textuelle, qu'il nomme pour sa part « le scripteur moderne » et qui « naît en même temps que son texte »¹. R. Barthes insiste sur la discontinuité absolue qui existe entre l'œuvre et la personne historique qui l'a écrite pour recentrer l'analyse sur le texte seul, indépendamment de son contexte et à partir d'une étude interne – ce qui a permis, du reste, un approfondissement incontestable de la lecture des œuvres littéraires au cours des dernières décennies.

Cependant, malgré ses illusions, l'histoire littéraire tentait de comprendre comment l'homme de lettres et l'auteur se rattachaient l'un à l'autre au travers d'une œuvre qui les sépare tout en les unissant. Comme D. Maingueneau le souligne, il existe un « mystère » de l'auteur dans cette alliance entre ces deux instances irréductibles :

l'individu Emile Zola ne coïncide pas avec le narrateur de *Nana* ou de *Germinal*, il n'en reste pas moins que l'intelligence du fait littéraire exige qu'on s'interroge sur leur énigmatique différence. L'Eglise catholique est plus conséquente quand elle considère l'Incarnation, l'union de deux natures dans la personne du Christ, comme un "mystère" : dire que cette question dépasse l'entendement humain, ce n'est pas l'annuler.²

François Genton note en outre que le rejet radical de cette question à la suite de l'article de R. Barthes a été particulièrement exacerbé dans la critique littéraire française tandis que la conception allemande de l'auteur n'a pas connu une telle rupture, notamment grâce à l'approche du philosophe Wilhelm Dilthey (fondateur de la *Geistesgeschichte*, l'histoire de l'esprit) qui « a permis de surmonter un biographisme étroit et de doter les études littéraires d'une légitimité réelle, en les associant à toutes les sciences "de l'esprit" (histoire, philosophie, psychologie, sciences politiques, droit, etc.) » sans nier l'auteur. Le critique souligne d'ailleurs, à l'appui de son propos, que le texte de R. Barthes ne fut traduit en allemand qu'en

réunis par), *Où en est la théorie littéraire ?*, *Textuel* n° 37, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2000, p. 170.

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 493.

² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 106.

2000 tandis que l'exposé de M. Foucault, où l'auteur subsiste malgré tout, a été accessible dès 1974¹.

Par leurs moyens propres, les récits fictionnels réinvestissent à leur tour cette question problématique et s'emploient à explorer la distance qui existe entre la personne biographique et l'auteur, en mettant en scène dans l'histoire racontée la réception des œuvres littéraires du personnage mais également en esquissant une comparaison entre celles-ci et la vie de l'auteur fictionnel. Pour autant, ces textes nous montrent que l'on ne peut sortir de l'aporie si ce n'est à confondre de nouveau ces deux instances auctoriales. Se dégagent en effet deux mouvements contradictoires, parfois associés dans un même récit, que nous étudierons successivement : d'un côté, certaines fictions participent de l'antibiographisme et s'opposent à une représentation transitive de l'acte créateur tandis que, d'un autre côté, le personnage de l'auteur semble bien souvent se fondre dans son œuvre littéraire, comme si la « personne » historique était parvenu à coïncider exactement avec l'« auteur » en se modelant sur lui – processus inversé par rapport à celui mis en place par l'histoire littéraire qui voudrait substituer le sujet biographique à la figure auctoriale que porte l'œuvre.

I De mauvais lecteurs ? La distance entre la vie et l'œuvre

La fracture que crée l'œuvre entre l'auteur et la personne est cernée dans les récits fictionnels à travers la confrontation du personnage de l'auteur avec ses lecteurs et avec leurs interprétations de ses travaux littéraires. Bien que cette mise en scène de la réception engage différentes catégories de lecteurs, professionnels (dans le cas des éditeurs et des journalistes) ou non, dont l'avis est plus ou moins éclairé (par exemple quand il s'agit d'autres écrivains), on note leur inclination commune à considérer l'œuvre comme un reflet de la vie de l'auteur, lecture biographique à laquelle tentent de s'opposer vainement plusieurs personnages. C'est ce que remarque l'éditeur de Zuckerman lors de son éloge funèbre dans *The Counterlife* de P. Roth, évoquant la réception ambiguë de *Carnovsky* dont « tant de lecteurs se sont

¹ François Genton, « Le problème de l'auteur et les études littéraires en Allemagne », Laurence Garino-Abel, François Genton, François Gramusset (textes réunis par), *L'Auteur. Théories & pratiques, Les Cahiers de l'ILCEA n°5*, Grenoble, Université Stendhal – Grenoble 3, 2003, pp. 183-184.

demandés si c'était "du roman" : « N'est-il pas vrai que, contrairement à une idée répandue, ce soit la *distance* entre la vie et l'œuvre qui intrigue le plus, dans l'imagination de l'auteur ? ». En effet, les lecteurs tendent à croire que l'auteur est « incapable d'"inventer" » (« *he couldn't write fiction* »)¹, comme si l'œuvre ne pouvait naître que de son vécu et non de son art ou de son imagination et devait lui ressembler, autrement dit comme si la figure auctoriale construite par le livre était nécessairement le décalque de son être biographique et social.

Dans *Erasure* de P. Everett, Thelonious Ellison prend conscience de cette confusion qui provoque le déclin inexorable de sa carrière littéraire. En effet, la couleur de sa peau induit manifestement un horizon d'attente chez les lecteurs qui s'attendent à ce que ses œuvres décrivent « la rude vie des Noirs » (« *gritty real stories of black life* ») et donnent à entendre « le dialecte » (« *the talk* »), tel le roman à succès de Juanita Mae Jenkins dont « la langue est si vraie et les personnages si authentiques » pour l'animatrice de télévision Kenya Dunston². Le refus de Thelonious de se soumettre à ce cliché, qui ne correspond en rien à sa véritable situation personnelle (par ironie, il souligne qu'il est « nul au basket » et qu'il « ne sai[t] pas danser »), pèse sur les ventes de ses livres comme si cet écart entre la représentation sociale (fantasmée) de l'homme noir et l'auteur de « parodies des structuralistes français » n'était pas tolérable. Pour que le romancier soit encore publié, il serait préférable que « [ses] personnages peignent leurs afros et qu'on les traite de négros »³ et Thelonious constate amèrement que *The Second Failure*, son deuxième roman, s'est bien vendu car il exploitait la violence des conflits raciaux entre Noirs et Blancs ; mais « l'écriture de ce roman [l']avait révolté, sa relecture [l']avait révolté. Rien que d'y penser [le] révoltait »⁴. Depuis, l'auteur Thelonious

¹ « *so many people keep wanting to know, "Is it fiction?"* », « *Isn't it true that, contrary to the general belief, it is the distance between the writer's life and his novel that is the most intriguing aspect of his imagination ?* », Philip Roth, *The Counterlife*, op. cit., pp. 213-215 ; pp. 291-292.

² « *The language is so real and the characters are so true to life* ». A titre d'exemple, voici l'incipit du roman *My Pafology* : « *Mama look at me and Tardreece and she call us "human slough". That how it all start up. "Human slough", she say, "You lil' muthafuckas ain't nuffin but human slough"* », « Ma mère elle me r'garde, avec Tardreece, et elle nous traite de "déchet d'aujourd'hui". C'est ça le début. "Du déchet d'aujourd'hui, qu'elle fait, v'là c'que vous êtes, sales petits cons !" », Percival Everett, *Erasure*, op. cit., p. 4, p. 189, p. 61 et p. 73 ; p. 13, p. 232, p. 86 et p. 101.

³ « *I am no good at basketball [...] I cannot dance* », « *parodies of French poststructuralists* », « *to have my characters comb their afros and be called niggers* », *ibid.*, p. 3, p. 4 et p. 49 ; p. 12, p. 13 et p. 72.

⁴ « *I hated writing the novel. I hated reading the novel. I hated thinking about the novel* », *ibid.*, p. 70 ; p. 96.

Ellison, en rupture avec la personne afro-américaine qu'il devrait incarner, a presque totalement disparu de la scène littéraire.

A l'inverse, comme la remarque de son éditeur l'a déjà suggéré, Zuckerman voit dans *Zuckerman Unbound* son identité biographique contaminée aux yeux des lecteurs par la publication de *Carnovsky*, un roman caractérisé par une grande liberté de ton et de sujets sans égard pour les bienséances et le puritanisme de la société américaine de l'époque (d'après les descriptions présentes dans le roman de P. Roth de cette œuvre qui reste illisible pour le lecteur réel). Non seulement le livre informe le jugement porté sur sa personne mais en outre les lecteurs utilisent fréquemment le nom de son personnage éponyme pour l'interpeller : ainsi dans la scène d'ouverture du roman, une passagère de l'autobus qu'a emprunté l'écrivain le nomme « Mr. Carnovsky » tandis que personne ne connaît apparemment son véritable nom civil. Les lecteurs semblent croire que le protagoniste du roman est son reflet littéraire et qu'ils partagent les mêmes expériences (sexuelles pour l'essentiel) et le même comportement amoral et provocant, tel cet agent de la compagnie d'électricité : « Dites donc, tous ces trucs que vous racontez dans votre bouquin, vous les avez faits ? Avec toutes ces nanas ? Vous êtes un sacré numéro, vous »¹. « Ils avaient confondu personnification et confession et apostrophaient un personnage qui vivait dans un livre », constate avec étonnement Zuckerman qui ne s'était pas préparé à une telle réception de son roman². Ses vives protestations contre cette identification abusive ne sont pas entendues, même de la part de lecteurs plus avisés telle cette amie de son ancienne compagne, « une femme qui a enseigné la littérature pendant trente ans dans le système scolaire de New York » et qui refuse pourtant de « faire la distinction entre l'illusionniste et l'illusion »³. En outre, la confusion contamine tout son entourage, Laura devient pour la presse à scandale « l'amie de Carnovsky » (« *Carnovsky's girlfriend* ») tout comme sa mère « la mère de Carnovsky » (« *Carnovsky's mother* ») : ainsi, ses amis lui disent « d'emblée et sans arrière-pensées – “Je ne savais pas que vous étiez bizarre comme ça, Selma” ») et cela mène le personnage à des situations absurdes – par exemple lorsque la responsable de son

¹ « *Hey, you do all that stuff in that book ? With all those cicks ? You are something else, man* », Philip Roth, *Zuckerman Unbound* in *Zuckerman Bound*, op. cit., p. 122 et p. 125 ; p. 173 et p. 176.

² « *They had mistaken impersonation for confession and were calling out to a character who lived in a book* », *ibid.*, p. 125 ; p. 177.

³ « *a woman who taught English in the New York school system for over thirty years cannot distinguish between the illusionist and the illusion* », *ibid.*, p. 225 ; p. 312.

service de messagerie lui affirme : « Mais vous aimez les harengs, c'est dans le bouquin » – ou plus éprouvantes lorsque Zuckerman comprend que le rabbin oriente le portrait de son père dans le sermon qu'il tient à son enterrement de façon à « le différencier le plus possible du père de *Carnovsky* »¹.

Cependant, cette rupture forcée entre Zuckerman et son père s'était amorcée bien avant ce roman licencieux lorsque ce dernier a lu la première nouvelle fictionnelle de son fils dans *The Ghost Writer*. Il se trouve immédiatement choqué de l'inadéquation entre la représentation qu'il se fait de Nathan (« Tu es un garçon affectueux [...] Tu es un jeune homme bon, complaisant, délicat ») et « le type à écrire ce genre d'histoire »² qu'il méprise parce qu'il risque de salir l'image de la communauté juive. Son père souhaiterait ainsi que Nathan renonce à publier sa nouvelle pour ne pas se transformer en cet auteur soupçonné d'antisémitisme.

La porosité ainsi instaurée entre la vie et l'œuvre engendre deux attitudes corrélatives : les lecteurs traquent dans la vie du personnage les ressemblances avec son double fictionnel mais ils utilisent également son œuvre littéraire comme un document authentique qui révélerait les secrets de son existence réelle. Dans *Exit Ghost*, Kliman se fonde sur cette idée pour démontrer que l'écrivain Lonoff a eu une relation incestueuse avec sa demi-sœur à l'adolescence en utilisant comme preuve (soi-disant irréfutable) son ultime roman tandis que, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les carnets du personnage de *Deception* prouvent selon sa femme la réalité de son adultère. Zuckerman tout comme « Philip » s'opposent avec virulence à une telle déduction « naïve » sans convaincre toutefois leurs interlocuteurs. Or ce type d'interprétation littéraire se systématise parfois lorsque l'œuvre est considérée tout entière comme un roman à clef, ce qui engendre alors un mécanisme insidieux qui met en danger le crédit de la personne réelle comme le montrent les mésaventures de deux auteurs empruntés à l'histoire littéraire cette fois-ci, Naso et Javier Marías.

Cotta se souvient dans *Die Letzte Welt* qu'une des hypothèses portée par la rumeur sur le contenu possible de la mystérieuse œuvre de Naso, *Les*

¹ « *right out, without a second thought – “I didn't know you were crazy like that, Selma”* », « *But you like herring – it's in the book* », « *to distance him from the father in Carnovsky* », *ibid.*, p. 225, p. 159, p. 162, p. 146 et p. 244 ; p. 311, p. 223, p. 227, p. 206 et p. 336.

² « *You are a loving boy [...] You are a good and kind and considerate young man* », « *the kind of person who writes this kind of story* », Philip Roth, *The Ghost Writer in Zuckerman Bound*, p. 61 ; p. 91.

Métamorphoses, suggérait qu'il s'agissait en réalité d'« un roman à clés sur la société romaine, où de nombreux citoyens fortunés et de haut rang se retrouvaient nantis de leurs passions secrètes, de leurs relations d'affaires et de leurs habitudes bizarres : masqués et démasqués par Naso, jetés en pâture aux potins et au ridicule ». Ce soupçon, encore sans fondement, va se renforcer progressivement et causera la perte du poète : Naso est perçu comme un homme « à tous égards capable d'écrire, effectivement, un roman de ce genre » grâce à ses relations mondaines¹ et les extraits de son œuvre qu'il propose au public sont alors interprétés en ce sens (notamment sa pièce de théâtre *Midas*, que fait rapidement interdire un sénateur). L'image préconçue de l'auteur que s'étaient forgés les hommes d'influence du régime impérial se consolide jusqu'à ce que le discours prononcé par Naso lors de la cérémonie d'inauguration du stade des Sept-Refuges, présidée par l'empereur Auguste en personne, la transforme tout à fait en réalité incontestable aux yeux du pouvoir. Le poète raconte alors l'histoire de la peste d'Egine (inspirée du livre VII des *Métamorphoses*), « histoire non équivoque de peste et de fourmis » (« *eine Gleichnisses* [une parabole] *von Ameisen und Pest* ») qui déclenche le « scandale » (« *Skandal* ») : on y lit une « injurieuse dénonciation de Rome » (« *Bloßstellung und Beleidigung Roms* ») qui entraîne le bannissement de Naso hors de l'empire².

Le narrateur de *Negra espalda del tiempo*, qui s'identifie à Javier Marías lui-même, expose au début de son récit les aléas de la réception du roman *Todas las almas* qui « s'est prêté aussi à l'identification presque totale entre son narrateur anonyme et son auteur pourvu d'un nom »³. En effet, le personnage principal de son roman est un jeune homme espagnol qui enseigne quelque temps à l'université d'Oxford comme l'a fait dans sa propre vie le narrateur de *Negra espalda del tiempo*. Celui-ci nous assure qu'il ne s'agit que d'« un prêt de l'auteur au personnage » et que « tout était inventé sauf le décor et deux ou trois détails vécus mais secondaires et transfigurés dans le livre » mais l'impression créée par le roman est tout autre : ses lecteurs espagnols (en particulier les étudiants du cours de théorie de la traduction

¹ « *einem Schlüsselroman der römischen Gesellschaft, in dem sich viele Bürger von Rang und Vermögen mit ihren geheimen Leidenschaften, Geschäftsverbindungen und bizarren Gewohnheiten wiederfinden würden : Von Naso maskiert und entlarvt, dem Klatsch und der Lächerlichkeit preisgegeben* », « *um zu einem solchen Roman in jeder Hinsicht fähig zu sein* », Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, *op. cit.*, p. 54 ; p. 47.

² *Ibid.*, p. 69 et p. 68 ; p. 58.

³ « *se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre* », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 24 ; p. 15.

qu'il donne alors à l'université de Madrid) puis ses anciens collègues d'Oxford se laissent convaincre que « tout ce que disait ou racontait [le] narrateur pouvait [...] être imputé [à Javier Marías] du début à la fin »¹. Dans les deux cas, ces lecteurs ont une longue pratique de l'analyse littéraire qui devrait les empêcher d'interpréter une fiction romanesque comme un récit autobiographique. Néanmoins les quiproquos se succèdent (du moins si l'on en croit le narrateur de *Negra espalda del tiempo*) : le petit monde universitaire d'Oxford se lance dans un jeu de décryptage des personnages si bien que le narrateur se met à craindre que, par sa faute, la réputation d'une femme parmi les professeurs ne soit atteinte (le personnage de *Todas las almas* a en effet une liaison avec une femme mariée, Claire Bayes, « qui ne pouvait être identifié[e] à personne de réel, pas même avec mauvaise foi ou déloyauté »²) tandis que son ami Eric Southworth, que l'on a identifié avec le personnage Cromer-Blake qui meurt à la fin du roman, voit son nom apparaître dans la rubrique nécrologique d'un bulletin littéraire deux ans après la publication du roman : « de toutes les attributions plutôt hasardeuses et irresponsables opérées à Oxford », c'est pour le narrateur « la plus détestable et de plus mauvais goût, sinon la plus grave »³.

Notons enfin que la réception du premier roman du narrateur de *La velocidad de la luz*, *El inquilino* qui se passe à l'université d'Urbana, est comparable même si l'interprétation « historique » du livre n'a pas eu le même retentissement : le seul fait remarquable, comme l'apprend le narrateur à l'occasion d'un retour aux Etats Unis quelques années plus tard, est l'attitude du « chef du département » de l'université qui « s'était reconnu dans le personnage de chef du département du livre et [qui] s'était arrangé pour faire disparaître tous les exemplaires de la bibliothèque »⁴.

Il existe cependant dans quelques récits des lecteurs plus prudents qui maintiennent une distance entre l'auteur de l'œuvre et la personne biographique. Ainsi, le personnage de « Javier Cercas » dans *Soldados de Salamina* n'entend pas

¹ « un préstamo del autor al personaje », « todo era inventado menos el escenario y alguna vivencia secundaria y transfigurada en el libro », « cuanto mi narrador contaba y decía podía achacárseme de principio a fin », *ibid.*, p. 24, p. 34 et p. 37 ; p. 15, p. 25 et p. 28.

² « que no pudiera identificarse con nadie real ni siquiera con mala fe o malas artes », *ibid.*, p. 73 ; p. 68.

³ « De todas las atribuciones más bien azarosas e irresponsables producidas en Oxford, si no la más grave sí la más ominosa y de peor gusto », *ibid.*, p. 88 ; p. 83.

⁴ « el jefe del departamento [...] se había sentido retratado en el jefe del departamento que aparecía en el libro y se las había arreglado para que desaparecieran todos los ejemplares que guardaba la biblioteca », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, *op. cit.*, p. 233 ; p. 217.

confondre le poète Sánchez Mazas avec l'homme politique phalangiste, s'appuyant sur « la certitude problématique que la littérature et la vie font deux et que par conséquent on peut être à la fois un bon écrivain et une personne exécrationnelle (ou une personne qui soutient et fomente des causes exécrationnelles) ». De ce fait, même si le narrateur est convaincu que Sánchez Mazas a une grande responsabilité dans les violences de l'histoire espagnole, il estime dans un premier temps, après avoir lu son œuvre poétique, qu'il s'agit tout de même d'un « bon [...] écrivain »¹.

Le narrateur de *Flaubert's Parrot* rappelle au lecteur dès le premier chapitre que « peu d'écrivains ont cru plus que [Flaubert] en l'objectivité du texte écrit et en l'insignifiance de la personnalité de l'écrivain » et, malgré sa fascination pour tout ce qui constitue la figure de l'auteur français – et même les détails biographiques les plus infimes –, Geoffrey Braithwaite ne cesse de garder à l'esprit ce précepte. Ainsi, il se moque des accusations formulées à l'encontre de Flaubert et de son comportement dans la société, comme s'« il y [avait] des fautes dans les livres qui auraient pu être corrigées par un changement dans la vie de l'écrivain » :

Personnellement, je n'arrive pas à imaginer que, par exemple, dans *Madame Bovary*, il manque un aspect particulier à la description des mœurs de province auquel l'écrivain aurait pu remédier si chaque soir il avait vidé des chopes de cidre avec quelque bergère normande souffrant de la goutte.²

Les griefs contre l'homme ne devraient pas, selon le narrateur, orienter les jugements sur l'auteur. Cependant, le personnage constate qu'il est lui-même tombé dans un autre travers du biographisme lors de son enquête sur le perroquet empaillé qui aurait servi de modèle à Loulou dans le conte. Le musée de Rouen tout comme le pavillon de Croisset affirment que leur exemplaire est authentique et, en cherchant à démêler le vrai du faux, le narrateur apprend dans le dernier chapitre que tous deux proviennent en réalité du Muséum d'histoire naturelle. En effet, Flaubert avait emprunté le temps d'écrire son histoire un perroquet au Muséum qui en possédait une cinquantaine. Dès lors, pour fonder une collection des objets de l'écrivain, les conservateurs des musées ont dû trouver une solution pour reconnaître le bon

¹ « la certidumbre problemática de que una cosa es la literatura y otra la vida y de que por tanto se puede ser un buen escritor siendo una pésima persona (o una persona que apoya y fomenta causas pésimas) », « un buen escritor », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op. cit., p. 20 ; pp. 19-20.

² « few writers believed more in the objectivity of the written text and the insignificance of the writer's personality », « there are faults in the books which could have been remedied by a change in the writer's life », « For myself, I cannot think that, for instance, the portrait of provincial manners in *Madame Bovary* is lacking in some particular aspect which would have been remedied had its author clinked tankards of cider every evening with some gouty Norman bergère », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., p. 12 et p. 132 ; pp. 15-16 et p. 237.

modèle, comme le secrétaire de la Société des amis de Flaubert le raconte à Geoffrey :

“Qu’ont-ils fait ? La chose logique et intelligente. Ils ont pris un exemplaire d’*Un cœur simple* et ils ont relu la description de Loulou par Flaubert”. Exactement comme je l’avais fait la veille. “Et ils ont choisi le perroquet qui ressemblait le plus à la description”.¹

Cependant, tout cela repose sur une illusion : « Flaubert était un artiste. C’était un écrivain d’imagination. [...] Pourquoi aurait-il dû décrire un perroquet exactement comme il était simplement parce qu’il l’avait emprunté ? Pourquoi n’aurait-il pas inversé les couleurs si cela sonnait mieux ? »².

Enfin, les chercheurs en littérature qui enquêtent sur la liaison de Randolph Ash et de Christabel LaMotte dans *Possession* d’A.S. Byatt affirment à plusieurs reprises, en gage de sérieux, que leur travail n’a rien à voir avec la curiosité biographique. Lorsque Roland montre sa découverte à Maud Bailey (la lettre d’amour inachevée de Ash que Roland a volée à la bibliothèque), il tente de se justifier devant les accusations de celle-ci : « Attendez une minute – ce n’est pas du tout comme ça que ça c’est passé [...] Je suis de la vieille école et je fais de la critique textuelle, pas de la biographie – je ne fais pas ce genre de – »³. Mais l’histoire met en évidence avec ironie l’hypocrisie de ces universitaires « rompu[s] à la déconstruction post-structuraliste du sujet »⁴ qui recherchent pourtant avidement la moindre preuve des secrets intimes de ces poètes : la seule lecture du poème *Melusina* de Christabel LaMotte convainc ainsi Roland que la jeune femme est venue dans le Yorkshire avec Randolph Ash et tous les chercheurs se retrouvent à la fin du roman sur la tombe du poète afin de déterrer une boîte qui contient l’ultime lettre de Christabel, reposant jusqu’ici aux côtés du défunt.

En définitive, tous ces exemples nous montrent combien il est difficile et même sans doute impossible de maintenir un écart entre l’auteur et la personne

¹ « “What did they do ? They did the logical thing, the intelligent thing. They came back with a copy of *Un cœur simple*, and they read to themselves Flaubert’s description of Loulou”. Just as I had done the day before. “And then they chose the parrot which looked most like his description” », *ibid.*, p. 187 ; p. 337.

² « *Flaubert was an artist. He was a writer of the imagination. [...] Just because he borrowed a parrot, why should he describe it as it was ? Why shouldn’t he change the colours round if it sounded better ?* », *ibid.*, p. 188 ; p. 338.

³ « *Wait a minute – it wasn’t like that at all, not like that. [...] I’m an old-fashioned textual critic, not a biographer – I don’t go in for this sort of* », A. S. Byatt, *Possession*, *op. cit.*, p. 50 ; p. 77.

⁴ « *trained in the post-structuralist deconstruction of the subject* », *ibid.*, p. 9 ; p. 24.

biographique, trop étroitement mêlés pour que les lecteurs ne glissent pas insensiblement de l'un à l'autre. Du reste, nous verrons ci-après que les auteurs eux-mêmes, loin de prévenir cette confusion, en augmentent le risque et adoptent une attitude plus équivoque que leurs discours ne le laissent croire. Or la mystification littéraire se présente à la fois comme un lien et un pivot dans notre étude car elle met en évidence cette réversibilité possible de la représentation fictionnelle de l'auteur. En effet, une même figure auctoriale, celle de l'hétéronyme, a pour rôle à la fois de dénoncer les égarements interprétatifs des lecteurs tout en réalisant, fictivement, une adéquation parfaite entre l'auteur et l'homme.

Dans *Erasure*, le livre signé du nom de Stagg Leigh, *My Pafology*, est d'abord conçu par Thelonious Ellison comme une caricature de cette littérature populaire que lui réclame son agent (sur le modèle du roman fictif de Juanita Mae Jenkins *We's Lives In Da Ghetto*), dans l'espoir d'en tirer un peu d'argent : ce roman très violent s'inscrit dans un contexte de grande misère sociale et intellectuelle où le racisme et l'immoralité sont omniprésents et le récit est conduit par un narrateur illettré et abject, Van Go Jenkins, jeune homme noir, père à dix-neuf ans de quatre enfants nés de quatre mères différentes, arrêté finalement par la police après avoir violé la fille (blanche) de son employeur et tué un homme qui est peut-être son père. L'accueil très chaleureux que reçoit *My Pafology* chez un éditeur oblige Thelonious à donner vie à Stagg pour ne pas être démasqué et, poussant plus loin ce jeu avec les codes, il imagine un personnage d'auteur qui correspond exactement à son œuvre : Stagg aurait fait de la prison (« Il paraît que j'ai tué un homme avec l'alène d'un couteau suisse », dit-il en souriant à un producteur de télévision) et désire rester caché car « il a peur de *péter les plombs* »¹. Ainsi, Thelonious, qui n'avait jamais accepté que « [son] art fut défini comme un exercice autobiographique émanant d'un représentant d'une race », plonge dans une situation où il doit « porter le masque de la personne que l'on [l']imaginait être »². En outre, le nom de Stagg R. Leigh est lui-même préfabriqué pour ce rôle. Il renvoie en effet à une figure du folklore afro-américain, née dans les chansons blues du début du siècle à partir d'un fait-divers sanglant : le personnage incarne un homme mauvais, dangereux, coupable d'un meurtre gratuit et

¹ « *They say I killed a man with the leather awl of a Swiss army knife* », « *he's afraid he might go off* », Percival Everett, *Erasure*, op. cit., p. 245 et p. 174 ; p. 301 et p. 213.

² « *to have my art be defined as an exercise in racial self-expression [...] to wear the mask of the person I was expected to be* », *ibid.*, p. 238 ; p. 292.

sans pitié. Au fur et à mesure des reprises, son nom subit plusieurs altérations phonétiques (Stagger Lee / Stag-O-Lee / Stagolee / Stack-A-Lee / Stack O'Lee)¹. Le stéréotype est ainsi réinvesti par Thelonious en figure d'auteur en accord avec son œuvre parodique.

Cependant, le paradoxe est que les lecteurs croient d'emblée au sérieux du livre et à la réalité de l'auteur : la mystification hétéronymique montre de façon éclatante le pouvoir d'illusion que crée le repli de l'auteur sur la personne biographique. Le *New York Times* publie même un compte-rendu élogieux du roman, « plus proche », selon le journaliste, « du bulletin d'informations du soir », tandis qu'un des écrivains membre du jury littéraire auquel Thelonious a accepté de participer déclare : « C'est le roman le plus vrai que j'aie jamais lu. Faut avoir fait de la taule pour écrire un truc comme ça. C'est pas du chiqué »². La révélation de l'identité réelle de l'auteur, reléguée hors du roman, portera ainsi un coup fatal à ces propos inconsidérés et remplis de préjugés. La mystification a une « vertu initiatique » en s'attaquant au « mécanisme même de la crédulité » : elle tire profit des illusions du lecteur pour le duper et, de ce fait, lors de la révélation, elle expose la responsabilité propre de tous ceux qui n'ont pas décelé l'invention. Le mystificateur espère par ce moyen « ramener à la vérité les jugements du public », selon le mot de Nodier, et réformer sa conception de la littérature et de l'auteur³.

La création d'Emile Ajar par R. Gary suit un processus analogue dans une même perspective, à la seule différence qu'elle engage en outre une nouvelle création littéraire par l'écriture d'un récit autobiographique en trompe-l'œil⁴. Dans les entretiens donnés à la presse dans un premier temps et surtout dans *Pseudo*, l'hétéronyme est créé à l'image de son œuvre romanesque et de ses narrateurs fictifs, Cousin dans *Gros-Câlin* et Momo dans *La Vie devant soi*. Tout d'abord, Ajar leur emprunte leur langage décalé, fait « de jeux de mots, [d']entorses à la syntaxe, à la

¹ Par exemple, une chanson de Mississippi John Hurt lui est consacrée en 1928, « Stack O'Lee Blues ».

² « *It is more like the evening news* », « *This is the truest novel I've ever read. It could only have been written by someone who has done hard time. It's the real thing* », *ibid.*, p. 288 et p. 290 ; p. 357 et p. 358.

³ Le propos est cité par Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraires*, *op. cit.*, p. 197.

⁴ Cependant, on note que le personnage de Stagg Leigh ne se déploie pas seulement dans la réalité diégétique du roman. Il est lui aussi une création littéraire de Thelonious. Par exemple, le narrateur imagine dans son journal une lecture fictive donnée par Stagg Leigh où il est vivement applaudi par un public fasciné. Or cette scène préfigure à la fois l'émission de télévision à laquelle il participe et la remise du prix littéraire à la fin du roman.

grammaire et au vocabulaire »¹ – les « ajarismes » – qui offrent un regard neuf sur la réalité et il reprend leurs expressions caractéristiques : ainsi, Cousin parle le premier de « pseudo-pseudo »² tandis qu’Ajar fait écho à l’emploi étrange que fait Momo du verbe « se défendre » et du terme « héréditaire ». En effet, l’auteur s’est d’emblée singularisé par son style auprès des lecteurs, il « écri[t] en ajar » comme le note Yvonne Baby dans *Pseudo*³. Cependant ce texte effectue une naturalisation de son langage : ce qui semblait être un art d’écriture, suggérant la folie douce de Cousin ou la naïveté du très jeune Momo, apparaît ici comme la voix réelle d’Ajar dont la non-maîtrise du langage usuel serait le produit de ses psychoses⁴. Cette homologie entre l’auteur et ses personnages se prolonge en outre sur le plan biographique puisque *Pseudo* laisse entendre dans plusieurs passages que les œuvres romanesques d’Ajar sont inspirées, presque sans transformation, de sa vie réelle. Cousin a hérité des angoisses d’Ajar⁵ et Momo de son manque d’une figure parentale (l’écrivain cherche un père, le jeune garçon, élevé dans la pension de famille de Madame Rosa, ancienne prostituée, cherche une mère de substitution). Ces éléments de ressemblance accréditent l’idée que toute son œuvre serait « autobiographique ».

Là encore, la construction auctoriale s’appuie sur l’obsession autobiographique des lecteurs et leur rejet de l’invention fictionnelle. R. Gary avait confié à François Bondy en 1974 (année où est publié *Gros-Câlin*), dans les entretiens qui composent *La Nuit sera calme*, son exaspération envers la recherche incessante du réel dans la fiction et envers l’identification de l’auteur avec ses personnages⁶. Quelques propos d’Ajar auraient pu néanmoins éveiller les soupçons, tel ce commentaire de son

¹ Dominique Bona, *Romain Gary, op. cit.*, p. 353.

² « Peut-être qu’ils sont tous au courant et qu’ils font semblant et pseudo-pseudo », « c’est le pseudo-pseudo. Moi, je suis pour », Romain Gary, *Gros-Câlin* dans *Œuvres complètes d’Emile Ajar*, Paris, Mercure de France (Mille pages), 1991, p. 87 et p. 186.

³ Gary (Emile Ajar), *Pseudo, op. cit.*, p. 152.

⁴ Ajar aurait une hantise de la communication avec autrui mais également de l’expression de soi : « J’ai tout essayé pour me fuir. J’ai même commencé à apprendre le swahili, parce que ça devait quand même être très loin de moi. J’ai étudié, je me suis donné beaucoup de mal, mais pour rien, car même en swahili, je me comprenais, et c’était l’appartenance », *ibid.*, p. 13.

⁵ Leurs propos sont parfois très proches, la comparaison de ces deux extraits le montre : « Beaucoup de gens se sentent mal dans leur peau, parce que ce n’est pas la leur », « Il est vrai également que j’ai des problèmes avec ma peau, parce que ce n’est pas la mienne : je l’ai reçue en héritage », Romain Gary, *Gros-Câlin* dans *Œuvres complètes d’Emile Ajar, op. cit.*, p. 80 ; Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo, op. cit.*, p. 13.

⁶ « Ce qu’il y a d’intéressant dans tout cela, et de plus en plus fréquent, c’est le refus de la fiction. Plus une œuvre est imaginative, plus elle est convaincante et plus je reçois des lettres de lecteurs me demandant si “c’est vrai, c’est vraiment vrai ?” », Romain Gary, *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard (Folio), 1976 [1974], p. 228.

entrevue avec Simone Gallimard : « il y avait la sincérité de mon aveu. Ça les émeuvait, meu, meu. S'ouvrir au vu et au su. Le don de soi, dans toute sa nudité. Les documents humains se vendent beaucoup mieux que les romans »¹.

Pourtant, le dessillement du lecteur n'était pas l'enjeu premier de la création de l'hétéronyme : R. Gary explique en effet dans *Vie et mort d'Emile Ajar* qu'il réalisait alors « ce rêve de roman total, personnage et auteur » confondus dans un seul texte, projet qu'il avait évoqué dans son essai *Pour Sganarelle* dès 1965². L'auteur devient alors un personnage consubstantiel à son œuvre, sa vie est un récit littéraire qui reflète ses autres écrits dans une circularité parfaite. L'hétéronyme permet d'achever l'autonomisation de l'œuvre littéraire et de l'auteur qu'elle porte en elle hors de leur ancrage historique et de résoudre dans un espace fictionnel les contradictions de la situation auctoriale dans la réalité. Malgré les protestations des personnages d'auteur, cette absence de solution de continuité entre la personne biographique et l'auteur les séduit comme un rêve irréalisable. La mystification nous permet par conséquent de saisir cet étrange paradoxe : les lecteurs croient à une identification en réalité impossible que les auteurs contestent tout en la désirant.

Dans le roman de P. Everett, bien que Thelonious exécute le roman qu'il a écrit et considère Stagg Leigh comme un « ignoble » (« *infamous* ») personnage³, il prend goût au jeu et se laisse contaminer par son hétéronyme, se conformant dans le réel à son invention fictive. Vendant au prix fort son roman et acceptant d'en faire la promotion, Thelonious a le sentiment de « compromettre [son] art » (« *compromise my art* »), ce qui le rapproche de l'immoralité de son personnage. Il ne manque pas d'ailleurs de souligner lucidement l'ambiguïté de son comportement, qui trahit ses propres convictions tout comme le personnage de Stagg Leigh trahit la morale dans le folklore américain : « Ironie fort à propos ou rationalisation commode : je gardai l'argent »⁴. Dans la dernière scène du roman, alors que Thelonious vient chercher le prix littéraire gagné par le roman *Fuck* de Stagg R. Leigh, il est saisi d'une hallucination qui se nourrit de cette confusion identitaire : « un petit garçon, peut-être moi enfant, me présenta un miroir pour y voir mon visage et c'était celui de Stagg

¹ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 78.

² Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, p. 30.

³ Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 238 ; p. 292.

⁴ « *Call it expediently located irony, or convenient rationalization, but I was keeping the money* », *ibid.*, p. 285 et p. 289 ; p. 353 et p. 357.

Leigh »¹. La contamination de l'être biographique par l'hétéronyme est cependant dysphorique dans ce roman, parce qu'elle révèle la perversion du monde littéraire et de Thelonious lui-même mais surtout parce que l'auteur est élaboré à partir d'un livre que l'écrivain réel ne considère pas comme une véritable création littéraire : *My Pafology* est une œuvre de circonstance, non une œuvre d'art, si bien que Stagg Leigh ne peut être qu'une forme dégradée d'auteur, un manipulateur. En revanche, si R. Gary manifeste lui aussi sa déception dans *Vie et mort d'Emile Ajar*, elle résulte de l'intervention d'un tiers dans l'invention d'Ajar, c'est-à-dire de Paul Pavlowitch qui a prêté ses traits et son corps à l'hétéronyme. La découverte de son identité réelle signe la fin d'Ajar car R. Gary se sent alors « dépossédé » : « Il y avait à présent quelqu'un d'autre qui vivait le phantasme à ma place. En se matérialisant, Ajar avait mis fin à mon existence mythologique. Juste retour des choses : le rêve était à présent à mes dépens... »².

Thelonious Ellison et R. Gary ont tenté, chacun à leur niveau (puisque Thelonious n'est pour sa part qu'un personnage de fiction), de rendre réelle l'adéquation entre l'homme et l'auteur : ils se sont alors heurtés aux conséquences matérielles de leur création et aux difficultés de sa réalisation. Par contre, la fiction offre un espace adéquat pour rêver sans risque cet auteur parfait, ce qui explique que la représentation fictionnelle de l'auteur aime souvent à confondre vie et œuvre, comme nous allons l'étudier maintenant.

II L'auteur absorbé dans son œuvre

Il apparaît qu'une des fins de la réinvention de l'auteur en personnage de fiction est de façonner une figure d'auteur unifiée dans laquelle on ne distinguerait plus les instances de natures différentes qui la composent car elles seraient identiques : la fiction permet de réaccorder ensemble le vécu et l'acte créateur dans un même récit où ils se réalisent simultanément, transformant alors l'auteur en un personnage de son œuvre. Ce désir donne son impulsion à la dynamique de l'auteur fictionnel, mise en évidence dans la deuxième partie, qui le rapproche autant que possible de la situation de l'auteur hétéronyme : celui-ci représente le point de passage où ce rêve d'auteur tente de forcer les frontières de la fiction et constitue en

¹ « *a small boy, perhaps me as boy, and he held up a mirror so that I could see my face and it was the face of Stagg Leigh* », *ibid.*, p. 293 ; p. 363.

² Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, *op. cit.*, p. 33.

cela un horizon attirant mais périlleux. Le personnage d'auteur se contente ainsi dans la plupart des cas de prendre le chemin de l'hétéronymie pour devenir à son tour une émanation de son œuvre, une création en aval qui remplace une existence en amont. Le récit fictionnel se conforme alors littéralement à cette analyse de la situation de l'auteur moderne selon J.-B. Puech : « Sa vie est devenue l'un des tomes de ses œuvres complètes, ou mieux encore : l'une des versions de son œuvre »¹. On se souvient que c'est le projet de la « fiction d'auteur » telle que l'analyse Sophie Rabau, mettant en scène un auteur réel dans un récit de nature hypertextuelle qui s'écrit à partir de ses propres œuvres. Mais en réalité, même si elle est plus manifeste dans ce genre de récits, cette idée traverse presque l'ensemble des fictionnalisations de l'auteur dans ses diverses formes.

Cette conversion ou plutôt ce contournement du point de vue de l'antibiographisme, exposé dans plusieurs récits comme nous l'avons vu, est remarquable lorsqu'un de ses représentants majeurs, Henry James, est lui-même l'objet d'un roman biographique. En effet, l'écrivain américain jugeait très négativement le goût des lecteurs pour les secrets intimes de l'auteur et il était hostile à toutes formes de biographie littéraire de sorte qu'il entreprit de « frustrer aussi complètement que possible le profiteur *post-mortem* »² en brûlant de son vivant une grande quantité de ses lettres et de ses papiers privés, en 1909 et en 1915 comme le rappelle Kathryn Kramer, pour ne pas courir le même risque que Kafka dont la volonté n'a pas été respectée par son ami et exécuteur testamentaire Max Brod³. La décision de James de détruire sa correspondance pour protéger sa vie privée est d'ailleurs évoquée dans les deux romans qui lui sont consacrés à travers sa relation avec Constance Fenimore Woolson : dans *Author, Author*, James conclut un pacte avec la romancière qui les engagent à « brûl[er] chacun les lettres de l'autre après les avoir lues » tandis que nous voyons James trier « froidement et méthodiquement » (« *coldly and methodically* ») les papiers de son amie dans son appartement de Venise après son suicide dans *The Master*, réservant au feu dans le plus grand secret

¹ Jean-Benoît Puech, « Présentation », Nathalie Laviaille et Jean-Benoît Puech (dir.), *L'auteur comme œuvre. L'auteur ses masques, son personnage, sa légende*, op. cit., p. 12.

² Le propos est extrait d'une lettre à son neveu : « *to frustrate as utterly as possible the postmortem exploiter* » ; cité par Jon Stallworthy, *The Art of literary biography*, et repris dans : Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, op. cit., p. 40.

³ Kathryn Kramer, « The Secrets of the Master », *The Henry James Review*, n° 29, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, p. 197.

non seulement les lettres de la main du romancier mais également « les billets énigmatiques et amers de sa sœur Alice » ainsi que tout papier mentionnant son nom¹.

Cette méfiance presque obsessionnelle à l'égard des recherches biographiques effectuées sur les écrivains renommés s'est particulièrement renforcée lorsque James prit connaissance d'une anecdote historique au sujet d'un éditeur américain qui avait découvert que vivaient à Florence Claire Clairmont, maîtresse de Byron et belle-sœur de Shelley, et sa nièce et qu'elles détenaient des papiers inédits des deux poètes : cet homme employa alors un stratagème pernicieux pour les récupérer en s'introduisant progressivement dans le cercle familial. Cette histoire intrigue l'écrivain qui l'adapte aussitôt dans le célèbre roman *The Aspern Papers* (1888) en déplaçant l'intrigue à Venise. Cependant, les papiers du poète américain Jeffrey Aspern échappent au narrateur dans le récit fictionnel et finissent eux aussi en cendres².

Ainsi, malgré la volonté affichée par Henry James à la fois dans sa vie et dans son œuvre, il réapparaît dans la fiction en personnage et sa vie est convertie en roman. Mais ce roman n'est pas quelconque, il est lui-même d'inspiration jamesienne. En effet, les romans de D. Lodge et de C. Tóibín disséminent plusieurs signes d'une superposition de l'œuvre de James et des faits biographiques selon deux modalités que nous pouvons retrouver dans les autres transpositions fictionnelles d'un auteur réel.

D'une part, le récit de la vie du personnage emprunte parfois à l'auteur son style ou ses modalités d'écriture privilégiées. D. Lodge explique dans *The Year of Henry James* qu'il a élaboré dans son roman « un style compatible avec celui de

¹ « *we burn each other's letters after reading them* », David Lodge, *Author, Author*, *op. cit.*, p. 86 ; p. 124. « *the strange, cryptic and bitter notes from his sister Alice* », Colm Tóibín, *The Master*, *op. cit.*, p. 262 ; p. 314.

² Nous retrouvons d'ailleurs plusieurs échos à ce roman d'Henry James et aux mesures antibiographiques que le romancier a prises dans les autres récits du corpus : comme le remarque M. Boyer-Weinmann, le titre du roman de W. Golding évoque *The Aspern Papers* et, en outre, Wilfred Barclay brûle lui aussi ses papiers intimes dans un feu de joie ; Logan Montstuart agit de même à la fin d'*Any Human Heart*. Quant à Geoffrey Braithwaite, il fait la connaissance d'un universitaire américain dans *Flaubert's Parrot* qui aurait découvert une correspondance inédite entre Juliet Herbert, jeune institutrice anglaise, et Flaubert. Cependant, ces lettres « pleines de choses fascinantes » (« *full of fascinating stuff* ») sont brûlées par le chercheur afin de respecter le vœu de l'écrivain français, notifié dans la dernière lettre du paquet, ce qui provoque la colère de Geoffrey dont la curiosité a été attisée en vain ; Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, *op. cit.*, p. 46 ; p. 76. On retrouve encore un écho à *The Aspern Papers* dans *The Messiah of Stockholm* (la trame romanesque est très ressemblante : une jeune fille détient des documents inédits dont elle ne veut se séparer et qui finissent par être brûlés).

James sans pour autant en constituer une imitation exacte » (afin d'éviter la « parodie » – « *parody* »)¹. On retrouve notamment la technique narrative du point de vue – l'histoire est racontée à travers une focalisation interne stricte sur un personnage – que James a mise en pratique avec virtuosité dans ses récits (notamment dans *What Maisie Knew*, 1897, qui présente une « “restriction de champ” [...] particulièrement spectaculaire »²) et dont la théorie est exposée dans le roman lui-même au début du chapitre deux de la troisième partie : « Selon lui, dans les récits de fiction, l'auteur devait représenter la vie comme elle était perçue dans la réalité par une conscience individuelle, avec toutes les lacunes, les énigmes et les interprétations erronées qu'une telle perception entraînait inévitablement »³. Ainsi, dans les parties deux et trois de *Author, Author*, le récit hétérodiégétique se restreint à la conscience de James ; *The Master* se conforme également à ce mode narratif. Par contre, la première et la dernière partie présentent en alternance le point de vue des personnes qui entourent l'auteur à l'agonie, comme un passage de « “témoin” dans une course de relais » (« *a baton in a relay race* »)⁴, pour construire une vision multifocale de l'histoire. Le procédé, qui étend le principe de la restriction de champ à plusieurs protagonistes du récit, n'est pas repris ensuite à l'exception tout à fait remarquable de la scène qui relate la première de *Guy Domville*, rupture soulignée du reste par le narrateur qui fait mine d'adapter la narration de l'épisode aux impressions du romancier :

[Henry] eut conscience rétrospectivement que, pendant qu'il allait et venait [...] au long de ce samedi interminable, [...] pendant que se déroulait cette histoire, la sienne, avec son point de vue rigoureusement restreint, d'autres histoires connexes suivaient leur cours latéral, d'autres points de vue s'exerçaient simultanément, parallèlement, comme entre parenthèses.⁵

¹ « *a style which would be compatible with James's own without being an exact imitation of it* », David Lodge, *The Year of Henry James. The Story of a Novel*, op. cit., pp. 53-54 ; pp. 66-67.

² Gérard Genette, *Figure III*, op. cit., p. 207.

³ « *He believed the author of fictional narratives should represent life as it was experienced in reality, by an individual consciousness, with all the lacunae, enigmas, and misinterpretations in perception and reflection that such a perspective inevitably entailed* », David Lodge, *Author, Author*, op. cit., p. 230 ; p. 312.

⁴ *Idem*.

⁵ « *In retrospect he was aware that as he crossed and recrossed [...] during that interminable Saturday, [...] while this story, his story, with its drastically limited point of view, was proceeding, other connected stories were in progress, other points of view were in play, at the same time, in parallel, in brackets as it were* », *ibid.*, p. 231 ; p. 313.

Le chapitre entrelace en effet les points de vue de différents personnages, George Alexander, metteur en scène et acteur de la pièce, James lui-même, Herbert Wells, qui doit écrire une critique théâtrale, et quelques autres spectateurs.

The Hours s'inspire également de l'écriture romanesque du personnage représenté, Virginia Woolf, autre grande figure du roman moderne qui se situe dans la lignée de James par ses efforts pour recréer dans la narration l'impression d'un « courant de conscience » (« *stream of consciousness* »). Ainsi *Mrs Dalloway* nous immerge dans les pensées de son personnage éponyme ainsi que, à plusieurs reprises tout au long du roman, dans celles de Septimus Warren Smith, un homme resté traumatisé par la Première Guerre mondiale à laquelle il a participé comme engagé volontaire, et de sa femme Lucrezia. Les trois récits tissés ensemble dans *The Hours* suivent de même le fil d'une conscience indiquée par le sous-titre que porte chaque strate, « Mrs Dalloway », « Mrs Woolf », « Mrs Brown ». En outre, M. Cunningham modèle son roman sur celui de V. Woolf en réduisant la durée de l'histoire racontée à une seule journée, suivie du matin jusqu'au soir à trois époques différentes.

Quant à J. M. de Prada, dressant un panorama de la bohème littéraire espagnole de la première partie du XX^e siècle dans *Las Máscaras del Héroe*, il nous donne également à lire un récit au style composite qui imite les différents genres pratiqués par les auteurs présents dans l'histoire. Outre les exemples donnés dans la première partie, on peut remarquer, avec C. Moreno Hernández, que « dans la description que fait Navales de la collection de romans galants que dirige Eduardo Zamacois, *El Cuento Semanal*, il y a deux traits qui pourraient aussi s'appliquer en plus d'une occasion à ses propres mémoires : le naturalisme de carton-pâte et l'érotisme à l'odeur de chou »¹. Le critique note encore que Valle-Inclán constitue un autre modèle évident pour J. M. de Prada qui adapte « son invention de l'épouvantail [*esperpento*] comme variante espagnole du grotesque », projet esthétique à l'œuvre

¹ « en la descripción que Navales hace de la serie de novelas galantes que dirigiera Eduardo Zamacois, *El Cuento Semanal*, hay dos rasgos que podrían también aplicarse en no pocas ocasiones a sus propias memorias : el naturalismo de cartón piedra y el erotismo con olor a berza », Carlos Moreno Hernández, « La biografía novelado como ejercicio de estilo(s) : *Las Máscaras del Héroe*, de J. M. de Prada », *art. cit.*, p. 541. Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, *op. cit.*, p. 435 ; p. 448.

dans *Lucas de Bohemia* (1920), roman auquel *Las Máscaras del Héroe* doit beaucoup¹.

D'autre part, les échos à l'œuvre de l'auteur ne sont pas seulement formels mais ils s'étendent bien souvent à son imaginaire littéraire, poétique ou romanesque, jusqu'à réinscrire parfois dans la vie du personnage des éléments (lieux, faits ou personnages) appartenant à l'univers de l'œuvre ce qui crée un effet de métalepse. Le roman de C. Tóibín recrée ainsi autour de Henry James un cadre romanesque qui évoque par des touches discrètes mais nombreuses les romans de l'écrivain. Karen Scherzinger remarque par exemple que la description dans *The Master* des heures qui précèdent la première de *Guy Domville* s'écrit en regard de *The Tragic Muse* (1889-1890) : le comportement de James rappelle fortement celui de Peter Sherringham, dévoué à une actrice de théâtre jusqu'à ce qu'elle le repousse. A l'image de son personnage, la « vision idéalisée [de James] [est] réduite en miettes par la preuve brutale de la disjonction entre son rêve et “ce chaos d'agitation et de bruit” »². Puis, dans le chapitre deux, le personnage séjourne quelque temps chez ses amis Lord et Lady Wolseley en Irlande et il y rencontre une enfant perdue au milieu des adultes, Mona, qui évoque à la fois le personnage de Maisie³ et les enfants de *The Turn of the Screw*⁴, deux récits que James n'a pas encore écrits à ce moment de l'histoire. Or Mona n'est pas un personnage historique mais elle a été créée par C. Tóibín afin d'ouvrir de nouveaux points de passage entre la réalité de l'auteur et ses œuvres romanesques.

En effet, le roman scrute les mystères de la création littéraire et recherche ses origines les plus secrètes dans l'intimité de l'auteur : nous avons vu par exemple que

¹ « *su invención del esperpento como variante hispánica de lo grotesco* », Carlos Moreno Hernández, « La biografía novelado como ejercicio de estilo(s) : *Las Máscaras del Héroe*, de J. M. de Prada », *art. cit.*, p. 542.

² « *his idealized vision crushed by the brutal evidence of the disjunction between his dream and the “the chaos of noise and busy fluttering”* » (je traduis), Karen Scherzinger, « Staging Henry James : Representing the Author in Colm Tóibín's *The Master* and David Lodge's *Author, Author! A Novel* », *The Henry James Review*, n°29, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 182-183.

³ Particulièrement dans cet extrait : « *everything about her an effort to disguise the fact that she was clearly in a place where she should not be, listening to words or insinuations she should not have to hear* », « toute son attitude trahissait cependant un désir de faire oublier qu'elle se trouvait dans un lieu où elle n'aurait pas dû être, à écouter des mots ou des insinuations qu'elle n'aurait pas dû entendre », Colm Tóibín, *The Master*, *op. cit.*, p. 34 ; p. 49.

⁴ Kathryn Kramer note en effet qu'une scène au cours de laquelle James observe la petite fille dans la cour, elle-même regardant fixement une fenêtre à l'étage, se calque sur un passage de la nouvelle (une scène entre Miles et la gouvernante) ; Kathryn Kramer, « The Secrets of the Master », *art. cit.*, p. 201.

le souvenir de son amie Minny Temple traversait les romans de James et se mêlait aux lieux que l'écrivain a lui-même parcourus. Se dessine une circulation riche et complexe entre la vie et la littérature qui intrigue l'écrivain irlandais, comme il le reconnaît dans une conférence. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il a choisi les années 1895-1900 de la vie de James car celui-ci « façonnait durant cette période les images et les personnages appelés à constituer les trois chefs-d'œuvre pour lesquels il rassemblait ses forces : *Les Ambassadeurs*, *Les Ailes de la colombe*, *La Coupe d'or* »¹. Le phénomène est alors exacerbé par l'invention fictionnelle de C. Tóibín : « Dans mon livre, je lui offre certaines des images dont il aura besoin pour son dernier grand roman, *La Coupe d'or*. Mon marchand d'antiquités, que le personnage fictif de James voit en 1897, deviendra bientôt son marchand d'antiquités dans *La Coupe d'or* »².

D'une manière analogue, Dostoïevski rencontre dans le livre de J. M. Coetzee les personnages de son futur roman *Les Possédés*, en particulier le révolutionnaire Netchaïev que le vrai Dostoïevski n'a pas côtoyé, tout en revivant quelques scènes de son œuvre passée, par exemple lorsque le romancier se présente au poste de police pour récupérer les papiers personnels de son beau-fils. Le passage rappelle la venue de Raskolnikov dans un poste de police similaire, ressemblance que le récit souligne d'ailleurs, en clin d'œil au lecteur : « s'abat l'ombre lancinante d'un souvenir : il s'est certainement déjà trouvé ici, dans cette même salle d'attente, ou une pièce qui lui ressemblait, et il a eu une crise ou une syncope »³. Naso retrouve pour sa part les personnages de son œuvre à Tomes avant leurs métamorphoses, comme s'il ne les avait pas créés mais s'était seulement approprié leur destin dans ce « décor de papier »⁴ qu'Ovide avait décrit dans ses élégies des *Tristes*. Thomas Epple souligne à cet égard que c'est la « structure du palimpseste [qui] définit la relation entre les deux textes »⁵. Dans *The Hours*, la réécriture de *Mrs Dalloway* n'est pas limitée au

¹ Colm Tóibín, « Le Maître, Colm Tóibín », conférence du 4 octobre 2005, p. 24.

² *Ibid.*, p. 25.

³ « falls the nagging shadow of a memory : surely he has been here before, in this very ante-room or one like it, and had an attack or a fainting fit », J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 31 ; p. 38. Joseph Frank, « *The Master of Petersburg* by J. M. Coetzee », *The New Republic*, 16 octobre 1995, p. 54.

⁴ Bertrand Westphal, « Tomes ou le vide au milieu. Géocritique d'un lieu d'exil », Bertrand Westphal (sous la direction de), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne, I. Le lieu et son mythe*, Limoges, Pulim, 2001, p. 316.

⁵ « die Palimpsest-Struktur bestimmt das Verhältnis beider Texte », Thomas Epple, *Christoph Ransmayr, Die letzte Welt*, München, Oldenbourg (Oldenbourg Interpretationen n° 59), 1992, p. 85.

récit qui porte le même titre (et qui reprend les noms des personnages et les scènes emblématiques du roman de V. Woolf : l'achat des fleurs, le retour d'un ancien prétendant, la préparation de la réception, le suicide d'un homme malade) mais elle se prolonge dans les autres strates, en particulier dans celle qui met en scène la romancière : elle entend par exemple « un vol de moineaux au-dehors [qui] s'est mis à chanter, indiscutablement en grec » comme Septimus Warren à Regent's Park¹ et elle reconnaît elle-même que le premier amour de Clarissa qu'elle est en train d'imaginer est inspiré de sa sœur². Virginia se considère en outre par instants comme sa propre création littéraire³.

Enfin, les rêves des écrivains réinventés par A. Tabucchi dans *Sogni di sogni* sont écrits « à partir de l'œuvre, et celle-ci est lue dans une perspective biographique » comme s'il y avait une « continuité possible entre l'univers nocturne et l'espace de la création »⁴. Les allusions sont souvent évidentes : Cecco Angiolieri rêve qu'il est en train de brûler, souffrant en réalité du feu de Saint Antoine, en écho à son poème le plus célèbre « Si j'étais le feu » ; François Villon voit une « forêt [...] pleine de cadavres qui pendaient aux arbres » et entend le murmure d'une « ballade » (« *ballata* »)⁵ ; Pessoa rend visite à Alberto Caeiro et reçoit quelques conseils de sa part⁶, précisément la nuit qui précède le jour triomphal où il inventa l'hétéronyme et son œuvre ; Stevenson découvre, alors qu'il a seulement quinze ans, non seulement le lieu de ses derniers jours (aux îles Samoa) mais également « un livre qui parlait

¹ « *A flock of sparrows outside her window once sang, unmistakably, in Greek* », Michael Cunningham, *The Hours*, *op. cit.*, p. 71 ; p. 77.

² « *She will scandalize the aunts by cutting the heads off dahlias and hollyhocks and floating them in great bowls of water, just as Virginia's sister, Vanessa, has always done* », « Elle scandalisera les tantes, parce qu'elle coupe les têtes des dahlias et des roses trémières, et les fait flotter dans de grandes coupes remplies d'eau, comme la sœur de Virginia, Vanessa, l'a toujours fait », *ibid.*, p. 82 ; p. 87.

³ « *She feels fully in command of the character who is Virginia Woolf, and as that character she removes her cloak, hangs it up, and goes downstairs to the kitchen to speak to Nelly about lunch* », « elle se sent pleinement maîtresse du personnage qui est Virginia Woolf, et c'est ce personnage qui ôte son manteau, le suspend et descend à la cuisine pour s'entretenir avec Nelly du déjeuner », *ibid.*, p. 84 ; p. 89.

⁴ Ariane Eissen, « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », *art. cit.*, p. 226.

⁵ « *bosco [...] pieno di cadaveri che penzolavano dagli alberi* », Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, *op. cit.*, p. 31 ; p. 48.

⁶ « *Lei deve seguire la mia voce [...] mi ascolterà nella veglia e nel sonno [...] Ma dovrà ascoltarmi, dovrà avere il coraggio di ascoltare questa voce, se vuole essere un grande poeta* », « Vous devez suivre ma voix [...] vous m'écoutez dans la veille et dans le sommeil [...] Mais vous devrez m'écouter, vous devrez avoir le courage d'écouter cette voix, si vous voulez être un grand poète », *ibid.*, p. 67 ; p. 125.

d'une île, de voyages, d'aventures, d'un enfant et de pirates ; et son propre nom était écrit sur le livre », qui évoque bien entendu *Treasure Island* écrit vingt ans plus tard¹.

Cette représentation de la vie nocturne comme « laboratoire » de l'œuvre propose une conception simplificatrice voire naïve de l'écriture et Ariane Eissen souligne que ces rêves occultent « le travail d'élaboration artistique » au risque de manquer les enjeux esthétiques de certaines œuvres (« comme celle de Cecco Angiolieri, qui, par jeu, prend le contre-pied de la tradition courtoise et se livre à des provocations esthétiques ») ou de se détacher tout à fait de la réalité historique de l'auteur, telle cette vision d'« un Rimbaud hétérosexuel, issu d'une lecture au premier degré de poèmes comme “Au Cabaret-Vert” ou “La Maline” »². Mais cela nous montre qu'il s'agit moins de partir à la recherche des rêves réels de ces personnages historiques que de faire pour chaque auteur l'hypothèse improbable mais séduisante d'un rêve à partir duquel son œuvre aurait pu s'écrire : la reconstitution des rêves des auteurs se double ainsi de la création d'un auteur rêvé qui s'identifie à celui que nous imaginons dans ses écrits.

Nous pouvons remarquer que l'œuvre contamine également les récits où le personnage de l'auteur n'apparaît qu'au second plan diégétique, à travers le discours d'autres personnages, accueillant l'évocation de l'auteur disparu dans un univers fictionnel inspiré de ses écrits. Dans *The Messiah of Stockholm*, C. Ozick ne se contente pas de récrire l'œuvre de Bruno Schulz dans le chapitre où Lars lit le manuscrit retrouvé (la romancière invente alors, dans la continuité des autres récits de l'auteur, le contenu possible du *Messie*) mais l'univers fictionnel de l'écrivain affleure dans le reste du roman, comme le suggère Ginette Castro :

Les hallucinations du double filial en hypnose devant les apparitions du père reproduisent la fantasmagorie schulzienne [...] et il en va de même du bestiaire, oiseaux de l'exaltation existentielle, singe fœtal de l'identité d'emprunt et crocodiles de l'équivoque et du factice.³

Lorsque Lars compose ses articles sous la dictée de son père imaginaire, il semble lui-même s'être insinué dans un récit de Schulz tandis que le directeur du journal où

¹ « un libro che parlava di un'isola, di viaggi, di avventure, di un bambino e di pirati ; e sul libro c'era scritto il suo nome », *ibid.*, p. 52 ; p. 94.

² Ariane Eissen, « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », *art. cit.*, pp. 225-227.

³ Ginette Castro, « Entre double et doublure. Innovation et rédemption dans *The Messiah of Stockholm* de Cynthia Ozick », *art. cit.*, p. 55.

il travaille qualifie étrangement ses journalistes de « crocodiles »¹. Le narrateur de *Flaubert's Parrot* paraît lui aussi sortir d'un roman de l'auteur, *Madame Bovary* en l'occurrence. V. Guignery souligne en effet que le couple fictif que forment Geoffrey Braithwaite et sa femme (décédée au moment du récit) imite le couple Bovary :

Comme Charles Bovary, Geoffrey Braithwaite est médecin et fait preuve d'un tempérament stoïque et réservé. Suivant le même procédé spéculaire, Emma Bovary et Ellen Braithwaite, deux femmes si proches que leurs initiales sont identiques, trompent tous deux leur mari avant de se suicider.²

Le spécialiste de Flaubert rejoue donc son plus célèbre roman par une transposition de l'intrigue, du XIX^e au XX^e siècle et de la Normandie à l'Angleterre, qui donne cette fois-ci une place centrale au mari déçu. Le narrateur montre en outre qu'il a conscience de ce parallèle possible : lorsqu'il raconte l'histoire de son mariage dans le chapitre « Pure Story », il fait référence au procès du roman et au problème moral posé par l'adultère et, plus largement, son récit tout entier tresse ensemble « trois histoires qui se disputent en [lui] » : « Une sur Flaubert, une sur Ellen, une sur moi »³.

L'absorption du personnage dans son œuvre est plus subtile dans deux autres récits biographiques car elle s'appuie moins sur un univers littéraire que sur la reprise d'un projet esthétique, comme le montrent chacun à leur manière *Rimbaud le fils* et *Soldados de Salamina*. Il semble en effet que le narrateur du livre de P. Michon s'efforce de se glisser dans le rôle de l'apprenti poète pour reconstituer le parcours de Rimbaud, qui va de maître en maître, Izambard, Banville, Verlaine, tour à tour rejetés et dépassés par ce poète « qui voulait [...] être la poésie personnellement, c'est-à-dire à l'exclusion de tout autre »⁴ : le narrateur imagine ainsi un « vous » qui rend visite, comme l'avait fait le poète, à ces figures historiques figées dans notre imaginaire par le rôle qu'elles ont joué auprès de Rimbaud. Mais surtout, le narrateur se réapproprie l'insolence de la voix rimbaldienne dans son discours : un souffle ironique anime le récit et s'attaque aux illusions des critiques et des lecteurs (y compris celles du narrateur lui-même), retrouvant alors le jeu serré du poète avec la tradition poétique qu'il renverse avant de l'abandonner à ses contradictions. La description que propose le narrateur d'*Une saison en enfer* pourrait s'appliquer à son

¹ Cynthia Ozick, *The Messiah of Stockholm*, op. cit., p. 63 ; p. 107.

² Vanessa Guignery, *Julian Barnes. L'art du mélange*, op. cit., p. 49.

³ « *Three stories contend within me. One about Flaubert, one about Ellen, one about myself* », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., p. 85 ; p. 148.

⁴ Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, op. cit., p. 70.

propre récit et au traitement qu'il réserve au mythe rimbaldien : « on n'y voit pas vraiment clair ; c'est un renoncement qui ne renonce pas ; le oui et le non n'y sont pas démêlés »¹.

Dans le roman de J. Cercas, la situation du personnage d'auteur est plus complexe et sans doute plus ambiguë dans le cadre de cette analyse car, si le narrateur prend la succession du poète Sánchez Mazas en composant l'œuvre que ce dernier n'a pas écrite, il doit pour cela en inverser la perspective. En effet, le narrateur apprend à la fin de la première partie du roman par Angelats, un des « amis de la forêt » qui a aidé Sánchez Mazas dans sa fuite, que le poète a eu le projet d'écrire le récit de cette aventure collective qu'il aurait intitulé *Les Soldats de Salamine*, « un titre bizarre » (« *un título raro* »)² selon Angelats. Il est vrai que cette référence à une bataille de l'Antiquité, qui a vu la victoire inespérée de la flotte grecque sur celle des Perses, est métaphorique et exige de ce fait une interprétation. Le narrateur suggère que, dans l'esprit de Sánchez Mazas, le titre désignait le petit groupe d'hommes en lutte contre l'ennemi républicain qu'il formait avec les amis de la forêt (déserteurs de l'armée républicaine) à l'image de ce « peloton de soldats qui, au dernier moment, sauve la civilisation », citation d'Oswald Spengler que José Antonio Primo de Rivera, fondateur de la Phalange et ami de Sánchez Mazas, aimait à citer³. Ainsi le titre choisi par le poète était révélateur de l'orientation idéologique du texte qui, s'il avait existé, aurait participé à la propagande franquiste. Or le narrateur se réapproprie le titre et le projet de Sánchez Mazas dans la deuxième partie du roman qui reconstitue cet épisode étonnant et ses différents acteurs : au lieu d'en être l'auteur, le poète devient ainsi protagoniste de son œuvre. Cependant, le sens donné à ce récit est progressivement détourné par le narrateur par un jeu d'emboîtement puisque la deuxième partie est elle-même incluse dans un livre qui porte le même titre : l'ajout de la troisième partie, où apparaît le soldat Miralles, permet en effet de donner une nouvelle orientation au motif des soldats de Salamine qui « est reconstruit progressivement comme étalon de la réflexion sur l'héroïsme historique des anonymes de la guerre, et consacré, à l'inverse de son usage premier,

¹ *Ibid.*, p. 107.

² Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 71 ; p. 78.

³ « *a última hora [...] pelotón de soldados el que ha salvado la civilización* », *ibid.*, p. 84 ; p. 94.

pour célébrer la déroute militaire et la victoire morale des armées républicaines »¹. Miralles ainsi que ses amis morts pendant les guerres européennes et désormais oubliés occupent pour finir le devant de la scène romanesque, à la place de Sánchez Mazas.

Nous avons considéré jusqu'à présent des récits qui accueillent la fiction d'un auteur réel distinct de celui qui signe le texte, ce qui engage une relation intertextuelle entre deux œuvres hétérogènes, comme nous l'avons étudié dans les exemples précédents. Cependant, *Lunar Park* nous montre comment un même auteur, Bret Easton Ellis, peut se réinventer lui-même à l'image des personnages de ses romans : l'assimilation de l'homme et de l'auteur est alors contenue dans une forme *autographe*. Le narrateur affirme par exemple que son premier livre, *Less Than Zero*, a été écrit sous l'emprise de la drogue (il aurait ainsi les mêmes pratiques que Clay, le personnage du roman) et la description de la tournée promotionnelle de *Glamorama* nous rappelle les excès des étudiants de *The Rules of Attraction*, confirmant ainsi les rumeurs qui n'ont cessé de courir sur la vie réelle de cet auteur provocant. Comme les personnages de ses romans, Bret a été étudiant à Camden College dans le New Hampshire, université dont l'existence est purement fictive. En outre, il voit resurgir dans le réel les êtres de son œuvre, Patrick Bateman mais aussi Aimee Light, Donald Kimball et la créature du Terby dessinée dans un livre lorsqu'il avait sept ans (aux dires du narrateur).

D'autres autofictions du corpus procèdent de manière analogue, comme *Negra espalda del tiempo* qui tend bien à renforcer la confusion, malgré les dénégations du narrateur, entre l'auteur Javier Marías et le personnage de *Todas las almas* en désignant par exemple par son nom dans la fiction le professeur réel qui ressemble au personnage de Toby Rylands ou en se réappropriant les paroles de son homologue fictionnel, notamment par la longue citation du chapitre qui concerne J. Gawsorth, repris dans son intégralité, dont le narrateur finit par avouer qu'il s'agit « des pages les plus autobiographiques du roman »². En outre, ce chapitre a déclenché dans la vie du narrateur, en particulier depuis sa publication anglaise, une série de conséquences

¹ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 151.

² « *páginas más autobiográficas de la novela* », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 142 ; p. 139.

réelles qui trouvent leur origine dans la fiction (telle l'attribution à Javier Marías du titre de roi de Redonda). Le narrateur déduit de ces faits étranges « qu'il faut faire attention à ce qu'on invente et écrit dans les livres, car il arrive que cela se réalise »¹.

Philip Roth pourrait donner le même conseil d'écriture fictionnelle puisque, dans *Operation Shylock*, il constate lui aussi l'intervention de ses créations romanesques dans sa vie réelle. Dès qu'il apprend l'existence de l'usurpateur, le romancier a l'impression d'avoir été précipité dans un de ses romans : « C'est Zuckerman, me dis-je, [...] c'est Kepesh, Tarnopol et Portnoy – ils ne font plus qu'un, ils sont sortis des livres et, pour se moquer, ils se sont incarnés en un fac-similé caricatural de moi-même »². A l'exception d'Aharon Appelfeld, tous les personnages de l'histoire semblent appartenir à l'univers de Zuckerman, Pipik et sa compagne Wanda Jane, George Ziad, Smilesburger mais également le narrateur lui-même : ils agissent avec le même excès dans des situations tout aussi incroyables et grotesques. Bien que cette explication par la littérature lui paraisse peu satisfaisante, Roth est pourtant amené à se conduire en écrivain pour affronter son double dans la réalité de l'histoire : il doit lui trouver un nom de personnage (ce sera Pipik, nom qui fait signe vers la fiction) et, pour parvenir à reprendre en main le cours de son existence, il tente au début du chapitre huit de la deuxième partie de reconstituer le fil des événements dans un récit à la troisième personne où il se désigne par la formule « l'écrivain » (« *the writer* »), comme s'il s'agissait de la trame d'un de ses romans. C'est encore en écrivain professionnel qu'il critique l'intrigue dans laquelle il est enfermé et dont il relève les multiples défauts :

invraisemblance générale, manque de consistance, recours à d'improbables coïncidences en de nombreux endroits clés, absence de cohérence interne et même de la moindre manifestation de quoi que ce soit qui pût ressembler de près ou de loin à une intention sérieuse ou un sens quelconque.³

¹ « hay que llevar cuidado con lo que uno inventa y escribe en los libros, porque en ocasiones se cumple », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, op. cit., p. 245 ; p. 243.

² « It's Zuckerman, I thought, [...] it's Kepesh, it's Tarnopol and Portnoy – it's all of them in one, broken free of print and mockingly reconstituted as a single satirical facsimile of me », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 34 ; p. 48.

³ « its general implausibility, a total lack of gravity, reliance at too many key points on unlikely coincidence, an absence of inner coherence, and not even the most tenuous evidence of anything resembling a serious meaning or purpose », *ibid.*, p. 245 ; pp. 395-396.

Il reconnaît en outre dans l'épilogue qu'il aurait pu « essayer de caser l'idée [son histoire] dans le contexte d'un Zuckerman, par exemple une suite à *La Contrevie* » s'il n'avait pas préféré un compte-rendu non romancé des faits¹.

Or Philip Roth, devenu le protagoniste principal d'une histoire digne de son alter ego fictionnel, reproduit par un jeu de miroir vertigineux une situation que Zuckerman a lui-même vécue dans *Zuckerman Unbound*, ce qui accroît encore leur ressemblance. En effet, dans ce roman, la confusion des lecteurs entre Carnovsky et son auteur s'insinue également dans la réalité du personnage. Il se rend compte par exemple, lorsqu'il va chez son ancienne compagne, qu'il modèle incontestablement son propre comportement sur celui de sa créature, « comme s'il était Carnovsky avec l'obsession Carnovsky ! Comme si, de tous les lecteurs contaminés par ce livre, l'auteur avait été le premier touché »². Son aventure avec une célèbre actrice de cinéma est un pas de plus sur les traces « du personnage scandaleux » du roman (« *notorious character* »). En outre, comme le remarque son agent, Zuckerman est entouré de personnes « sortis tout droit de l'imagination de Carnovsky » (« *some figment of Carnovsky's imagination* »), par exemple son grotesque maître chanteur et surtout Alvin Pepler (nom auquel Pipik fera écho phonétiquement), « génies [...] suscités par [son] livre » (« *genies released by that book* »). La vie réelle de l'auteur se place dans la continuité directe de son roman, elle devient « fiction vivante, [...] fiction non écrite » (« *living fiction [...] fiction unwritten* »)³. Après une telle expérience, nous comprenons mieux le choix de Zuckerman dans *The Counterlife* de garder dans son ultime roman les noms des personnes réelles dont il s'inspire puisque la frontière entre réalité et fiction a montré sa grande fragilité : ainsi, en écrivant le récit de sa guérison, Zuckerman paraît vouloir influencer la réalité et assurer sa survie.

Grâce à l'œuvre de P. Roth, nous constatons qu'un personnage d'auteur né de la seule imagination du romancier peut entretenir une même relation avec son œuvre qu'un personnage extrait de l'histoire littéraire, même si nous ne pouvons pas lire ses

¹ « *to plumb the idea in the context, say, of a Zuckerman sequel to The Counterlife* », *ibid.*, p. 359 ; p. 584.

² « *As though he were Carnovsky with Carnovsky's obsession ! As though, of all the readers infected by that book, the writer had had to go first* », Philip Roth, *Zuckerman Unbound* in *Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 227 ; pp. 314-315.

³ *Ibid.*, p. 179, p. 201, p. 206 et p. 245 ; p. 250, p. 279, p. 285 et p. 338.

écrits et les mettre en regard de la fiction comme c'est le cas dans *Zuckerman Unbound*. La ressemblance est alors mise en scène par des moyens autres que des allusions hypertextuelles qui font appel à nos connaissances littéraires. Dans « *City of Glass* », le récit suggère explicitement que Daniel Quinn transforme sa vie en l'adaptant à son œuvre lorsqu'il choisit de prendre la place du détective Paul Auster : en effet, il écrivait jusqu'alors des romans policiers sous le nom de William Wilson dont le narrateur était le détective Max Work. Or, avant le coup de téléphone qui déclenche l'histoire, la substitution des rôles se met en place d'abord par une analogie entre « l'écrivain et le détective » qui sont « interchangeables » (« *the writer and the detective are interchangeable* ») aux yeux de Quinn : « Le détective est quelqu'un qui regarde, qui écoute, qui se déplace dans ce borbier de choses et d'événements à l'affût de la pensée, de l'idée qui leur donnera une unité et un sens »¹. Quinn est ainsi tenté d'imiter Work et profite de l'occasion qui lui est offerte pour plonger lui-même dans une histoire policière réelle. Dans un autre récit de P. Auster, Peter Aaron s'approprie le titre du dernier roman de Benjamin Sachs, *Leviathan*, pour raconter l'histoire de son ami disparu (par un geste d'hommage, la dépouille de l'auteur est ainsi déposée dans son livre) tandis que, dans le roman de S. Millhauser, le meurtre d'Edwin Mullhouse par Jeffrey trouve son origine dans son unique chef-d'œuvre, *Cartoons*, où le héros est poursuivi tout au long de l'histoire par une « mystérieuse silhouette en manteau noir » (incarnation fictionnelle transparente de son ami et biographe) qui finit par l'assassiner : par son geste, Jeffrey oblige ainsi le réel à coïncider tout à fait avec la fiction romanesque qui était déjà selon lui « une version scrupuleusement déformée de cette vie »².

D'autre part, lorsque le personnage d'auteur imaginaire écrit un récit autobiographique – ce qui est une situation très fréquente comme le montre la représentation graphique de l'annexe IV, par exemple dans *Docteur Pasavento*, *The Paper Men* ou encore *La velocidad de la luz* –, le récit de la vie de l'auteur se superpose exactement à son œuvre puisque son existence est contenue tout entière dans son livre et certains personnages, comme le narrateur du roman de Cercas ou

¹ « *The detective is the one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 8 ; p. 22.

² « *a mysterious black-cloaked figure* », « *a scrupulously distorted version of that life* », Steven Millhauser, *Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer. 1943-1954*, op.cit., p. 261 ; p. 331 et p. 330.

Solana dans *Beatus Ille*, soulignent ironiquement ce fait et en jouent : ils ne sont que ce qu'ils écrivent, l'absorption de l'auteur dans son œuvre est sans reste.

Cependant certains récits nous donnent accès tout de même à quelques écrits du personnage d'auteur et engagent à leur tour un jeu de reflet. Par exemple, dans *My Life as a Man*, nous découvrons qui est Peter Tarnopol après avoir lu ses nouvelles. Si la deuxième partie du livre « My True Story » permet de comprendre que la création fictionnelle de Tarnopol est fortement autobiographique, l'effet produit par la lecture est inverse : la figure de l'auteur est seulement secondaire et se nourrit de l'entrecroisement de ses deux récits fictionnels (qui se révèlent effectivement « utiles » – « *useful* »), de leurs faits et de leurs tonalités différentes, comique pour l'un et dramatique pour l'autre, que l'auteur conjugue ensemble en affichant une détresse teintée de burlesque dans son autobiographie¹. Le roman d'E. Vila Matas, *El mal de Montano*, construit de son côté, à partir de *Bartleby y compañía*, une structure à emboîtements successifs dans laquelle chaque récit trouve l'auteur qui lui correspond dans le récit qui lui succède immédiatement. Ainsi, la première partie du roman nous présente Montano, auteur putatif du roman *Bartleby y compañía*, qui souffre de la même maladie de la littérature que les personnages qu'il a décrits dans son œuvre : de ce fait, son propre cas aurait pu être ajouté à son enquête sur les écrivains négatifs. Puis apparaît dans la partie suivante l'auteur de cette « *nouvelle* », « El mal de Montano », personnage qui porte le même nom que son narrateur et entretient un rapport tout aussi obsessionnel avec la littérature. A chaque fois, le personnage de l'auteur semble ajusté au récit dont il est responsable.

Par contre, dans *Exploradores del abismo*, l'ordre est rétabli : l'auteur nous apparaît avant son œuvre mais dans une nouvelle aux accents autobiographiques, « Café Kubista », placées sur le même plan que les autres récits fictionnels du recueil, sans aucune solution de continuité. Or ce texte suggère une rupture dans le parcours de l'écrivain, il a souffert d'un collapsus qui l'a rendu « *autre* » et ce bouleversement identitaire se manifeste par un renouveau littéraire : « J'ai eu tout à coup l'impression d'avoir hérité de l'œuvre littéraire d'un *autre* [...] il est devenu évident, dès le premier instant, que *renouer avec la nouvelle* était une façon de me

¹ De même, le narrateur de « The Locked Room » qui est l'auteur des deux premiers récits de la *Trilogie* naît de la réunion de Daniel Quinn et de Blue, deux hommes qui enquêtent sur un homme mystérieux, dont le secret leur échappe et les conduit au bord de la folie.

démarquer de mon ancien locataire »¹. Cependant, l'argumentation du narrateur (qui reste anonyme) vise également à construire une figure auctoriale qui serait tout à fait en accord avec la particularité de ses nouveaux écrits, au point de leur appartenir.

La fiction accueille un auteur débarrassé de ses tensions contradictoires entre d'un côté la réalité et de l'autre la littérature : elle le réinvente comme une figure conciliatrice qui vit son œuvre et écrit sa vie en retour. Même en l'absence de mystification, ce personnage constitue une *supposition* d'auteur conjuguant les deux sens du terme, c'est-à-dire une hypothèse d'auteur fictive qui se substitue à l'existence complexe de l'auteur authentique. L'attraction du personnage vers l'hétéronymie s'associe à une exploration du statut littéraire de l'auteur qui, à la fois, se met en scène et se résout dans le récit fictionnel.

Nous découvrons alors un des liens qui unissent la dynamique du personnage et sa négativité dans l'histoire, deux phénomènes engagés dans une solidarité paradoxale. L'auteur devient personnage de son œuvre : de ce fait, il n'est plus nécessaire qu'il manifeste son statut d'auteur par d'autres signes que sa seule présence fictionnelle. Par cette confusion, l'auteur remplit sa fonction en tant que personnage : il perd son nom et sa réputation, il n'écrit plus ou presque plus et il tend à disparaître de l'univers fictionnel car il est permis à cet auteur négatif de réapparaître sous une forme métonymique, le récit que nous lisons qui contient ce personnage-œuvre. Ainsi, dans *Zuckerman Unbound*, l'auteur arrête d'écrire, fuit le monde et perd son identité à cause de ses multiples trahisons mais, ce faisant, le récit de sa déchéance se lit comme la « suite » de *Carnovsky* comme en a l'intuition son agent², œuvre qui attribue à nouveau la fonction d'auteur à Zuckerman.

Nous remarquons en outre que la négativité qui anime le personnage est elle-même parfois une manière de réaliser l'œuvre dans la vie de l'auteur : l'absence de nom pour le narrateur de *París no se acaba nunca* crée un mystère en harmonie avec son désir d'être l'auteur d'un livre assassin, dont les personnages étranges, en particulier la meurtrière, portent « [ses] initiales à l'endroit ou à l'envers », avoue-t-il

¹ « De pronto, tuve la sensación de haber heredado la obra literaria de otro [...] desde el primer momento se hizo evidente que una manera de desmarcarme de mi antiguo inquilino era volver al cuento », Enrique Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, op. cit., pp. 13-14 ; pp. 13-14.

² « Sounds like you're writing a sequel right now », « Il me semble que tu es en train de l'écrire, ta suite », Philip Roth, *Zuckerman Unbound* in *Zuckerman Bound*, op. cit., p. 201 ; p. 279.

à la note 96¹. R. L. S. souligne l'ironie de son expérience de dissolution qui donne alors vie à son œuvre la plus accomplie : « Il écrivit de façon compulsive, d'une écriture agile et élégante, irréprochable, mais invisible. / "Bien, se dit-il [...], on dirait que j'ai enfin ce que j'ai désiré toute ma vie, l'écriture transparente, le style invisible" »². L'affaiblissement de Mr. Blank dans *Travels in the Scriptorium* rejoue celui de Peter Stillman fils, un de ses chargés de mission apparu dans « City of Glass » qui se déplace également avec difficulté, doit être aidé quotidiennement par une infirmière malgré son jeune âge et qui est lui aussi menacé de mort (son père veut le tuer après lui avoir fait subir un traitement inhumain dans son enfance) ; Peter a d'ailleurs fait la « requête spéciale » (« *special request* ») que Mr. Blank soit vêtu de blanc comme lui³. Enfin, le sentiment d'échec de V. Woolf qui la pousse au suicide reproduit le destin tragique de Septimus Warren dans *Mrs. Dalloway* comme le montre Pierre Bayard dans son étonnante exploration d'un lien chronologique inversé entre vie et œuvre et de l'influence du futur sur la création littéraire⁴. Or *The Hours* accentue le parallélisme entre le fait romanesque et le fait biographique et le suicide initial annonce celui de Richard dans la réécriture contemporaine du roman, poète qui se réapproprie non seulement le sentiment de dévalorisation de Virginia mais aussi ses mots d'adieu dans sa dernière lettre : « Je ne crois pas que deux êtres puissent être aussi heureux que nous l'avons été »⁵.

Un des enjeux profonds de la fictionnalisation de l'auteur dans les récits contemporains est de s'affronter à l'inadéquation de l'homme et de l'auteur et d'en transgresser imaginativement les règles. L'auteur fictionnel mène ainsi une vie littéraire. Cependant, le scénario de celle-ci ne récrit pas seulement l'œuvre du personnage : d'autres modèles interviennent et lui insufflent des accents dramatiques pour que l'auteur puisse jouer son plus grand rôle, celui qui le transforme à ses yeux et aux yeux du public en écrivain. Le rêve romantique qui imagine la vie de l'auteur

¹ « *mis iniciales del derecho o del revés* », Enrique Vila-Matas, *Paris no se acaba nunca*, *op. cit.*, p. 200.

² « *Escribió compulsivamente con una caligrafía ágil y armoniosa, intachable, pero invisible. / "Bueno – se dijo [...] – [...] finalmente parece que he conseguido lo que he estado anhelando durante toda mi vida, la escritura transparente, el estilo invisible"* », Juan Marsé, « El caso del escritor desleído », *op. cit.*, p. 449 ; p. 315.

³ Paul Auster, *Travels in the Scriptorium*, *op. cit.*, p. 25 ; p. 36.

⁴ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2005, pp. 36-46.

⁵ « *I don't think two people could have been happier than we've been* », Michael Cunningham, *The Hours*, *op. cit.*, p. 200 ; p. 198.

comme une création littéraire à part entière ne s'est pas encore essoufflé et les représentations fictionnelles en gardent trace : le chapitre suivant nous permettra ainsi d'éclairer ce statut de l'auteur en personnage selon un autre angle en glissant de l'instance biographique à la posture manifestée dans le contexte littéraire, elle aussi mise en jeu dans la réinvention fictionnelle de l'auteur.

CHAPITRE II

POSTURES DE L'AUTEUR FICTIONNEL

Depuis deux décennies, de façon discrète mais continue, la question de l'auteur a été reposée dans les études littéraires de langue française par des travaux critiques qui se sont appuyés sur les développements de la sociologie de la littérature mais aussi de l'analyse de discours pour mettre en lumière un aspect de la notion jusque-là ignoré ou mal défini : la construction dans l'espace littéraire d'un personnage de l'écrivain. La distinction préconisée par J.-B. Puech entre « la vie réelle de la personne » et la « vie figurée sous forme de personnage »¹ a permis de sortir la notion de l'auteur du vif débat sur l'interprétation des textes littéraires (qui s'attaquait à la personne réelle) et, pour marquer cet écart, l'emploi du terme « écrivain » a été privilégié par rapport à celui d'auteur et redéfini comme un « fantasme »² par J.-C. Bonnet ou « comme représentation »³ par D. Oster qui justifie ainsi le choix de cette dénomination dans une note :

Je distingue ici, provisoirement sans doute, *écrivain* et *auteur*. *L'écrivain* dans ma perspective actuelle, ne désigne pas tel individu particulier écrivant mais les codes et les figures qui définissent son personnage, assurent sa représentation. J'entends par *auteur* ce qui ne saurait être rapporté ni à la particularité de l'individu ni à la généralité de la figure : l'écrivain moins la personne et moins le personnage.⁴

Grâce à ces études fondatrices, un nouvel objet d'étude a été mis en évidence : un personnage situé à la jonction de la littérature et de la société en conjuguant une construction imaginaire et un rôle à jouer dans le champ littéraire, si bien que, très rapidement, « le lexique de l'art dramatique » a été réinvesti pour saisir les particularités de cet écrivain et en décrire les « dialogues », les « masques », les « costumes », les « décors », les « accessoires », les « drames » et les « péripéties »⁵ mais également, grâce aux travaux de J.-L. Diaz dont l'apport est essentiel, pour

¹ Jean-Benoît Puech, « La création biographique », Brigitte Louichon, Jérôme Roger (textes réunis et présentés par), *L'auteur entre biographie et mythographie*, *op. cit.*, p. 45.

² Jean-Claude Bonnet, « Le fantasme de l'écrivain », *art. cit.*, pp. 259-277.

³ Daniel Oster, « L'écrivain comme représentation », *Passages de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*, Paris, Seuil (Pierres Vives), 1983, pp. 117-131.

⁴ Daniel Oster, « Comment devenir légitime », *ibid.*, p. 146.

⁵ Jean-Benoît Puech, « La création biographique », *art. cit.*, p. 53.

analyser la mise en place et les enjeux d'une véritable « scénographie auctoriale » à partir de l'époque romantique.

Son ouvrage consacré à ce qu'il choisit d'appeler pour plus de clarté « l'écrivain imaginaire » étudie comment l'« *individuation de la littérature* » qui s'amorce au XVIII^e pour s'imposer au XIX^e siècle a provoqué l'apparition de représentations imaginaires de l'écrivain qui servent sa promotion dans la société et se figent peu à peu en images codifiées. Le paradoxe que souligne d'emblée le critique est que la personnalisation extrême de la littérature à l'époque romantique s'est accompagnée d'« une collectivisation des attitudes littéraires, et donc aussi [d']une stéréotypisation des scénographies aCTORIALES »¹. En effet, la constitution progressive d'un champ autonome met en place « une comédie littéraire » : pour y trouver une place, les écrivains romantiques doivent alors endosser une identité reconnaissable et valorisée, créer ou jouer un rôle qui permettra leur intégration dans le cercle des auteurs. Par un effet de bascule, le procédé se structure et se consolide en offrant aux apprentis écrivains « une véritable signalétique », « des *prêt-à-être auteur* en quelque sorte » qu'ils peuvent alors s'approprier². J.-L. Diaz distingue ainsi dans son ouvrage les grandes scénographies aCTORIALES qui s'établissent conjointement et souvent en concurrence au fil du siècle.

Or la littérature du XX^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine ne s'est pas défaits de ces représentations imaginaires de l'auteur, malgré la remise en cause des illusions de la littérature et la conscience de plus en plus nette de la facticité de cette image de l'écrivain : J.-L. Diaz note en effet que, dès le romantisme du désenchantement, la scénographie aCTORIALE et ses excès ont été dénoncés et méprisés par nombre d'auteurs qui en ont appelé à un retour à la littérature, à la lecture de l'œuvre dépouillée de cette « comédie ». Pourtant, le développement des médias a au contraire renforcé le rôle de l'écrivain imaginaire dans la diffusion des œuvres littéraires qui s'accompagnent désormais de portraits, d'entretiens, de commentaires. Ainsi, avec quelques adaptations et quelques ajouts, les scénarios romantiques persistent dans l'imaginaire littéraire contemporain, comme nous le

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies aCTORIALES à l'époque romantique*, op. cit., pp. 3-4.

² *Ibid.*, p. 6 et p. 4.

verrons dans le premier moment de ce chapitre : les travaux entre autres de D. Oster, de N. Heinich¹ et de Jérôme Meizoz en sont la preuve.

Nous devons réserver d'ailleurs une place particulière aux travaux de ce chercheur qui a proposé d'utiliser la notion de « posture » comme outil d'analyse apte à parcourir les différentes formes que prennent « les mises en scènes modernes de l'auteur » : repensée à partir de la notion rhétorique d'éthos (qu'étudient en particulier Ruth Amossy, A. Viala et D. Maingueneau²) en lui ajoutant une dimension « actionnelle (contextuelle) », la posture est définie par J. Meizoz comme « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire ». Elle se déploie par conséquent à deux niveaux, « elle se donne comme une *conduite* et un *discours* » : « C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire [...] ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours »³. Cette étude est complémentaire des travaux de J.-L. Diaz bien que leurs objets d'étude respectifs soient très proches (à l'exception de la périodisation, étendue du XVIII^e au XXI^e siècle dans les études de J. Meizoz) : les analyses de J.-L. Diaz insistent plutôt sur le développement poétique mais également historique des stratégies auctoriales et sur les imaginaires de la littérature que se forge une époque tandis que la proposition conceptuelle de J. Meizoz met l'accent sur l'inscription de l'auteur dans le champ littéraire en relation avec les autres postures déjà présentes et avec le public qui les reçoit. Les deux chercheurs insistent tous deux sur le fait que cette création auctoriale est incontournable : elle découle de l'institutionnalisation de la littérature et appartient donc à la structure du champ littéraire. Pour J. Meizoz, la posture n'est pas « un épiphénomène » mais elle est « constitutive de l'acte créateur »⁴ tandis que J.-L. Diaz affirme que « la figuration de l'auteur [...] est une nécessité de toute consommation littéraire » de sorte qu'il n'existe pas d'auteur

¹ Le projet de son enquête sociologique est en effet « de faire expliciter [...] des valeurs, des images mentales, des idées » sur lesquelles s'établit une représentation de l'identité d'écrivain : ainsi, la sociologue insère dans son étude des encarts présentant des « "cas de figures" particulièrement typés » qui mettent en évidence des postures auctoriales (comme le montrent les titres : « Le moine », « L'auteur de théâtre-engagé », etc). Nathalie Heinich, *Etre écrivain, Création et identité, op. cit.*, p. 15 et p. 17.

² Ruth Amossy (sous la direction de), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé (Sciences des discours), 1999.

³ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 17, p. 18 et p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

dépourvu d'un personnage d'écrivain, que celui-ci soit une création consciente ou s'élabore malgré lui par les autres acteurs du champ (lecteurs, biographes, etc)¹.

De ce fait, cette existence nécessaire de l'auteur comme personnage fait écho à notre propre objet d'étude puisqu'il apparaît que l'écrivain imaginaire ou l'auteur comme posture d'un côté et l'auteur fictionnel de l'autre partagent une même nature, même si ce personnage se constitue d'éléments bien distincts dans chaque cas et prend place dans deux dimensions différentes de la réalité. Cette ressemblance ne semble pas fortuite à un moment où l'analyse des postures auctoriales se développe et s'affine en leur donnant une visibilité accrue non seulement dans les études critiques mais également dans le champ littéraire. J.-B. Puech montre en effet que « la belle formule qui fait de la vie du grand homme un roman » constitue « un magnifique abus de langage » et pourtant un lieu commun résistant, y compris dans les années structuralistes². On note en outre que, si J. Meizoz restreint son étude aux textes autobiographiques en laissant de côté pour l'heure la fiction³, J.-L. Diaz a déjà dessiné une continuité possible entre la situation du poète qui « va être traité à l'époque romantique comme un héros de roman » et la fictionnalisation romanesque de l'auteur, par exemple dans la biographie imaginaire de *Louis Lambert* qu'a écrite Balzac ou même dans la supposition d'auteur inventée par Sainte Beuve qui a publié anonymement en 1829 les œuvres posthumes d'un jeune poète disparu dans *Vies, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, œuvres dans lesquelles nous retrouvons les scénarios auctoriaux de l'époque⁴.

Cette étude peut être poursuivie dans les fictionnalisations contemporaines de l'auteur où se rejouent encore une fois des représentations imaginaires de l'écrivain déjà usées et répertoriées. Cependant nous verrons que ces textes, voire parfois les personnages d'auteur eux-mêmes, ne sont pas dupes de cet effet de reprise, particulièrement lorsqu'ils font appel à des figures historiques comme modèle postural : ils en soulignent les codes et la fictivité tout en les mettant en concurrence pour mieux les éprouver. Les représentations auctoriales sont de ce fait soumises à

¹ *Ibid.*, p. 32 ; José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 26.

² Jean-Benoît Puech, « La création biographique », *art. cit.*, p. 50 et p. 46.

³ « Avec la fiction, les médiations sont plus complexes, il y a des personnages délégués. Et l'on ne peut leur attribuer sans discussion une posture relevant de l'auteur puisqu'en quelque sorte l'auteur s'est diffracté en eux », Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, *op. cit.*, p. 28.

⁴ José-Luis Diaz, « Le poète comme roman », *art. cit.*, p. 55 et pp. 65-68.

une instabilité que nous explorerons dans le second temps de ce chapitre. Précisons enfin que cette particularité qui distingue à mes yeux l'auteur fictionnel contemporain de ses formes antérieures m'a incité à privilégier, du moins en guise de fil conducteur, la notion de posture qui permet de prendre en compte les interactions, exposées et exacerbées dans la fiction romanesque, qui renégocient sans cesse les apparences du personnage de l'auteur dans le champ littéraire.

I Persistance des scénarios auctoriaux : modèles génériques et auteurs-types

Les études critiques qui étudient les postures de l'auteur s'efforcent de mettre en évidence l'écart qui sépare l'auteur de ce personnage public qu'il incarne : l'enjeu est dans ce cas de montrer comment « la posture *décolle* en quelque sorte de l'homme civil » puis recouvre la figure de l'auteur¹. Par contre, lorsque l'on considère l'auteur présent dans nos récits fictionnels, cette séparation est rendue indistincte puisque l'auteur n'est qu'un personnage de papier de sorte qu'il n'est plus nécessaire de faire la part de la mise en scène de soi et de la réalité : tout ce qui constitue dans le récit le personnage fictionnel de l'auteur nourrit simultanément sa posture, chaque composante du personnage devient signifiante et s'interprète comme une orientation donnée à l'*écrivain*. Pour cette même raison, la présence des scénarios auctoriaux puisés dans le « répertoire » que conservent en mémoire les « pratiques littéraires »² est d'autant plus manifeste dans les récits fictionnels que nous étudions. Les postures s'y exposent à découvert pour ainsi dire. Cependant, leur représentation fictionnelle est rarement isolée dans un même récit voire pour un même personnage et très souvent elles s'entremêlent en permettant néanmoins d'en repérer les signes caractéristiques.

C'est ainsi que, dans un premier temps, je propose de redessiner ces scénarios auctoriaux et d'en relever les traces dans les œuvres du corpus à partir des analyses de J.-L. Diaz qui ont fourni un socle solide à cette étude : bien qu'elles portent seulement sur la littérature française, elles nous éclairent sur les stratégies présentées dans ces récits. Ce travail sera effectué simultanément à deux niveaux, en donnant à la notion de « scénario » une extension assez large. En prenant pour appui la

¹ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 27.

² *Ibid.*, p. 25.

typologie esquissée par J.-L. Diaz, nous considérerons d'une part « le méta-modèle » qui est « un modèle auctorial générique, commun à tout un mouvement d'idées » : or, réactivé à l'époque contemporaine, ce méta-modèle s'est parfois dés-historicisé tout comme « le modèle auctorial de génération, d'école ou de groupe » qui se diffuse au-delà de son époque d'origine. Ces modèles seront puisés dans l'époque romantique, suivant une suggestion de ce chercheur pour lequel « toute la littérature postérieure n'a cessé de jouer » autour des six grands scénarios qu'il met en évidence dans son ouvrage¹. D'autre part, certains récits manifestent également un « scénario auctorial d'époque, défini par référence à un auteur-type » (tels « Boileau, Voltaire, Hugo, Sartre » – ceux que D. Oster nomme les « héros types de la “saga” littéraire ») qui joue alors une fonction modélisante pour les auteurs fictionnels².

A La malédiction littéraire

La figure de la « malédiction littéraire » évoquée au début de la troisième partie est sans doute la posture auctoriale la plus résistante à l'épreuve du temps. Comme l'a montré P. Brissette, un « mythe » du poète maudit naît de la valorisation paradoxale de trois « topiques », la « mélancolie », la « pauvreté » et la « persécution » qui deviennent les signes du génie et du mérite littéraire³. Le renversement axiologique de la figure de l'écrivain malheureux se consolide ainsi en stratégie de légitimation entre 1750 et 1830. Pourtant cette posture imprègne toujours notre imaginaire littéraire et trouve sans cesse de nouvelles incarnations dans la réalité et dans nos fictions, y compris hors de l'espace européen. Deux personnages d'auteur du milieu du XX^e siècle sont ainsi regroupés sous l'étiquette « Poètes maudits » (« *Los Poetas malditos* ») dans le roman *La literatura nazi en América* de R. Bolaño : le poète Pedro González Carrera mène une vie modeste de maître d'école dans divers villages, publie des poèmes que personne ne lit et meurt à quarante ans, enterré sans gloire dans la fosse commune ; Andrés Cepeda Cepeda est l'auteur pour

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., p. 647.

² Précisons que ce chercheur distingue encore plusieurs niveaux de scénario dont l'extension est plus restreinte : « les constantes du scénario propres à un écrivain donné, en considérant l'ensemble de ses autofigurations [...] ; le scénario que définit un écrivain à une période donnée [...] ; le scénario qu'il définit pour une œuvre particulière ; mais aussi le scénario qu'il mentionne occasionnellement », José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., pp. 81-82. Daniel Oster, « Comment devenir légitime », *Passages de Zénon*, op. cit., p. 142.

³ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., pp. 177-180.

sa part de quelques articles et d'un recueil de poèmes qui lui apportent une certaine notoriété essentiellement à cause des violentes attaques dont il est l'objet et, après avoir perdu tous ses procès en diffamation et son travail au journal, il retourne définitivement à l'obscurité. Ces deux personnages incarnent l'auteur incompris de son temps et rejeté brutalement par la société, tout comme le mal nommé Leprince dans le recueil *Llamadas telefonicas*, « petit-bourgeois déchu, [qui] manque d'argent, d'une bonne éducation, d'amitiés convenables » et qui « a stagné de nombreuses années dans le purgatoire des publications misérables ou crapuleuses »¹. Dans *París no se acaba nunca*, le narrateur réécrit explicitement ses années de jeunesse parisiennes à travers le filtre de ce scénario romantique qui lui permet finalement d'entrer en littérature (il écrit alors son premier roman) : logé dans une chambre de bonne au confort sommaire et incompris de ses parents, il vit deux ans à Paris « très pauvre et très malheureux », restant néanmoins « persuadé que pour être un bon écrivain, il faut être complètement désespéré »².

C'est également toute la faune poétique du roman de J. M. de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, qui redonne vigueur au mythe, en insistant particulièrement sur la pauvreté extrême de la plupart des personnages au point que Gálvez ne dispose pas de l'argent nécessaire pour soigner sa compagne ou enterrer son enfant : le héros évoqué dans le titre revêt en priorité le masque du poète indigent que la société persécute. Le roman s'ouvre significativement sur une lettre de Gálvez écrite depuis un pénitencier, précédant le récit autobiographique de Navales dont le premier souvenir est la veillée funèbre du poète miséreux Alejandro Sawa auquel vient rendre un dernier hommage « un flot d'individus déguenillés et tête basse »³. Tous les signes de la malédiction littéraire sont ainsi rassemblés dans les premières pages du livre, y compris l'image du poète mourant qui a fasciné au XIX^e siècle toute une génération de poètes en mal de reconnaissance. L'agonie de Henry James au début de *Author, Author* nous renvoie également à cette scène fantasmatique à la différence que l'auteur est entouré des soins attentifs de ses proches : elle clôt cependant une

¹ « *de clase media venida a menos, carece de dinero, de una buena educación, de amistades convenientes* », « *ha estado durante muchos años en el purgatorio de las publicaciones pobres o canallas* », Roberto Bolaño, *Llamadas telefonicas*, op. cit., p. 30 et p. 33 ; p. 38 et p. 42.

² « *muy pobre y muy infeliz* », « *para ser un buen escritor había que estar completamente desesperado* », Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, op. cit., p. 10 et p. 31 ; p. 10 et p. 38.

³ « *en riada hombres andrajosos y cabizbajos* », Juan Manuel de Prada, *Las Máscaras del Héroe*, op. cit., p. 69 ; p. 69.

longue période de souffrances littéraires dues à ses insuccès qui mènent James à la dépression, comme nous l'avions vu. Nous pouvons encore mentionner Thomas Pilaster qui annonce dans son journal de 1952 que « [sa] vie sera brève », « prophétie » qui doit produire l'image d'« un maudit intuitivement averti de sa malédiction [...] ou sinon, si [son] incroyable longévité la contredit, [...] témoignera au moins de [sa] morosité présente, cette épouvantable mélancolie »¹.

D'autre part, si Fanshawe n'a pas souffert de la misère ou d'une quelconque persécution, son portrait dans « The Locked Room », en particulier la description de son adolescence, réinvestit cette figure d'un être à part et marginal qui recherche la solitude et finalement la mort : le narrateur rapporte ainsi que, dès ses quatorze ans, Fanshawe, dont la « nature intérieure » (« *inwardness* ») le prédestinait à l'écriture, « se transforma en une sorte d'exilé intérieur, se pliant aux gestes de l'obéissance mais se coupant de son environnement et méprisant la vie qu'il était obligé de suivre »². Plus tard, il passe un an et demi seul à la campagne, avec pour seule charge de garder une maison dans le sud de la France : absorbé par l'observation des phénomènes naturels, il semble vivre une expérience déterminante. Il est enfin l'instigateur de sa propre malédiction en brisant son existence trop heureuse auprès de sa femme et de son enfant, s'enfuyant hors de la société pour préméditer sa mort, sept ans à l'avance, dans une maison délabrée et isolée – décor parfait pour mettre en scène son agonie sous les yeux de son vieil ami. Or cette destinée rigoureuse du personnage est liée à son nom qui nous renvoie à la littérature américaine du début du XIX^e siècle : en effet, Fanshawe est le personnage éponyme du premier roman de l'écrivain Nathaniel Hawthorne, publié en 1828, qui racontait la courte vie d'un jeune homme secret et dévoué à ses études, préférant les nourritures spirituelles au monde réel. Dans la scène finale, il refuse d'épouser celle qu'il aime prévoyant que sa vie sera courte et il meurt peu après au cours de sa vingtième année. L'histoire malheureuse du personnage, qui n'est pas sans écho autobiographique, s'est en outre insinuée dans la vie de l'auteur réel qui, constatant l'échec de son roman qui passe inaperçu auprès du public, brûle les exemplaires invendus (*Fanshawe* sera publié posthume grâce à un exemplaire ayant échappé au geste destructeur).

¹ Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, op. cit., p. 31.

² « *became a kind of internal exile, going through the motions of dutiful behaviour, but cut off from his surroundings, contemptuous of the life he was forced to live* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 214 et p. 216 ; p. 293 et p. 297.

Enfin, plusieurs personnages d'auteur plongent dans une langueur mélancolique, cette « maladie des gens de lettres »¹ à laquelle on reconnaît le vrai poète ou le grand écrivain. La représentation de Henry James dans *The Master* insiste sur sa solitude et sur son inclination à se laisser absorber dans ses pensées, bien souvent hantées par les morts. Le roman s'ouvre ainsi sur un rêve éprouvant dans lequel il voit sa mère et sa tante, « toutes deux [...] mortes depuis des années », venues « l'implor[er] » (« *imploring* »), « le conjurer » (« *yearning* ») : « Il éprouva dans le sillage de ce rêve une tristesse épuisante, lancinante »². A l'écart de sa figure de « maître », le romancier éprouve à de nombreux moments du récit un fort sentiment de malaise, particulièrement en compagnie d'autrui. Dans *The Master of Petersburg*, la mort de son beau-fils entraîne Dostoïevsky dans une torpeur morbide : il passe ses journées dans la chambre de Pavel, « des matinées de vide total qui finissent par lui apporter un plaisir insidieux et macabre »³ et vit replié sur lui-même, dans l'attente d'un signe du mort et en proie à des crises de terreur. La situation de Ricardo Reis dans *O Ano da morte de Ricardo Reis* n'est guère plus lumineuse : la disparition du poète orthonyme aspire lentement son hétéronyme vers la mort. Ce dernier est constamment incertain et, malgré ses activités quotidiennes, il semble bien souvent coupé de la réalité. Au-delà du *topos*, cette posture mélancolique fait signe plus précisément vers l'histoire littéraire portugaise : elle évoque le « *saudosismo* », mouvement poétique marqué par la nostalgie tout en appelant à une renaissance portugaise⁴. Pourtant, le contexte historique que découvre Ricardo n'appelle aucun espoir et le laisse de toute manière indifférent à l'avenir qui se dessine. Il est seulement attentif au « temps [qui] se traîne comme une vague lente et visqueuse, une masse de verre liquide, dont les myriades scintillantes s'agitent en surface »⁵ si bien qu'il choisit pour finir de rejoindre Pessoa dans sa tombe.

¹ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., p. 61.

² « *Both of them [...] dead for years* », « *What came over him in the aftertaste of the dream was a wearying, gnawing sadness* », Colm Tóibín, *The Master*, op. cit., pp. 2-3 ; p. 11.

³ « *mornings of utter blankness which come to have their own insidious and deathly pleasure* », J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, op. cit., p. 22 ; p. 28.

⁴ Ricardo compose ainsi un poème pour Marcenda, jeune fille qu'il voudrait épouser, qui commence par « *Nostalgique déjà de l'été que je vois* » (« *Saudoso já deste verão que vejo* »). José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, op. cit., p. 351 ; p. 358.

⁵ « *O tempo arrasta-se como uma vaga lenta e viscosa, uma massa de vidro líquido em cuja superfície há miríades de cintilações* », *ibid.*, p. 374 ; p. 380.

B Désenchantement et renoncement

Se rapproche de cette posture de l'auteur malheureux ou mélancolique, par sa logique négative, le désenchantement qui a obscurci progressivement après 1830 le romantisme comme l'a montré P. Bénichou. Bien que ce nouveau scénario auctorial se situe à l'autre extrême de l'époque romantique, il se réapproprie certains signes de la malédiction (en particulier la souffrance) mais dans un imaginaire pessimiste où l'écrivain perd son « sacre » : J.-L. Diaz souligne ainsi qu'« à certains égards, le désenchantement n'est qu'une forme plus amère de la négation mélancolique, un refus du monde tout aussi global, mais plus hystérisé »¹. Naît alors « un portrait *déshéroïsé* de l'écrivain », qui ne croit plus aux pouvoirs de l'écriture, se dénigre lui-même et a conscience de participer à une comédie littéraire factice : « loin de mettre l'accent sur la nécessité de sa vocation, il se représente comme entré en littérature à reculons »². L'auteur fait le deuil de ses idéaux, voire de la littérature elle-même : il semble en effet qu'une filiation de postures s'esquisse entre le désenchantement romantique et la crise du modernisme qui annonce à l'orée du XX^e siècle la fin ou du moins l'épuisement de la littérature et suggère le renoncement. Si cette représentation de l'écrivain rompt avec d'autres figurations plus positives que nous mettrons en évidence plus loin, elle n'échappe pas néanmoins à la mise en scène auctoriale, malgré ses attaques contre la personnalisation de l'écriture et parfois malgré le choix radical d'un retrait de la vie littéraire qui se renverse inexorablement en une nouvelle posture. William Marx rappelle en effet que « les avant-gardes du début du XX^e siècle s'étaient plu à honorer des figures d'écrivains dépourvus d'œuvre, héritiers directs de Rimbaud, de monsieur Teste et de lord Chandos » tel Jacques Vaché mort en 1919 à l'âge de vingt-trois ans, transformé en archétype surréaliste par André Breton, et il montre que s'est alors mis en place un mythe du « suicide littéraire » ou « de l'écrivain qui n'écrit pas »³.

Ce scénario auctorial est au cœur du roman d'E. Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, qui reconstitue à travers un répertoire disparate d'écrivains négatifs une filiation littéraire du modernisme à l'époque contemporaine. Le narrateur choisit

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, op. cit., p. 566.

² *Ibid.*, p. 612.

³ William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2005, p. 153 et p. 155.

comme emblème historique de cette situation paradoxale la figure de Robert Walser qui ouvre la première note et que l'on retrouve de livre en livre, dans *El mal de Montano* et surtout dans *Doctor Pasavento* où il est présenté comme le « héros moral » (« *héroe moral* ») du narrateur pour « son renoncement précoce à tout espoir de succès, de grandeur »¹. Le romancier espagnol reconnaît volontiers son obsession littéraire pour ces figures d'auteur déjà presque effacées, qui forment autour de chacun de ses personnages une constellation fascinante : Jacques Vaché, Franz Kafka, Robert Musil, Paul Valéry dans *El mal de Montano*, Emmanuel Bove, Thomas Pynchon, Bernardo Atxaga dans *Doctor Pasavento*².

Les personnages de ces romans ne se contentent pas de consacrer une grande part de leur récit à ces écrivains mais ils rejouent leur attitude dans l'histoire racontée : Pasavento s'efforce d'être un double de Walser en écrivant à son tour des « microgrammes », image d'une littérature qui s'écrit dans le renoncement, tandis que Rosario Gironde, s'attribuant pour sa part sans hésiter le nom de Walser, réussit alors à rencontrer dans un café de Budapest, grâce à l'écriture fictionnelle, Musil lui-même qui lui explique son intention de former un groupe de « résistants » rassemblant « des gens de lettres et de catacombes luttant contre la destruction de la littérature » par « les faux écrivains, [...] les fripouilles qui contrôlent l'industrie culturelle ». S'oppose ainsi à ces écrivains corrompus qui exploitent à leur profit le système littéraire (« poètes aux lèvres gonflées et aux yeux porcins » dit encore Gironde, qui aimerait participer à cette résistance, pour décrire les membres d'un congrès littéraire) une posture auctoriale sans compromission qui prend le risque du silence ou de l'inachèvement (comme c'est le cas de *L'Homme sans qualités*)³.

Le roman de D. Del Giudice *Lo Stadio di Wimbledon* donne pour sa part une place centrale à l'écrivain Roberto Bazlen « qui devint pour la littérature italienne de la seconde moitié du XX^e siècle, remarque W. Marx, une figure de légende » par son

¹ « *su temprana renuncia a toda esperanza de éxito, de grandeza* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, op. cit., p. 15 ; p. 14.

² L'intérêt d'E. Vila-Matas pour cette posture d'auteur était déjà manifeste dans le titre du recueil *Suicidios ejemplares* qui se terminait sur un extrait de la lettre de suicide envoyée à Pessoa par Mario de Sà-Carneiro, poète dont la disparition précoce a fortement marqué l'écrivain portugais. L'extrait s'ouvre sur cette phrase qui s'inscrit parfaitement dans la perspective étudiée ici : « Mais en voilà assez avec la littérature », Enrique Vila-Matas, *Suicides exemplaires*, op. cit., p. 189.

³ « *Resistentes [...] gente de letras y de catacumba. Luchadores contra la destrucción de la literatura* », « *los falsos escritores, [...] los granujas que controlan la industria cultural* », « *poetas de labios abultados y ojos porcinos* », Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, op. cit., p. 258 et p. 311 ; p. 324 et p. 392.

refus inflexible non pas exactement d'écrire (car il existe quelques textes de Bazlen) mais de publier de son vivant – ce qui signifie un refus d'apparaître dans l'histoire littéraire. Le chercheur souligne la cohérence d'un imaginaire littéraire qui, ayant élu Bazlen « héros de la littérature » le transforme en « héros de roman » ou plus exactement, dans le livre évoqué, le convertit en « un point focal absent »¹ que le narrateur tente de situer en collectant les traces de son rayonnement inversé, c'est-à-dire en collectant les réponses à une unique question, « Pourquoi il n'a pas écrit », qui forment toutes ensemble la posture séduisante de l'écrivain déchu.

Le scénario du renoncement se réécrit aussi, en mode mineur cependant, dans *The Hours* par le double suicide de Virginia et de Richard. Nous comprenons à travers les propos de ce dernier que son sentiment d'échec est le fruit d'une conception trop exigeante de la littérature : « Richard l'obstiné, le désenchanté [mélancolique], le scrutateur » ne croit plus à son « génie » (« *genius* ») car il prend conscience de tout ce qui le dépasse. La littérature a échoué en voulant concurrencer la vie :

il y a le temps qu'il fait, il y a l'eau et la terre, il y a les animaux, et les maisons, et le passé et le futur, il y a l'espace, il y a l'histoire. [...] Et, naturellement, il y a le temps. Et le lieu. Et il y a toi, Mrs D. Je voulais écrire une partie d'une partie de toi. Oh, j'aurais tant aimé y parvenir [...] Mais il y manque tout, presque tout.²

C L'écrivain artisan et ascète

D'autre part, le désenchantement romantique a engendré un autre scénario auctorial dans la dernière partie du XIX^e siècle, qui s'est développé aux côtés du scénario précédent et à partir des mêmes prémisses mais sans s'y confondre. Il instaure « une conception artisanale de la littérature », substituant à la figure du « poète » « le modèle de l'écrivain à la fois artisan et ascète » incarné en premier lieu dans la littérature française par Flaubert³. Le roman de J. Barnes reprend en effet les éléments principaux de cette figure d'un auteur qui polit son ouvrage dans le secret

¹ William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, op. cit., p. 155, p. 156 et p. 157.

² « *Richard the dense, the wistful, the scrutinizing* », « *there's the weather, there's the water and the land, there are the animals, and the buildings, and the past and the future, there's space, there's history. [...] And, of course, there's time. And place. And there's you, Mrs. D. I wanted to tell part of the story of part of you. Oh, I'd love to have done that [...] But everything's left out of it, almost everything* », Michael Cunningham, *The Hours*, op. cit., p. 65 et p. 66 ; p. 71 et p. 72.

³ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., p. 644 et p. 647.

de son cabinet de travail et se place en retrait de son œuvre, exigeant, au nom de l'art, « l'absence de l'auteur » (« *authorial absence* ») :

Il croyait au style ; plus que personne. Il travaillait avec opiniâtreté pour la beauté, la sonorité, l'exactitude ; la perfection. [...] Le style est la vérité de la pensée. Le mot correct, la phrase vraie, l'expression parfaite sont toujours "là", quelque part ; le travail de l'écrivain, c'est de les localiser par n'importe quel moyen.¹

Cette représentation de la littérature s'est incarnée dans une image d'austérité qui a valu à Flaubert le célèbre qualificatif d'« ermite de Croisset », bien qu'il ait tout de même beaucoup voyagé, précise Geoffrey dans la chronologie. L'écrivain se désignait lui-même en 1850 dans une lettre à sa mère comme un « ours » (première figure animalière du « bestiaire » que dresse le narrateur) : « je suis résigné à vivre comme j'ai vécu, seul, avec ma foule de grands hommes qui me tiennent lieu de cercle, avec ma peau d'ours, étant un ours moi-même »². Puis, à la publication de *Madame Bovary*, il déploie tous les rôles afférents à cette posture, de façon consciente comme le suggère le narrateur dans ce passage :

Pour tout le monde, il jouera l'ermite de Croisset ; pour ses amis à Paris, il jouera l'idiot des salons ; pour George Sand, il jouera le révérend père Cruchard, un jésuite à la mode qui aimait entendre les confessions des femmes ; pour son cercle intime, il jouera saint Polycarpe³

Nous retrouvons dans les auteurs imaginaires des œuvres de P. Auster et de P. Roth une figure auctoriale analogue, construite cependant en référence à des écrivains nord-américains. La vie de Black par exemple dans le récit « Ghosts » est entièrement consacrée à son œuvre littéraire qu'il écrit, jour après jour, dans son appartement. Son modèle existentiel semble être l'écrivain Hawthorne qu'il évoque en ces termes, en exagérant quelque peu la légende, lors d'une rencontre avec le détective Blue : « Prenez Hawthorne. [...] Après ses études universitaires il est revenu dans la maison de sa mère à Salem, s'est enfermé dans sa chambre et n'en est

¹ « He believed in style ; more than anyone. He worked doggedly for beauty, sonority, exactness ; perfection [...]. Style is truth to thought. The correct word, the true phrase, the perfect sentence are always "out there" somewhere ; the writer's task is to locate them by whatever means he can », Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, op. cit., pp. 87-88 ; pp. 152-153.

² « I am resigned to living as I have lived : alone, with my throng of great men as my only cronies – a bear, with my bear-rug for compaigny », *ibid.*, p. 50 ; p. 81.

³ « For the world, he will play the Hermit of Croisset ; for his friends in Paris, he will play the Idiot of the Salons ; for George Sand he will play the Reverend Father Cruchard, a fashionable Jesuit who enjoys hearing the confessions of society women ; for his intimate circle he will play Saint Polycarpe », *ibid.*, p. 125 ; p. 223. Flaubert avait écrit pour George Sand *Vie et travaux du R.P. Cruchard*, farce biographique qui a été publiée pour la première fois en 2005.

pas sorti pendant douze ans. [...] Il écrivait des récits »¹. Le personnage de Peter Aaron dans *Leviathan* connaît lui aussi une même ferveur créatrice à l'abri de la réalité, par exemple lorsqu'il écrit son roman *Luna*, rédigé « sans ralentir l'allure » (« *without slackening my pace* ») après son divorce, en laissant de côté ses doutes passés : « J'étais devenu interchangeable avec mon travail, et j'acceptais ce travail selon ses propres termes, comprenant que rien ne pourrait me soulager du désir de l'accomplir »². Plus tard, il entreprend un nouveau roman et s'installe pour mener à bien son projet dans l'ancien studio de Sachs, situé à une trentaine de mètres de sa maison du Vermont, studio dans lequel son ami s'isolait pour écrire avant sa disparition ; c'est en outre depuis ce même lieu que le narrateur rédige l'histoire de son ami, travaillant avec ardeur comme il le faisait pour son œuvre romanesque³ afin de terminer le livre avant que son secret ne soit découvert. Cette image de l'écrivain au travail est également suggérée dans « *City of Glass* » à travers le personnage de Paul Auster lui-même que Quinn découvre, lorsqu'il lui rend visite, avec « dans sa main droite, entre le pouce et les deux premiers doigts, [...] un stylo décapuchonné encore en position d'écrire »⁴, geste que reproduira en outre Black dans le récit suivant⁵.

Dans *The Ghost Writer* de P. Roth, Lonoff apparaît comme l'incarnation parfaite de ce modèle auctorial, artisan du style jusqu'à l'obsession comme il l'explique au jeune Zuckerman :

Je combine des phrases, voilà ma vie. J'écris une phrase et je la décortique. Puis je l'examine et je la retourne encore. Ensuite, je vais déjeuner. Ensuite, je reviens et j'écris une autre phrase [...] Ensuite, je lis les deux phrases et les recompose encore. Ensuite,

¹ « *Take Hawthorne [...] After he graduated from college, he went back to his mother's house in Salem, shut himself up in his room, and didn't come out for twelve years [...] He wrote stories* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 175 ; p. 243.

² « *I had become interchangeable with my work, and I accepted that work on its own term now, understanding that nothing could relieve me of the desire to do it* », Paul Auster, *Leviathan*, op. cit., p. 100 ; pp. 136-137.

³ Il espère en effet que sa femme interprétera en ce sens son attitude : « *Iris thinks I'm up to my old tricks out in my little shack every day [...] She'll assume I'm scribbling away on my new novel, and when she sees how much time I'm devoting to it, how much progress is being made from my long hours of work, she'll feel happy* », « Iris croit que je suis en train de m'adonner à mon occupation habituelle, jour après jour, dans mon petit cabanon [...] Elle supposera que je suis en train de noircir les pages de mon prochain roman, et quand elle verra combien j'y passe de temps, combien mes longues heures de travail font avancer l'ouvrage, ça lui fera plaisir », *ibid.*, p. 8 ; p. 20.

⁴ « *In his right hand, fixed between his thumb and first two fingers, [...] an uncapped fountain pen, still poised in a writing position* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, op. cit., p. 93 ; p. 133.

⁵ « *Black [...], standing in the doorway with an uncapped fountain pen in his right hand, as though interrupted in his work* », « Noir [...], debout dans l'embrasure de la porte avec, dans sa main droite, un stylo décapuchonné, comme s'il avait été interrompu dans son travail », *ibid.*, p. 184 ; p. 254.

je m'allonge sur mon canapé et je réfléchis. Ensuite, je me lève, bazarde mes deux phrases et recommence à zéro.¹

Son rapport particulier à l'écriture explique que Lonoff en soit à la cinquantième version de son livre, d'après sa femme dans le dernier chapitre. Or, dans cette posture d'écrivain, nous pouvons reconnaître plusieurs modèles historiques : ainsi, pour P. Lévy, le personnage « semble un reflet composite de [Bernard] Malamud et [d'Isaac Bashevis] Singer », deux figures importantes du roman juif américain, tout en inventant « une version moderne de l'artiste Jamesien »². C'est surtout ce dernier écrivain qui semble orienter le comportement du personnage : Lonoff a d'ailleurs choisi quelques phrases extraites d'un récit de James, *The Middle Years*, comme devise créatrice accrochée au-dessus de son bureau, où s'exprime son sacerdoce d'écrivain³.

Enfin, le personnage de Juan Herrera dans *La asesina ilustrada* évoque aussi cette image du travailleur comme l'indique le narrateur de *París no se acaba nunca*, auteur fictif du roman : Herrera serait en effet le « portrait craché de Thomas Mann » (« *contrafigura* »), figure de l'écrivain « sédentaire et sérieux » (« *serio y sedentario* »), par son goût « fanatique » (« *fanático* ») pour l'ordre, en particulier en ce qui concerne les « objets sur sa table de travail » disposés selon un « schéma invariable », « plumes, crayons, cendrier, loupe, coupe-papier, dictionnaires, feuilles »⁴.

¹ « *I turn sentences around. That's my life. I write a sentence and then I turn it around. Then I look at it and I turn it around again. Then I have lunch. Then I come back in and write another sentence [...] Then I read the two sentences over and turn them both around. Then I lie down on my sofa and think. Then I get up and throw them out and start from the beginning* », Philip Roth, *The Ghost Writer* in *Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 12 ; p. 23.

² Paule Lévy, « Doubles, masques et avatars dans *The Ghost Writer* de Philip Roth », *art. cit.*, p. 16 et p. 19.

³ « *We work in the dark – we do what we can – we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art* », « Nous travaillons dans la nuit – nous faisons ce que nous pouvons – nous donnons ce que nous avons. Notre doute est notre passion et notre passion est notre tâche. Le reste est la folie de l'art », Philip Roth, *The Ghost Writer* in *Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 50 ; p. 75. Notons que ces mêmes phrases sont reprises en exergue dans le roman de D. Lodge ; néanmoins James n'apparaît pas vraiment dans ce texte, encore moins dans celui de C. Tóibín, sous cette apparence de styliste exigeant qui caractérise le romancier dans l'imaginaire littéraire, privilégiant d'autres scénarios auctoriaux comme je l'ai suggéré. Par contre, J. Marías fait écho à cette image : « *La más simple pregunta a una criada duraba en su formulación un mínimo de tres minutos, tal era su puntuosidad con la lengua y su horror a la inexactitud y al equívoco* », « La formulation de la plus simple question à une bonne lui prenait au moins trois minutes, tant il était pointilleux sur la langue et telle était son horreur de l'inexactitude et de l'équivoque », Javier Marías, *Vidas escritas*, *op. cit.*, p. 68 ; p. 40.

⁴ « *objetos sobre la mesa de trabajo* », « *un esquema invariable : plumas, lápices, cenicero, lupa, abrecartas, diccionarios, folios* », Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, *op. cit.*, pp. 76-77 ; pp. 94-96.

D Le grand écrivain et les figures de l'engagement

Il existe d'autre part plusieurs scénarios auctoriaux qui repensent la position de la littérature dans la société dans une direction inverse et donnent de ce fait à l'écrivain un rôle plus actif. Ce dernier s'attribue en effet, au moment où son statut social est non seulement reconnu mais *sacré*, une responsabilité littéraire, une « mission » d'abord sous la forme héroïque du « poète-prophète » incarné par Victor Hugo dans la littérature française, « chef spirituel, invité à l'exercice d'une responsabilité "paternelle" », ce qui est une première forme d'engagement de l'écrivain¹. Se construit alors l'image du « grand écrivain », « père symbolique » qui refonde son *auctoritas* grâce aux pouvoirs de la littérature ; puis, comme le suggère J.-L. Diaz, cette posture se prolonge après l'époque romantique « du côté de ces "intellectuels" qui, de Zola à Sartre, inscrivent la littérature dans l'optique de l'"engagement" »².

On note que le personnage de Randolph Ash dans *Possession*, inspiré du poète victorien Robert Browning, possède cette aura prophétique bien qu'il s'intéresse plus à la nature et à la science biologique naissante qu'à la société anglaise de son temps : il entend en effet révéler au lecteur par sa poésie d'inspiration à la fois mythique et scientifique l'évolution du monde. Par contre, le roman de C. Ransmayr, *Die Letzte Welt*, reprend de façon plus nette cette posture d'un poète en mission pour l'adapter à Ovide et au contexte antique : Naso devient dans la fiction un auteur célèbre de son vivant dont la puissance poétique était redoutée du pouvoir impérial. Cotta était d'ailleurs de ceux qui, à Rome, vénéraient le poète, depuis qu'il l'avait rencontré dans l'école où il étudiait : des années après, le jeune Romain se souvient encore de cette cérémonie officielle à laquelle Naso avait été convié comme « invité d'honneur » (« *Ehrengast* ») pour une lecture publique³. Le discours que prononce le poète au stade des Sept-Refuges représente son couronnement, il accède alors à une audience égale à celle de l'empereur en s'adressant directement aux « citoyens de Rome » (« *Bürger von Rom* »)⁴ mais ce moment de gloire coïncide avec sa chute comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Cependant, son exil n'atténue pas

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., p. 353.

² *Ibid.*, p. 369 et p. 647.

³ Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, op. cit., p. 108 ; p. 87.

⁴ *Ibid.*, p. 60 ; p. 52.

le pouvoir subversif du poète dont les œuvres semblaient dénoncer le pouvoir dictatorial de Rome (le roman surimpose à la réalité antique des références aux régimes totalitaires du XX^e siècle comme le culte de la personne, les grands rassemblements politiques, la répression policière) et, peu après son départ, il se transforme en incarnation de la résistance : « on chantait même la gloire du banni, héros de la révolte contre la toute-puissance de l'empereur, poète de la liberté et du pouvoir populaire, etc »¹. En outre, en réalisant ses *Métamorphoses* grâce à sa propre disparition sur les bords de Tomes, Naso rejoue de manière frappante « l'attitude du survol royal et / ou divin » qui caractérise le « romantisme paternel »².

Lonoff représente également pour Zuckerman dans *The Ghost Writer* une figure paternelle, ce grand écrivain dont le jeune romancier voudrait suivre les traces, sans jamais y parvenir cependant. Lonoff est né dans la communauté juive russe mais, fuyant les pogroms de son pays natal, il émigre aux États-Unis pendant son enfance. Son œuvre romanesque nourrie de la mémoire du passé et de sa culture juive est une révélation pour l'« étudiant athée orthodoxe » (« *orthodox college atheist* ») qu'était alors Zuckerman :

[ses] écrits me semblaient apporter une réponse au problème de ce fardeau d'exclusion et de ségrégation qui pesait encore sur les vies de ceux qui m'avaient élevé et qui avaient nourri, dans notre famille, l'obsession permanente du statut des juifs³

Or Zuckerman vient à sa rencontre « pour solliciter sa caution morale, et pour gagner [...] la protection magique de son approbation »⁴ précisément au moment où le jeune écrivain s'est brouillé avec son père à cause d'une de ses nouvelles dont le message porterait atteinte à la dignité de la communauté juive américaine. Mais Zuckerman ne réussit jamais à s'identifier à cette figure d'auteur sérieuse et responsable que lui propose son père et que le romancier aurait pu hériter de Lonoff.

Si *Carnovsky* marque une rupture définitive avec un idéal de jeunesse, cette représentation du grand écrivain est sans cesse imposée à Zuckerman puis au

¹ « *war der Verbannte sogar als Held der Auflehnung gegen die Allmacht des Imperators gefeiert worden, als ein Poet der Freiheit und Volksherrschaft und so fort* », *ibid.*, p. 128 ; p. 101.

² De même, c'est grâce à son exil que Victor Hugo se donne la dimension d'un « Mage ». José-Luis Díaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 638 et p. 382.

³ « *fiction seemed to me a response to the same burden of exclusion and confinement that still weighed upon the lives of those who had raised me, and that had informed our relentless household obsession with the status of the Jews* », Philip Roth, *The Ghost Writer in Zuckerman Bound*, *op. cit.*, p. 8 ; pp. 18-19.

⁴ « *to petition for his moral sponsorship and to win [...] the magical protection of his advocacy* », *ibid.*, p. 7 ; p. 16.

personnage fictif de Philip Roth. Certains critiques et lecteurs reprochent à ces deux écrivains de faillir à leur tâche en se détournant dans leurs romans des souffrances historiques des juifs. Ainsi, dans *The Anatomy Lesson*, le critique Milton Appel qui déteste Zuckerman depuis *Carnovsky*, après avoir loué ses premiers récits¹, souhaiterait néanmoins que ce dernier prenne parti publiquement pour Israël au moment de la guerre du Kippour : à défaut de trouver en Zuckerman le chef spirituel qu'il espérait, Appel s'adresse à son image dégradée, le romancier à succès, qui possède une certaine influence sur l'opinion publique. Dans *Operation Shylock*, Pipik se substitue à Philip Roth sous le prétexte que ce dernier « n'[a] pas vraiment su utiliser [sa célébrité] » (« *Your prestige has been a little wasted on you* ») : à partir du prestige littéraire de l'écrivain, l'usurpateur crée ainsi ce « personnage public » (« *public figure* ») qui manquerait à Philip Roth, agissant soi-disant pour le bien du peuple juif². Dans les deux cas, le personnage refuse catégoriquement de jouer ce rôle de guide spirituel auprès de ses lecteurs.

Enfin, dans *Pseudo*, c'est moins la conscience d'une mission que la vanité qui semble animer Tonton Macoute dans son désir de préserver, envers et contre tout, sa position de grand écrivain instituée par son prix Goncourt. Son œuvre romanesque s'affronte aux malheurs et aux souffrances des hommes et, à ce titre, il n'hésite pas à se comparer aux grands romanciers réalistes devant son petit-cousin : « Fais comme moi. Comme les plus grands. Dostoïevsky, Balzac, Soljenitsyne. Bouffe de la merde. Ça donne des chefs-d'œuvre »³. Ajar le soupçonne en outre de se servir de lui et de vouloir le transformer en son « fils spirituel » afin de « déposer sa marque » et de prolonger son prestige⁴.

Pour d'autres personnages, l'engagement littéraire n'implique plus une telle élévation de l'écrivain au-dessus des autres hommes mais se réalise grâce à son implication concrète dans le monde qui, selon la période historique et le lieu, prend

¹ Derrière le personnage de Milton Appel, on reconnaît sans mal Irving Howe, homme politique et critique littéraire juif influent, qui avait publié en 1972 dans la revue prestigieuse *Commentary* un article contre Roth et *Portnoy's Complaint*, intitulé « Philip Roth reconsidered », dont la virulence avait choqué le romancier.

² Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 78 ; p. 121.

³ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., p. 38.

⁴ Macoute aurait délibérément suggéré à Ajar un titre qu'il avait déjà utilisé dans son œuvre : *La Tendresse des pierres*. Cet épisode est en réalité la déformation fictionnelle d'un fait réel : R. Gary avait donné ce titre dans un premier temps à son roman *La Vie devant soi*, sans se rendre compte qu'il risquait alors de se trahir. C'est la femme de Paul Pavlowitch qui lui a indiqué son erreur. *Ibid.*, pp. 142-143.

des formes distinctes. Ancré dans l'Espagne de la guerre civile, Jacinto Solana évoque, dans le roman *Beatus Ille*, la figure du poète-soldat qui ne se contente pas de soutenir par ses écrits les idées républicaines contre les nationalistes mais prend les armes pour les défendre. En effet, ce personnage, qui s'inscrit parfaitement ce que l'on a appelé la génération de 1927, raconte à son vieil ami Manuel que, au début de juin 1937, il a « quitté son travail au ministère de la Propagande pour s'enrôler comme volontaire dans l'armée », devient ensuite « sergent-mitrailleur » avant d'être arrêté à la fin de la guerre et mis en prison, partageant alors « une cellule de condamné à mort avec Miguel Hernández »¹, poète espagnol réel qui s'était enrôlé dans les milices populaires lorsque la guerre civile a éclaté tout en continuant d'écrire son œuvre poétique, y compris après son arrestation (il meurt en prison en 1942).

Thelonious Ellison imagine pour sa part que Stagg Leigh pourrait, grâce au succès de son roman et surtout grâce à son statut de criminel afro-américain repent, se présenter comme un écrivain engagé qui prendrait la défense de son peuple et dénoncerait les injustices sociales dont il est victime, en tenant par exemple ce discours (fictif) :

“Putain !” [...] est une histoire vraie. [...] Les faits eux-mêmes ne sont pas vrais, mais c'est l'histoire vraie de ce qu'être noir veut dire en Amérique. Et c'est pas chouette [...] “Putain !” est ma contribution à ce pays formidable qu'est le nôtre. Où un ex-taulard noir peut devenir riche juste en disant la vérité sur le malheur de son peuple.²

D'ailleurs le monde littéraire semble attendre impatiemment que le romancier joue ce rôle. Les jurés du prix littéraire annoncent la consécration prochaine du roman de Stagg qui leur fait découvrir, croient-ils, les réalités sordides de la société américaine : « On va le mettre aux programmes scolaires, à mon avis, même si la langue est choquante. C'est tellement puissant. /– Un livre majeur »³. L'écrivain fantoche rejoue ainsi la posture de grandes figures de la littérature afro-américaine, tel Richard Wright, célèbre auteur de *Native Son* (1940), ou encore Alice Walker

¹ « abandonó su trabajo en el Ministerio de Propaganda para alistarse voluntario en el ejército », « sargento de ametralladoras », « compartió una celda de condenado a muerte con Miguel Hernández », Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, op. cit., p. 159 ; p. 167.

² « “Fuck !” [...] is a true story. [...] This novel is not true factually, but it is the true story of what it is like to be black in America. It ain't pretty [...] “Fuck !” is my contribution to this wonderful country of ours. Where a black ex-con can become rich by simply telling the truth about his unfortunate people », Percival Everett, *Erasure*, op. cit., pp. 262-263 ; p. 324.

³ « “I believe it will be taught in schools, despite its rough language. It's that strong.” / “An important book” », *ibid.*, p. 282 ; p. 350.

(*The Color Purple*, 1981), deux écrivains dont le narrateur se souvient avec colère avant d'écrire *My Pafology*¹.

Enfin, dans *Leviathan* de P. Auster, Benjamin Sachs a trouvé en l'écrivain américain Henry David Thoreau à la fois un modèle littéraire et un modèle éthique et, selon le narrateur, « sans l'exemple de *La Désobéissance civile*, [il n'est] pas certain qu'il aurait évolué comme il l'a fait »². Dans cet essai publié en 1849 (dont le titre exact est *Resistance to Civil Government*), Thoreau a exposé son refus de payer l'impôt local par opposition à la guerre contre le Mexique et à l'esclavage. Pour sa part, Sachs refuse par conviction d'aller à l'armée lorsqu'il est appelé en 1968 pour la guerre du Viêtnam et préfère subir dix-sept mois d'emprisonnement plutôt que de partir au Canada ou ailleurs, comme il l'explique à Peter Aaron lors de leur première rencontre : « Je me sentais responsable, il fallait prendre position, leur dire ce que je pensais »³. Significativement, il commence à écrire dans sa cellule de prison son premier roman où transparaît sa « colère contre l'Amérique, colère contre l'hypocrisie politique, colère en tant qu'arme de destruction des mythes nationaux »⁴. Cependant, pour exprimer ses convictions, il abandonnera plus tard la littérature pour l'action politique en inventant le Fantôme de la Liberté. Comme le note le narrateur, il meurt par coïncidence au même âge que Thoreau, à quarante-quatre ans, tué par une de ses bombes.

E L'auteur-aventurier

L'exemple de Benjamin Sachs nous met en outre sur la voie d'un autre scénario auctorial où l'action occupe une place centrale. J.-L. Diaz a mis en évidence en effet un « romantisme de l'énergie » dans lequel le poète est animé par une « force qui va ». Cette représentation de l'auteur se nourrit de trois modèles historiques, « Goethe, Scott et surtout Byron » qui propose une vision fascinante d'un poète

¹ Le roman peut d'ailleurs se lire comme une parodie de *Native Son* : l'histoire du personnage Van Go Jenkins ressemble en effet à celle de Bigger Thomas. Michel Feith, « Ellison avec Barthes : occultation et désoccultation du "canon éthique" dans *Erasure* de Percival Everett », *Revue française d'études américaines*, 2006 / 4, n° 110, Belin, p. 68.

² « *without the example of Civil Disobedience, I doubt that Sachs would have turned out as he did* », Paul Auster, *Leviathan*, *op. cit.*, p. 26 ; p. 43.

³ « *I felt I had a responsibility to stand up and tell them what I thought* », *ibid.*, pp. 19-20 ; p. 35.

⁴ « *anger against America, anger against political hypocrisy, anger as a weapon to destroy national myths* », *ibid.*, p. 40 ; p. 61.

« perçu comme un aventurier véritable » par sa vie mouvementée¹. L'écrivain se pense alors doué d'une énergie qui se déploie à la fois en puissance créatrice, ce qui lui permet de se distinguer des autres sur la scène littéraire, et en goût de l'aventure voire du risque dans sa vie réelle. Rimbaud hérite de cette représentation auctoriale par son désir d'« effraction »² poétique, qui renverse les anciens maîtres, puis par son choix de briser sa carrière de poète en essor pour d'autres expériences : comme nous l'avons vu, le personnage de P. Michon s'inscrit effectivement dans une telle perspective que l'on retrouve également dans la notice biographique de *Vidas escritas*.

D'autre part, il existe une deuxième figure historique qui revient de façon instantane dans plusieurs œuvres du corpus et dessine une posture d'auteur-aventurier : il s'agit de l'écrivain américain Ernest Hemingway qui a été, entre autres, au cours de sa vie ambulancier volontaire en 1918 sur le front italien, correspondant pour différents journaux dans toute l'Europe ou encore envoyé spécial pendant la guerre civile espagnole. La vie de Logan Mountstuart dans *Any Human Heart* évoque très fortement ce modèle : les deux auteurs, presque de la même génération (Hemingway est son aîné de six ans) ont plusieurs expériences en commun, la guerre et le journalisme par exemple, ce qui leur permet d'ailleurs de se rencontrer dans la fiction, à Paris tout d'abord en 1929 puis en Espagne en 1937. Si Logan n'est pas un lecteur enthousiaste de toute l'œuvre d'Hemingway (il aime ses nouvelles mais son jugement sur *For Whom the Bells Tolls* est très dur : « un désastre navrant » selon lui – « *an embarrassing disaster* »), il est « profondément choqué » (« *profoundly shocked* ») par la mort de l'auteur qui s'est suicidé en 1961 d'un coup de fusil : « buveur chronique » lui aussi (« *chronic boozier* »), le personnage se sent proche des angoisses du romancier et de ses difficultés à vivre³.

Le narrateur de *La velocidad de la luz* est également imprégné du modèle d'Hemingway, bien qu'il ait de lui une image très négative lorsqu'il arrive aux Etats-Unis à la fin de ses études : « l'idée que j'avais de l'écrivain américain se résumait en un lamentable cliché dont le protagoniste était un vieux au bout du rouleau, dévergondé et alcoolique, ami de danseuses de flamenco et de toreros ». Cependant,

¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., p. 401 et p. 410.

² J.-L. Diaz parle d'un « fantôme de l'effraction », *ibid.*, p. 467.

³ William Boyd, *Any Human Heart*, op. cit., p. 223 et p. 356 et p. 357 ; p. 264, p. 417 et p. 418.

le personnage considère que, pour devenir écrivain, il faut « voir le monde et vivre avec intensité », conception calquée sur l'image de l'auteur-aventurier¹. Le narrateur révisera en outre son jugement sur le romancier au fur et à mesure que se développe son amitié avec Rodney qui a une « inconditionnelle dévotion » pour Hemingway (« *devoción incondicional* ») : ce dernier incarne pour lui le vrai écrivain, cet homme qui ne peut s'empêcher de « voir la réalité » (« *ver la realidad* ») même lorsqu'il n'écrit plus, ce qui le conduit irrémédiablement au suicide, selon Rodney². Bien que ce vétéran du Viêt Nam n'ait jamais essayé d'écrire, il s'identifie de toute évidence au romancier et connaît le même destin tragique en se donnant la mort. Lorsque le narrateur apprend enfin, à son retour aux Etats-Unis, l'histoire complète de Rodney et les crimes dont il est coupable, il retrouve les mots d'Hemingway et reproduit sa prière au « nada » – le néant (extraite de la nouvelle *A Clean Well-Lighted Place* publiée en 1926)³. En outre, cet écrivain était déjà présent en filigrane dans le roman précédent de J. Cercas, *Soldados de Salamina*. D'une part, il est mentionné avec mépris par Miralles, le vrai soldat qui s'oppose au romancier qui « va à la guerre pour la raconter, et non pour la faire » et, d'autre part, le portrait que fait le narrateur du chilien Roberto Bolaño propose une nouvelle version de la vie aventureuse de l'auteur : « il avait fait la révolution dans le Chili d'Allende, et dans celui de Pinochet, il avait été incarcéré ; il avait vécu au Mexique et en France ; il avait voyagé dans le monde entier »⁴. Comme le montre E. Gomez-Vidal, cette représentation de l'écrivain en « guerrier » (« *guerrero* ») est à la fois un emprunt et un hommage à cet auteur « pour qui la création littéraire a été un acte désespéré de survie, un combat héroïque contre une mort inéluctable » en référence à cette phrase de R. Bolaño : « Dans ma cuisine littéraire idéale vit un guerrier, que certaines voix (des voix sans corps ni ombre) appellent écrivain »⁵. J. Cercas reprendra en outre

¹ « *mi concepto del escritor notamericano cabía en una instantánea lamentable protagonizada por un viejo acabado, chulesco y alcohólico, amigo de bailaoras y de toreros* », « *ver mundo y vivir con intensidad* », Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op. cit., p. 29 et p. 19 ; p. 25 et p. 15.

² *Ibid.*, p. 43 et p. 69 ; p. 38 et p. 64.

³ *Ibid.*, p. 266.

⁴ « *quien va a la guerra para contarla, no para hacerla* », « *había hecho la revolución en el Chile de Allende y en el de Pinochet había estado en la cárcel ; había vivido en México y en Francia ; había viajado por todo el mundo* », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op. cit., p. 196 et p. 145 ; p. 223 et p. 164.

⁵ « *En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor* » (je traduis), Elvire Gomez-Vidal, « *“Llanto por un guerrero” : De Bolaño, personnage de Soldados de Salamina à la figure de l'auteur de Nocturno de Chile* », Karim Benmiloud, Raphaël Estève (textes réunis et présentés par), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*,

cette même image dans l'article qu'il écrit après le décès de R. Bolaño, « Llanto por un guerrero » en septembre 2003¹.

Enfin, le narrateur de *París no se acaba nunca* avoue d'emblée qu'il a voulu imiter dans sa jeunesse l'écrivain américain, transformé en « idole » (« *ídolo* ») ou en « référence presque absolue » (« *referencia casi suprema* ») : « d'où m'était venue cette idée [...] ? Du temps où j'avais quinze ans, où j'avais lu d'une traite son livre de souvenir de Paris et décidé que je serais chasseur, pêcheur, reporter de guerre, buveur, grand amant et boxeur, c'est-à-dire que je serais comme Hemingway »². C'est ainsi qu'il part à Paris vivre à son tour les expériences de *Paris est une fête* (*A Moveable Feast*, publié posthume en 1964) puis qu'il tente de participer des années plus tard à un concours de sosie de Hemingway. De ce fait, le romancier est omniprésent dans la conférence fictive sur le thème de l'ironie que le narrateur nous livre et il a recours à de multiples références à la vie de Hemingway (ses derniers amours, par exemple, dans la note 45 et son suicide dans la note 110 qui reprend également la prière adressée au nada) ou à son œuvre (*Les Neiges du Kilimandjaro* – *The Snows of Kilimanjaro* – dans la note 39) pour éclairer son propre parcours d'apprenti-écrivain. De plus, même s'il est considéré par Elena Vileña comme un écrivain médiocre, le personnage de Vidal Escabia dans *La asesina ilustrada* s'inspire de la légende de Hemingway par ses nombreux voyages dans le monde.

D'autre part, le récit de P. Auster, « The Locked Room », présente Fanshawe comme un écrivain qui est arrivé à la littérature dans un second temps, après s'être affronté au monde et l'avoir découvert à travers plusieurs expériences fondatrices : celui-ci a en effet arrêté ses études universitaires pour s'engager sur un cargo où il a occupé les postes les plus humbles (« matelot ordinaire », « homme de service », « préposé au mess »). Un autre modèle littéraire se dessine alors derrière ce personnage, celui d'Hermann Melville qui a commencé sa vie en travaillant dans la marine marchande, parcourant le monde pendant plusieurs années, notamment sur un baleinier. Ces expériences maritimes ont nourri son œuvre littéraire avant que

Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (Collection de la Maison des pays ibériques), 2007, p. 42. La citation de R. Bolaño est extraite de « Un narrador en su intimidad », *Clarín*, 25/03/01.

¹ Javier Cercas, « Llanto por un guerrero », *El País Semanal*, 21 septembre 2003.

² « *de dónde había salido esa idea [...] ? Pues de cuando tenía quince años y leí de un tirón su libro de recuerdos de París y decidí que sería cazador, pescador, reportero de guerra, bebedor, gran amante y boxeador, es decir, que sería como Hemingway* », Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, *op. cit.*, p. 9 et p. 12 ; p. 9 et p. 13.

l'écrivain ne retourne à une existence sédentaire en acceptant une place aux douanes de New York dans la seconde partie de sa vie. Or Fanshawe a conscience de suivre l'exemple de Melville, comme le montre cette lettre envoyée à sa sœur pendant son voyage sur les mers qui s'ouvre sur ces mots, « Appelle-moi Redburn » (« *Call me Redburn* »), en référence au roman que Melville a publié en 1849, inspiré de ses aventures¹.

Erasure de P. Everett condense ces différentes figures auctoriales en ajoutant cependant au scénario de l'auteur-aventurier une dimension plus littéraire : l'énergie qui transporte l'auteur le conduit également à se placer du côté de l'avant-garde. Tout d'abord, le portrait initial de Thelonious conjugue les références : la conclusion du premier paragraphe évoque Melville en récrivant l'incipit de *Moby Dick* (« Je suis Thelonious Ellison. Appelez-moi Monk ») puis son choix de substituer à l'identité d'écrivain celles de « pêcheur » ou de « menuisier » (« *fisherman* », « *woodworker* »)² – identités plus inattendues qui s'exposent ensuite dans des descriptions techniques des différentes scies à bois ou des méthodes de pêche – nous renvoie encore une fois à Hemingway. De plus, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, cet auteur sert également de référence pour qualifier Gimbel, écrivain qui revendique haut et fort son appartenance à l'avant-garde et se sent agressé par la communication de Thelonious à la Société du Nouveau Roman où il parodie *S/Z* de R. Barthes. Cependant, malgré leur conflit, ces personnages adoptent tous deux une position de rupture dans le champ littéraire en refusant les codes et recherchant de nouvelles formes narratives : l'aventure se transfère alors dans la littérature.

Notons que Philippe Roussin suggère lui aussi, à travers l'exemple de Céline, un lien entre ce scénario de l'énergie et « les avant-gardes historiques » qui « disent le refus de l'art comme métier » : en effet, à partir du « constat de la non-coïncidence de l'art et de la littérature avec leurs institutions » émerge en particulier une nouvelle figure, « celle de l'homme qui n'est pas un professionnel des lettres, a fait tous les métiers et traverse la littérature sans s'y arrêter ». C'est ainsi que Céline se présente au moment de la sortie du *Voyage au bout de la nuit* sous l'apparence d'un médecin dépourvu d'ambitions littéraires qui écrit son œuvre sans procédés ni techniques :

¹ « *an ordinary seaman [...] a utility man [...] a messman* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 271 et p. 272 ; p. 370 et p. 372.

² « *I am Thelonious Ellison. Call me Monk* », Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 3 ; p. 11.

P. Roussin montre qu'il recompose par cette posture la « figure de l'écrivain américain » qui « est riche d'une expérience » et peut, à ce titre, « écri[re] des livres sans faire de la littérature »¹. De ce fait, nous pouvons considérer que le désir de changer de carrière, qui anime certains personnages d'écrivain comme nous l'avons vu dans la troisième partie, est lié à ce scénario de « déprofessionnalisation » de l'auteur dans lequel la littérature n'est plus indépendante de l'action (Zuckerman fait d'ailleurs une brève référence à Céline lorsqu'il se rêve médecin dans *The Anatomy Lesson*).

F Ironie et excentricité

Enfin, une dernière scénographie d'auteur peut être mise en évidence dans les œuvres du corpus, située dans une position intermédiaire entre l'énergie et le désenchantement : le désir d'aventure laisse alors place à l'excentricité et à l'ironie chez des auteurs qui refusent tout esprit de sérieux. Il existe en effet un courant ironique dans le Romantisme, qui précède l'apparition du poète déchu, où l'auteur se définit comme « un artiste moqueur, railleur, irrévérent » qui « manie la dérision »² dans son œuvre et dans la vie, figure inspirée notamment de Laurence Sterne, « un homme extrêmement drôle, à même de plaisanter et de discourir sur n'importe quel sujet, qu'il le connût ou non » d'après *Vidas escritas*³. L'ironie s'insinue également dans l'identité de l'auteur qui expose au lecteur « un moi kaléidoscopique » et « se jou[e] des formes et des apparences »⁴. Ce sont surtout des personnages d'auteur situés dans l'époque contemporaine qui héritent de cette posture dans les récits du corpus. Par exemple, le personnage de Thomas Pilaster dans le roman d'E. Chevillard semble un « ironiste subtil » (bien que Marc-Antoine Marson conteste cette réputation) par son goût des jeux de mots et de l'hétéroclite dans son œuvre posthume⁵. Les narrateurs d'E. Vila-Matas sont également des écrivains au comportement parfois curieux qui étonne leur entourage.

¹ Philippe Roussin, « Céline ou la dénégation du statut d'homme de lettres », Nathalie Laviolle et Jean-Benoît Puech (dir.), *L'auteur comme œuvre. L'auteur ses masques, son personnage, sa légende*, op. cit., pp. 99-100 et p. 102.

² José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., p. 542.

³ « un hombre excepcionalmente divertido, capaz de hacer bromas y digresiones sobre cualquier asunto, la conocerá o no », Javier Marías, *Vidas escritas*, op. cit., p. 210 ; p. 125.

⁴ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, op. cit., p. 560 et p. 552.

⁵ Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, op. cit., p. 111.

Bret Easton Ellis s'affiche pour sa part dans *Lunar Park* comme un être inconséquent qui profite du succès de son œuvre sans croire à sa propre qualité d'écrivain. Lorsque le personnage fait mine d'accepter les codes de la société en se mariant avec la mère de son fils et en s'installant dans une banlieue riche et paisible, il plonge ironiquement dans une histoire horrifique qui réécrit Stephen King : son excentricité resurgit alors sous la forme d'une agitation terrifiée. De ce point de vue, ce roman possède plusieurs ressemblances avec la trajectoire d'Emile Ajar : dans les deux cas, les auteurs se présentent avant tout comme des figures filiales, en conflit avec une instance paternelle décédée (Ellis) ou contestée (Ajar), et leur attitude fantaisiste révèle une angoisse profonde. En effet, Ajar s'est d'abord fait connaître par ses personnages excentriques à l'humour involontaire qui suggèrent la présence d'un auteur étrange et malicieux. Il prend ensuite le visage de Paul Pavlowitch qui avait « la tête de l'emploi », comme le reconnaît l'éditeur M. Cournot d'après D. Bona, « à la fois bandit et fou, bizarre, inquiétant »¹. *Pseudo* prolonge cette posture ironique mais elle se double d'une interrogation existentielle oppressante : le narrateur surprend ses interlocuteurs par des réponses inappropriées, imagine ses métamorphoses (en python ou bien en Ajar, sa création pseudonymique) pour mieux cacher ses vérités intérieures.

En outre, il ressort du personnage d'Ajar une dérision d'une tonalité particulière qui nous renvoie plutôt à la culture juive. P. Bayard a montré par exemple que l'invention hétéronymique gagnait à être interprétée en référence à la figure du Dibbouk empruntée à la mystique juive, esprit malin qui prend possession du corps d'un vivant et parle à sa place² : l'auteur prend alors l'apparence d'une marionnette gouvernée par un autre qui déforme ironiquement son langage. Zuckerman s'inscrit également dans cette veine de l'humour juif par son extravagance (qui contamine son entourage, même Lonoff) et ses aventures invraisemblables, de *The Ghost Writer* à *The Counterlife* : P. Roth a prêté à son personnage d'auteur l'image qui est la sienne depuis la publication de *Portnoy's complaint*, que l'on a qualifié parfois d'« interminable plaisanterie juive », « un Roth

¹ Dominique Bona, *Romain Gary, op. cit.*, p. 374.

² Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, PUF (Le texte rêve), 1990.

mal embouché, râleur, rieur et railleur qui n'hésite plus à bafouer les bonnes manières, à braver le bon goût et à bousculer les belles âmes »¹.

Enfin, une autre tradition culturelle nous propose une figure d'auteur en concordance avec le scénario de l'ironie : il s'agit du personnage du *trickster* afro-américain, évoqué dans la partie précédente, qui réapparaît dans *Erasure*. Ce personnage du folklore est « un être amoral qui survit en jouant des tours à ses adversaires, grâce à son agilité d'esprit et à sa maîtrise des ambiguïtés de la langue ». Or celui-ci a été réintégré dans « le canon afro-américain » par certains critiques comme Henry Louis Gates, Jr. (*The Signifying Monkey*, 1988) pour qui l'art et la littérature doivent se refonder sur « des stratégies de figurations [tel] [...] le *Signifyin(g)*, trope du *trickster* » et développer « une rhétorique de la parodie créative ». Dans le roman de P. Everett, Thelonious adopte à certains égards cette posture du « Singe Signifiant » : il s'approprie les codes à la fois du naturalisme afro-américain (R. Wright) et de la déconstruction (R. Barthes) et en joue afin de les mettre en évidence².

Par-delà la diversité des représentations fictionnelles de l'auteur formées dans des contextes génériques et culturels différents, nous reconnaissons aisément les signes distinctifs des principales postures de l'auteur : les personnages de fiction endossent chacun un rôle dont la partie est déjà pré-écrite et l'effet attendu. Cependant, ces postures ne sont jamais figées : il suffit pour en être assuré d'observer la plasticité qu'exposent certaines figures d'auteurs imaginaires ou réels : par exemple, dans *Exit Ghost*, Zuckerman a quitté le scénario de l'excentricité pour celui du désenchantement ; pour sa part, Pessoa apparaît dans *El Mal de Montano* comme un écrivain hanté par un « mal de vivre » (« *mal de vivir* ») qui s'exprime en Bernado Soares³ alors que, dans le roman de J. Saramago, il est devenu après sa mort un être ironique qui rend visite à Ricardo selon son bon vouloir (l'hétéronyme croit même avoir reconnu le poète déguisé en mort pendant le carnaval). Les personnages reconstituent ainsi ces représentations imaginaires de l'auteur mais les soumettent en

¹ André Bleikasten, *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, op. cit., p. 37.

² Michel Feith, « Ellison avec Barthes : occultation et désoccultation du “canon éthique” dans *Erasure* de Percival Everett », art. cit., pp. 72-73.

³ Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, op. cit., p. 183 ; p. 227.

même temps à une instabilité que nous allons observer plus finement dans le second temps de ce chapitre.

II Jeux de posture et expérimentation critique

La reconduction des scénographies auctoriales dans la fiction ne se réalise pas à l'insu des auteurs réels des récits : ils créent au contraire un personnage d'auteur entièrement recouvert par son rôle d'écrivain afin de montrer la nature fictive et construite de ces postures (et non pas pour les confondre avec l'être réel de la personne, comme si la production de « l'écrivain » était un phénomène inné). Cela est d'autant plus manifeste lorsque l'on étudie comment les postures auctoriales sont accueillies et rejouées dans la fiction : d'une part, elles sont mises en relief par la composition du texte ou par des procédés stylistiques tandis que, d'autre part, la construction narrative crée souvent une concurrence entre les différents scénarios possibles afin d'observer leur affrontement. La fiction met ainsi à l'épreuve la croyance et la fascination qu'ont les auteurs tout comme les lecteurs pour ces représentations de l'auteur.

L'affichage de la posture est parfois assuré par le choix d'un titre : ce procédé est employé en particulier par les œuvres qui prennent la forme d'un recueil. En effet, ils se structurent le plus souvent en petites unités consacrées à un auteur et isolées par un titre dans lequel on devine une image d'écrivain. Comme nous l'avons déjà vu, *La literatura nazi en América* se compose de chapitres thématiques dont les titres nous renseignent tantôt sur le contexte dans lequel s'inscrivent les auteurs (leur nationalité ou leur lien familial comme « *Los Mendiluce* ») tantôt leurs postures (« Lettrées et voyageuses » pour citer un autre exemple – « *Letradas y viajeras* »). Dans *Sogni di sogni*, A. Tabucchi imite les *Vies imaginaires* de M. Schwob et donne à chaque rêve raconté un titre qui est constitué du nom du rêveur, de son statut artistique et d'un terme qualificatif. Ovide est par exemple « poète et courtisan » (« *poeta e cortigiano* ») ce qui indique son désir de gloire (mais le prive, à la différence du roman de C. Ransmayr, de sa posture d'indépendance face au pouvoir), François Villon et Arthur Rimbaud, respectivement « malfaiteur » (« *malfattore* ») et « vagabond » (« *vagabondo* »), s'inscrivent dans une représentation « énergique » du poète tandis que Cecco Angiolieri, « blasphémateur » (« *bestemmiatore* »), évoque la

figure du poète ironique¹. Les notices biographiques situées à la fin du recueil confirment d'ailleurs ces suggestions : le narrateur souligne qu'Ovide « fut un grand poète » qui « chanta l'apothéose d'Auguste », Villon « fut un homme à la vie désordonnée et turbulente », Rimbaud a mené une « vie inquiète et dérégulée, faite de vagabondages et d'aventures » et enfin Angiolieri « cultiva l'insulte et l'injure, vanta le jeu, le vin, l'argent, la haine pour son géniteur »².

Les titres des récits biographiques de *Vidas escritas* saisissent pour leur part une attitude physique ou un état d'esprit de l'auteur qui nous donnent une vision condensée du personnage : le procédé est ici plus allusif et certains titres sont éclairés seulement dans un second temps par la lecture du récit (comme « Giuseppe Tomasi di Lampedusa en cours » – « *en clase* » – ou « Arthur Conan Doyle devant les femmes » – « *ante las mujeres* »). Mais nous retrouvons là encore une esquisse de posture, des figures de déclin (« Ivan Tourgeniev en sa tristesse » – « *en su tristeza* », « Djuna Barnes en silence » – « *en silencio* ») ou d'aventurier (« William Faulkner à cheval » – « *a caballo* ») à celles de supériorité dont rêve le grand écrivain (« James Joyce et ses airs » – « *en sus gestos* »). En outre, la mise en scène de ces postures est illustrée dans le livre de J. Marías par l'insertion d'un portrait de chaque écrivain biographé en regard du récit qui lui est consacré : le procédé a d'ailleurs été affiné dans la seconde édition du livre, comme l'explique l'auteur dans une note additionnelle, puisque les illustrations ont alors été pour la plupart modifiées, choisies désormais par l'auteur et non par l'éditeur (les échos entre l'image et le récit sont alors plus sensibles que dans la première édition). S'ajoute encore dans le livre un autre groupe de portraits d'auteur accompagnés d'un commentaire intitulé « *Artistas perfectos* » (« Artistes parfaits ») où l'auteur décrit l'attitude des écrivains devant l'objectif du photographe ou face au regard de l'artiste en insistant sur le choix de leurs poses, de leurs expressions ou de leurs costumes.

Certains titres de romans ou de chapitres ébauchent également un portrait de l'auteur : le terme élogieux « *master* », employé deux fois dans les œuvres du corpus, se réfère à la figure de l'artisan mais également construit une posture de domination que le lecteur peut admirer chez James ou Dostoïevski tandis que le même mot sous

¹ Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni, op. cit.*, p. 19, p. 29, p. 53 et p. 26 ; p. 21, p. 43, p. 95 et p. 35.

² « *Fu un grande poeta, [...] cantò l'apoteosi di Augusto* », « *Fu uomo dalla vita disordinata e turbolenta* », « *la sua vita inquieta e sregolata, fatta di vagabondaggi e di avventure* », « *Coltivò il vituperio e l'improperio, cantò il gioco, il vino, il denaro, l'odio per il suo genitore* », *ibid.*, p. 79, p. 80, p. 83 et p. 80 ; p. 147, p. 149, p. 153 et p. 148.

sa forme italienne, « *Maestro* », désigne le personnage de Lonoff dans le premier chapitre de *The Ghost Writer*. Le titre *Rimbaud le fils* nous suggère d'associer au scénario de l'énergie déjà évoqué celui de l'ironie dans lequel l'auteur aime à défier les autorités parentales. Nous pourrions encore évoquer le « mal » qui saisit Montano dès le titre du roman, le chapitre « Le mythe de la disparition » (« *El mito de la desaparición* ») dans *Docteur Pasavento*, qui indique l'attrance du personnage pour le scénario de l'effacement de l'auteur, tellement repris qu'il s'est institué en mythe, ou bien le chapitre « Je suis Pipik » (« *I am Pipik* » – I, 5) d'*Operation Shylock* dans lequel Philip Roth se transforme effectivement en personnage de comédie, jouant le rôle folklorique d'un « petit bonhomme qui veut faire l'important, [...] un peu ridicule, un peu bizarre »¹.

Or l'écart qui se creuse bien souvent entre ces représentations auctoriales et le comportement du personnage dans le récit rend plus sensible encore leur dimension théâtrale. J. Mariás s'amuse à dérouter les scénarios attendus et à remanier les figures qu'il a esquissées. La biographie de Faulkner s'ouvre ainsi sur une contestation de « la légende snob » (« *la leyenda cursi* ») qui peint le romancier écrivant son roman *Tandis que j'agonise* (*As I lay dying*, 1930) « pendant son travail de nuit au fond de la mine, les feuillets sur le wagonnet renversé et à la faible lumière de sa poussiéreuse lanterne frontale » : le narrateur s'appuie sur les faits historiques pour démonter cette image d'Épinal². Tourgueniev est présenté comme un homme rempli de « pessimisme » (« *pesimismo* ») au début et à la fin du récit mais, comme le note Tolstoï dans son journal, ce qui fut également « triste » dans la vie de l'auteur est son attitude, par exemple lorsqu'il se mit à « danser le cancan avec une fillette de douze ans, au cours d'une soirée d'anniversaire animée », scène à laquelle assiste son compatriote³. De même, les « maîtres » de la littérature ont perdu de leur prestance dans la fiction. Dans le cas du roman de C. Ozick, c'est l'incertitude sur le sens à donner au titre qui met à distance la représentation glorieuse de l'auteur, comme s'il était envoyé par Dieu aux hommes : en effet, « le Messie » désigne à la fois le titre

¹ « *the little guy who wants to be a big shot, [...] a bit ridiculous, a bit funny* », Philip Roth, *Operation Shylock. A confession*, op. cit., p. 116 ; pp. 184-185.

² « *mientras trabajaba de noche en una mina, con los folios apoyados en la carretilla volcada y alumbrándose con la mortecina linterna de su propio casco polvoriento* », Javier Mariás, *Vidas escritas*, op. cit., p. 25 ; p. 13.

³ « *baïlar el cancan con una niña de doce años en el transcurso de una animada fiesta de cumpleaños* », *ibid.*, p. 97 et p. 101 ; p. 57 et p. 60.

du roman perdu, Schulz lui-même tel que le voit Lars mais également ce dernier, comme le suggèrent ses collègues journalistes qui se moquent de lui (« Toutes ces résurrections que tu pratiques. Tous ces inconnus et ces ésotériques que tu fais lever du tombeau... [...] Lars Andemening, le messie de Stockholm ! »)¹. Lars qui se prétend fils spirituel de l'écrivain en incarne une figure dégradée et grotesque par sa passion littéraire qui l'isole des autres.

Enfin, certains récits mettent en évidence les postures de l'écrivain en forçant le trait et en accentuant ses éléments caractéristiques. J. Marías recherche ainsi dans *Vidas escritas* les faits biographiques les plus incongrus et les plus étonnants pour construire ses portraits qui tournent dès lors à la caricature (comme le portrait-charge de Thomas Mann qui cite longuement le journal intime de l'auteur où il décrit avec détail son état physique quotidien : se révèle alors la face cachée de son égocentrisme de grand écrivain). L'expérience douloureuse de Zuckerman dans *The Anatomy Lesson* ou encore dans *The Counterlife* parodie l'agonie de l'écrivain maudit accablé par le sort. Les personnages de Black dans le récit de P. Auster, « Ghosts », et de Logan Mountstuart dans *Any Human Heart* sont tous deux construits sur un principe d'exagération du cliché (la vie monacale d'un côté, la participation active aux grands événements historiques ou artistiques du siècle de l'autre) jusqu'à paraître invraisemblables². D'autres récits ont recours à un effet de dramatisation comme *Beatus Ille*, roman dans lequel Minaya reconstitue lentement l'histoire tragique (mais fautive) de Solana. La découverte du cahier bleu (le journal de Solana) donne enfin accès, au chapitre quatorze de la deuxième partie, au récit complet de cette scène cruciale où l'écrivain, ayant achevé son chef-d'œuvre, attend sa mort prochaine : « Minaya voulut ourdir la figure ambiguë d'un héros », souligne le narrateur, l'image glorieuse d'un poète martyr de la dictature³.

¹ « *All that resurrecting you do. All those unknowns and esoterics raised from the grave – [...] Lars Andemening, the Messiah of Stockholm* », Cynthia Ozick, *The Messiah of Stockholm*, *op. cit.*, p. 65 ; p. 112.

² Par exemple, Logan devient par un enchaînement de circonstances étonnantes le propriétaire de sept toiles de Joan Miró qu'il ramène clandestinement en Angleterre pendant la guerre civile espagnole (tableaux qu'il trouve d'ailleurs « affreux » – « *appalling* ») ; William Boyd, *Any Human Heart*, *op. cit.*, p. 194 ; p. 231.

³ « *Minaya quiso urdir la figura ambigua de un héroe* », Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, *op. cit.*, p. 294 ; p. 306.

Les représentations de l'auteur subissent ainsi un traitement ironique en pénétrant dans l'espace fictionnel. La raillerie est manifeste lorsqu'elle est exprimée par un des personnages du récit : il s'agit souvent du narrateur, comme Thelonious Ellison dans *Erasure* qui expose sur un ton très sarcastique le racisme inversé dont il est victime (au nom de la reconnaissance de la culture afro-américaine, il est impossible à l'écrivain noir de parler d'autres choses) ou bien comme Geoffrey Braithwaite dans *Flaubert's Parrot* qui, malgré son admiration pour l'auteur, aime à le parodier et à le représenter dans des situations burlesques. Afin de confondre les naïfs, certains auteurs n'hésitent pas à imaginer un piège mystifiant, comme Ellison et Solana dans la fiction ou W. Boyd et J. Mariás dans le réel qui font croire à l'existence de personnages très codifiés (Stagg Leigh, « Solana » fusillé, Logan Mountstuart, James Denham). La moquerie circule également entre les autres protagonistes de l'histoire : Pessoa souligne le comportement risible de Ricardo Reis dans *O Ano da morte de Ricardo Reis* ; dans *Soldados de Salamina*, Miralles se moque de Javier Cercas et de sa quête effrénée d'une « histoire très romanesque » et d'un « héros » (« *historia muy novelesca* », « *héroe* »)¹ tandis que Netchaïev s'amuse à provoquer Dostoïevski dans le roman de J. M. Coetzee pour le conduire à la transgression. Cependant, ces personnages eux-mêmes ne sont pas épargnés par l'ironie, qu'il s'agisse de personnages du récit qui subissent en retour le regard démystifiant d'un autre ou du narrateur qui s'examine sans complaisance, comme le personnage de « The Locked Room ».

Cependant l'ironie n'est pas toujours aussi corrosive : dans plusieurs récits, elle accompagne discrètement une attirance indéfectible pour des figures d'écrivains désormais illusoire. *The Hours* dessine par exemple la logique tragique d'une fascination : l'exemple désenchanté de Virginia Woolf se diffuse par son livre et engendre une lignée funèbre – le suicide de Septimus, le sien puis celui de Richard. Nous comprenons en effet à la fin du roman que Mrs Brown est la mère du poète contemporain, elle est cette « amoureuse de la mort » qui « hantait l'œuvre de Richard » (« *the woman in love with death [...] who haunted Richard's work* »), secrètement « fascinée » (« *fascinated* ») par Virginia Woolf comme nous l'avions appris au début du récit, « une telle femme, d'une telle intelligence, d'une telle singularité, habitée d'un chagrin aussi incommensurable » : « Elle, Laura, aime

¹ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, pp. 196-197 ; pp. 223-224.

imaginer [...] qu'elle possède une trace de cette intelligence »¹. Si Mrs Brown parvient à renoncer à la mort, c'est au prix de l'abandon de sa famille et, quelques années plus tard, au prix du désespoir de son fils. Malgré sa persévérance, la clef de l'attitude de Bazlen demeure inaccessible au narrateur de *Lo Stadio di Wimbledon*. Les différents témoignages et les interprétations qu'il recueille sont discordants comme il l'explique à un de ses interlocuteurs : « Une fois, j'ai lu qu'"écrire ne l'intéressait pas", une autre, qu'il était "au-delà du livre". Je pense à tout l'espace qu'il y a entre ces deux choses, à toute cette peine que l'on prend chaque fois pour tout déplacer *en deçà* ou *au-delà* »². Le personnage désire, semble-t-il, se défaire de ces postures que l'on ne cesse de reconstruire autour de l'écrivain : nous pouvons en effet interpréter en ce sens son refus absolu de voir des photographies de Bazlen comme s'il voulait se préserver de l'attrait de l'image. Mais par ce geste, il ne gagne aucune clairvoyance.

Ces deux exemples nous suggèrent que la pulsion négative qui parcourt les récits du corpus est une des formes prises par cette ironie cachée qui ronge les représentations imaginaires de l'écrivain. Au lieu de donner une légitimation au personnage, elles le conduisent à l'échec, à la perte de son identité, de son œuvre ou de sa dignité : au lieu de transformer l'auteur en écrivain, elles se révèlent improductives jusqu'à mettre en doute son statut d'auteur. Même les scénarios auctoriaux qui reposent sur une vision négative de l'auteur (la malédiction littéraire, le désenchantement mais également la scénographie de l'aventure qui détourne l'écrivain de l'œuvre littéraire) sont subtilement démystifiés par leur reproduction littérale dans la fiction. L'œuvre romanesque d'E. Vila-Matas travaille par exemple à un renversement ironique comme le met en évidence E. Bouju en observant le trajet de ces narrateurs-doubles de l'écrivain, en particulier Gironde dans *El mal de Montano* et Pasavanto dans *Doctor Pasavento*, engagés dans « une quête de la littérature qui s'identifie avec la poursuite du grand écrivain moderniste et qui se place sous le signe de la mélancolie ». Cette quête les conduit à réincarner dans la fiction la figure de ces écrivains fantomatiques qui sont la dernière trace « d'une

¹ « *a woman like that, a woman of such brilliance, such strangeries, such immeasurable sorrow [...] She, Laura, likes to imagine [...] that she has a touch of brilliance herself* », Michael Cunningham, *The Hours*, op. cit., p. 226 et p. 42 ; p. 222 et p. 48.

² « *Una volta ho letto che "scrivere non gli interessava", un'altra che era "oltre il libro". Penso a tutto lo spazio che c'è tra queste due cose, a quanta fatica si fa ogni volta per spostare tutto al di qua o al di là* », Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, op. cit., p. 31 ; p. 44.

littérature promise à la disparition » (Kafka, Walser, Musil par exemple) : par ce jeu de masque et de dédoublement, « la mélancolie du modernisme » est alors l'objet d'une « réécriture ironique » grâce laquelle l'écrivain disparu peut réapparaître dès lors qu'il a été déplacé à l'écart d'une représentation mythifiée¹.

D'autre part, ces postures, constamment soumises à un regard critique, sont souvent en concurrence dans les récits fictionnels : en effet, rares sont les œuvres où se dessine une seule scénographie d'auteur. Au contraire, l'histoire se construit dans beaucoup de récits sur un conflit ou une confrontation entre deux personnages que l'on peut interpréter comme un conflit de postures. Se forment ainsi des couples antithétiques par leur attitude littéraire et sociale, tels Zuckerman et Lonoff dans l'œuvre de P. Roth, Benjamin Sachs qui s'engage dans l'action et Peter Aaron qui travaille assidûment à son œuvre dans *Leviathan*, Jeffrey Cartwright, écrivain sérieux et réfléchi, et Edwin Mullhouse qui se montre suffisant et capricieux comme le grand écrivain qu'il n'est pas dans le roman de S. Millhauser. Cette structure n'est pas réservée aux auteurs imaginaires comme le montre *Author, Author* qui oppose James et Du Maurier, l'un souffrant de son manque de reconnaissance malgré son talent, l'autre bénéficiant d'un succès inespéré pour une œuvre méritante (Du Maurier n'écrit pas en dilettante) mais conventionnelle. *Soldados de Salamina* introduit dans la confrontation de Javier Cercas, figure de l'écrivain en mal d'inspiration, et de Rafael Sánchez Mazas, pour qui la littérature semble occuper une place secondaire, le personnage de Roberto Bolaño pour former un jeu de postures triangulaire. De plus, un même personnage se dédouble parfois dans la fiction et propose deux visages différents au lecteur tel le narrateur insaisissable de *Negra espalda del tiempo* qui construit en surface l'image d'un écrivain consciencieux, identifié à Javier Marías, rapidement rattrapée par une posture plus déconcertante que l'on peut attribuer à King Xavier, qui aime à surprendre en rendant public sa royauté littéraire.

Ce principe de construction des fictions d'auteur est d'ailleurs clairement exposé par le narrateur de *París no se acaba nunca* qui explique que son roman *La asesina ilustrada* repose sur une « dichotomie » entre « deux écrivains

¹ Emmanuel Bouju, « Une autre Théorie de Budapest : ironie et mélancolie du modernisme dans les romans d'Enrique Vila-Matas », Colloque international organisé par l'Université ELTE Budapest et l'Université de Cergy-Pontoise, Budapest, le 30 et le 31 janvier 2009, à paraître.

diamétralement opposés », Herrera et Escabia¹. Or l'idée de cette structure est née d'une question tout à fait sibylline pour le jeune espagnol que lui a posée un jour Marguerite Duras : « Mallarmé ou Rimbaud ? ». Il s'agissait pour lui de choisir entre « deux options littéraires différentes, l'une sédentaire et l'autre nomade » :

Mallarmé ne quittant pas de toute sa vie son domicile parisien, n'abandonnant jamais son bureau, concevant le langage comme un instrument de transformation et de création [...] ; Rimbaud abandonnant très jeune Paris et l'écriture pour s'égarer dans une vie africaine d'aventures.²

Cependant le personnage ne parvient jamais à résoudre cette alternative, redéfinie dans un second temps en « Thomas Mann ou Hemingway ? » : « je me suis mis dangereusement à douter, ce que j'ai continué à faire jusqu'à aujourd'hui », explique-t-il³. Il constate en outre que son attitude d'écrivain s'est modifiée radicalement au fil des années puisque le bureau de sa jeunesse ressemblait fortement par son désordre à celui d'Escabia, l'écrivain aventureux, tandis que, en vieillissant, il s'est transformé peu à peu « en un écrivain sédentaire, le premier Thomas Mann venu »⁴.

En réalité, la confrontation des postures autoriales dans la fiction révèle qu'aucune ne peut prétendre à la vérité ou se défaire de sa nature imaginaire : la fictionnalisation de l'auteur dans ces récits contemporains ne vise pas à trier les scénographies possibles et à promouvoir une attitude. Au contraire, ces œuvres nous laissent entendre qu'en s'opposant à une posture, les personnages ne font que reconstruire, en réaction et à côté de la première, une seconde posture, processus qui peut se répéter à l'infini et de livres en livres : il est possible, tout au plus, de pondérer une fascination par une autre représentation le temps du récit. La mise à l'épreuve des postures est de ce fait toujours à reprendre : c'est ce que nous suggèrent les suites romanesques de J. Cercas, d'E. Vila-Matas, de P. Auster ou de P. Roth où se succèdent les personnages d'auteur, puisqu'il n'est jamais possible de sortir de ce processus de figuration de soi en écrivain. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que plusieurs personnages fictifs considèrent avec lucidité leur propre

¹ « dicotomía entre [...] dos escritores diametralmente opuestos », Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, op. cit., p. 76 ; p. 94.

² « dos opciones literarias distintas, la sedentaria y la nómada : Mallarmé sin moverse en toda la vida de su domicilio de París, sin abandonar jamás su escritorio, concibiendo el lenguaje como una potencia de transformación y de creación [...] ; Rimbaud abandonando muy joven París y la escritura para extraviarse en una vida africana de aventura », *ibid.*, pp. 74-75 ; pp. 92-93.

³ « me quedé peligrosamente dudando, y así he llegado, dudando, hasta el día de hoy », *ibid.*, p. 75 ; p. 94.

⁴ « en un escritor sedentario, en un Thomas Mann cualquiera », *ibid.*, p. 77 ; p. 96.

statut. Par exemple, l'invention de Stagg Leigh est une révélation pour le mystificateur lui-même, Thelonious, car la facticité de sa propre attitude d'auteur en rupture avec les clichés afro-américains lui apparaît alors :

Quand je considère mes romans, [...] je suis affligé de voir en moi le stéréotype du radical : toujours à dénoncer quelque chose, en l'appelant tradition peut-être, à prétendre explorer de nouveaux territoires narratifs [...] Il se trouve cependant que tout radicalisme n'est pas innovant [...] En relisant l'article [sur R. Barthes] que j'avais d'abord écarté un peu vite, je me rendis compte que les épiphanies, comme les mets épicés, ne cessent de vous revenir.¹

En outre, une fois entré dans le jeu littéraire, il ne semble plus possible ni de refuser ses codes ni même d'en sortir, comme en fait l'expérience Ajar. Le personnage croit parvenir à l'authenticité en signant un document de sa main dans lequel il révélerait son identité : « Emile Ajar, débile mental, menteur invétéré, mythomane, affabulateur, truqueur, faux jeton, imposteur, pseudo, mégalo, avec preuves historiques à l'appui ». Mais, à cette énumération, son avocat réplique qu'il est « en train de [se] créer une légende » : « Vous avez déjà réussi votre coup. Pas de photo du visage, rien que les yeux, pour plus de secret. Pas de biographie [...] C'est parfait. Il n'y a pas de meilleure légende pour un écrivain que le mystère »². Le personnage prend ainsi conscience que chacun de ses gestes est immédiatement incorporé malgré lui dans un nouveau système interprétatif : « Je pourrais, semblerait-il, ne rien écrire et ne rien publier, par refus du genre, mais ce serait là encore un poème, un aveu de secrète poésie. Il y aurait là romantisme, gesticulation, sensiblerie et aspiration, des attitudes et poses typiquement littéraires »³.

Plusieurs procédés stylistiques, narratifs ou diégétiques s'attachent à rendre visibles les postures autoriales, comme nous l'avons vu, et nous prouvent que les récits contemporains ont pris acte de la fiction qui constitue nécessairement une des trois facettes de l'auteur. L'« écrivain imaginaire » s'affiche en auteur fictionnel et gagne ainsi un espace de liberté où il peut endosser à plaisir d'autres rôles, comme nous l'explique un autre personnage de roman, Zuckerman, qui s'approprie la

¹ « *In considering my novels, [...] I find myself sadly a stereotype of the radical, railing against something, calling it tradition perhaps, claiming to seek out new narrative territory [...] It is the case, however, that not all radicalism is forward looking [...] I reread the paper I claimed to dismiss summarily and realized that epiphanies are like spicy foods : coming back, coming back* », Percival Everett, *Erasure*, op. cit., p. 177 ; p. 217.

² Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., p. 183 et p. 185.

³ *Ibid.*, p. 45.

métaphore dramatique constitutive de la notion de posture dans la lettre envoyée à sa femme de fiction qui a choisi de désert son roman à la fin de *The Counterlife* :

moi je n'ai pas de "moi" et [...] je refuse de faire les frais de cette farce [...]. M'en tient lieu tout un éventail de rôles que je peux jouer, et pas seulement le mien ; j'ai intériorisé toute une troupe, une compagnie permanente à laquelle faire appel en cas de besoin, un stock de scènes et de rôles qui forment mon répertoire. [...] Je suis un théâtre et rien d'autre qu'un théâtre.¹

Sur ce modèle, les personnages des récits fictionnels s'engagent chacun à leur manière dans un jeu de postures qui fait défiler devant les yeux du lecteur des images d'auteur, tour à tour incarnées pour être mises à l'épreuve. Soumis à cette variabilité, le personnage de l'auteur se multiplie ou se métamorphose dans la fiction comme nous l'avions aperçu dans les tensions dynamiques qui traversent les récits : un personnage trouve tantôt son répondant dans l'espace imaginaire ou dans l'histoire littéraire mais il tend également à changer lui-même de catégorie fictionnelle ou diégétique, changeant de ce fait son costume d'auteur.

Suivant une suggestion de R. Guidée qui interprète *The Master of Petersburg* de J. M. Coetzee à la lumière d'un propos de G. Agamben², la fiction se fait ici « profanation » de l'auteur, c'est-à-dire qu'il « se trouve restitué à l'usage et à la propriété des hommes », selon le sens que le terme a dans le droit romain : « profaner » s'oppose par conséquent à « consacrer » qui désigne « la sortie des choses de la sphère du droit humain »³. Il me semble qu'il n'est pas question de renforcer les mythes de l'auteur en les retrouvant dans la fiction mais au contraire de les libérer par le jeu qui est l'« organe de la profanation »⁴.

Mais derrière cette mise en scène de l'auteur se dessine un enjeu plus profond et plus intime qui touche à la possibilité de la littérature pour soi en tant qu'auteur. Le statut d'auteur est en effet scruté avec attention dans le champ d'expérimentation de la fiction pour en définir les composantes et les conditions d'existence mais,

¹ « I, for one, have no self, and [...] I am unwilling or unable to perpetrate upon myself the joke a self [...] What I have instead is a variety of impersonations I can do, and not only of myself – a troupe of players that I have internalized, a permanent company of actors that I can call upon when a self is required, an ever-evolving stock of pieces and parts that forms my repertoire. [...] I am a theater and nothing more than a theater », Philip Roth, *The Counterlife*, op. cit., pp. 324-325.

² Raphaëlle Guidée, « En attendant les fantômes : Foe et *Le Maître de Pétersbourg* », art. cit., p. 133. Notons cependant que la référence à la « profanation » s'inscrit alors dans une autre perspective : R. Guidée étudie la profanation de Dostoïevski comme « classique » qui est restitué au monde pour être confronté à la violence de l'histoire.

³ Giorgio Agamben, « Eloge de la profanation », *Profanations*, op. cit., p. 91.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

même si les procédures de légitimation sont remises en cause et vidées de leur autorité passée, les auteurs de ces récits continuent de rechercher au travers de cette mise à l'épreuve exigeante comment être auteur et comment reconstituer une autorité qui leur permettrait de continuer à écrire.

CHAPITRE III

L'AUTEUR QUI RESTE

Jusqu'à présent, j'ai envisagé l'auteur fictionnel comme un outil d'observation particulièrement efficace que les écrivains réels utilisent pour tenter de répondre à leur tour à l'épineuse question que le modernisme et le postmodernisme ne cessent de poser : « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». L'auteur fictionnel nous propose ainsi une réplique de l'auteur réel, ou plus exactement une réplique de son statut dans le réel qui se prête parfaitement à cette enquête comme j'ai voulu le montrer dans les deux premiers chapitres. Cependant, l'auteur qui a composé le récit fictionnel n'est alors pas pris en compte : il reste du moins en arrière-plan, même s'il est le premier à « rêver l'auteur » à travers son œuvre et à tirer les leçons de ce jeu d'apparences d'où naissent les croyances littéraires, avant de partager avec le lecteur cette expérience de l'auteur par la publication du livre. La métaphore scientifique qui sous-tend mon analyse nous indique pourtant qu'une telle mise à distance est une illusion : comme le rappelle Bruno Clément par l'intermédiaire d'une citation de Jean-Paul Sartre, « l'expérimentateur fait partie du système expérimental »¹. Ce propos vient éclairer le projet d'étude particulier que s'est donné ce chercheur : explorer « la relation intersubjective » qui constitue « la logique secrète » du « commentaire » c'est-à-dire d'un texte écrit par un auteur qui étudie le texte d'un autre auteur (tel *William Shakespeare* de Victor Hugo). L'hypothèse que pose B. Clément est que « chaque exégèse ou glose est le visage d'un dialogue, haut et serré, entre soi et l'Autre » : « le commentaire serait cette activité où je risque, par l'identific(a)tion de l'Autre, quelque chose de ma propre identité »².

Ce chercheur ouvre ainsi une nouvelle perspective d'analyse sur laquelle nous pouvons nous appuyer pour rendre compte du lien qui unit l'auteur et son personnage. En effet, même si son travail porte sur d'autres types de textes, B. Clément n'exclue pas de son étude « la fiction d'un commentaire » (par exemple *Feu pâle* de Vladimir Nabokov) qui est une forme particulière

¹ Bruno Clément, *Le Lecteur et son modèle. Voltaire, Pascal, Hugo, Shakespeare, Sartre, Flaubert*, Paris, PUF (écriture), 1999, p. 15. Cette phrase de J.-P. Sartre est extraite de *Question de méthode*, Gallimard (Tel), 1986, p. 34, n. 1.

² *Ibid.*, pp. 14-15.

d'« autocommentaire » et, de ce fait, « fait apparaître immédiatement une fissure de l'identité »¹. Cependant ce cas est peu fréquent dans notre corpus car les récits où l'auteur est transformé en personnage de fiction ne répondent pas pour la plupart aux critères de définition du commentaire au sens où le récit prend rarement la forme d'une étude littéraire d'un autre texte (qu'il soit reproduit ou non), à l'exception de quelques romans comme *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* ou *La literatura nazi en América*, composés sur le modèle d'une édition critique ou d'un ouvrage scientifique². Le point de croisement entre nos deux études ne concerne donc pas la forme prise par le texte mais résiderait plutôt dans l'idée qu'une identité personnelle s'implique dans un texte pensé comme *second* – un texte tourné vers un autre qui est ici l'auteur fictionnel.

Je voudrais montrer en effet dans ce dernier chapitre que l'auteur réel se met en jeu lui-même à travers l'invention d'un personnage d'auteur : plus précisément, il met en jeu son identité d'auteur et son autorité qui doit lui être conférée par son œuvre et simultanément doit s'exercer sur elle. Or cette œuvre est ici un récit qui expose justement une crise de l'autorité du personnage fictionnel comme nous l'avons vu dans la troisième partie : il s'opère alors une solidarité entre ces deux autorités situées de part et d'autre de la frontière de la fiction. L'auteur réel s'engage à travers ses personnages afin de retrouver une autorité qui ne serait plus pleine et solidement fondée, ce qui est désormais impossible comme le révèle le cas de l'auteur fictionnel, mais au moins une autorité seconde, celle qui reste après sa disparition : cette étude du lien intime qui unit l'auteur à sa création sera l'horizon fuyant de ce dernier chapitre dont nous nous approcherons progressivement en reconstituant le trajet de ces autorités.

Cette hypothèse de lecture s'appuie en outre sur le fait que ces récits occupent bien souvent une place particulière dans l'œuvre littéraire de leurs auteurs : contrairement à ce qu'a voulu laisser croire R. Gary le mystificateur, concluant *Vie et mort d'Emile Ajar* contre toute vraisemblance par ces mots de défi, « Je me suis bien amusé. Au revoir et merci » (nouvelle trace d'une posture d'écrivain)³, la fictionnalisation de l'auteur n'est pas un simple jeu, jeu de manipulation ou jeu

¹ *Ibid.*, p. 8.

² En revanche, des bribes de commentaires sont disséminées dans les récits, dans les dialogues ou le discours du narrateur, lorsque les personnages évoquent l'œuvre des auteurs fictionnels.

³ Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, *op. cit.*, p. 43.

métافictionnel, dont le résultat serait sans importance. Bien entendu, pour une part, ces œuvres servent à faire montre d'une virtuosité d'écrivain : l'auteur manie l'illusion avec brio, se mesure aux grands auteurs de la littérature et brouille les codes littéraires et les repères du lecteur. Néanmoins, dans la plupart des cas, ces auteurs fictionnels surgissent à un moment charnière de la carrière littéraire des écrivains, où il semble nécessaire de mettre en question plus secrètement leur statut littéraire ainsi que les enjeux de la littérature. Nous pouvons remarquer notamment qu'il est fréquent qu'un récit fictionnel centré sur un personnage d'auteur ouvre l'œuvre littéraire d'un écrivain : *Lo Stadio di Wimbledon* est le premier livre publié par D. Del Giudice tout comme *Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer, 1943-1954, By Jeffrey Cartwright* l'est pour S. Millhauser. *La asesina ilustrada* est le deuxième livre publié par E. Vila-Matas mais celui-ci aime à dire qu'il s'agit de sa première œuvre¹ ; « City of Glass » marque l'entrée de P. Auster dans la fiction tandis que *Las Máscaras del Héroe* est le premier roman de J. M. de Prada. D'autre part, comme nous l'avons vu, *My Life as Man*, où Zuckerman apparaît pour la première fois, est fortement lié à la vie personnelle de P. Roth. Nous pouvons encore noter que *The Paper Men* est publié par W. Golding un an après avoir reçu le prix Nobel de littérature (1983), un choix de l'Académie qui a suscité de nombreuses critiques.

Dans ces exemples, on devine aisément que l'enjeu de la fictionnalisation de l'auteur concerne au premier chef la légitimité de celui qui écrit et son droit à prendre place dans le champ littéraire. Il s'agit de se créer, ou de refonder le cas échéant, un espace littéraire propre à l'aide d'un autre auteur reconstruit dans la fiction : nous pouvons supposer que, chacun à sa manière, l'ensemble des récits du corpus porte un tel dessein inscrit au cœur de l'écriture. L'étude des traces d'une implication personnelle de l'auteur dans la fiction puis l'analyse de la circulation de l'autorité

¹ Lors de la réédition de ce roman en 2005, E. Vila-Matas a inséré un prologue qui s'ouvre sur ces mots : « *Por mucho que lo afirme repetidamente en París no se acaba nunca, no fue La asesina ilustrada mi primer libro, sino el segundo [...] el primero libro fue Mujer en el espejo contemplando el paisaje, libro escrito tres años antes, en 1971* » (« J'ai beau l'affirmer à plusieurs reprises dans *París no se acaba nunca, La asesina ilustrada* ne fut pas mon premier livre mais le second [...] le premier fut *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, livre écrit trois ans plus tôt, en 1971 », je traduis). Cependant, le romancier choisit une nouvelle fois de retirer au roman sa primauté dans la mesure où il était seulement « du début à la fin un brouillon » (« *de arriba abajo un borrador* ») : au contraire, c'est avec *La asesina ilustrada* qu'il a « commencé à traverser certaines frontières » et qu'il est entré en littérature (« *empezado a atravesar ciertas fronteras* ») ; Enrique Vila-Matas, *La asesina ilustrada*, op. cit., p. 9 et p. 16.

dans le récit consolideront cette idée et nous indiqueront où retrouver une forme d'auteur possible.

I Fiction de soi

Comme le suggérait B. Clément à propos du commentaire, un risque est pris dans la fictionnalisation de l'auteur : quel que soit le statut référentiel du personnage, il engage toujours quelque chose de l'auteur réel qui crée ainsi une relation de dépendance mutuelle. Les formes prises par cet engagement sont très variées selon les genres narratifs et les auteurs puisqu'il peut s'agir de faits biographiques, d'aspirations littéraires ou de questionnements existentiels comme nous le verrons. Loin de vouloir amorcer une interprétation psychologique de ces œuvres, je souhaite mettre en évidence le geste d'une implication par lequel les auteurs confient à leur fiction une part d'eux-mêmes, c'est-à-dire qu'ils s'en remettent aux soins de leur création littéraire afin de mettre en jeu concrètement leur responsabilité.

L'engagement personnel de l'auteur est manifeste bien entendu dans le cas de l'autofiction puisque ce genre repose sur un affichage explicite de l'identité civile de l'auteur dans un contexte fictionnel. Or cette image de soi prêtée au personnage est souvent peu flatteuse comme le montrent exemplairement *Lunar Park* et *Operation Shylock* : dans ces deux romans, le double de l'auteur est proche de la déchéance, dans un état de confusion avancé où il perd ses valeurs et sa dignité. Philip Roth se met à la poursuite de l'usurpateur à l'insu de sa femme à qui il a menti (il lui a assuré avant son départ pour Jérusalem qu'il a contacté son avocate afin de faire paraître un démenti dans la presse israélienne) mais surtout, de façon plus grave, il joue la comédie de Pipik le diasporiste devant son ami George Ziad, trahissant ainsi sa confiance, et devant un jeune soldat israélien, lecteur de son œuvre (il vient de terminer *The Ghost Writer* et s'est reconnu dans le conflit entre père et fils) : Philip Roth profite alors de la souffrance du jeune homme et de ses incertitudes sur la situation israélienne (il rêve de partir aux Etats-Unis contre la volonté de son père pour fuir un gouvernement qui le répugne) pour lui tenir le discours politique absurde de son double. Dans *Lunar Park*, Bret Easton Ellis se rend coupable de la disparition de son fils qui se volatilise mystérieusement du monde réel comme d'autres enfants du quartier sans que son père ne puisse l'en empêcher.

L'accusation à l'encontre du personnage de Javier Cercas est plus légère dans *Soldados de Salamina*, même s'il a lui aussi souvent recours au mensonge comme je l'ai déjà indiqué. Par contre, le récit teinte le personnage d'un certain ridicule ou du moins le présente dans des situations burlesques : c'est le cas en particulier des scènes où apparaît son amie, le personnage étonnant de Conchi à l'allure « quelque peu tape-à-l'œil » (« *un tanto llamativo* »), qui travaille comme « pythonisse à la télévision locale » (« *pitonisa en la televisión local* »)¹. Les deux personnages forment un couple contrasté : Conchi a peu de culture et le narrateur peine à lui faire comprendre pourquoi il s'intéresse à Sánchez Mazas et n'écrit pas sur des « écrivains rouges » (« *escritores rojos* »). Le jugement de son amie à son encontre est souvent ironique (elle explique par exemple au narrateur que « l'imagination n'est [son] fort »²) tout comme le sera celui de Miralles dans le dernier temps du roman qui reprend à plusieurs reprises le narrateur et s'oppose à ses illusions d'écrivain. Or ces deux personnages sont entièrement fictionnels, hétérogènes aux éléments autobiographiques du roman qui se limitent, comme le remarque C. Orsini-Saillet, aux « biographèmes [...] du J. Cercas public » : par contre, « toutes les indications sur la vie privée du narrateur [...] sont fictionnelles ». Comme l'écrivain le souligne lui-même dans une entrevue, à la différence de son personnage, son père n'est pas mort, il a un fils et sa femme ne l'a pas quitté³. Il semble dès lors que la fiction soit utilisée pour ternir l'image de l'écrivain. Le même effet est recherché dans *La velocidad de la luz* même si le nom propre de l'auteur n'apparaît pas : c'est en effet au moment où l'auteur est le plus reconnaissable dans le personnage du narrateur, lorsqu'il évoque la publication d'un roman sur la guerre civile espagnole⁴, que ce dernier plonge dans l'abjection et se rend responsable de la mort de sa femme et de son fils (ce qui, là encore, relève de la fiction).

Il est remarquable dans ces exemples que l'auteur se dévoile dans la fiction au cœur d'une mise en scène de l'infamie du personnage, décrite précédemment, qui pourrait le contaminer au-delà du livre dans le monde réel du lecteur (puisque nous

¹ Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 43 ; pp. 45-46.

² « *la imaginación no es tu fuerte* » *ibid.*, pp. 66-67 ; pp. 71-72.

³ Catherine Orsini-Saillet, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », *art. cit.*, p. 250.

⁴ Il est peu probable que le lecteur ne reconnaisse pas ici le sujet de *Soldados de Salamina*, roman dont le succès fut très rapide et très large, offrant à l'écrivain une carrière internationale (comme l'explique d'ailleurs le narrateur du roman).

ne savons jamais dans l'autofiction où s'arrête l'invention et où commencent les faits réels). Ce procédé est plus discret lorsque la lecture autobiographique ne repose que sur des ressemblances entre la vie de l'auteur et celle du personnage fictionnel mais l'enjeu est analogue. Dans le roman de S. Millhauser, la référence autobiographique se limite à un simple clin d'œil : il s'agit tout d'abord de l'écho phonétique entre le nom de l'auteur et celui du personnage, Edwin Mullhouse (ce qui renforce *a contrario* l'hétérogénéité du nom du biographe, Jeffrey Cartwright), ressemblance manifeste sur la couverture du livre où les deux noms se côtoient. En outre, Edwin est l'aîné du romancier de seulement trois jours (le premier est né le 1^{er} août 1943 tandis que le second le 3 août de la même année) et tous deux ont passé leur enfance dans une ville du Connecticut. Le roman laisse ensuite place à l'invention romanesque ce qui donne finalement peu d'importance à cette accroche autobiographique : elle reste cependant signifiante dans le cadre de notre étude puisque ce faux jumeau de l'auteur se révèle être un faux grand écrivain dont l'ambition est excessive. Il n'est que sa caricature grotesque, bien éloignée de Johnson ou de Henry James malgré les ressemblances de structure entre leurs biographies respectives¹, au moment où S. Millhauser s'efforçait lui-même de devenir un écrivain reconnu.

L'ombre de W. Golding est par contre manifeste tout au long de son roman *The Paper Men* où Wilfred Barclay « apparaît [...] comme le double de Golding, lui ressemblant au point d'avoir troublé (et détourné) nombre de critiques lors de la publication de ce roman » comme le remarque B. Malinas-Vaugien :

Les points communs entre Barclay et Golding sont parfois saisissants : tous deux sont écrivains, britanniques, et d'un âge plus que certain ; physiquement, ils se ressemblent étrangement avec leur calvitie prononcée, leur barbe peu soignée et leur sourire édenté [...] ; ils ont tous deux connu la renommée littéraire dès leur premier roman, ont écrit dans les mêmes circonstances, et, ont joui d'une certaine aisance financière.²

Cette chercheuse souligne en outre que cette ressemblance ne se limite pas à l'apparence physique et à leur statut social mais elle tient également à leur idées sur la littérature : « tous deux partagent la même suspicion à l'égard du monde

¹ Marc Chénétier note en effet que « le livre vole ostensiblement ses articulations (« années de jeunesse », « années de maturité », « dernières années ») à l'énorme biographie de Henry James due à Leon Edel, dont le cinquième et ultime volume parut l'année de la publication du roman » ; Marc Chénétier, *Steven Millhauser. La précision de l'impossible*, Paris, Belin (Voix américaines), 2003, p. 12.

² Brigitte Malinas-Vaugien, « Aspect du biographique et de l'autobiographique dans *The Paper Men* de William Golding », Héliane Kohler (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel /1*, op. cit., pp. 73-74.

universitaire et de la critique littéraire » et « ce parallélisme s'inscrit dans les réflexions de Barclay sur l'écriture qui se font alors l'écho de celles de Golding », ce que B. Malinas-Vaugien montre par une comparaison très précise des propos du narrateur et des essais critiques qu'a publiés l'auteur (en particulier *The Hot Gates* et *A Moving Target*)¹. Cependant, si ce roman semble avoir été écrit en réaction face à la polémique créée par son prix Nobel afin de régler ses comptes avec la critique littéraire, le portrait du biographé n'est pas plus flatteur que celui du biographe, le ridicule Tucker, et se renverse en caricature féroce de l'auteur. L'enjeu est double : il s'agissait d'une part de se peindre en « artiste blasé, suffisant, usé »² tel que les critiques littéraires se représentaient W. Golding mais cette première lecture ne doit pas masquer les violentes attaques que l'auteur se porte à lui-même par le biais de son personnage. La fin du roman est particulièrement cruelle pour Wilfred qui constate, lorsqu'il rentre enfin en Angleterre, que son ancienne épouse est sur le point de mourir, malade d'un cancer ; pourtant, il n'est pas à son chevet quand elle décède, parti trois jours dans les clubs londoniens, comme lui fait remarquer sa fille dont il s'est peu préoccupé du reste tout au long de ses années de fuite et qu'il est incapable de consoler lors de cette épreuve douloureuse.

De ce point de vue, la situation de W. Golding et de R. Gary ainsi que la visée de leurs œuvres respectives sont très proches, à l'exception bien sûr du jeu mystifiant. L'auteur réel de *Pseudo* souligne en effet dans *Vie et mort d'Emile Ajar* que le portrait qu'il dresse de lui dans l'autobiographie d'Ajar ne faisait que reproduire son image publique diffusée par les journalistes : « je m'y étais fourré tel qu'on m'a inventé et [...] tous les critiques m'avaient donc reconnu dans le personnage de "tonton macoute" »³. Pourtant le livre va au-delà de ce projet d'écriture, par exemple en ce qui concerne les accusations lancées par Ajar contre les actes de son oncle pendant la seconde guerre mondiale (l'écrivain était alors aviateur du côté de la France Libre) :

Je pensais aux villes allemandes que Tonton Macoute avait bombardées. Des milliers de civils bousillés. Or, dans les maisons qu'il faisait ainsi sauter, il y avait des canaris, des

¹ *Ibid.*, p. 74.

² Brigitte Malinas-Vaugien, « Mort symbolique, mort littéraire dans *The Paper Men* de William Golding », *art. cit.*, p. 36.

³ Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, *op. cit.*, p. 19.

chiens, des chats. Des centaines de petits chats. Il avait dû tuer des milliers de petites bêtes innocentes.¹

Or R. Gary avait toujours refusé de remettre en cause la légitimité de ces bombardements lorsqu'on l'interrogeait sur cette question dans les entretiens. C'est pourquoi, « on ne peut manquer d'être frappé », dit J.-M. Catonné, « par ces absences, ces silences criants, qui vont soudainement éclater telle une bombe à retardement dans *Pseudo* »². Nancy Huston estime de même (s'adressant directement à l'écrivain dans son essai) que « jamais dans aucun de tes écrits, y compris dans les deux volumes d'autobiographie, tu ne t'es livré comme tu l'as fait dans *Pseudo*, où tu étais protégé derrière [...] *trois* fausses identités » : c'est alors l'occasion pour l'auteur de se dire « pour une fois » ses « quatre mille vérités » à travers une autoreprésentation brutale³.

En outre, le personnage d'AJar qui se dévoile dans *Pseudo* est lui aussi une projection de l'écrivain. R. Gary reconnaît d'ailleurs, dans son testament posthume, que ce livre était pour lui « ce roman de l'angoisse, de la panique d'un être jeune face à la vie devant lui » qu'il « écrivai[t] depuis l'âge de vingt ans, l'abandonnant et le recommençant sans cesse »⁴. Si le romancier affichait en public une posture supérieure, le témoignage de P. Pavlowitch dans *L'Homme que l'on croyait* nous laisse penser qu'AJar partage de nombreux points communs avec R. Gary, lui aussi rongé par l'angoisse et par un sentiment de culpabilité. Il a ainsi exposé, par le biais de ces deux personnages d'auteur, deux images de lui-même qui lui étaient tout aussi insupportables, ce que AJar semble avouer dans la fiction, protégé par l'illusion mystifiante : « J'avais deux personnages qui luttaient en moi : celui que je n'étais pas et celui que je ne voulais pas être »⁵.

D'autre part, l'implication autobiographique de l'auteur n'engage pas toujours une mise en accusation ou un travail d'autodérision : il ne s'agit alors que d'échos entre l'homme et son personnage dont le rôle est d'ouvrir des voies de communication entre la fiction et la réalité qui pourraient rester secrètes si l'auteur ou sa biographie ne nous les signalaient pas (de ce fait, elles peuvent être entièrement

¹ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., pp. 169-170.

² Jean-Marie Catonné, *Romain Gary / Emile Ajar*, op. cit., p. 75.

³ Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, op. cit., p. 88.

⁴ Romain Gary, *Vie et mort d'Emile Ajar*, op. cit., p. 20.

⁵ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, op. cit., p. 154.

forquées, leur authenticité n'a pas d'importance en définitive). Le chapitre cinq de *Lo Stadio di Wimbledon* suggère ostensiblement par exemple que le narrateur possède une connaissance pointue de l'aviation, décrivant avec une précision de spécialiste les détails de son vol vers Londres. Or cette compétence particulière est offerte au personnage par l'auteur lui-même dont nous savons qu'il est aviateur : ce dernier a d'ailleurs écrit *Staccando l'ombra da terra* (*Quand l'ombre se détache du sol*, 1994), « un beau roman sur la réalité et la métaphore du vol », comme l'explique Andrés Pasavento dans le roman d'E. Vila-Matas, qui dit être son ami¹. De même, les personnages de ce dernier romancier ressemblent beaucoup à leur auteur, nous en avons déjà repéré plusieurs signes dans les parties précédentes, des initiales de l'auteur dans *La asesina ilustrada* (du moins le E et le V) au statut littéraire de Pasavento ou du narrateur anonyme de certaines nouvelles d'*Exploradores del abismo* en passant par plusieurs anecdotes autobiographiques (surtout dans *París no se acaba nunca*, bien qu'il soit difficile de partager le vrai du faux). Enfin, nous avons déjà longuement évoqué les liens qui unissent Zuckerman et Philip Roth.

Notons que ces liens entre la fiction et la réalité de l'auteur ne concernent pas seulement le cas des personnages imaginaires : un auteur emprunté à l'histoire littéraire peut se transformer en personnage à travers un processus d'identification intime. C. Tóibín lui-même nous incite à une telle lecture. Il explique en effet que « l'intensité avec laquelle [il a pu] traiter l'échec de James au théâtre doit sans doute beaucoup à une expérience qu'[il a lui-même] vécue quatre mois avant de commencer à rédiger le premier chapitre », son échec en septembre 1999 à remporter le Booker Prize alors qu'il était sur la liste des six finalistes pour son roman *The Blackwater Lightship* (*Le Bateau-Phare de Blackwater*)². Dans le cas de D. Lodge, l'identification semble postérieure à la publication du livre (même si en écrivant *Author, Author*, le romancier a la forte impression de s'essayer à un genre nouveau qui marque un tournant dans son œuvre, comme l'avait fait James en tentant sa chance au théâtre). Il remarque en effet dans son essai que la publication difficile du

¹ « *una bella novela en torno a la realidad y la metáfora del vuelo* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 23 ; p. 23.

² « Depuis six semaines, vous n'attendez que ce moment – celui que James appelle le “moment d'extase” – où votre talent sera enfin reconnu [...] on annonce le nom du gagnant et ce n'est pas le vôtre [...] Vous aimeriez être chez vous. Seul [...] Au lieu de quoi, vous être obligé de faire la même chose que James après le fiasco de sa pièce » (c'est-à-dire donner le change et remercier les éditeurs), Colm Tóibín, « Le Maître, Colm Tóibín », conférence du 4 octobre 2005, pp. 12-13.

roman l'a conduit à en rejouer l'histoire : « Colm Tóibín était mon Du Maurier, *The Master*, son *Trilby*, et *Author*, *Author* était mon *Guy Domville* »¹. Il serait également possible de montrer que, dans le roman de C. Ransmayr, *Ovide* a été déplacé dans un contexte historique qui évoque les heures sombres de l'Europe (le nazisme notamment) et qui fait signe plus spécifiquement vers l'Autriche, pays natal du romancier².

De façon encore plus sensible, grâce aux déclarations du romancier, c'est toutes les fictions d'auteur de P. Auster qui baignent dans une atmosphère autobiographique comme nous l'avons étudié dans la première partie. Cependant, l'analyse des postures auctoriales nous permet de mieux cerner la signification de ce jeu de miroir puisqu'il apparaît que chaque personnage d'auteur incarne une des aspirations qui hantent P. Auster à la fois dans sa vie d'écrivain et dans son écriture. Dans *Leviathan* exemple, « les deux figures de l'écrivain [...] sont comme les deux postulons idéales, antithétiques et complémentaires, de l'auteur selon Auster », souligne E. Bouju : « l'une – Ben Sachs – touchant aux extrêmes de la littérature et conduisant à la perte, l'autre – Peter Aaron – se tenant vaille que vaille dans les limites du possible, attelé à la tâche indéfinie de l'écriture »³. Dans ce roman comme dans la *Trilogie* et *Oracle Night*, deux voies s'offrent aux personnages : prendre le risque de l'expérience et s'engager dans la vie ou bien se retirer dans un monde intérieur pour se dévouer à l'écriture (Sidney Orr tente, pour son malheur, de tenir les deux ensemble et entraîne de ce fait une confusion de la réalité et de la fiction).

A ces deux attitudes correspondent deux types de création littéraire, d'un côté le roman historique (tel le premier roman de Sachs), de l'autre la métafiction autocentrée sur le personnage de l'auteur (tels les récits qu'a écrits le narrateur de « *The Locked Room* »), une dichotomie que l'on retrouve dans l'œuvre de P. Auster partagée entre deux écritures de l'espace, comme le note le romancier lui-même (« le

¹ David Lodge, *The Year of Henry James. The Story of a Novel*, *op. cit.*, p. 94 ; p. 108.

² Jacques Lajarrige note en effet que le romancier « n'a pas pu s'empêcher de parsemer son texte d'allusions à la réalité de son pays d'origine ». Par exemple « le tableau d'une société montagnarde dégénérée fait quant à lui bien aussi partie d'une tradition littéraire solidement ancrée dans le paysage littéraire d'Autriche [...] chez Thomas Bernhard [ou] chez les tenants du courant appelé "Antiheimat-Literatur" » ; Jacques Lajarrige, « Avant-propos », *Lectures croisées de Christoph Ransmayr : le dernier des mondes*, *Lectures croisées de Christoph Ransmayr : le dernier des mondes*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand n°32, 2003, p. 6.

³ Emmanuel Bouju, « Dans le dos noir de la fiction : Figures et théorie du contrat littéraire à travers quelques romans contemporains », *art. cit.*, p. 246.

confinement et le vagabondage – un espace ouvert et un espace hermétique »¹), qui séparent les récits que nous étudions d'autres romans qui accueillent une mémoire de l'Histoire (comme *Moon Palace* où le romancier affronte les mythes de l'Amérique). On remarque que *Travels in the Scriptorium* rejoue une fois encore cette alternative mais en réunissant ces deux types de récits dans un seul livre à travers l'histoire de Mr. Blank, confiné dans sa chambre, et la « parabole politique » (« *political parable* ») sur les Etats-Unis (qui évoque fortement l'histoire américaine récente) écrite par John Trause et reproduite dans le roman au fur et à mesure que Mr. Blank la lit².

L'exemple de P. Auster nous montre ainsi que l'implication de l'auteur peut aussi prendre la forme d'une mise en jeu dans la fiction de ses choix littéraires. Or, dans d'autres œuvres, le risque pris est encore plus grand puisque le personnage fictionnel se réapproprie un ou plusieurs textes de l'auteur réel par une citation littérale : ce dernier introduit alors une médiation fictionnelle au sein de la propriété littéraire qui rend possible un regard critique voire négatif sur son œuvre, comme c'est le cas dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Il y a en effet de nombreux rapports intertextuels entre ce roman et les autres écrits d'E. Chevillard, souligne J. Papillon :

Le texte *inédit* de Pilaster "Trois tentatives pour réintroduire le tigre mangeur d'hommes dans nos campagnes" correspond à peu de choses près à un texte *publié* par Chevillard en 1995, intitulé "Trois tentatives pour réintroduire le tigre mangeur d'hommes en Lot-et-Garonne". Même chose pour le texte de Chevillard publié en 1996, "Mes capacités réduites", auquel fait écho le "Capacités réduites" de Pilaster.³

Ce brouillage auctorial se poursuit en outre après la publication du roman puisqu'E. Chevillard s'approprie à son tour, cinq ans plus tard, le titre d'une œuvre de Pilaster, *Mots confits mots contus*, évoquée dans la préface par Marson (« projet puéril, publié aux frais de l'auteur » qui « rencontra [...] un certain succès, inexplicable à mes yeux »)⁴. Le romancier se met donc lui-même à l'épreuve du jugement corrosif de Marson. Or ce personnage est également une projection de

¹ « *confinement and vagabondage – open space and hermetic space* » ; le propos est extrait d'un entretien et cité dans Martin Butler, Jens Martin Gurr, « The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster's *Travels in the Scriptorium* », *art. cit.*, p. 204.

² Paul Auster, *Oracle Night*, *op. cit.*, p. 168 ; p. 196.

³ Joëlle Papillon, « Marges et mutineries. *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* », Pascal Riendeau (études réunies par), *Dossier critique: L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Du Hérisson, Démolir Nisard d'Eric Chevillard, *op. cit.*, p. 52.

⁴ Eric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, *op. cit.*, p. 14.

l'écrivain sinon par l'œuvre du moins par son ton ironique, que l'on retrouve chez d'autres narrateurs d'E. Chevillard (dans *Démolir Nisard* par exemple, publié en 2006, quelques années plus tard) et même dans les propos de ce dernier en entretien.

P. Everett agit de même en confiant à Thelonious son article « F/V : Placing the experimental novel » pour une communication scientifique : les deux textes sont identiques à l'exception de la dernière partie, absente dans le roman, où le romancier prenait la parole en son nom propre (le reste du texte est à ses yeux un « roman », une « fiction » de nature parodique) pour rendre compte de « ce qu'on appelle avec tant d'imprécision le roman expérimental » et proposer « une modeste suggestion pour la *nouvelle* direction du nouveau roman »¹. On le comprend, cet article entend défendre un vrai projet esthétique qui retournerait les armes de la littérature contre la critique structuraliste en l'utilisant comme matière romanesque (projet développé dans *Glyph* qui est publié la même année). Cependant, Thelonious est un piètre défenseur des idées de son auteur puisque, s'il prend tout de même son article « au sérieux », il affirme qu'« il n'y avait vraiment rien en jeu pour [lui] » dans sa communication et ne tente pas de défendre ses idées lorsqu'il est insulté à la fin de sa lecture². De plus, comme nous l'avons vu, il en vient à douter plus tard de la pertinence de sa proposition.

E. Vila-Matas attribue également au narrateur de *París no se acaba nunca* la paternité d'un livre déjà écrit et publié par le romancier, *La asesina ilustrada*, roman que le personnage termine d'écrire avec difficulté et sans grande satisfaction. Par contre, dans *Doctor Pasavento*, le tressage de l'œuvre essayistique du romancier avec les propos du narrateur est plus discret et les coutures sont rendues invisibles. Mise à part la conférence qui doit se dérouler à l'île de La Chartreuse à Séville, il n'existe pas de références précises dans le texte. Mais si nous connaissons les articles écrits antérieurement par E. Vila-Matas (textes non-fictionnels, si tant est que ce partage soit applicable à l'œuvre de l'écrivain), nous constatons de nombreuses similitudes avec le roman : celui-ci reprend en effet des paragraphes entiers de ces articles, parfois sans modification³. Dans ces passages, la voix de l'écrivain se mêle

¹ « *what we so loosely call the experimental novel* », « *a modest suggestion for the new new novel's direction* » (je traduis), Percival Everett, « F/V Placing the Experimental Novel », *art. cit.*, p. 18.

² « *I was serious about it* », « *There was really nothing at stake for me* », Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 17 ; p. 30.

³ Par exemple le chapitre neuf de la partie une reprend les principaux développements de l'article « Shandy et moi » sur Sterne ; l'article « La rue Rimbaud » est cité très longuement dans le chapitre

inextricablement à celle de son personnage, ce qui était initialement discours de l'auteur réel prend l'apparence de réflexions du narrateur Pasavento. Néanmoins, ce brouillage des frontières est inauguré par une première citation de l'écrivain réintroduite ironiquement dans le roman : il s'agit du thème choisi par les organisateurs de la conférence à Séville, « la réalité dansant avec la fiction à la frontière ». Ce titre, qui modifie le nom donné à la rencontre dans la réalité¹, reprend une formule dont s'est servi E. Vila-Matas au moins à deux reprises pour évoquer son œuvre et sa conception de la littérature, lors du « discours de Caracas » (le 2 août 2001) et dans l'article « Un explorateur qui avance ». Pourtant la métaphore est fortement mise à distance par le narrateur du roman qui est d'emblée « irrité » (« *irritado* ») par le sujet proposé : « La réalité dansant avec la fiction à la frontière ! Combien de fois n'avais-je pas entendu cette phrase ! ». Il déclare pour finir à son interlocuteur au téléphone ne pas comprendre « cette histoire de danse à la frontière » (« *eso del baile en la frontera* »)². Cette condamnation très fugitive d'un propos de l'auteur nous indique cependant l'écart qui se creuse progressivement entre le romancier et son double burlesque qui a tendance à la vanité et n'évite pas toujours le ridicule, ce qui contamine en retour le discours auctorial qui lui a été confié.

Le procédé utilisé par C. Ozick dans *The Messiah of Stockholm* pour s'engager dans la fiction et mettre en cause ses propres obsessions littéraires est encore plus secret puisqu'il se limite à une seule allusion mais il est tout autant signifiant. En effet, Lars récupère un jour dans la corbeille à papier d'un de ses collègues au journal « une critique américaine » (« *an American review* ») des deux livres qu'a publiés Bruno Schulz : Lars se réjouit de cette découverte qui prouve que l'écrivain « a enfin atteint l'autre rive, [...] [qu']il est passé au-delà de la petite Europe »³. Pourtant la libraire de Lars accueille la nouvelle avec sarcasme, détruisant l'enthousiasme du personnage, et lui oppose sa propre découverte d'une lettre inédite de Schulz. Or il s'agit d'une référence implicite à un article de C. Ozick : « The Phantasmagoria of

six de la deuxième partie, en particulier le passage où l'écrivain évoque le paseo de San Juan ; l'évocation de *L'Avventura* (chapitre onze de la troisième partie) reprend la fin de l'article « Ecrire pour disparaître » tandis que le début du chapitre trente-deux de la quatrième partie est tiré de l'article « Le moment le plus dangereux ». Ces articles traduits en français ont été rassemblés dans *Mastroianni-sur-Mer*, Albi, Passage du Nord / Ouest, 2005.

¹ Le titre exact était : « Frictions : la réalité fonctionne comme la fiction ».

² « ¡ *La realidad bailando con la ficción en la frontera ! ¿ Cuántas veces había oído decir eso ? »*, Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, op. cit., p. 17 ; pp. 15-16.

³ « *He's reached across finally, [...] he's passed beyond little Europe* », Cynthia Ozick, *The Messiah of Stockholm*, op. cit., p. 36 ; p. 64.

Bruno Schulz » (1977). Nous comprenons alors que la romancière met en jeu dans son personnage de fiction sa propre fascination pour l'œuvre de l'écrivain : Lars serait « une doublure de sa créatrice, à travers laquelle celle-ci exorcise son démon de l'idolâtrie ». D'après G. Castro, c'est aussi la figure de Henry James qui serait jetée (littéralement) au feu de la fiction à travers une réadaptation de *The Aspern Papers* afin de mettre un terme à l'influence dévorante que le grand romancier avait sur elle (comme elle l'avait exposé dans son essai « The Lesson of the Master », 1982)¹. De ce point de vue, le trajet littéraire d'A. Tabucchi suit la même impulsion : l'écrivain, professeur de littérature portugaise et spécialiste de Pessoa, s'est d'abord penché sur l'œuvre du poète en tant que « traducteur » et « critique »² avant lui donner une place dans son œuvre littéraire. Il invente ainsi le rêve qui précède le jour triomphal dans *Sogni di sogni* (son propre rêve d'un rêve) et surtout il met en scène dans *Requiem* un narrateur qui lui ressemble fortement, par sa connaissance de la langue portugaise (langue dans laquelle est écrit le roman) et sa passion personnelle qu'il avoue à l'Invité dans le dernier chapitre du livre.

Pour finir, nous pourrions évoquer le lien qui existe entre *The Master of Petersburg* et un essai important que le romancier sud-africain avait publié en 1985, « Confession and Double Thoughts : Tolstoy, Rousseau, Dostoïevski » où il examinait les finalités de la confession, en particulier à travers l'exemple de Stavroguine, personnage des *Possédés* que l'on retrouve tel un fantôme dans le roman de J. M. Coetzee, qui tente de détourner le mécanisme de la confession intime pour se grandir aux yeux du monde. Cette réflexion se prolonge ainsi dans le roman par la mise en scène d'un dialogue intérieur puisque le personnage central « ne cesse de s'accabler » et analyse ses fautes tout au long du récit sans que le roman ne produise pour autant une condamnation des « turpitudes du personnage, pour la plus grande édification du lecteur »³. En envisageant de près les ambiguïtés de la confession de soi par la réinvention dans la fiction de Dostoïevski, J. M. Coetzee semble s'être préparé à la possibilité d'une écriture plus autobiographique consciente

¹ Ginette Castro, « Entre double et doublure. Innovation et rédemption dans *The Messiah of Stockholm* de Cynthia Ozick », *art. cit.*, p. 52.

² Comme il l'explique dans l'essai *La Nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa*, Paris, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1998, p. 8.

³ André Viola, *J. M. Coetzee. Romancier sud-africain*, Paris, L'Harmattan (L'Aire anglophone), 1999, pp. 116-117.

de ses illusions et des effets qu'elle peut produire (*Boyhood* paraît trois ans plus tard).

Les traces laissées par l'auteur dans sa fiction sont diverses et parfois infimes mais il est rare qu'elles soient absentes : elles marquent la participation intime de l'auteur à la crise d'autorité que la fiction montre et attise. Or, comme nous pouvons l'étudier dans un deuxième temps, celle-ci duplique dans la construction narrative des récits et dans le trajet des personnages d'auteur ce premier geste de *transfert* de l'autorité de la réalité à la fiction.

II Quêtes et enquêtes : une circulation de l'autorité

Les attaques portées contre l'autorité du personnage s'inscrivent dans une construction narrative particulière que l'étude de la négativité ne pouvait mettre en évidence par sa logique thématique. En revanche, nous en avons découvert un premier signe dans l'attirance de l'auteur fictionnel vers une plus grande présence narrative : cette dynamique résulte en effet d'une mise en circulation de l'autorité de l'auteur dans le récit qui, au fil de défections et de passages de relais, est accueillie par la dernière instance auctoriale présente dans la narration. Ce processus se révèle dans la structure apparente du récit : il nous explique la grande fréquence dans les œuvres du corpus d'une construction en forme de quête ou d'enquête dont l'objet, réel ou caché, est l'autorité de l'auteur.

Cette structure est manifeste dans le roman du biographe où un personnage « se livr[e] à des investigations documentaires ou directes sur une personne en vue d'écrire sa vie ». D. Madelénat considère d'ailleurs que ce type de roman est le fruit d'un « recouplement » générique :

Le roman du biographe est un sous-genre du roman d'enquête (policier, d'espionnage), à intrigue gnoséologique (les causes secrètes d'une réalité apparente se découvrent par l'observation, l'inquisition, la filature, le raisonnement...), et du roman réflexif où l'écrivain met en abyme l'acte d'écriture, le *work in progress*, les étapes du livre (à la manière de Gide dans *Les Faux-Monnayeurs*).¹

La présence de ce modèle policier s'appuie sur la relation duelle qui se met en place entre une figure d'enquêteur, souvent le narrateur, et un personnage d'écrivain dont les secrets doivent être dévoilés. P. Auster pousse à l'extrême l'analogie entre

¹ Daniel Madelénat, « Se construire en écrivant l'autre : l'autohospitalité dans le roman du biographe », Alain Montandon (études réunies par), *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (Littératures), 2004, p. 53.

biographe et enquêteur en les confondant tout à fait dans *The New York Trilogy* puisque les deux premiers récits décrivent la filature d'un écrivain (Henry Dark et Black) par un détective tandis que le narrateur de « The Locked Room » reprend l'enquête sur Fanshawe abandonnée par le détective Daniel Quinn. Nous relevons en outre la présence de détectives professionnels dans *Leviathan* (les agents du FBI à la recherche de l'identité cachée de Sachs), dans les deux romans de R. Bolaño, *La literatura nazi en América* et *Estrella distante*, où le narrateur accepte de travailler pour un détective privé chargé de retrouver un poète criminel dont le narrateur raconte l'histoire, mais aussi, bien qu'il n'y ait pas de personnage-biographe, dans *The Master of Petersburg* et *O Ano da morte de Ricardo Reis* où les écrivains, Dostoïevski et Ricardo Reis, font l'objet d'une surveillance policière à cause de leurs relations ou de leurs activités suspectes (le conseiller Maximov soupçonne Netchaïev de vouloir entrer en contact avec le romancier russe et poste un de ses hommes devant son immeuble ; de même, le policier Victor mène une enquête sur Ricardo Reis pour savoir s'il est proche des milieux révolutionnaires).

Dans les autres romans du biographe, nous retrouvons un certain nombre de constantes qui nous montrent que les méthodes de l'enquête ont été adaptées à l'écriture d'une biographie. Les personnages analysent minutieusement les documents (les preuves) laissés par l'écrivain ou son entourage (la correspondance privée comme dans *Possession* et *Flaubert's Parrot*, le journal intime de l'auteur dans *Beatus Ille*¹, les archives historiques dans *Soldados de Salamina* qui permettent au narrateur de vérifier un détail de l'histoire de Sánchez Mazas à la fin de la guerre civile et même les fanions où les paroles de Naso ont été retranscrites par son serviteur Pythagore dans *Die Letzte Welt*). Ils partent en outre à la recherche des survivants qui ont connu l'auteur, quand cela est possible, afin de recueillir leur témoignage comme Javier Cercas qui retrouve deux « amis de la forêt » ou le narrateur de *Lo Stadio di Wimbledon* qui fait l'inventaire des amis de Bazlen qui vivent encore à Trieste.

Leur enquête les mène enfin à se rendre sur les lieux importants dans la vie de l'écrivain, voyage qui, souvent, ressemble plutôt à un pèlerinage. Cotta part à Tomes pour découvrir par lui-même l'endroit où est mort le poète et rencontrer les témoins

¹ La lecture des faux papiers personnels de Solana permet d'ailleurs à Minaya de résoudre un véritable crime, celui de la femme de Manuel dont l'assassinat avait pris l'apparence d'un accident.

de ses derniers instants mais il sait que son acte est irréversible : en quittant le territoire de l'empire Romain, il devient un de ceux que « les archives de la police » (« *den Akten der Polizei* ») nomment « Evadés d'Etat » (« *Staatsflüchtige* »)¹. Les deux universitaires du roman d'A. S. Byatt reconstituent le voyage de Christabel LaMotte et de Randolph Ash en se rendant à leur tour, en couple, dans le Yorkshire « les poèmes à la main » (« *the poems in hand* ») pour percer le mystère de leur liaison². Geoffrey Braithwaite séjourne à Rouen et à Croisset, lieux marqués par le souvenir de l'écrivain français (le nom de Flaubert réapparaît partout : c'est le nom d'une avenue ou celui d'une imprimerie et il se retrouve même sur une ambulance). Javier Cercas se rend dans la fiction au sanctuaire du Collell où s'est déroulée l'exécution manquée de Sánchez Mazas dans l'espoir de mieux comprendre ce qui s'y est joué : « Comme si j'attendais une révélation par osmose, je m'arrêtai là un moment ; je ne sentis rien »³. Jeffrey Cartwright a l'avantage sur toutes ces figures de biographe d'avoir assisté à l'ensemble de la vie du biographé, de sa naissance à sa mort : ses investigations sur l'écrivain (ses amours secrètes, ses goûts) sont donc menées au fil de la vie d'Edwin qu'il a suivi pas à pas pendant onze ans. A l'autre extrémité, Vincent Degraël doit affronter dans *Le Voyage d'hiver* l'absence totale de tous éléments biographiques qui pourraient nourrir son enquête.

Cette image de l'enquêteur est également présente dans les autres genres narratifs du corpus où il ne s'agit plus de recomposer le trajet de la vie d'un autre. Ainsi le narrateur de *Bartleby y compañía* mène une investigation à travers les livres et l'histoire littéraire tandis que les personnages du recueil de nouvelles d'E. Vila-Matas sont des « explorateurs de l'abîme » qui « enquêtent sur le néant et n'arrêtent que lorsqu'ils tombent sur l'un de ses éventuels contenus »⁴. Bien qu'il n'emploie pas le terme, A. Tabucchi enquête à sa manière sur la vie nocturne de quelques artistes en produisant dans *Sogni di sogni* le document apocryphe qui nous manquait. Puis, dans *Requiem*, le narrateur apparaît comme un enquêteur sur ses propres fantasmes : il est celui qui interroge les divers personnages qu'il rencontre (son père

¹ Christoph Ransmayr, *Die Letzte Welt*, *op. cit.*, p. 125 ; p. 99.

² A. S. Byatt, *Possession*, *op. cit.*, p. 236 ; p. 326.

³ « *Como si aguardara una revelación por ósmosis, me quedé allí un rato ; no sentí nada* », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, *op. cit.*, p. 68 ; p. 74.

⁴ « *exploradores del abismo [...] investigan en la nada y no cesan hasta dar con uno de sus posibles contenidos* », Enrique Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, *op. cit.*, p. 9 ; p. 9.

qu'il convoque dans son hallucination, son ami Tadeus à qui il rend visite « pour éclaircir certaines choses »¹⁾ puis écoute leurs histoires.

Nous constatons alors qu'un récit de forme autobiographique peut engager également une enquête, non plus sur autrui mais sur soi-même. En effet, l'autobiographie, y compris sous la forme fragmentaire et discontinue du journal, a la même visée que la biographie : comprendre une vie, donner sens aux événements disparates qui la constituent. Ainsi, le journal intime est utilisé par Logan Mountstuart dans *Any Human Heart* comme un outil propre à nourrir une enquête sur certains épisodes de sa vie (ses écrits permettent d'ailleurs dans un premier temps d'écrire la biographie du peintre Nat Tate). Même s'il s'agit d'une anecdote de peu d'importance, on peut remarquer que le personnage reprend son journal à New York « surtout parce [qu'il] commence à nourrir de sérieuses inquiétudes à l'égard de Marius », le fils de son ami Ben qui dirige la galerie d'art où travaille Logan : « je veux disposer d'un aide-mémoire concernant ses actes et son comportement », ajoute-t-il². Quant au docteur Pasavento, il tient lui-même le journal d'enquête de sa disparition dans le roman d'E. Vila-Matas, détective de sa propre affaire, puisque personne ne semble décidé à partir à sa recherche, tout comme le récit de Bret Easton Ellis dans *Lunar Park* se substitue à l'enquête insuffisante à ses yeux du FBI. Javier Marías reprend également l'enquête sur les liens qui unissent sa vie à la fiction dans *Negra espalda del tiempo*, suivant, au gré de ses investigations, les différentes pistes qui surgissent dans sa mémoire. Enfin, l'introspection à laquelle s'adonnent plusieurs personnages d'auteur (James dans *The Master*, Dostoïevski dans *The Master of Petersburg* mais également Virginia Woolf dans *The Hours*) se comprend comme une enquête spirituelle sur la morale et sur les raisons de leurs actes.

Il semble ainsi que l'enquête soit une structure narrative fondamentale dans les mises en fiction de l'auteur même s'il faut reconnaître que, lorsqu'on élargit comme je l'ai fait le sens policier du mot, nous retrouvons alors une caractéristique du genre romanesque lui-même ou, du moins, du roman contemporain comme le suggère

¹ « para esclarecer algunas cosas », Antonio Tabucchi, *Requiem*, op. cit., p. 35 ; p. 41.

² « largely because I'm beginning to grow worried about Marius and want to have some aide-mémoire about his actions and behaviour », William Boyd, *Any Human Heart*, op. cit., pp. 302-303 ; pp. 354-355.

D. Mellier¹. Cependant, l'enjeu est ici particulier puisque, masqué derrière le désir d'élucider une vérité, l'objet de ces recherches incessantes sur l'auteur est la reconstitution d'une autorité quelle qu'elle soit. C'est ce que nous prouve la présence d'un lien de parenté au cœur de plusieurs enquêtes. En effet, les récits nous donnent l'impression de jouer sur les référents possibles du terme « autorité » qui peut à la fois qualifier la position de l'auteur comme celle traditionnelle du père ou du parent. De ce fait, ces œuvres réactivent implicitement la métaphore commune de la paternité pour désigner la création et la propriété littéraires qui s'est figée en lieu argumentatif, à la seule différence que la relation est devenue réversible dans la fiction – l'auteur peut occuper la place du père mais également celle du fils – comme nous l'indique par exemple le narrateur de *Rimbaud le fils* qui tente d'expliquer le refus du poète de continuer à écrire :

je dirais aussi que peut-être il cessa d'écrire parce qu'il ne put devenir le fils de ses œuvres, c'est-à-dire en accepter la paternité. Du *Bateau ivre*, de la *Saison* et d'*Enfance*, il ne daigna pas davantage être le fils qu'il n'avait accepté d'être rejeton d'Izambard, de Banville, de Verlaine.²

Cette relecture du *topos* s'inspire de la théorie foucauldienne de la fonction-auteur, dans laquelle l'auteur succède à l'œuvre³. Cependant, la nature de la relation d'autorité demeure dans ce dédoublement du lien parental entre l'auteur et son livre c'est-à-dire un rapport mutuel qui exige une reconnaissance réciproque de la hiérarchie qui relie chaque partie (sans laquelle l'autorité laisse place à la tyrannie ou à la rébellion)⁴. Notons que la position du biographe est analogue à celle de l'écrivain : il s'agit de donner forme à l'autorité d'autrui (position du fils) tout en instaurant sa propre autorité (position du père).

Or l'autorité parentale réelle dans laquelle sont engagés la plupart des personnages d'auteur est ébranlée dans la fiction, signe métaphorique de la crise

¹ « l'on ne peut plus désormais échapper dans le roman contemporain à un ensemble de questions dont les scénarios du roman policier ne constitueraient alors que l'hyperbole, la dramatisation plus ou moins sanglante, plus ou moins visible dans l'excès et la répétition », Denis Mellier, « Double policier et *Trilogie New-Yorkaise* : Paul Auster et la littérature policière », Denis Mellier, Gilles Menegaldo (textes réunis par), *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures, 1998, p. 195.

² Pierre Michon, *Rimbaud le fils*, *op. cit.*, p. 104.

³ Comme nous l'avons vu dans la troisième partie, lorsqu'Ajar proclame enfin son identité d'auteur dans *Pseudo*, il associe lui aussi la place du père et celle du fils.

⁴ Je m'appuie sur l'analyse d'Hannah Arendt : « La relation autoritaire entre celui qui commande et celui qui obéit ne repose ni sur une raison commune, ni sur le pouvoir de celui qui commande ; ce qu'ils ont en commun, c'est la hiérarchie elle-même, dont chacun reconnaît la justesse et la légitimité, et où tous deux ont d'avance leur place fixée », Hannah Arendt, « Qu'est-ce que l'autorité ? », *La crise de la culture*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1972 [1954], p. 123.

d'autorité qu'ils vivent en tant qu'écrivains : nous l'avons déjà aperçu dans plusieurs récits tels *Pseudo* et *The Messiah of Stockholm* où Ajar et Lars cherchent un père, même un père impossible, ou tels, à l'inverse, *Zuckerman Unbound* et *The Anatomy Lesson* où le personnage se rend coupable par deux fois d'une tentative de meurtre du père, puisque l'écrivain continue d'être hanté par l'anathème paternel même après son décès et reporte alors sa colère sur le père de son ami. Mais le phénomène semble là encore plus général. Par exemple, le conflit dans *Lunar Park* entre l'écrivain et son père détesté se reproduit à la génération suivante entre Bret Easton Ellis et son fils Robby : ce dernier, qui a connu son père tardivement, refuse en effet de nouer des liens affectifs avec l'écrivain. La fin du récit nous montre que les deux histoires sont inextricablement liées puisqu'il est permis à Bret de revoir une dernière fois son fils, qui est en réalité son double, lors d'une scène fantastique qui rejoue la dernière rencontre de l'écrivain avec son père vivant. De même Dostoïevski se rend compte dans *The Master of Petersburg*, en parcourant les papiers personnels de son beau-fils et en écoutant le témoignage de ses proches, du mépris de Pavel à son encontre, rendu irréversible par la mort.

Nous remarquons d'autre part que l'intrigue littéraire d'*Erasure* se double d'une histoire familiale douloureuse. En effet, au moment où Thelonious crée Stagg Leigh, il voit sa famille se décomposer et son isolement s'accroître : son père s'est suicidé quelques années plus tôt, sa mère souffre de troubles de la mémoire de plus en plus importants, sa sœur est assassinée par un militant anti-avortement et son frère refuse de le voir. En outre, les souvenirs de son enfance refluent sans cesse dans son journal intime et exacerbent le sentiment de l'écrivain d'être « différent » de ses proches, comme lui explique sa sœur¹ (il est le seul de la fratrie à n'avoir pas suivi l'exemple paternel en devenant médecin). Mais au cours de l'histoire, il découvre un secret familial qui modifie complètement l'image de son père : sa liaison avec une autre femme et l'enfant illégitime qu'il a conçu cinquante ans plus tôt. Les liens d'autorité entre parents et enfants se redéfinissent ainsi tout au long du roman (Thelonious doit par exemple s'occuper de sa mère comme on le ferait pour un enfant) et contribuent à augmenter la désorientation de l'écrivain. Or ce dédoublement de l'intrigue principale en une intrigue secondaire qui met en scène un

¹ « *You're just different [...] I've always wanted to be like you* », « Tu es différent, c'est tout [...] J'ai toujours voulu être comme toi », Percival Everett, *Erasure*, *op. cit.*, p. 31 ; pp. 48-49.

lien filial est presque constant : nous le retrouvons aussi dans *The Hours* (l'amour passionné de Richie pour sa mère Laura Brown dans la strate « Mrs Brown », le conflit entre Clarissa et sa fille dans « Mrs Dalloway »), dans *Possession* où l'on découvre à la fin du récit que la chercheuse Maud Bailey est la descendante et donc l'héritière de la fille illégitime de Randolph Ash et de Christabel LaMotte, dans *Las Máscaras del Héroe* où la lutte entre Navales et Gálvez se lit comme le prolongement de la révolte du fils contre son père ou encore dans *Beatus Ille* qui décrit la culpabilité de Solana découvrant à sa sortie de prison que son père est mort, abattu en 1939, sans qu'ils n'aient eu le temps de se réconcilier.

Les relations d'autorité entre parents et enfants sont soumises à une forte fluctuation dans la fiction tandis que le travail d'enquête se confronte à la résistance de son sujet qui se dérobe ou produit un simulacre de lui-même : la biographie peine à s'écrire, les mystères à être devinés et la légitimité de l'auteur, atteinte de toutes parts comme la deuxième partie l'a montré, ne peut être refondée complètement. Ces deux faits corrélés disent l'échec de la tentative de l'enquêteur, de l'enfant ou du parent pour fonder ou redéfinir un lien d'autorité entre soi et autrui. Plusieurs récits révèlent exemplairement ce fonctionnement : Fanshawe refuse dans « The Locked Room » d'être réinvesti par son ami de son autorité d'écrivain et accepte de ce fait de perdre son droit paternel sur son fils qu'il a abandonné et que le narrateur adopte. Mais celui-ci est tellement pris par sa quête biographique qu'il risque à la fois de perdre la raison et de briser son mariage. Ajar ne parvient pas à obtenir des aveux de Macoute sur sa paternité supposée tout comme il échoue à disparaître publiquement comme auteur, victime de l'enquête acharnée des journalistes. Accompagné de la mémoire de son père disparu tout au long de ses recherches historiques¹, le personnage de Javier Cercas comprend dans *Soldados de Salamina* que, au nom des morts, Sánchez Mazas ne doit pas faire l'objet d'une réhabilitation naïve mais il ne parvient pas à écrire l'histoire complète de la rencontre cruciale entre le milicien et le

¹ Le souvenir de son père est présent dès la première partie du roman comme dans l'extrait suivant puis se renforce lorsque le narrateur rencontre le vieux combattant Miralles dans la troisième partie : « *volví a pensar en mi padre, volví a sentirme culpable. "Dentro de poco", me sorprendí pensando, "cuando ya ni siquiera yo me acuerde de él, estará del todo muerto"* », « je songeai de nouveau à mon père et de nouveau je me sentis coupable. "Dans peu de temps, me surpris-je à penser, quand, même moi, je ne me souviendrai plus de lui, il sera tout à fait mort" », Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op. cit., p. 46 ; p. 49.

phalangiste, histoire qui devait restaurer sa propre autorité d'écrivain. Afin de cartographier son « mal » qui consiste à subir l'autorité de ses prédécesseurs en littérature qui envahissent non seulement ses écrits mais aussi sa vie, Rosario Gironde s'invente dans *El mal de Montano* un fils imaginaire ; cependant Montano refuse l'autorité du père dans une fiction qui reste fugitive et qui n'apporte ainsi aucune guérison.

Ainsi, les personnages affrontent constamment un manque d'autorité : ils ont perdu l'instance supérieure sous laquelle ils désireraient se placer mais qui fait défaut – leur père réel, leur père littéraire idéal dont ils recherchent la bénédiction mais également l'autorité d'un ami sans lequel la littérature leur est inaccessible (ce sont les positions de Solana qui aurait voulu écrire un livre que son père puisse lire¹, du narrateur de *Lo Stadio di Wimbledon* qui cherche à éprouver intimement l'interdit de la littérature formulée par Bazlen, du narrateur de *La velocidad de la luz* par rapport à Rodney) – mais simultanément ils ne parviennent pas à établir leur propre autorité sur leurs enfants, leur entourage, leur sujet d'enquête ou leurs œuvres parce que ceux-ci ne cessent de défaire le rapport hiérarchique qui leur est imposé (le fantôme de Pavel refuse de revenir dans *The Master of Petersburg*, Tarnopol a trouvé en sa femme Maureen un maître de la fiction qui le destitue de sa position privilégiée dans *My Life as a Man*, le détective Blue se rend compte dans « Ghosts » que sa filature de Black est un leurre qui assure son propre enfermement, R. L. S est devenu pour ses filles aussi invisible que son œuvre dans la nouvelle de J. Marsé).

Or la particularité de cette crise d'autorité, qui se met en scène aussi spectaculairement dans la fiction, est qu'elle n'est jamais figée. Dans chaque récit, l'auteur trouve une figure de contrepoint pour tenter de remédier à cette autorité fuyante qu'il s'agisse d'une altérité externe (l'enquêteur et l'enquêté, le biographe et le biographé, le parent et l'enfant) ou interne par un dédoublement identitaire

¹ « “Por qué no escribes un libro de verdad”, decía él [...] Un solo libro que tuviera la misteriosa apariencia que habían poseído todos los libros en mi infancia : un objeto denso y necesario [...] Tal vez ahora no estoy escribiendo para mí ni para salvar una memoria proscrita : oscuramente me conduce el deseo de tramar y hacer un libro igual que un alfarero modela una jarra de arcilla : para que lo toquen sus manos de muerto y lo lean y revivan sus ojos », « “Pourquoi n'écris-tu pas un vrai livre”, disait-il [...] Un seul livre qui aurait l'aspect mystérieux qui était celui de tous les livres de mon enfance : un objet dense et nécessaire [...] Peut-être que je n'écris pas en ce moment pour moi ni pour sauver une mémoire proscrite : je suis obscurément conduit par le désir de composer et de faire un livre comme un potier modèle un vase d'argile : pour que ses mains de mort le touchent, pour que ses yeux le lisent et revivent », Antonio Muñoz Molina, *Beatus Ille*, op. cit., p. 184 ; p. 192.

développé dans la fiction (Tarnopol invente Zuckerman) ou dans la réalité (Pasavento découvre la présence à ses côtés du Docteur Ingravallo). Dès lors s'échafaudent dans ce système de relations complexes des transferts de responsabilité, des échanges et des substitutions (de statut, de nom, de livre), qui mettent en circulation l'autorité dans l'espoir qu'elle retrouve une position assurée. Grâce à cette mobilité acquise, une forme d'autorité de l'auteur finit bien par être préservée dans le récit, presque en dernier recours et de façon précaire. Il s'agit bien souvent d'un ultime échange : par exemple, juste avant de mourir, Solana réapparaît vivant devant Minaya dans *Beatus Ille*, se dévoile comme narrateur de l'histoire et transforme le biographe en personnage de son œuvre enfin achevée. Pour marquer le terme des réapparitions à éclipses de Hoffman dans la littérature, personnage rebaptisé plus justement Wieder dans *Estrella distante*¹, une figure d'auteur, auparavant effacée devant la prolifération des écrivains nazis, surgit dans le dernier chapitre de *La literatura nazi en América* en face d'Hoffman pour le voir condamné. Cette autorité se reconstruit ainsi à travers la dynamique du personnage d'auteur, mise en évidence dans la deuxième partie, qui revient au premier plan du récit.

Elle implique parfois une transformation du personnage qui endosse le rôle de l'auteur à la place de celui qui persiste à faire défaut comme dans *Lo Stadio di Wimbledon* : la quête du narrateur lui permet pour finir de devenir écrivain en se détournant de Bazlen ce qui est suggéré très discrètement par deux faits symboliques dans les dernières pages du roman, comme le note A. Iovinelli. Tout d'abord, le personnage met le pull de Bazlen que lui a offert Ljuba avant de l'ôter dès qu'il le peut ; cette première distanciation autorise alors le saut opéré « *ex abrupto* » dans la dernière phrase du livre, du présent de l'indicatif – temps du récit depuis le début – à l'imparfait – temps du narrateur qui accède enfin à l'écriture : « Je suis immobile devant le train d'aluminium [...] J'ai soulevé mon sac. / De l'autre main, je tenais le

¹ L'ami du narrateur, Bibiano, glose ainsi le nom du poète-criminel : « Wieder [...] *quería decir "otra vez", "de nuevo", "nuevamente", "por segunda vez", "de vuelta", en algunos contextos "una y otra vez", "la próxima vez" en frases que apuntan al futuro [...] Wider, en antiguo alemán Widar o Widari, significa "contra", "frente a", a veces "para con" »*, « Wieder [...] signifiait "une autre fois", "de nouveau", "à nouveau", "une seconde fois", "de retour", dans certains contextes "à chaque fois", "la prochaine fois" dans des phrases qui évoquent le futur [...] Wider en ancien allemand Widar ou Widari, signifie "contre", "face à", parfois "envers" » ; Roberto Bolaño, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 50 ; p. 58.

pull, avec la délicatesse que l'on a pour tenir un enfant »¹. Geoffrey Braithwaite et Jeffrey Cartwright recueillent ou extorquent l'autorité restante du personnage biographé pour être un auteur secondaire qui subsiste, grâce à son récit, à la disparition de l'auteur premier, ce que D. Madelénat nomme « le passage de l'hétéro-à l'autohospitalité »². Le même phénomène se réalise par l'apparition d'un éditeur ou d'un narrateur qui vient sauver de l'oubli les journaux, les mémoires ou l'histoire de l'auteur : héritier d'une autorité en déroute, il se figure ou s'impose (selon la relation entre les deux instances auctoriales dans la fiction) comme le dernier gardien, l'auteur qui reste. *Las Máscaras del Héroe* se termine sur une « Coda » écrite par un narrateur anonyme, éditeur des mémoires de Navales, mort sans gloire et sans descendance. Surgit également dans la dernière phrase de la nouvelle « El caso del escritor desleído » la voix d'un narrateur homodiégétique qui n'a pas perdu la mémoire de R. L. S. comme les autres hommes³ tandis qu'un personnage anonyme recueille le journal de Daniel Quinn à la fin de « City of Glass » afin de nous transmettre son histoire.

Malgré le mouvement négatif qui entraîne les personnages, un auteur est donc retrouvé dans la fiction, du moins pour la durée provisoire d'un récit où il a pris le relais de toutes les autres autorités. Mais contrairement à ce que laissait espérer l'implication de l'auteur réel dans le récit, cet auteur s'arrête aux portes de la fiction sans les franchir puisque la circulation de l'autorité se met en place et se résout dans l'espace du livre. L'auteur réel est alors repoussé hors de sa création comme un élément hétérogène : comme nous allons l'examiner pour finir, il découvre une inadéquation fondamentale entre lui-même et cet auteur qui a autorité et qui ne peut exister que déplacé dans la fiction.

¹ « Sono fermo davanti al treno di alluminio [...] Ho sollevato la borsa. / Nell'altra mano tenevo il pullover, con la delicatezza con cui si tiene un bambino », Daniele Del Giudice, *Lo Stadio di Wimbledon*, *op. cit.*, p. 124 ; p. 160. Alessandro Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, *op. cit.*, p. 239.

² « cette autohospitalité, toujours fragile et incertaine, s'offre comme affranchissement et renaissance au terme d'une crise et d'une mort symbolique », Daniel Madelénat, « Se construire en écrivant l'autre : l'autohospitalité dans le roman du biographe », *art. cit.*, p. 57 et pp. 64-65.

³ « El día que se fue, totalmente desleído, era el 23 de abril, Festividad del Libro. En mi modesta opinión, no pudo elegir día más apropiado ni ocasión mejor », « Le jour où il s'en alla, totalement dilué, était le 23 avril, jour de la Fête du Livre. A mon humble avis, il n'aurait pu choisir une date plus appropriée, ni une plus belle occasion », Juan Marsé, « El caso del escritor desleído », *op. cit.*, p. 451 ; p. 318.

III L'auteur et son fantôme

Les auteurs réels ont joué leur existence et leur autorité dans l'écriture de ces fictions où ils réinventent des personnages d'auteur qui surmontent avec difficulté leur propre négation par un jeu complexe d'échanges et de transformations. Il semble que se dessine alors une logique circulaire dans laquelle la restauration de l'autorité se transférerait pour finir à l'auteur du récit. Cependant les fictions que nous étudions excluent cette analyse et en montrent l'illusion : le détour fictionnel a pour effet de dévier le cercle qui se transforme de ce fait en spirale et qui crée, entre l'auteur réel et l'auteur fictionnel retrouvé, un décalage, même infime.

Plusieurs auteurs s'attachent à dévoiler ce phénomène d'inadéquation. C'est le cas en particulier de R. Bolaño, de P. Auster et de J. Cercas, trois auteurs qui mettent en cause avec insistance leur autorité par la publication à chaque fois de deux récits fictionnels. En effet, le premier romancier compose dans un premier temps *La literatura nazi en América* et confie au narrateur final son nom et son image dans le dernier chapitre. Le contexte fictionnel (le livre est un roman, comme cela est indiqué sur la couverture) inscrit d'emblée une différence entre l'auteur et ce personnage de Bolaño : c'est le principe même de l'autofiction. Or cet écart sera fortement accentué dans la réécriture de ce chapitre qui lui succède presque immédiatement : *Estrella distante* est publié la même année que le premier roman. En effet, dans ce nouveau livre, R. Bolaño voit par deux fois son autorité contestée : tout d'abord, dans la note initiale (non signée), celui qui se présente comme l'auteur de *La literatura nazi en América* nous explique que l'histoire du dernier chapitre lui a été racontée par quelqu'un d'autre, Arturo B., « vétéran des guerres fleuries et candidat au suicide en Afrique »¹, ce qui défait alors l'écrivain de sa qualité initiale de témoin des crimes d'Hoffman². De plus, Arturo lui demande de réécrire le récit, insatisfaisant à ses yeux : ils se réunissent alors pour composer ce nouveau roman à deux mains mais, ce faisant, Arturo se substitue tout à fait à l'auteur qui « s'est borné à préparer des boissons, consulter quelques livres, et discuter », sans rien écrire semble-t-il, comme il l'explique à la fin de la note³. Succède à cette première perte

¹ « veterano de las guerras floridas y suicida en Africa », Roberto Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 11 ; p. 11.

² A moins de supposer que ce « B. » cache le nom de Bolaño : en effet, dans le chapitre autofictionnel, seul le nom de l'écrivain apparaît mais jamais son prénom.

³ « Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir », *idem*.

d'autorité sur le roman que nous lisons une contestation de sa paternité sur le précédent puisque nous apprenons dans le récit que l'ami du narrateur, Bibiano (qui lui a d'ailleurs fourni toutes les informations dont il dispose sur Wieder), avait pour projet d'« écrire un livre, une anthologie de la littérature nazie américaine » : « Un grand livre, me disait-il, [...] qui rendrait compte de toutes les manifestations de la littérature nazie sur notre continent, du Canada [...] jusqu'au Chili »¹. Bibiano n'a peut-être pas mené le projet à son terme mais il apparaît tout de même comme l'inspirateur du livre de R. Bolaño, son vrai auteur en quelque sorte.

Un même trajet de dépossession est engagé dans *The New Trilogy* et à sa suite dans *Travels in the Scriptorium*. Dans le premier livre, comme je l'ai déjà mentionné, nous apprenons tardivement que le narrateur du troisième récit est aussi l'auteur des deux premiers. En effet, grâce à la conclusion de l'histoire de Fanshawe, le personnage est enfin parvenu à écrire une véritable œuvre littéraire où se devine une implication autobiographique : « Ces trois récits, au bout du compte, sont la même histoire, mais chacun représente un stade différent de ma conscience de ce à quoi elle se rapporte »². Cependant, malgré les ressemblances qui existent entre l'auteur réel et ce narrateur, il n'est pas question de les identifier puisqu'il est apparu dans « City of Glass » que Paul Auster n'était pas le narrateur du récit : il refuse ce rôle et préfère abandonner le cahier rouge de Quinn à son ami. Rappelons en outre que la publication des trois récits en « trilogie » ne s'est réalisée que dans un second temps : ils ont d'abord paru indépendamment entre 1985 et 1986 (donc sous le nom de P. Auster) avant d'être réunis en recueil en 1987. Or, si « The Locked Room » donne son unité à la trilogie par un geste fictionnel de rassemblement, il construit également une autorité d'auteur à l'écart ou plus exactement en opposition à celle de P. Auster. Ce processus d'exclusion de l'auteur réel est réitéré dans *Travels in the Scriptorium* d'une manière encore plus frappante : comme nous l'avons vu, le vieil homme enfermé dans la chambre d'hôpital semble être une représentation ou une projection de P. Auster puisqu'il est entouré des personnages de son œuvre. L'auteur s'est alors transformé en personnage d'un récit mais, par un renversement inattendu, il apparaît que le livre qui l'emprisonne a été écrit par un autre : *Travels in the Scriptorium* n'est

¹ « *escribir un libro, una antología de la literatura nazi americana. Un libro magno, decía [...], que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente, desde Canadá [...] hasta Chile* », *ibid.*, p. 52 ; pp. 60-61.

² « *These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 294 ; p. 401.

pas le récit de P. Auster mais celui de Fanshawe comme le constate Mr. Blank à la fin du roman. L'auteur disparu depuis la trilogie réapparaît ainsi pour s'approprier toute l'œuvre de P. Auster puisque, en faisant apparaître autour de l'écrivain les personnages austériens, il les fait siens.

Nous pouvons également étudier en ce sens la succession des deux romans de J. Cercas, *Soldados de Salamina* et *La velocidad de la luz*, qui élaborent un jeu encore plus serré sur l'autorité de l'auteur puisque l'altérité est alors contenue dans un seul « je ». Le premier roman identifie narrateur et auteur réel dans un cadre autofictionnel. Cependant le roman se clôt sur un décrochage entre le personnage de l'histoire et le narrateur qui l'a écrite : le premier est transformé en troisième personne (désigné par « un vieux journaliste » – « *un viejo periodista* ») tandis que le second s'approprie le je de la narration et se convertit en écrivain (« je vis mon livre entier et vrai, mon récit réel complet, et je sus qu'il ne me restait qu'à l'écrire »)¹. Nous pouvons interpréter cette distinction comme la marque d'un écart entre « Javier Cercas » personnage et Javier Cercas auteur, le second prenant le relais de l'autre mais il n'est pas sûr pourtant que l'on puisse confondre l'auteur réel et cette instance narrative transformée qui resurgit à la fin, comme nous le suggère le roman suivant de J. Cercas. En effet, la fin de *La velocidad de la luz* crée un retournement final presque identique où le narrateur-personnage anonyme (mais ressemblant à l'auteur) prend soudainement de la distance avec sa propre histoire : il décide de réécrire son livre « de fond en comble » (« *pro completo* ») et de modifier son contenu « pour mieux dire la vérité » (« *para mejor decir la verdad* »). Il se traite alors lui-même comme un personnage ce qui instaure une scission entre le « je » de l'ensemble du récit, désormais fictionnel, et ce « je » qui avoue qu'il va mentir dans son livre et qui impose son autorité au premier. Mais ce dernier ajoute qu'il va « publier le livre sous un autre nom, sous un pseudonyme » (« *publicar el libro con un nombre distinto del mío, con un seudónimo* »)² : c'est alors le nom de Javier Cercas sur la couverture du livre qui est repoussé du côté de la fiction par cet auteur qui parle sous anonymat. Ce nom devient le pseudonyme d'un autre qui n'existe pas ailleurs que dans le récit et la paternité de l'auteur réel sur son livre nous paraît ainsi illusoire puisqu'elle ne fait que masquer une autre autorité cachée.

¹ « *Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo* » Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, op. cit., p. 207 ; p. 236.

² Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, op. cit., pp. 303-304.

Ces trois romanciers nous montrent avec clarté que la refondation dans le récit fictionnel d'une figure d'auteur implique en contrepartie le transfert de leur propre autorité à un autre, contenu dans l'espace du livre, qui revendique son statut d'auteur contre celui de l'auteur réel. Le nom sur la couverture se comprend ainsi comme une usurpation d'autorité, une appropriation contestable de l'œuvre d'un autre. Nous remarquons alors que plusieurs titres parmi les œuvres du corpus suggèrent de même que le nom de l'auteur réel a été ajouté en surplus. Par exemple, *Flaubert's Parrot* pourrait se suffire à lui-même retranscrit *Flaubert's Parrot* puisque le récit nous montre que Geoffrey Braithwaite est un personnage flaubertien qui ne fait effectivement que répéter les propos de son auteur comme un perroquet après les avoir lui-même traduits (comme l'indiquait une note initiale) : J. Barnes semble ainsi endosser une œuvre posthume de Flaubert dont l'origine doit être cherchée dans les nombreux textes « apocryphes » que l'écrivain n'a pas eu l'occasion d'écrire ou de terminer. Pour le dire autrement, Barnes's *Parrot* souffre du même défaut que les perroquets conservés au muséum : leur propriété est douteuse. Dans le roman de S. Millhauser, le nom de l'auteur réel se trouve également mis en concurrence avec le nom de l'auteur fictif de la vie d'Edwin, Jeffrey Cartwright qui a tué en outre le double de l'auteur dans la fiction. De même, le nom de W. Boyd s'oppose à celui de Logan Mountstuart dans le titre complet de son roman, *Any Human Heart. The Intimate Journals of Logan Mountstuart* : la seconde partie pourrait se lire comme une indication générique réelle qui apporterait les informations éditoriales nécessaires.

Sur un mode métaphorique, le titre du roman de P. Everett laisse entendre qu'un mot a été *effacé* sur la couverture, sans doute le nom de cet auteur qui n'est plus, à la fin du récit, ni Thelonious Ellison, ni Monk, ni Stagg Leigh mais une conjonction des trois, de ce fait proprement innommable, qui rassemble dans l'unité d'un « je » la diversité des identités possibles. Enfin deux autres titres indiquent un redoublement qui pourrait signaler qu'un premier nom authentique d'auteur a été recouvert par un autre nom, étranger au livre : en effet, deux auteurs sont évoqués dans le titre de D. Lodge, *Author, Author*, qui désignent James et Du Maurier (comme le suggère l'auteur dans son essai) mais peut-être aussi James et Lodge. Reprenant l'appel du public théâtral pour que l'auteur revienne sur scène, le titre se

lit comme l'attente de la réapparition de James sur la couverture du livre. Le titre d'A. Tabucchi, *Sogni di Sogni*, expose pour sa part sa nature seconde tout en désignant une absence : l'auteur de ces premiers rêves qu'A. Tabucchi redouble.

D'autre part, la coïncidence des titres entre l'œuvre de l'auteur réel et celle de l'auteur fictionnel, que nous avons déjà étudiée, est une autre trace de la substitution auctoriale qui s'est opérée : l'auteur de *Leviathan* est Peter Aaron ou plus exactement Peter Aaron en tant que double vivant de Benjamin Sachs de même que *Beatus Ille* est l'œuvre de Minaya recomposée selon les volontés de Solana (qui reconnaît pour finir son autorité sur l'ensemble du récit). Dans le roman de M. Cunningham, l'échange est plus discret puisque le romancier n'a pas utilisé le titre le plus connu du roman de V. Woolf. Mais la voix de la romancière, très présente tout au long du roman par des citations ou des réécritures, a transpercé la couverture du livre pour s'y faire entendre puisque *The Hours* était le titre qu'elle utilisait initialement pour désigner *Mrs Dalloway*. Or le romancier cite justement en épigraphe un extrait du journal de la romancière où elle évoque *The Hours* :

Le temps me manque pour exposer mes projets. J'aurais pourtant beaucoup à dire au sujet des *Heures*, et de ma découverte : comment je creuse de belles grottes derrière mes personnages [...] Mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles, et que chacune s'offre au grand jour, le moment venu. [30 août 1923]¹

Cette description correspond tout à fait au roman que nous nous apprêtons à lire comme si M. Cunningham l'avait écrit sous la dictée de V. Woolf.

Ces analyses donnent alors un nouvel éclairage sur le travail de l'autofiction puisqu'au lieu de considérer que le nom du personnage fait écho au nom sur la couverture, il faudrait comprendre que c'est le nom sur la couverture qui est hérité de celui du personnage. Le procédé serait analogue à celui de l'hétéronymie (où le nom de l'hétéronyme a pris la place éditoriale de celui du créateur réel) à la seule différence que la lettre des deux noms est rigoureusement identique : il s'agirait alors d'une « pseudonymie au carré » ou d'une « homopseudonymie » comme l'explique G. Agamben en référence au texte de Giorgio Manganelli, *La notte*². L'œuvre de P. Roth se lit comme un long trajet vers cette forme paradoxale. L'auteur fictionnel

¹ « *I have no time to describe my plans. I should say a good deal about *The Hours*, & my discovery ; how I dig out beautiful caves behind my characters [...] The idea is the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment* », Michael Cunningham, *The Hours*, op. cit., n. n. ; p. 9.

² Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche / Petite bibliothèque), 2003 [1998], p. 142.

est d'abord Zuckerman dans *My Life as a Man*, un roman aux échos autobiographiques : or il apparaît d'emblée qu'un autre auteur se cache bien derrière Zuckerman mais il s'agit de Peter Tarnopol et non de P. Roth. Les pronoms possessifs du titre nous renvoient alors à cette instance auctoriale fictionnelle. Dans la suite de l'œuvre, il n'y a plus d'intermédiaire entre l'auteur réel et Zuckerman comme si la hiérarchie s'était rétablie mais quelques signes nous suggèrent que l'autorité du personnage fictionnel pourrait s'opposer à celle de l'auteur : un « *ghostwriter* » est présent aux côtés de P. Roth sur la couverture puis c'est « Zuckerman délivré » (« *Unbound* ») qui le côtoie, au point que lorsque les trois premiers romans de Zuckerman sont repris en recueil, le personnage se voit alors « enchaîné » (« *Bound* ») par l'auteur.

Mais c'est dans *Operation Shylock* que le renversement est accompli : Philip Roth est alors le personnage de l'œuvre et tous ses efforts dans le récit sont dirigés vers la protection de son autorité contre un usurpateur. De ce fait, ce Philip Roth est prêt à affronter l'autorité de l'autre Philip Roth, celui qui inscrit son nom à la place du nom du véritable auteur. Il est alors acquis, à partir de ce roman, que le nom de Philip Roth renvoie à ce personnage et non à l'autre qui n'a été auteur que par défaut. Zuckerman peut alors revenir comme narrateur du récit après ce travail d'échange mais il choisit lui-même de se « retranch[er] derrière l'écriture de l'autre » comme le montre Rémy Astruc à propos de *The Human Stain* et *I Married a Communist* où l'effacement de P. Roth se prolonge par un second « effacement de soi derrière l'autre fictionnel »¹. En outre, si Zuckerman reprend son rôle principal dans *Exit Ghost*, c'est seulement sous la forme d'un fantôme.

Negra espalda del tiempo réalise aussi une pseudonymie au carré à partir de faits qui sont plus nettement autobiographiques. La scission se réalise alors dans l'acte narratif lui-même puisque le texte met en doute la coïncidence attendue entre auteur et narrateur : « je ne sais plus si nous sommes un ou deux, au moins pendant que j'écris »². Cette phrase réécrit la fin du célèbre texte de Borges, « Borges y yo », où un « je » parle de Borges – qui incarne la figure publique de l'écrivain – comme d'un être extérieur et indépendant qui aspire cependant toute l'autorité de l'autre :

¹ Rémy Astruc, « Philip Roth et ses “doubles” : Kafka, Zuckerman, Roth », Jacques Poirier (textes réunis et présentés par), *Ecriture de soi et lecture de l'autre*, colloque organisé à Dijon les 18 et 19 mai 2001, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2002, p. 167.

² « *ya no sé si somos uno o si somos dos, al menos mientras escribo* », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 24 ; p. 15.

« Peu à peu, je lui cède tout, bien que je me rende compte de sa manie perverse de tout falsifier et exagérer [...] De cette façon, ma vie est une fuite où je perds tout et où tout va à l'oubli ou à l'autre. / Je ne sais lequel des deux écrit cette page »¹. A cette incertitude, J. Marías ajoute une dimension fictionnelle à la fin de son récit puisqu'il affirme que « de ces deux possibles, l'un devrait être fictif »². Le sens de cette phrase reste incertain sans doute parce que, portant le même nom, il est difficile de désigner quel est le « possible fictif ». Nous pouvons cependant penser qu'il s'agit du narrateur Javier Marías devenu au fil du récit une figure d'autorité, couronné Roi de Redonda, descendant imaginaire de Gawsworth, qui se distingue du Javier Marías initial, instance biographique qui refuse d'être confondue avec son œuvre.

Au fil de ces exemples se sont précisées à la fois la nature de cet auteur qui a retrouvé son autorité et sa relation avec celui que nous considérons comme l'auteur réel : être purement fictionnel, qui tout au plus peut figurer sur la couverture du livre comme le fait l'hétéronyme, l'auteur est une sorte de fantôme qui hante la personne qui a écrit – transcrit – le livre. Il est un « *ghost writer* » aux deux sens du terme : d'une part, sa présence est fugitive car elle réside de façon précaire dans la fiction et, d'autre part, cet auteur a abdiqué dans la plupart des cas son autorité propre en cédant son œuvre à un autre, « l'auteur réel » (ou l'écrivain pourrait-on dire). Grâce à la mise en fiction de l'auteur, ce fantôme peut apparaître et révéler sa place essentielle dans la création littéraire, qu'il soit nommé ou non, ou qu'il prenne le même nom que l'écrivain³. A la lecture des récits, nous comprenons qu'il y a quelqu'un d'autre derrière l'écrivain, c'est-à-dire que, dans l'écriture, l'auteur n'est plus identique à lui-même mais est doublé et devancé par un autre auteur fictionnel revêtu d'autorité. Fantôme d'Hugo Vernier qui se tient désormais aux côtés de tous les poètes majeurs du Parnasse et du Symbolisme, fantôme de Fanshawe derrière

¹ « *Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar [...] Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. / No sé cuál de los dos escribe esta página* », Jorge Luis Borges, *L'auteur et autres textes. El hacedor* (édition bilingue, traduit de l'espagnol par Roger Caillois), Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1982 [1960], pp. 102-105.

² « *de esos dos posibles tendría uno que ser ficticio* », Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 326 ; p. 328.

³ Notons que D. Martens rapproche également le pseudonyme de la figure du fantôme et propose de considérer la pseudonymie comme « une *écriture du spectre*, selon une formule à entendre dans le double sens, objectif et subjectif, de son génitif : d'une part, *écriture, par quelqu'un, d'un spectre*, d'autre part, *écriture par le spectre* » ; David Martens, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, *op. cit.*, pp. 67-68.

Auster, de Belano derrière Bolaño, de Javier Marías (ou peut-être Xavier Marías ou encore King Xavier) derrière Javier Marías, fantôme de Philip Roth derrière Philip Roth, fantôme d'un « je » derrière Javier Cercas.

Dans l'œuvre d'E. Vila-Matas, le nom de cet auteur fantôme est changeant car il est lui-même le fantôme d'autres fantômes comme le révèle le personnage à identités et à identifications multiples de Pasavento¹ mais il se place toujours en décalage par rapport à l'instance auctoriale publique et historique : pour reprendre le jeu de mots de Jordi Llovet, chaque roman (« novela ») d'E. Vila-Matas se présente depuis *La asesina ilustrada* comme un « no-Vila »². Il s'agit par contre de parvenir à localiser l'auteur dans son espace propre, un effort qui est très sensible dans *Docteur Pasavento* : le narrateur s'y « déplace comme un explorateur qui avance dans le vide » vers « cette *ligne d'ombre* qui, franchie, mène en territoire inconnu », le lieu instable de la littérature où l'on se tient en équilibre³. La très belle fin du récit nous montre alors Pasavento et son double fantomatique Ingravallo, qui a reçu en héritage l'autorité d'auteur du premier, plongés dans la « brume » d'une « allée située au bout du monde » : la scène matérialise ainsi la position particulière de l'auteur, « quelqu'un qui maintenant s'en va, mais qui reste, mais qui s'en va » comme un fantôme, qui est toujours « déjà à l'écart » (« *aparte se queda ya* »)⁴.

L'écrivain se montre ainsi en état de « possession », terme employé dans les œuvres (dans le titre du roman d'A. S. Byatt, dans *The Master of Petersburg*⁵) qui a

¹ C'est également le cas d'autres figures d'auteur. Voici par exemple les propos du narrateur de *Negra espalda del tiempo*, qui évoque notamment les écrivains Gawsworth et de Wet : « *hablaré, entre otras cosas, de algunos muertos reales a los que no he conocido, y así será una forma inesperada y lejana de posteridad para ellos. [...] será su fantasma* » ; « je parlerai, entre autres choses, de quelques morts réels que je n'ai pas connus, je serai donc pour eux une forme inattendue de lointaine postérité. [...] je serai leur fantôme » ; Javier Marías, *Negra espalda del tiempo*, *op. cit.*, p. 23 ; p. 14.

² Jordi Llovet a composé un épilogue pour la réédition en 2005 de *La asesina ilustrada* où il raconte comment s'est déroulée la cérémonie organisée pour la publication du livre en 1977 lors de laquelle il a fait une brève présentation qu'il reproduit (ou imagine ?) pour le lecteur. Or, à partir de la ressemblance entre le nom d'Elena Villena et celui de l'auteur, il propose cette déformation terminologique pour qualifier le livre : « *novela que, siendo como verán, negación del propio autor, mejor cabría denominar, en vez de novela, no-Vila* », « roman, négation de son propre auteur, comme on le verra, qu'il vaudrait mieux appeler, à la place de roman, no-Vila » (je traduis) ; Jordi Llovet, « Una presentación agitada », Enrique Vila-Matas, *La asesina ilustrada*, *op. cit.*, p. 123.

³ « *me muevo como un explorador que avanza en el vacío* », « *esa línea de sombra que, al cruzarla, va a parar al territorio de lo desconocido* », Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, *op. cit.*, p. 33 ; p. 34.

⁴ « *la bruma en esta alameda situada en el fin del mundo* », « *alguien que ahora se va, pero se queda, pero se va* », *ibid.*, p. 388 ; p. 430.

⁵ Le mot est employé par Maximov pour qualifier le discours de Dostoïevski (« *you speak of reading as though it were demon-possession* », « vous parlez de la lecture comme s'il s'agissait d'une possession par les démons ») ; J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, *op. cit.*, p. 47 ; p. 56.

l'avantage de concilier un sens juridique et un sens spirituel. Or si R. Gary avoue qu'il s'est senti « *dépossédé* » au cours de l'aventure Ajar, comme je l'ai déjà rappelé, c'est aussi parce qu'une inversion de propriété s'est produite au cours de la création littéraire : le mystificateur a perdu son autorité (privé de sa possession propre) au profit de la possession d'Ajar qui est devenu, en droit sinon en fait, l'auteur. Dès lors, il semble plus juste de rectifier la formule initiale et de dire que Romain Gary est l'hétéronyme d'Emile Ajar c'est-à-dire, inversement, qu'Emile Ajar est le *ghost writer* de Romain Gary : ce dernier n'est en effet auteur qu'au second degré, dans un second temps (celui du testament littéraire *Vie et mort d'Emile Ajar*). E. Bouju propose de la même manière de voir en A. Tabucchi un « hétéronyme posthume et imprévu » de Fernando Pessoa qui conduit l'écrivain italien à composer son *Requiem* en portugais où le narrateur apparaît comme « un fantôme textuel » du poète grâce à une expérience de « transsubstantiation »¹. Nous observons ainsi un glissement de sens de la notion d'hétéronymie, qui est au cœur de cette étude des fictionnalisations de l'auteur : la polarité du faux et de l'authentique, de l'illusion et de la responsabilité s'est modifiée, redéfinissant la place de chacun.

En suivant au plus près le trajet de l'autorité de l'auteur dans ces récits, nous avons retrouvé, semble-t-il, une des idées directrices, et peut-être convenues, de « la modernité littéraire » qui, comme le rappelle P. Forest, « se donne à penser en termes de “désobjectivisation”, de perte et non d'affirmation du sujet [...] de Keats et Hölderlin à Rimbaud [...] et Mallarmé »². Cependant, il me semble que cette idée, comme l'auteur, a subi un déplacement par le biais de la fiction. L'auteur prend conscience à travers la fictionnalisation de son statut d'un écart qui seul lui permet de refonder cette autorité que la modernité avait justement contestée : ainsi l'auteur cède la place à un autre, il s'expose comme l'hétéronyme réel d'un autre fictionnel pour parvenir, grâce à ce décalage, à continuer d'écrire. Si le terme d'« usurpation » que j'ai employé précédemment a une connotation négative, il faut souligner néanmoins que cette remise en cause de la propriété et donc de l'autorité ne signifie pas un échec ou un blocage de l'écriture : elle ouvre au contraire une voie possible, comme

¹ Emmanuel Bouju, « Portrait d'Antonio Tabucchi en hétéronyme posthume de Fernando Pessoa : fiction, rêve, fantasmagorie », *art. cit.*, p. 193.

² Philippe Forest, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », Emmanuel Bouju (sous la direction de), *Littératures sous contrat, op. cit.*, p. 221.

je l'avais souligné en introduction de ce chapitre. L'exemple d'Emile Ajar est une fois encore révélateur : le moment de l'hétéronymie a été une période très active littérairement pour R. Gary, « Ajar décuplera [ses] forces », note N. Huston¹. Ces récits fictionnels nous prouvent ainsi et nous font éprouver qu'il reste un auteur que la fiction permet enfin de rejoindre.

Conclusion

Trois enjeux sont imbriqués dans les représentations fictionnelles de l'auteur et se distinguent seulement en glissant d'un angle d'analyse à un autre, d'une étude du rapport de l'auteur à son œuvre et de la comédie littéraire qui se met en scène dans le récit à une enquête sur la mise en jeu de l'autorité de l'auteur. Ainsi, le personnage fictionnel redouble parfaitement sans la simplifier la structure constitutive de l'auteur réel qui forme un « nœud borroméen », comme le suggère D. Maingueneau, « dont les trois anneaux s'entrelacent de telle façon que, si l'on rompt l'un des trois, les deux autres se séparent »². Il est vrai que, dans certaines œuvres, une perspective peut dominer les autres, la mise à l'épreuve de l'auteur s'accroît alors sur l'une des difficultés que pose cette notion : ainsi, la question biographique est au cœur du roman de C. Tóibín, *The Master*, tandis que *Vidas escritas* de J. Mariás interroge surtout, avec humour, les jeux de posture de l'écrivain. Cependant, grâce à la confrontation des œuvres entre elles, nous découvrons à travers leurs dissemblances que toutes les représentations fictionnelles sont engagées dans une réflexion complexe sur l'auteur qui se déploie simultanément, mais à différents degrés, sur les trois dimensions que j'ai mises en avant. C'est à travers leur superposition que parvient à se reconstituer dans la fiction une forme d'auteur qui résiste à la perte : cet auteur fictionnel, qui se substitue finalement à son œuvre en la vivant, qui incarne parfaitement l'illusion de l'écrivain et qui récupère l'autorité chancelante de l'auteur, suggère alors qu'il pourrait prendre la place de celui qui est devenu désormais son double.

¹ « En tout, menant de front vos deux œuvres à partir de ce moment-là, tu publieras au cours des sept dernières années de ta vie pas moins de douze livres (même si deux d'entre eux sont des versions remaniées de livres anciens) », Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, *op. cit.*, pp. 82-83.

² Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, *op. cit.*, p. 108.

CONCLUSION

J'écrivais. J'écris. Je suis à la page 77 du manuscrit. Certes, je ruse. Je ne parle ici ni de ni de et surtout pas de car ce serait du langage articulé, avoué, qui perpétue et colmate les issues et les sorties de secours, met à l'absence des fenêtres des barreaux qu'on appelle certitudes. [...] Je finirai mon livre parce que les blancs entre les mots me laissent une chance.¹

Je ne prétends pas avoir trouvé la solution de quelque problème que ce soit. Je suggère seulement qu'est arrivé un moment où je n'ai plus eu peur de regarder ce qui s'était passé. [...] L'histoire n'est pas dans les mots, elle est dans la lutte.²

La remise en cause des anciennes certitudes sur l'auteur et la découverte de sa fragilité, de ses contradictions mais également de la séduction qu'il exerce malgré tout ont nourri en définitive de nouvelles réflexions sur cette notion et l'ont même enrichie grâce à la littérature fictionnelle qui a su accueillir cette crise de l'auteur (qui a étouffé quelques années le discours critique par ses cérémonies de mise à mort) pour y trouver une nouvelle force d'impulsion. Les écrivains contemporains s'inventent en personnage de fiction non seulement pour prolonger l'interrogation critique mais surtout pour négocier une place possible, une forme d'autorité qui tiendrait compte à la fois des apories de la notion d'auteur et des illusions qu'elle engendre. Cependant, la nature même de ce projet implique la fugacité de son

¹ Romain Gary (Emile Ajar), *Pseudo*, *op. cit.*, p. 120.

² « *I don't claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened [...] The story is not in the words ; it's in the struggle* », Paul Auster, *The New York Trilogy*, *op. cit.*, p. 294 ; p. 401.

résultat : l'auteur confie à l'espace instable de la fiction une identité qui a elle-même perdu de sa consistance. L'auteur « qui reste » grâce au récit fictionnel ne constitue pas une théorie de l'auteur de remplacement que l'on pourrait consolider pour l'appliquer à nouveau : c'est d'ailleurs l'écart qui persiste entre le discours critique et la littérature fictionnelle que j'ai désiré conjuguer dans ma recherche. Ni la destitution de l'auteur ni la reconstitution d'une forme d'autorité ne sont véritablement formulées dans le récit : au contraire, elles s'essaient et se risquent à travers l'invention d'un personnage de fiction. La recherche d'une possibilité d'auteur est un engagement toujours à reprendre dont le processus est finalement aussi important que l'issue comme nous le suggèrent Emile Ajar et le narrateur de « The Locked Room » cités en exergue : l'auteur ne peut être piégé dans le filet du langage mais il se profile dans les mouvements dynamiques du récit et dans la construction d'un personnage mené jusqu'à ses propres limites.

La logique de l'hétéronymie est au cœur de la mise à l'épreuve de l'auteur dans la fiction comme je me suis efforcée de le montrer. En effet, non seulement les représentations fictionnelles gagnent à être éclairées par ce procédé transgressif qui ne respecte plus les règles de la communication littéraire – à ses côtés, les fictions d'auteur retrouvent une cohérence d'ensemble – mais surtout la création hétéronymique déclenche la dynamique du personnage d'auteur et se révèle être son point d'aboutissement rêvé. Le rôle de l'auteur hétéronyme dans mon étude a été double : d'une part, il a une fonction heuristique pour l'analyse de ces récits, il nous révèle leurs modes de construction et leurs effets, ce qui m'a permis de situer les positions respectives des auteurs fictionnels et d'en dessiner les trajectoires. D'autre part, nous constatons qu'il hante et attire les autres personnages d'auteur : il occupe à ce titre une place centrale dans ma proposition de modélisation graphique. L'hétéronymie expose le fonctionnement, souvent plus discret, des fictionnalisations de l'auteur qui gravitent autour d'elle si bien que, comme je l'ai suggéré au terme de mon étude, nous pouvons considérer que tout personnage d'auteur suppose l'invention d'un hétéronyme, rôle que le personnage incarne lui-même ou bien, selon le glissement de sens qui s'est alors opéré dans la fiction, qu'il attribue à l'auteur réel. En effet, l'hétéronymie constitue ce point limite où les relations s'inversent et où l'impossibilité de l'auteur redevient possible.

Le paradoxe reste cependant que l'hétéronyme est moins une réalité qu'une supposition théorique, comme le rappelle J.-F. Jeandillou à propos de l'auteur supposé : l'hétéronyme n'existe – c'est-à-dire qu'il n'est reconnu – que lorsqu'il n'existe plus. Le trajet d'Ajax, tel qu'il est perçu par les lecteurs de l'époque, le montre : au moment de la levée des masques, un auteur réel s'est transformé en un auteur imaginaire. Ainsi, comme le représente la modélisation graphique de l'annexe IV (« L'hétéronymie, lieu d'intersection et lieu impossible »), Ajax traverse l'espace de l'hétéronymie sans véritablement s'y arrêter parce que ce lieu est lui-même une représentation imaginaire, un lieu à éclipses qui surgit au moment de la démythification puis disparaît à nouveau. C'est pourquoi l'hétéronyme, à l'instant de son apparition, tout comme l'auteur fictionnel qui s'efforce de le rejoindre au fil du récit s'apparentent au fantôme : ce sont des êtres qui appartiennent simultanément à deux mondes différents, le monde des morts et le monde des vivants pour le fantôme, la fiction et la réalité pour l'auteur – ou plus précisément, comme nous le comprenons désormais, le lieu de la présence de l'auteur et le lieu de son absence. Le fantôme permet à celui qui le voit de découvrir un monde interdit et totalement coupé du nôtre : il semble que les auteurs réels des œuvres étudiées recherchent un même résultat. Le récit fictionnel se lit comme la quête d'une apparition spectrale de l'auteur : pour cela, tantôt les écrivains convoquent les fantômes du passé ou se transforment eux-mêmes en fantômes, tantôt ils en inventent un substitut imaginaire. Grâce à ce travail littéraire, ils peuvent entrevoir et faire entrevoir au lecteur le lieu de l'hétéronymie où réside désormais l'auteur, à la fois réel et fictif, présent et absent.

Mes propos se rapprochent ici des analyses suggestives de P. Forest sur le « Roman du Je », développées autour de *Nadja* d'A. Breton : P. Forest lui emprunte la figure du fantôme que « l'écrivain [...] doit accepter de “jouer de [s]on vivant [...]” » dans l'écriture d'un roman qui est redéfini comme une « expérience de “revenance” »¹. Celui-ci n'a alors « d'autre horizon que la dissolution inquiète de toute perception assurée de soi-même » et mène le Je qui s'y engage « aux abords

¹ Il fait référence aux premières phrases de *Nadja* : « Qui suis-je ? [...] pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je “hante” [...] [ce mot] me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme », André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard (Folio), 1964, p. 9. Philippe Forest, *Le roman, le réel, op. cit.*, p. 125 et p. 134.

impensables de l'impossible réel » (cet « irréprésentable » que le roman s'efforce de représenter)¹. Pour distinguer ce projet de l'« ego-littérature » et de l'« autofiction », P. Forest propose de parler d'« hétérographie » afin d'insister sur la particularité de cette expérience du Je qui orchestre sa disparition dans l'écriture. Ce néologisme est inventé en référence à Georges Bataille (qui envisageait une philosophie « sous la forme d'une "hétérologie" ») mais il fait aussi écho au concept d'hétéronymie². Ainsi mon étude des représentations fictionnelles de l'auteur rejoint sur plusieurs points cette reconsidération du Roman du Je même si nos perspectives se distinguent quelque peu. Au cœur de l'analyse de P. Forest se pose en effet la question de l'identité du sujet : l'« hétérogène » est alors contenu dans ce Je qui s'expose dans l'écriture romanesque³. A l'inverse, l'étude du personnage de l'auteur m'a conduite à privilégier une métaphore spatiale qui interprète le dédoublement de l'auteur comme une extériorisation et le phénomène de « dépersonnalisation »⁴ comme un déplacement, sur le modèle poétique de Fernando Pessoa qui se définit, dans une lettre à Casais Monteiro, comme un « dramaturge » et « compare cette marche en [lui]-même, non pas à une évolution, mais à un voyage »⁵.

Malgré cette différence de démarche et d'enjeu, la réflexion de P. Forest éclaire notre propre objet d'étude : en particulier, ce critique (et romancier) insiste sur « l'éthique du roman », du « vrai roman », qui refuse de se réduire à « l'inoffensive apparence d'un trompe-l'œil » et n'hésite pas pour cela à inscrire dans l'œuvre un « sacrifice du double » (redonnant alors son sens fort au terme de « sacrifice »), comme P. Forest le montre à partir de l'œuvre de P. Roth⁶. C'est pourquoi ces Romans du Je contemporains se distinguent du *Künstlerroman* : « [ils] interrogent moins les fondements poétiques de la création esthétique que ses implications romanesques. Le livre dit moins l'attente inquiète de l'œuvre que son écho coupable »⁷. L'activité romanesque s'affronte ainsi à une lourde accusation au sein du roman lui-même et révèle qu'elle « ne peut rester impunie » désormais. Ce procès de l'écriture s'exprime dans le récit par la représentation de l'auteur en homme

¹ *Ibid.*, p. 132, p. 121 et p. 45.

² *Ibid.*, pp. 138-139.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁵ « Lettres à Casais Monteiro (fragments) », Fernando Pessoa, *Je ne suis personne. Une anthologie, vers et proses*, op. cit., p. 269.

⁶ Philippe Forest, *Le roman, le réel*, op. cit., p. 142 et p. 175.

⁷ *Ibid.*, p. 181.

« infâme » et dépossédé de son statut, comme la troisième partie l'a développé : elle est la marque d'une responsabilité qu'entend endosser l'auteur du récit. Pour P. Forest, il s'agit avant tout de dévoiler le scandale de « la représentation de l'être humain » et d'expier « la nature transgressive de la création artistique » à travers l'écriture du roman¹. Mais c'est également le droit d'écrire et l'autorité de l'auteur qui sont en jeu dans cette culpabilité, exposée aux yeux des lecteurs dans la représentation fictionnelle de l'auteur et assumée par le romancier qui s'est engagé dans cette démarche d'autoreprésentation.

Cette culpabilité est cependant paradoxale car elle résulte d'une absence : l'écrivain obtient de son récit que ce dernier le transforme en auteur reconnu, grâce à la publication, mais, comme l'œuvre fictionnelle le suggère de différentes manières, l'autorité qu'il assume alors n'est pas la sienne, il se l'approprie par défaut après avoir fait l'épreuve dans le récit que la seule autorité possible était celle d'un personnage de fiction, fantôme retrouvé de l'auteur qui devient le *ghostwriter* de son homologue réel. Il apparaît ainsi clairement que l'invention d'un auteur fictionnel, double extérieur de l'écrivain, déplacé à l'écart de la réalité, n'est en rien une tentative de déresponsabilisation : l'auteur fictionnel ne dédouane pas l'auteur réel de sa création mais exhibe au contraire le problème que pose sa revendication d'autorité dans le monde littéraire. Si la figuration dans la littérature d'une crise de l'autorité est déjà ancienne (sous la forme d'une crise du sujet notamment), il semble que celle-ci ait pris un tournant particulier dans l'époque contemporaine ou du moins qu'elle s'accompagne d'une autoaccusation qui rend possible paradoxalement l'écriture : grâce à la mise en récit et à la représentation d'un personnage distinct de l'auteur, la mise en question de l'autorité dans la littérature s'éloigne de tout risque de paralysie créatrice et il n'est pas rare qu'elle donne lieu à une œuvre longue et dense, comme c'est le cas par exemple des romans d'E. Vila-Matas, *El mal de Montano* et *Doctor Pasavento*. Or l'œuvre de l'écrivain espagnol repose sur une conscience de son « imposture », suggérée d'abord dans un récit publié en 1984 (*Impostura*) puis, très récemment, dans un dialogue avec Jean Echenoz intitulé significativement *De l'imposture en littérature* où E. Vila-Matas expose une nouvelle fois l'ambiguïté de sa propre autorité :

¹ *Ibid.*, pp. 172-173.

Je lis les autres jusqu'à les transformer. Cette folie d'appropriation inclut ma propre parodie [...] je nourris ouvertement le désir de n'être Personne, et ne fais donc jamais en sorte d'être uniquement moi-même mais également *les autres, en toute impudence*.¹

René Audet souligne dans une même perspective qu'existe dans l'œuvre d'E. Chevillard une « logique du déplacement », révélée par le recours « à des narrateurs-écrivains qui luttent contre d'autres figures d'écrivains », un procédé qui, « loin d'être gratuit », est en vérité une « quête de la littérature »².

L'écrivain se rend ainsi responsable de l'autorité d'un autre au vu et au su du lecteur : il en souligne le déplacement, fabriqué, de la fiction à la réalité, en symétrie de son geste initial de transfert de soi dans la fiction. De ce fait, la représentation fictionnelle de l'auteur constitue bien un engagement de l'écrivain qui se met à l'épreuve du lecteur, comme le souligne E. Bouju : « [l']esthétique [de l'auteur] [...] se révèle inséparable en son fond d'une prise de responsabilité dans l'ordre du réel commun, et d'une reconnaissance par autrui de cette responsabilité [...] le huis-clos spéculaire des figures d'auteur se déchire, s'ouvre ainsi sur l'altérité du lecteur, conduit à juger à son tour d'une éthique littéraire »³. L'autofiction et surtout l'hétéronymie portent à son comble cet abandon au lecteur puisque ces deux formes d'invention de soi s'en remettent totalement à l'évaluation d'autrui qui devra « décide[r] [...] ce que c'est ou n'est pas », comme le propose « Philip » dans *Deception*⁴. Les écrivains prennent alors le risque de la désapprobation (tels les lecteurs de *Soldados de Salamina* qui ont été trompés par l'illusion romanesque ou ceux de *Nat Tate* de W. Boyd qui ont cru à la supercherie, lecteurs qui viennent alors se plaindre de l'auteur) voire d'une condamnation juridique comme n'a cessé de le craindre R. Gary du « vivant » d'AJar, choisissant alors de demander l'aide de plusieurs avocats⁵.

¹ « *Leo a los demás hasta volverlos otros. Este afán de apropiación incluye mi propia parodia [...] en mí anida un declarado deseo de no ser Nadie, lo que me lleva a procurar no ser nunca únicamente yo mismo, sino también ser descaradamente los otros* », Enrique Vila-Matas, Jean Echenoz (dialogue entre), *De l'imposture en littérature. De la impostura en literatura* (dialogue traduit de l'espagnol par Sophie Gewinner et du français par Guadalupe Nettel), Saint-Nazaire, Meet, 2008, pp. 17-18 et pp. 41-42.

² René Audet, « “Et si la littérature... ?” Des auteurs en quête d'événement racontent des histoires littéraires », Pascal Riendeau (études réunies par), *Dossier critique: L'œuvre posthume de Thomas Pilaster, Du Hérisson, Démolir Nisard d'Eric Chevillard*, op. cit., pp. 31-32.

³ Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, op. cit., p. 179.

⁴ « *let them decide what it is or it isn't* », Philip Roth, *Deception*, op. cit., p. 190 ; p. 183.

⁵ P. Pavlowitch explique que R. Gary a vécu dans l'angoisse l'attribution à Emile Ajar du prix Goncourt pour *La Vie devant soi*, le deuxième de la carrière de l'écrivain : « Romain était seul lorsqu'il apprit la nouvelle. Il passa un moment difficile. Deux fois, c'est défendu [...] il n'avait plus

Cependant ces exemples montrent aussi qu'à l'exigence de l'auteur qui se met en jeu dans la fiction doit répondre en retour celle du lecteur qui s'est risqué à une interprétation. Ce serait l'étape ultime de la circulation de l'autorité qui s'est dessinée dans la représentation fictionnelle de l'auteur : nous retrouvons alors la possibilité de parler de l'auteur dans la littérature, de continuer à explorer les relations mystérieuses qu'il entretient avec son œuvre, de figurer et de décrypter ses postures, à condition d'en assumer la responsabilité et de reconnaître que nous avons cru voir un fantôme.

aucune défense. Seul le risque social prenait de l'ampleur, toute la place [...] Parce que le succès était total, le désarroi prenait toute la place et Romain courait à l'abri ». Sur les conseils de son avocat, il choisit alors de se désister pour éviter d'éventuelles poursuites juridiques ; Paul Pavlowitch, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, p. 159 et p. 162.

INDEX

AJAR, Emile, 155, 160, 496, 497, 500, 503

Pseudo, 135, 162, 163, 189, 232, 245, 260, 274, 285, 291, 296, 312, 313, 355, 366, 383, 404, 443, 451, 461, 470, 471, 483, 484, 499

AUSTER, Paul, 18, 124, 460, 495

Leviathan, 31, 36, 37, 42, 115, 116, 124, 149, 186, 188, 212, 214, 218, 222, 223, 244, 263, 281, 317, 321, 327, 421, 439, 445, 459, 473, 479, 492

Oracle Night, 115, 195, 223, 307, 311, 327, 346, 473

The Book of Illusions, 42

The New York Trilogy, 18, 36, 41, 42, 115, 116, 128, 187, 188, 189, 213, 214, 244, 255, 257, 278, 280, 291, 303, 313, 316, 317, 321, 337, 347, 353, 372, 381, 421, 433, 438, 439, 448, 456, 457, 466, 473, 479, 484, 485, 487, 489, 499

Travels in the Scriptorium, 18, 42, 213, 214, 223, 234, 255, 291, 307, 317, 373, 382, 424, 474, 489

BARNES, Julian, 19, 124, 136

Flaubert's Parrot, 52, 57, 69, 138, 158, 176, 190, 204, 219, 242, 245, 283, 301, 308, 336, 363, 376, 401, 416, 437, 457, 479, 480, 487, 491

BOLANO, Roberto, 18, 495

Estrella distante, 194, 240, 264, 276, 285, 299, 312, 321, 479, 486, 488

La literatura nazi en América, 49, 142, 144, 163, 164, 190, 191, 194, 243, 299, 321, 356, 357, 385, 386, 431, 453, 465, 479, 486, 488

Llamadas telefónicas, 49, 196, 253, 255, 323, 364, 432

BOYD, William

Any Human Heart, 34, 90, 140, 141, 158, 168, 186, 211, 218, 245, 279, 304, 325, 330, 365, 375, 446, 456, 481, 491

Nat Tate - An American Artist 1928-1960, 140, 160, 162, 245, 457, 503

BYATT, A. S., 19, 124

Possession, 52, 54, 56, 158, 166, 190, 195, 237, 331, 402, 441, 479, 480, 484, 495

CERCAS, Javier, 166, 243, 460, 495

La velocidad de la luz, 36, 44, 45, 111, 128, 168, 186, 193, 211, 215, 223, 224, 228, 229, 253, 267, 269, 319, 382, 400, 421, 446, 468, 485, 490

Soldados de Salamina, 18, 44, 70, 102, 111, 168, 193, 202, 208, 228, 243, 273, 275, 285, 332, 384, 387, 400, 417, 447, 457, 459, 468, 479, 480, 484, 490, 503

CHEVILLARD, Eric, 503

L'œuvre posthume de Thomas Pilaster, 35, 158, 164, 168, 187, 195, 217, 237, 244, 299, 309, 334, 383, 433, 465, 474

COETZEE, J. M., 19

The Master of Petersburg, 18, 76, 84, 85, 129, 158, 188, 194, 205, 233, 254, 291, 321, 383, 413, 434, 454, 457, 477, 479, 481, 483, 485, 495

CUNNINGHAM, Michael

The Hours, 18, 76, 83, 149, 158, 159, 188, 200, 201, 233, 267, 294, 319, 326, 364, 411, 413, 424, 437, 457, 481, 484, 492

DEL GIUDICE, Daniele, 18

Lo Stadio di Wimbledon, 71, 169, 182, 186, 187, 190, 194, 206, 207, 241, 254, 275, 310, 332, 436, 458, 466, 472, 485, 486

DENHAM, James, 139, 162, 245, 457

ELLIS, Bret Easton

Lunar Park, 96, 97, 98, 104, 165, 198, 270, 290, 295, 312, 343, 372, 418, 451, 467, 481, 483

EVERETT, Percival, 19

Erasure, 37, 114, 145, 159, 167, 186, 211, 213, 218, 219, 239, 260, 261, 276, 290, 306, 319, 347, 348, 355, 357, 365, 396, 403, 406, 444, 449, 452, 457, 461, 475, 491

GARY, Romain, 126, 128, 404, 465

La promesse de l'aube, 126

Vie et mort d'Emile Ajar, 134, 136, 406, 407, 465, 470, 496

GOLDING, William, 19

The Paper Men, 53, 90, 165, 218, 223, 307, 313, 322, 330, 365, 372, 421, 466, 469

KAVANAGH, Dan, 136, 160, 162, 191, 245

LODGE, David, 19, 167

Author, Author, 73, 75, 76, 157, 159, 209, 210, 276, 292, 325, 366, 408, 409, 432, 440, 459, 472, 491

MARIAS, Javier, 19, 495

Cuentos únicos, 138, 140, 160, 162, 335, 457

Negra espalda del tiempo, 101, 102, 104, 125, 128, 138, 195, 219, 245, 311, 334, 356, 399, 418, 459, 481, 493

Vidas escritas, 65, 157, 164, 279, 293, 335, 362, 368, 440, 446, 450, 454, 455, 456, 497

MARSE, Juan

« El caso del escritor desleído », 51, 255, 305, 313, 345, 358, 362, 485

MICHON, Pierre

Rimbaud le fils, 64, 158, 190, 202, 279, 367, 416, 446, 455, 482

MILLHAUSER, Steven

Edwin Mullhouse, The Life and Death of an American Writer, 1943-1954, By Jeffrey Cartwright, 55, 57, 212, 216, 244, 328, 370, 383, 421, 459, 466, 469, 487, 491

MUNOZ MOLINA, Antonio

Beatus Ille, 46, 159, 187, 194, 211, 220, 222, 225, 234, 272, 304, 319, 330, 422, 444, 456, 457, 479, 484, 486, 492

OZICK, Cynthia, 18

The Messiah of Stockholm, 19, 149, 190, 195, 200, 302, 333, 342, 362, 415, 455, 476, 483

PEREC, Georges

Le Voyage d'hiver, 51, 298, 305, 480

PRADA, Juan Manuel de

Las Máscaras del Héroe, 72, 79, 81, 164, 194, 204, 233, 285, 297, 323, 330, 370, 371, 411, 432, 466, 484, 487

RANSMAYR, Christoph

Die Letzte Welt, 84, 86, 165, 190, 195, 199, 238, 239, 259, 302, 342, 398, 413, 441, 473, 479, 480

ROTH, Philip, 18, 107, 233, 460, 501

Deception, 99, 102, 336, 377, 398, 503

Exit Ghost, 18, 34, 211, 230, 231, 307, 313, 317, 318, 330, 338, 364, 374, 398, 452, 493

My Life as a Man, 18, 33, 111, 215, 218, 226, 235, 258, 290, 355, 372, 422, 466, 485, 486, 493

Operation Shylock, 97, 98, 99, 100, 149, 158, 165, 186, 193, 198, 230, 231, 262, 308, 351, 373, 384, 419, 443, 455, 467, 493

The Anatomy Lesson, 34, 113, 166, 194, 214, 258, 282, 294, 313, 318, 373, 443, 450, 451, 456, 483

The Counterlife, 34, 47, 166, 189, 193, 215, 225, 226, 236, 283, 303, 329, 355, 378, 379, 395, 420, 456, 462

The Facts, 98, 112, 214

The Ghost Writer, 32, 33, 113, 129, 185, 188, 193, 194, 214, 318, 338, 398, 439, 442, 451, 455, 459, 493

Zuckerman Unbound, 33, 113, 159, 211, 214, 218, 258, 289, 318, 353, 378, 397, 420, 423, 451, 483, 493

SARAMAGO, José, 18, 134

O Ano da Morte de Ricardo Reis, 144, 149, 166, 189, 200, 238, 339, 354, 364, 384, 434, 452, 457, 479

TABUCCHI, Antonio, 18, 19, 134

Requiem, 86, 156, 188, 200, 340, 351, 477, 480, 496

Sogni di sogni, 66, 83, 350, 414, 453, 477, 480, 492

TOIBIN, Colm

The Master, 18, 19, 75, 78, 79, 157, 203, 205, 293, 294, 380, 408, 410, 412, 434, 454, 472, 481, 497

VILA-MATAS, Enrique, 18, 460

Bartleby y compañía, 67, 72, 110, 149, 191, 194, 195, 216, 233, 242, 251, 255, 284, 288, 300, 310, 356, 357, 422, 435, 480

Doctor Pasavento, 37, 107, 108, 128, 167, 186, 194, 212, 218, 233, 256, 280, 296, 320, 324, 333, 347, 357, 365, 384, 421, 436, 455, 458, 472, 475, 481, 483, 486, 495, 502

El mal de Montano, 47, 69, 110, 215, 218, 301, 311, 333, 341, 355, 384, 422, 436, 452, 455, 458, 485, 502

Exploradores del abismo, 18, 50, 110, 348, 355, 374, 422, 472

La asesina ilustrada, 18, 49, 108, 300, 328, 382, 440, 448, 459, 466, 472, 495

París no se acaba nunca, 107, 117, 165, 168, 193, 254, 274, 423, 432, 440, 448, 459, 472, 475

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE LITTÉRAIRE

CORPUS D'ÉTUDE

AUSTER Paul

- The New York Trilogy*, Londres, Faber and Faber, 1999 [1987], 314 p.
- Leviathan*, Londres, Faber and Faber, 2005 [1992], 245 p.
- Oracle Night*, New York, Henry Holt and Compagny, 2003, 243 p.
- Travels in the Scriptorium*, Londres, Faber and Faber, 2007 [2006], 130 p.
- Trilogie new-yorkaise* (traduit de l'américain par Pierre Furlan), Arles, Actes Sud (Babel), 1991, 444 p.
- Léviathan* (traduit de l'américain par Christine Le Bœuf), Paris, LGF (Le Livre de Poche) [Actes Sud], 1993, 317 p.
- La Nuit de l'oracle* (traduit de l'américain par Christine Le Bœuf), Paris, LGF (Le Livre de Poche) [Actes Sud], 2004, 280 p.
- Dans le scriptorium* (traduit de l'américain par Christine Le Bœuf), Arles, Actes Sud, 2007, 146 p.

BARNES Julian

- Flaubert's Parrot*, Londres, Picador, 1995 [1984], 190 p.
- Le Perroquet de Flaubert* (traduit de l'anglais par Jean Guilloineau), Paris, Stock, 2000, 341 p.

BOLAÑO Roberto

- La literatura nazi en América*, Barcelone, Barral (Biblioteca Breve), 2005 [1996], 254 p.
- Estrella distante*, Barcelone, Anagrama (Compactos), 2008 [1996], 157 p.
- Llamadas telefónicas*, Barcelone, Anagrama (Compactos), 2009 [1997], 1997, 204 p.
- La Littérature nazie en Amérique* (traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio), Paris, Christian Bourgois (Titres), 2003, 278 p.
- Etoile distante* (traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio), Paris, Christian Bourgois (Titres), 2002, 180 p.

-*Appels téléphoniques* (traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio), Paris, Christian Bourgeois (Titres), 2004, 269 p.

BOYD William

-*Nat Tate. An American Artist. 1928-1960*, Cambridge, 21 Publishing Ltd, 1998, 67 p.

-*Any Human Heart. The Intimate Journals of Logan Mountstuart*, Londres, Penguin Books, 2003 [2002], 503 p.

-*Nat Tate. Un artiste américain : 1928-1960* (traduit de l'anglais par Christiane Besse), Paris, Seuil, 2002 [2000], 87 p.

-*A livre ouvert. Les carnets intimes de Logan Mountstuart* (traduit de l'anglais par Christiane Besse), Paris, Seuil (Points), 2002, 593 p.

BYATT A. S.

-*Possession. A romance*, Londres, Vintage, 1991 [1990], 511 p.

-*Possession. Roman romanesque* (traduit de l'anglais par Jean-Louis Chevalier), Paris, LGF (Le livre de Poche) [Flammarion], 1993, 667 p.

CERCAS Javier

-*Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets (Maxi), 2008 [2001], 207 p.

-*La velocidad de la luz*, Barcelone, Tusquets (Maxi), 2005, 305 p.

-*Les Soldats de Salamine* (traduit de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujičić), Arles, Actes Sud, 2002, 236 p.

-*A la vitesse de la lumière* (traduit de l'espagnol par Elisabeth Beyer et Aleksandar Grujičić), Arles, Actes Sud, 2006, 285 p.

CHEVILLARD Eric

-*L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999, 187 p.

COETZEE J. M.

-*The Master of Petersburg*, Londres, Quality Paperbacks Direct, 1994, 250 p.

-*Le Maître de Pétersbourg* (traduit de l'anglais (Afrique du Sud) par Sophie Mayoux), Paris, Seuil (Points), 1995, 267 p.

CUNNINGHAM Michael

-*The Hours*, Londres, Fourth Estate, 2002 [1998], 229 p.

-*Les heures* (traduit de l'américain par Anne Damour), Paris, 10/18, 1999, 225 p.

DEL GIUDICE Daniele

-*Lo Stadio di Wimbledon*, Turin, Einaudi (Einaudi Tascabili. Letteratura), 1996 [1983], 131 p.

-*Le stade de Wimbledon* (traduit de l'italien par René de Ceccatty), Rivages (Rivages poche / Bibliothèque étrangère), 1997 [1985], 159 p.

ELLIS Bret Easton

-*Lunar Park*, Londres, Picador, 2005, 307 p.

-*Lunar Park* (traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Pierre Guglielmina), Paris, Robert Laffont (Pocket), 2005, 472 p.

EVERETT Percival

-*Erasure*, Londres, Faber and Faber, 2004 [2001], 294 p.

-*Effacement* (traduit de l'américain par Anne-Laure Tissut), Arles, Actes Sud (Babel), 2004, 363 p.

GARY Romain (AJAR Emile)

-*Pseudo*, Paris, Mercure de France (Folio), 1976, 223 p.

GOLDING William

-*The Paper Men*, Londres, Faber and Faber, 1984, 191 p.

-*Les Hommes de papier* (traduit de l'anglais par Marie-Lise Marlière), Paris, Gallimard, 1986, 238 p.

KAVANAGH Dan

-*Duffy*, Londres, Jonathan Cape, 1980.

-*Duffy* (traduction de l'anglais par Philippe Loubat-Delranc), Arles, Actes Sud, 1992 [1981], 283 p.

LODGE David

-*Author, Author*, Londres, Penguin Books, 2005 [2004], 389 p.

-*L'Auteur! L'Auteur!* (traduit de l'anglais par Suzanne V. Mayoux), Rivages (Rivages poche), 2007 [2005], 521 p.

MARÍAS, Javier

-*Cuentos únicos* (Javier Marías éd.), Barcelone, Debolsillo (Contemporánea), 2007 [1984], 304 p.

-*Vidas escritas (Edición ampliada)*, Madrid, Alfaguara (textos de escritos), 2000 [1992], 281 p.

-*Negra espalda del tiempo*, Debolsillo (Contemporánea), 2006 [1998], 333 p.

-« La Ballade de Lord Rendall », *Ce que dit le majordome* (traduit de l'espagnol par Anne-Marie et Alain Keruzoré), Paris, Rivages (Rivages poche), 1998 [1991], pp. 95-113.

-*Vies écrites* (traduit de l'espagnol par Alain Keruzoré), Paris, Rivages, 1996, 149 p.

-*Dans le dos noir du temps* (traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu), Rivages, 2000, 342 p.

MARSÉ Juan

-« El caso del escritor desleído », *Cuentos completos*, Madrid, Espasa Calpe (Austral), 2002, pp. 415-451.

-« L'étrange disparition de R. L. Stevenson », *Lieutenant Bravo*, Paris, Christian Bourgois, 2004 [1994], pp.279-318.

MICHON Pierre

-*Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard (Folio), 1991, 109 p.

MILLHAUSER Steven

-*Edwin Mullhouse. The Life and Death of an American Writer, 1943-1954*, By Jeffrey Cartwright, New York, Vintage Books (Vintage Contemporaries), 1972, 305 p.

-*La Vie trop brève d'Edwin Mullhouse écrivain américain 1943-1954 racontée par Jeffrey Cartwright* (traduit de l'américain par Didier Coste), Paris, Albin Michel, 1975, 384 p.

MUÑOZ MOLINA Antonio

-*Beatus ille*, Barcelone, Seix Barral, 2006 [1986], 356 p.

-*Beatus ille* (traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu), Arles, Actes Sud, 1989, 369 p.

OZICK Cynthia

-*The Messiah of Stockholm*, New York, Vintage Books, 1988 [1987], 141 p.

-*Le Messie de Stockholm* (traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Jean-Pierre Carasso), Paris, Editions de l'Olivier / Le Seuil (Points), 2005 [1988], 235 p.

PEREC Georges

-*Le Voyage d'hiver*, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1993, 32 p.

PRADA Juan Manuel de

-*Las Máscaras del Héroe*, Madrid, Valdemar (El Club Diógenes. « Serie Autores Españoles »), 1997 [1996], 598 p.

-*Les Masques du héros* (traduit de l'espagnol par Gabriel Iaculli), Paris, Seuil (Points), 1999, 632 p.

RANSMAYR Christoph

-*Die Letzte Welt*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991 [1988], 317 p.

-*Le Dernier des mondes* (traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre), Paris, Flammarion / P.O.L, 1989, 252 p.

ROTH Philip

- My Life as a Man*, New York, Vintage Books, 1974 [1970], 334 p.
- Zuckerman Bound. (The Ghost Writer, Zuckerman Unbound, The Anatomy Lesson, The Prague Orgy)*, The Library of America, 1984 [1979, 1981, 1984, 1985], 645 p.
- The Counterlife*, Vintage Books, London, 2005 [1986], 328 p.
- Deception*, New York, Simon and Schuster, 1990, 208 p.
- Operation Shylock. A confession*, New York, Simon & Schuster, 1993, 398 p.
- Exit Ghost*, New York, Vintage Books, 2007, 292 p.
- Ma vie d'homme* (traduit de l'anglais par Georges Magnane), Paris, Gallimard (Folio), 1976, 471 p.
- Zuckerman enchaîné* (traduit de l'anglais par Henri Robillot et Jean-Pierre Carasso), Paris, Gallimard (Folio), 1987, 713 p.
- La contrevie* (traduit de l'américain par Josée Kamoun), Paris, Gallimard (Folio), 2004, 451 p.
- Tromperie* (traduit de l'anglais par Maurice Rambaud), Paris, Gallimard (Folio), 1994, 200 p.
- Opération Shylock. Une confession* (traduit de l'anglais par Lazare Bitoun), Paris, Gallimard (Folio), 1995, 656 p.

SARAMAGO José

- O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisbonne, Caminho (O Campo da Palavra), 2003 [1984], 407 p.
- L'année de la mort de Ricardo Reis* (traduit du portugais par Claude Fages), Paris, Seuil (Points), 1988, 411 p.

TABUCCHI Antonio

- Requiem. Uma Alucinação*, Lisbonne, Quetzal, 1999 [1991], 147 p.
- Sogni di sogni*, Palerme, Sellerio (La memoria), 2005 [1992], 86 p.
- Requiem. Une hallucination* (traduit du portugais par Isabelle Pereira avec la collaboration de l'auteur), Paris, Gallimard (Folio), 2006 [1993], 184 p.
- Rêves de rêves* (traduit de l'italien par Bernard Comment), Paris, Christian Bourgois (10/18), 1994, 159 p.

TÓIBÍN Colm

- The Master*, Picador, 2004, 359 p.
- Le Maître* (traduit de l'anglais (Irlande) par Anna Gibson), Paris, Robert Laffont, 2005, 427 p.

VILA-MATAS Enrique

- La asesina ilustrada*, Barcelone, Lumen, 2005 [1977], 135 p.
- Bartleby y compañía*, Barcelone, Anagrama (quinteto), 2007 [2000], 218 p.
- El mal de Montano*, Barcelone, Editorial Anagrama (Compactos), 2007 [2002], 316 p.
- París no se acaba nunca*, Barcelone, Anagrama (Compactos), 2009 [2003], 233 p.

- Doctor Pasavento*, Barcelone, Anagrama (Narrativas hispánicas), 2005, 388 p.
- Exploradores del abismo*, Barcelone, Anagrama (Narrativas hispánicas), 2007, 287 p.
- La Lecture assassine* (traduit de l'espagnol par Pierre-Olivier Sanchez), Albi, Passage du Nord / Ouest, 2002, 101 p.
- Bartleby et compagnie* (traduit de l'espagnol par Eric Beaumatin), Paris, Christian Bourgois (10/18), 2002, 218 p.
- Le Mal de Montano* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Paris, Christian Bourgois, 2003, 398 p.
- Paris ne finit jamais* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Paris, Christian Bourgois (10/18), 2004, 291 p.
- Docteur Pasavento* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Paris, Christian Bourgois, 2006, 429 p.
- Explorateurs de l'abîme* (traduit de l'espagnol par André Gabastou), Christian Bourgois, 2008, 297 p.

AUTRES ŒUVRES ET ECRITS DES AUTEURS DU CORPUS

- AUSTER, Paul, *L'Invention de la solitude* (traduit par Christine Le Bœuf), Arles, Actes Sud (Thesaurus), 1996 [*The Invention of Solitude*, 1982], pp. 7-195.
- Le Carnet rouge* suivi de *L'Art de la faim*, Arles, Actes Sud, Babel, 1995 [*The Red Notebook*, 1993 ; *The Art of Hunger*, 1982, 1992], 432 p.
 - Le Diable par la queue* suivi de *Pourquoi écrire ?* (traduit de l'américain par Christine Le Bœuf), Arles, Actes Sud (Le Livre de Poche), 1996 [*Hand to mouth. Why write ?*, 1996], 186 p.
 - The Book of Illusions*, New York, Picador, 2003 [2002], 278 p.
 - Le Livre des illusions* (traduit de l'américain par Christine Le Bœuf), Arles, Actes Sud (Babel), 2002, 382 p.
- AUSTER, Paul, DE CORTANZE, Gérard, *La Solitude du labyrinthe, essai et entretiens*, Arles, Actes Sud, Babel, 2004 [1997], 354 p.
- BOLAÑO, Roberto, *Monsieur Pain* (traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio), Paris, Edition du Rocher (Motifs), 2008 [*Monsieur Pain*, 1999], 190 p.
- Amuleto* (traduit de l'espagnol (Chili) par Emile et Nicole Martel), Paris, Edition du Rocher (Motifs), 2008 [*Amuleto*, 1999], 185 p.
- CERCAS, Javier, « Llanto por un guerrero », *El País Semanal*, 21 septembre 2003, [<http://www.sololiteratura.com/bol/bolanocercas.htm>]
- « Relatos Reales », *Quimera* n° 263-264, novembre 2005, pp. 91-93.
- CHEVILLARD, Eric, *Oreille rouge*, Paris, Minit (collection « double »), 2007 [2005], 158 p.
- COETZEE, J. M., « Confession and Double Thoughts : Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky », *Comparative Literature*, Volume 37, n° 3, été 1985, pp. 193-232.
- ELLIS, Bret Easton, *Les Lois de l'attraction* (traduit de l'américain par Brice Matthieussent), Paris, Christian Bourgois (10/18), 1988 [*The Rules of Attraction*, 1987], 343 p.
- American psycho* (traduit de l'américain par Alain Defossé), Paris, Christian Bourgois (10/18), 2005 [*American psycho*, 1991], 526 p.

- EVERETT, Percival, « F/V Placing the Experimental Novel », *Calloloo*, 22.1, 1999, pp. 18-23.
- *Glyphe* (traduit de l'américain par Anne-Laure Tissut), Arles, Actes Sud, 2008 [*Glyph*, 1999], 300 p.
- GARY, Romain, *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard (Folio), 1980 [1960], 390 p.
- *Pour Sganarelle*, Paris, Gallimard (Folio), 2003 [1965], 550 p.
 - *La Nuit sera calme*, Paris, Gallimard (Folio), 1976 [1974], 315 p.
 - *Gros Câlin* dans *Les œuvres complètes d'Emile Ajar*, Paris, Mercure de France (Mille Pages), 1991 [1974], pp. 7-225.
 - *La vie devant soi* dans *Les œuvres complètes d'Emile Ajar*, Paris, Mercure de France (Mille Pages), 1991 [1975], pp. 227-492.
 - *Vie et mort d'Emile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, 42 p.
- LODGE, David, *The Year of Henry James. The Story of a Novel*, Londres, Harvill Secker, 2006, 332 p.
- *Dans les coulisses du roman*, Paris, Rivages, 2007, 327 p.
- MARIAS, Javier, *Le roman d'Oxford* (traduit de l'espagnol par Anne-Marie et Alain Keruzoré), Paris, Rivages (Rivages poche / Bibliothèque étrangère), 1994 [1989], 239 p.
- OZICK, Cynthia, *Les papiers de Puttermesser* (traduit de l'anglais (États-Unis) par Agnès Desarthe), Paris, Editions de l'Olivier, 2007 [*The Puttermesser papers*, 1997], 330 p.
- ROTH, Philip, *Portnoy et son complexe* (traduit de l'anglais par Henri Robillot), Paris, Gallimard (Folio), 1970 [*Portnoy's Complaint*, 1967], 373 p.
- *The Facts. A Novelist's Autobiography*, New York, Vintage Books, 1997 [1988], 195 p.
 - *Les faits. Autobiographie d'un romancier* (traduit de l'anglais par Michel Waldberg), Paris, Gallimard, 1990, 222 p.
- SARAMAGO, José, *L'autre comme moi* (traduit du portugais par Geneviève Leibrich), Paris, Seuil (Points), 2006 [*O homen duplicado*, 2002], 347 p.
- TABUCCHI, Antonio, *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa. Un délire* (traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro), Paris, Seuil (Librairie du XX^e siècle), 1994 [*I tre giorni di Fernando Pessoa. Un delirio*], 88 p.
- *La Nostalgie, l'automobile et l'infini. Lectures de Pessoa*, Paris, Seuil (La Librairie du XX^e siècle), 1998, 118 p.
- TOIBIN, Colm, « Le Maître, Colm Tóibín » (traduit par Isabelle Maillet), conférence du 4 octobre 2005, Villa Gillet, 25 p.
- VILA-MATAS, Enrique, *Imposture* (traduit de l'espagnol par Eric Beaumatin avec la participation de l'auteur), Paris, Christian Bourgois (Titres), 1996 [*Impostura*, 1984], 107 p.
- *Suicides exemplaires* (traduit de l'espagnol par Eric Beaumatin avec la participation de l'auteur), Paris, Christian Bourgois (Titres), 1995 [*Suicidios ejemplares*, 1991], 187 p.
 - *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 2004 [2000], 291 p.
 - *Mastroianni-sur-Mer*, Albi, Passage du Nord / Ouest, 2005, 244 p.
 - « Autobiografía caprichosa », « Breve Autobiografía literaria », HEREDIA, Margarita (textes rassemblés et édités par), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelone, Editorial Candaya, 2007, pp. 15-28.

VILA-MATAS, Enrique, ECHENOZ, Jean (dialogue entre), *De l'imposture en littérature. De la impostura en literatura* (dialogue traduit de l'espagnol par Sophie Gewinner et du français par Guadalupe Nettel), Saint-Nazaire, Meet, 2008, 53 p.

ŒUVRES LITTÉRAIRES D'APPUI

- BONNEFOY, Claude, *Marc Ronceraille*, Paris, Seuil (Ecrivains de toujours), 1978, 189 p.
- BORGES, Jorge Luis, *Histoire universelle de l'infamie. Histoire de l'éternité* (traduit par Roger Caillois et Laure Bataillon), Paris, Christian Bourgois, 1951 [*Historia universal de la infamia*, 1935, *Historia de la eternidad*, 1936], 310 p.
-*Fictions* (traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois), Paris, Gallimard (Folio), 1983 [*Ficciones*, 1956 et 1960], 185 p.
-*L'auteur et autres textes. El hacedor* (édition bilingue, traduit de l'espagnol par Roger Caillois), Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1982 [1960], 221 p.
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, *Chroniques de Bustos Domecq* (traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset), Paris, LGF (Livre de Poche) [Denoël], 1970 [*Cronicas de Bustos Domecq*, 1967], 157 p.
- BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard (Folio), 1964, 189 p.
- ELLISON Ralph, *Invisible Man*, Londres, Penguin Books (Penguin Classics), 2001 [1952], 581 p.
-*Homme invisible, pour qui chantes-tu?* (traduit de l'américain par Magali et Robert Merle), Paris, Grasset (Les Cahiers Rouges), 1969, 614 p.
- HAWTHORNE, Nathaniel, *The Blithedale romance and Fanshawe, The centenary edition of the works of Nathaniel Hawthorne* vol. 3, Columbus, Ohio State University Press, 1971, 507 p.
- JAMES, Henry, *Les Papiers de Jeffrey Aspern* (traduit de l'anglais par M. Le Corbeiller), Paris, LGF (Livre de Poche) [Stock], 1968 [*The Aspern Papers*, 1888], p. 188.
-*Ce que savait Maisie* (traduit de l'anglais par Marguerite Yourcenar), Paris, Robert Laffont (10/18), 1947 [*What Maisie Knew*, 1897], 397 p.
- MANGUEL, Alberto, *Stevenson sous les palmiers* (traduit de l'anglais (Canada) par Chistine Le Bœuf), Arles, Actes Sud, 2001 [*Stevenson under the Palm Trees*, 2000], 88 p.
- MELVILLE, Herman, *Bartleby le scribe* (traduit de l'anglais par Pierre Leyris), Paris, Gallimard (Folio), 1996 [*Bartleby the scrivener*, 1853], 98 p.
- NABOKOV, Vladimir, *La vraie vie de Sebastian Knight*, Paris, Gallimard (Folio), 1962 [*The real life of Sebastian Knight*, 1941], 308 p.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard (Folio classique), 1992, 620 p.
-*Les Amours*, Paris, Les Belles Lettres (Classiques en poche), 2004, 201 p.
- PESSOA, Fernando, *Je ne suis personne. Une anthologie, vers et proses*, présentés par Robert Bréchon, Paris, Christian Bourgois, 1994, 320 p.
- SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Flammarion (GF), 2004 [1896], 205 p.
- WALSER, Robert, *La Promenade*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1987 [*Der Spaziergang*, 1967], 116 p.

WOOLF, Virginia, *Mrs Dalloway* (traduit de l'anglais par Pascale Michon), Paris, LGF (Livre de Poche), 1993 [*Mrs Dalloway*, 1925], 218 p.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

ETUDES SUR LES AUTEURS ET SUR LES ŒUVRES DU CORPUS

- ABDELJAOUAD, Firyel, HANGOUËT, Jean-François, LABOURET Denis (études réunies par), *Signé Ajar*, Actes de la première Journée d'Etudes Romain Gary organisée le 6 mars 2004 par le centre Littératures françaises du XXe siècle (Université Paris IV) et l'Association Les Mille Gary avec le concours de l'Université Paris III, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004, 229 p.
- ADELMAN, Gary, « Stalking Stavrogin : J.M. Coetzee's *The Master of Petersburg* and the Writing of *The Possessed* », *Journal of Modern Literature*, XXIII, n°2 (hiver 1999-2000), Indiana University Press, pp. 351-357.
- AGAWU-KAKRABA, Yaw, « Playing with Metafiction, Intertextuality and Plagiarism : Juan Manuel de Prada's *Las mascararas del héroe* », *Bulletin of Spanish Studies*, Université de Glasgow, Volume 82, n° 5, Londres, Taylor & Francis, 2005, pp. 655-670.
- AMAGO, Samuel, *True lies. Narrative self-consciousness in the contemporary Spanish novel*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, 215 p.
- ANDRES-SUAREZ, Irene, CASAS, Ana (sous la direction de), *Enrique Vila-Matas*, Grand séminaire de Neuchâtel, colloque international du 2-3 décembre 2002, Neuchâtel, Université de Neuchâtel – Zaragoza, Libros Porticos (Cuadernos de narrativa), 2002, 175 p.
- ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary le caméléon*, Paris, Denoël, 2004, 745 p.
- ASTRUC, Rémy, « Philip Roth et ses "doubles" : Kafka, Zuckerman, Roth », POIRIER, Jacques (textes réunis et présentés par), *Ecriture de soi et lecture de l'autre*, colloque organisé à Dijon les 18 et 19 mai 2001, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2002, pp. 161-169.
- ATTRIDGE, Derek, « "C'est donc ça l'art". La figure de l'artiste dans les écrits post-apartheid de J. M. Coetzee », ENGELIBERT Jean-Paul (sous la direction de), *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, PUR (Interférences), 2007, pp. 181-191.
- BAUDRIER, Jacques, « "Les Nymphéas" - Entre réalité et fiction avec l'universitaire dijonnaise Eliane Lavaud : Antoni Miralles le soldat de Cercas reconnu », *Le Bien Public*, lundi 24 février 2003.
- BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, PUF (Le texte rêve), 1990, 127 p.
- BLEIKASTEN, André, *Philip Roth. Les ruses de la fiction*, Paris, Belin (Voix américaines), 2001, 127 p.
- BONA, Dominique, *Romain Gary*, Paris, Gallimard (Folio), 1987, 445 p.

- BOUJU, Emmanuel, « Dans le dos noir de la fiction : Figures et théorie du contrat littéraire à travers quelques romans contemporains (Don DeLillo, Paul Auster, Antonio Muñoz Molina, Javier Marías », BOUJU, Emmanuel (sous la direction de), *Littératures sous contrat*, cahiers du groupe ϕ , Rennes, PUR, 2002, pp. 241-259.
- « Portrait d'Antonio Tabucchi en hétéronyme posthume de Fernando Pessoa : fiction, rêve, fantasmagorie », *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2003, n° 306, pp. 183-195.
- La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Rennes, PUR (Interférences), 2006, 209 p.
- « *Auctor in fabula / opus a fabula* : le double-fond de la fiction biographique », Anne-Marie Monluçon, Agathe Salha (textes réunis et présentés par), *Fictions biographiques. XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Cribles), 2007, pp. 305-315.
- « Enrique Vila-Matas sur la ligne d'ombre : masque de la citation et racine de la réalité », à paraître (revue *Temps Zéro*).
- « Une autre Théorie de Budapest : ironie et mélancolie du modernisme dans les romans d'Enrique Vila-Matas », Colloque international organisé par l'Université ELTE Budapest et l'Université de Cergy-Pontoise, Budapest, le 30 et le 31 janvier 2009, à paraître.
- BOURSICAUT, Hélène, « Métamorphose des Métamorphoses : *Le dernier des mondes* de Christoph Ransmayr », LABAYE Pierre (textes réunis par), *L'Allemagne des lumières à la modernité*, Rennes, PUR, 1997, pp. 383- 401.
- BUTLER, Martin et GURR, Jens Martin, « The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster's *Travels in the Scriptorium* », *English Studies*, vol. 89, n°2, avril 2008, pp. 195-209.
- CASTRO, Ginette, « Entre double et doublure. Innovation et rédemption dans *The Messiah of Stockholm* de Cynthia Ozick », LERAT, Christian, GRANDJEAT, Yves-Charles (sous la direction de), *Figures du double dans la littérature américaine*, Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone (CRAA), n° 21, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, pp. 49-59.
- CATONNE, Jean-Marie, *Romain Gary / Emile Ajar*, Paris, Belfond (Les dossiers Belfond), 1990, 255 p.
- CHENETIER, Marc, *Steven Millhauser. La précision de l'impossible*, Paris, Belin (Voix américaines), 2003, 126 p.
- DECANTE ARAYA, Stéphanie, « *Llamadas telefónicas* : claves para una escritura paratópica », Moreno, Fernando (coordonnateur), *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Centre de recherches latino-américaines - Université de Poitiers, 2005, pp. 123-136.
- DUPERRAY Annick, *Paul Auster. Les ambiguïtés de la négation*, Paris, Belin (Voix américaines), 2003, 125 p.
- DUPERRAY, Annick (textes rassemblés par), *L'œuvre de Paul Auster, Approches et lectures plurielles*, actes du colloque Paul Auster à l'université de Provence (Juin 1994), Arles, Actes Sud / Université de Provence – IRMA (GRENA), 1995, 269 p.
- EISSEN, Ariane, « Le récit de rêve comme récit de vie chez Antonio Tabucchi », MONLUÇON, Anne-Marie, SALHA, Agathe (textes réunis et présentés par), *Fictions biographiques. XIX^e-XXI^e siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Cribles), 2007, pp. 223-233.

- EPPLE, Thomas, *Christoph Ransmayr, Die letzte Welt*, München, Oldenbourg, (Oldenbourg Interpretationen), n° 59, 1992, 135 p.
- FARRON, Ivan, KÜRTÖS, Karl (textes réunis par), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, actes de la journée d'étude organisée à l'Université de Zurich le 31 janvier 2002, Bern / Berlin / Bruxelles, P. Lang, 2003, 162 p.
- FEIN, Esther B., « Philip Roth Sees Double. And Maybe Triple, Too », *The New York Times*, 9 mars 1993, [<http://www.nytimes.com/1993/03/09/books/philip-roth-sees-double-and-maybe-triple-too.html>]
- FEITH, Michel, « Ellison avec Barthes : occultation et désoccultation du “canon éthique” dans *Erasure* de Percival Everett », *Revue française d'études américaines*, 2006 / 4, n° 110, Belin, pp. 61-77.
- FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, José Santiago, « La subversión del género biográfico en *Flaubert's Parrot*, de Julian Barnes », ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (édité par), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor libros, 1998, pp. 399-406.
- FORTIER, Frances et DUPONT, Caroline, « Erudition et fantaisie biographiques. Le recueil de vies chez Tabucchi, Savinio, Tremblay et Zweig », LANGLET, Irène (sous la direction de), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, PUR, 2003, pp.61-82.
- FRANK, Joseph, « *The Master of Petersburg* by J.M. Coetzee », *The New Republic*, 16 octobre 1995, pp. 53-56.
- GARINO-ABEL, Laurence, « Récit de vie versus roman : transaction et contamination », ABEL, Guy, MILESCHI, Christophe, OTT, Herta Luise, GRAMUSSET, François (volume préparé par), *Littérature & vérité*, Les cahiers de l'ILCEA, n° 7 2004/2005, Grenoble, Editions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 2005, pp. 33-53.
- GAVILLON François, *Paul Auster, Gravité et légèreté de l'écriture*, Rennes, PUR (Interférences), 2000, 211 p.
- GOMEZ-VIDAL, Elvire, « “El caso del escritor desleído” de Juan Marsé ou la disparition du corps du “dé-lit” : les nourritures du texte-corps », PERES, Christine, ALSINA, Jean (coord.), *Raconter le corps dans l'Espagne d'aujourd'hui*, CRIC 21, Centre de recherche sur l'Ibérie contemporaine de l'Université Toulouse-Le Mirail, Carnières-Morlanwelz, Belgique, Lansman (Hispania), 2003, pp. 109-127.
- « “Llanto por un guerrero” : De Bolaño, personnage de *Soldados de Salamina* à la figure de l'auteur de *Nocturno de Chile* », BENMILOUD, Karim, ESTEVE, Raphaël (textes réunis et présentés par), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (Collection de la Maison des pays ibériques), 2007, pp. 41-65.
- GUIDEE, Raphaëlle, « En attendant les fantômes : *Foe* et *Le Maître de Pétersbourg* », ENGELIBERT Jean-Paul (sous la direction de), *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, PUR (Interférences), 2007, pp. 123-134.
- GUIGNERY, Vanessa, *Postmodernisme et effets de brouillage dans la fiction de Julian Barnes*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001, 735 p.
- Julian Barnes. L'art du mélange*, Presses universitaires de Bordeaux, 2001, 136 p.
- « David Lodge's *Author, Author* and the genre of the biographical novel », *Etudes anglaises*, n°60/2, avril / juin 2007, pp.160-171.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, « *Vidas escritas*, de Javier Marías », ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (édité par), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor libros, 1998, pp. 443-455.
- HANGOUËT, Jean-François, AUDI, Paul (cahier dirigé par), *Romain Gary*, Paris, L'Herne, n° 85, 2005, 362 p.
- HEREDIA, Margarita (textes rassemblés et édités par), *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, Barcelone, Editorial Candaya, 2007, 474 p.
- HUSTON, Nancy, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud (Babel), 1995, 107 p.
- KRAMER Kathryn, « The Secrets of the Master », *The Henry James Review*, n° 29, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 197-207.
- LAJARRIGE, Jacques (études réunies par), *Lectures croisées de Christoph Ransmayr : le dernier des mondes*, Asnières, Publications de l'Institut d'allemand n°32, 2003, 185 p.
- LEE, Hermione, « “You Must Change Your Life” : Mentors, Doubles and Literary Influences in the Search for Self », BLOOM, Harold (édité par), *Philip Roth*, Philadelphia, Chelsea House (Bloom's Modern critical views), 2003, pp. 63-79.
- LEVY, Paule, « Doubles, masques et avatars dans *The Ghost Writer* de Philip Roth », LERAT, Christian, GRANDJEAT, Yves-Charles (sous la direction de), *Masques et mascarades dans la littérature nord-américaine*, Annales du CRAA, n°22, Talence, Maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, 1997, pp. 15-27.
- LEVY, Paule, SAVIN, Ada (sous la direction de), *Philip Roth, Profils américains* n° 15, Montpellier, Université Paul Valéry Montpellier III, 2003, 232 p.
- MALINAS-VAUGIEN, Brigitte, « Mort symbolique, mort littérale dans *The Paper Men* de William Golding », *Etudes britanniques contemporaines*, n°17, Montpellier, Université Paul Valéry, 1999, pp. 35-45.
-« Aspect du biographique et de l'autobiographique dans *The Paper Men* de William Golding », KOHLER, Héliane (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel /1*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises (Annales littéraires de l'université de Franche-Comté), 2003, pp. 61-76.
- MANZONI, Celina, « Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal » et « Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en Estrella distante », Celina Mazoni (éd.), *Roberto Bolaño : la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 17-32 et pp. 39-50.
- MARAIS, Mike, « Places of Pigs : The Tension between Implication et Transcendence in J. M. Coetzee's *Age of Iron* and *The Master of Petersburg* », KOSSEW, Sue (édité par), *Critical Essays on J. M. Coetzee*, New York, G.K. Hall, 1998, pp. 226-238.
- MARI, Catherine, « *Possession* : texte complexe, histoire jubilatoire », *Etudes Britanniques Contemporaines* n°9, Montpellier, Université Paul Valéry, Presses universitaires de Montpellier, 1995, pp. 11-20.
- MELLIER, Denis, « Double policier et *Trilogie New-Yorkaise* : Paul Auster et la littérature policière », MELLIER, Denis, MENEGALDO, Gilles (textes réunis par), *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, La Licorne, UFR Langues Littératures, 1998, pp. 183-208.
- MONLUÇON, Anne-Marie, « Trois versions romanesques de l'exil d'Ovide : de l'anachronisme à l'analogie ? », POIGNAULT, Rémy (textes réunis par), *Présence de l'antiquité grecque et romaine au XXème siècle*, actes du colloque tenu à Tours (30 novembre-2 décembre 2000), Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, 2002, p. 175-187.

- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos, « La biografía novelado como ejercicio de estilo(s) : *Las máscaras del héroe*, de J.M. de Prada », ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (édité par), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor libros, 1998, pp. 537-547
- MOSELEY, Merritt, *Understanding Julian Barnes*, Columbia, University of South Carolina Press (Understanding contemporary British literature), 1997, 198 p.
- O'DONNELL, Patrick, « The Disappearing Text : Philip Roth's *The Ghost Writer* », *Contemporary Literature*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, volume 24, n° 3, pp. 365-378.
- OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco-Libros (Perspectivas), 2003, 645 p.
- ORSINI-SAILLET, Catherine, « Du pacte référentiel à la fiction : *Soldados de Salamina* de Javier Cercas », SOUBEYROUX, Jacques (sous la direction de), *Le Moi et l'Espace. Autobiographie et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2003, pp. 247-260.
- PAVLOWITCH, Paul, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, 313 p.
- PAWLOWSKI, Adam, *Séries temporelles en linguistique, Avec application de textes : Romain Gary et Emile Ajar*, Paris, Champion, 1998, 290 p.
- PEÑATE RIVERO, Julio, « Roberto Bolaño : Fiction d'essai et essai de fiction », KOHLER, Héliane (éd.), *Figures du récit fictionnel et du récit factuel /1*, Besançon, Presses universitaires franc-comtoises (Annales littéraires de l'université de Franche-Comté), 2003, pp. 93-110.
- POIER-BERNHARD, Astrid, « La conception de *Pseudo* ou l'ubiquité garyenne », SACOTTE, Mireille (sous la direction de), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, PUF, 2002, pp.75-85.
- RABAU, Sophie, « Le troisième pacte : ambiguïtés référentielles du cadre pragmatique, de la sphraggis antique à *Vidas escritas* de Javier Marías », BOUJU, Emmanuel (sous la direction de), *Littératures sous contrat*, cahiers du groupe φ, Rennes, PUR, 2002, pp. 227-239.
- RIENDEAU, Pascal (études réunies par), *Dossier critique: L'œuvre posthume de Thomas Pilaster, Du Hérisson, Démolir Nisard d'Eric Chevillard, Roman 20-50*, Revue d'étude du roman du XX^e siècle, n° 46 / décembre 2008, Villeneuve-d'Ascq, Université de Lille 3, pp. 3-102.
- SAFER, Elaine B., « The Double, Comic Irony, and Postmodernism in Philip Roth's *Operation Shylock* », BLOOM, Harold (édité par), *Philip Roth*, Philadelphia, Chelsea House (Bloom's Modern critical views), 2003, pp. 101-118.
- SAVIN, Ada, « Entre pacte autobiographique et pacte romanesque : le dédoublement du double dans *The Counterlife* de Philip Roth », LERAT, Christian, GRANDJEAT, Yves-Charles (sous la direction de), *Figures du double dans la littérature américaine*, Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone (CRAA), n° 21, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, pp. 75-84.
- SCHERZINGER, Karen, « Staging Henry James : Representing the Author in Colm Tóibín's *The Master* and David Lodge's *Author, Author! A Novel* », *The Henry James Review*, n°29, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 181-196.

- SOKOLOFF, Naomi, « Reinventing Bruno Schulz : Cynthia Ozick's *The Messiah of Stockholm* and David Grossman's *See Under : Love* », *AJS Review (Association for Jewish studies)*, n° 13, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 171-199
- TISSUT, Anne-Laure, « Erasure de Percival Everett : "Still beautiful but inadequate": des vicissitudes de l'autorité », GRANDJEAT, Yves-Charles, LERAT, Christian (sous la direction de), *L'autorité en question*, Annales du Centre de recherches sur l'Amérique anglophone (CRAA), n° 29, Talence, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996, pp. 151-164.
- TOURNIER, Michel, « Emile Ajar ou la vie derrière soi », *Le Vol du vampire, Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981, p.329-344.
- TRAPENARD, Augustin (entretien avec), « A. S. Byatt : "Prise au piège de Charlotte Brontë" », *Le Magazine littéraire* (n°476), juin 2008, article en ligne sur Internet :
[<http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=9135>]
- VIOLA, André, *J. M. Coetzee. Romancier sud-africain*, Paris, L'Harmattan (L'Aire anglophone), 1999, 132 p.
- WESTPHAL, Bertrand, « Tomes ou le vide au milieu. Géocritique d'un lieu d'exil », WESTPHAL, Bertrand (sous la direction de), *Le rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne, 1. Le lieu et son mythe*, Limoges, Pulim, 2001, pp. 307-320.
- WIEDER, Catherine, « Romain Gary - Emile Ajar, Pseudonymes et narcissisme : "un nom pour écrire, un nom d'autobiographe ?" », DEGOTT, Bertrand et MIGUET-OLLAGNIER, Marie (textes réunis et présentés par), *Ecritures de soi : Secrets et réticences*, actes du Colloque international de Besançon, 22-24 nov. 2000, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 103-115.

ÉTUDES SUR L'AUTEUR, SON STATUT, SA BIOGRAPHIE ET SA PRESENCE DANS LA LITTÉRATURE

- AGAMBEN, Giorgio, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages (Rivages poche / Petite bibliothèque), 2003 [1998], 192 p.
-*Profanations*, Paris, Payot & Rivages (Bibliothèque Rivages), 2005, 119 p.
- AMOSSY, Ruth (sous la direction de), *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé (Sciences des discours), 1999, 215 p.
- BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur », *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Seuil, 1994 [revue *Mantéia* 1968], pp. 491-495.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, « Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain (XII^e-XIII^e siècle), ZIMMERMANN, Michel (sous la direction de), *Auctor & auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, Ecole des Chartes, pp. 391-400.
- BAYARD, Pierre, *Demain est écrit*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2005, 156 p.
- BENICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973, 492 p.
- BERTHELOT, Anne, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, Montréal, Institut d'études médiévales – Paris, Vrin, 1991, 560 p.

- BESSIERE, Jean, PAGEAUX, Daniel-Henri (études recueillies par), *Le Roman du poète. Rilke, Joyce, Cendrars*, Paris, Champion (Unichamp), 1995, 196 p.
- BONNET, Jean-Claude, « Le fantôme de l'écrivain », *Poétique*, « Le biographique », n° 63, septembre 85, pp. 259-277.
- BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, 476 p.
- BRISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2005, 410 p.
- BRUNN, Alain (textes choisis et présentés par), *L'auteur*, Paris, GF Flammarion (Corpus), 2001, 240 p.
- BUFFAT, Marc, « La mort de l'auteur : Une problématique oubliée ? », KRISTEVA, Julia, GROSSMAN, Evelyne (textes réunis par), *Où en est la théorie littéraire ?*, *Textuel* n° 37, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2000, pp. 67-77.
- BUISINE, Alain, DODILLE, Norbert (sous la direction de), « Le Biographique », colloque de Cerisy-la-Salle, 2-9 août 1990, *Revue des Sciences Humaines*, n°224, Lille, Université de Lille 3, 1991, 279 p.
- CLEMENT, Bruno, *Le Lecteur et son modèle. Voltaire, Pascal. Hugo, Shakespeare. Sartre, Flaubert*, Paris, PUF (Ecriture), 1999, 272 p.
- CHAMARAT, Gabrielle, GOULET, Alain (dir.), *L'auteur*, Colloque de Cerisy-la-Salle du 4-8 octobre 1995, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, 214 p.
- CHARTIER, Roger, « Figures de l'auteur », *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel (Bibliothèque Albin Michel. Histoire), 1996, pp. 45-80.
- COL, Norbert (sous la direction de), *Ecritures de soi*, actes du colloque du Centre de recherches sur l'analyse des discours constructions et réalités, ADICORE, Université de Bretagne-Sud, Lorient, 24-26 novembre 2004, Paris, L'Harmattan (Espaces littéraires), 2007, 410 p.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 250 p.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil (Poétique), 1995, 262 p.
- DIAZ, José-Luis, « La question de l'auteur », *R. Barthes*, *Textuel* n° 15, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, 1984, pp. 44-51.
- « Lamartine et le poète mourant », *Avatars de l'artiste, Romantisme* n° 67, 1990, pp. 47-58.
- « L'écrivain comme fantôme », COQUIO, Catherine, SALADO, Régis, *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*, Actes du colloque international de Pau 22-24 novembre 1990, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 77-87.
- « Quelle théorie pour l'histoire littéraire ? », KRISTEVA, Julia, GROSSMAN, Evelyne (textes réunis par), *Où en est la théorie littéraire ?*, *Textuel* n° 37, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, 2000, pp. 167-180.
- L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, 695 p.
- DIAZ, José-Luis (textes réunis et présentés par), *Images de l'écrivain*, *Textuel* 34/44, Paris, Université Paris 7 – Denis Diderot, 1989, 146 p.
- DION, Robert, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », *Littérature*, n° 128, décembre 2002, Paris, Larousse, pp. 26-45.
- DOSSE, François, *Le pari biographique. Ecrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005, 480 p.

- FOREST, Philippe, « Quelques notes à la suite de Giorgio Agamben sur la question du témoignage littéraire : pacte autobiographique et pacte testimonial », BOUJU, Emmanuel (sous la direction de), *Littératures sous contrat*, cahiers du groupe ϕ , Rennes, PUR, 2002, pp. 213-224.
 -*Le roman, le réel*, Nantes, Cécile Default, 2007, 302 p.
- FOREST, Philippe, GAUGAIN, Claude (sous la direction de), *Les Romains du je*, Nantes, Pleins Feux (Horizons Comparatistes), 2001, 489 p.
- FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, 1969, repris dans *Dits et écrits*, tome I (1954-1975), Paris, Gallimard, 2001, pp. 798-821.
- FRANSSSEN, Paul, HOENSELAARS, Ton (édités par), *The Author as Character, Representing Historical Writers in Western Literature*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, Associated University Presses, 1999, 313 p.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil (Poétique), 2004, 393 p.
 -*Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil (Poétique), 2008, 339 p.
- GEFEN, Alexandre, « La communauté des morts. Les recueils de *Vies* », LANGLET, Irène (sous la direction de), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, Rennes, PUR, 2003, pp. 47-60.
 -« Le Genre des noms : la biofiction dans la littérature française contemporaine », BLANCKEMAN, Bruno, MURA-BRUNEL, Aline, DAMBRE, Marc (sous la direction de), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2004, pp. 305-319.
 -« Lire une vie : genres littéraires et programme de vérités », BARONI, Raphaël, MACE, Marielle (études réunies et présentées par), *Le savoir des genres*, Paris, PUR (La Licorne), 2007, pp. 187-200.
- GENTON, François, « Le problème de l'auteur et les études littéraires en Allemagne », GARINO-ABEL, Laurence, GENTON, François, GRAMUSSET, François (textes réunis par), *L'Auteur. Théories & pratiques, Les Cahiers de l'ILCEA n°5*, Grenoble, Université Stendhal – Grenoble 3, 2003, pp. 175-190.
- HAYEZ, Cécile, LISSE, Michel (sous la direction de), *Apparitions de l'auteur. Etudes interdisciplinaires du concept d'auteur*, Bruxelles, Peter Lang, 2005, 241 p.
- HEINICH, Nathalie, « Prix littéraires et crises identitaires : Jean Rouaud, Claude Simon, Jean Carrière », BUISINE, Alain (direction), *La Gloire, Textuel n° 34*, 1998, p. 173-184
 -*Etre écrivain, Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, 367 p.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin (collection U), 2003, 154 p.
 -*Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon (Ecritures), 2004, 313 p.
- IOVINELLI, Alessandro, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbetino, 2004, 472 p.
- JACQUES-LEFEVRE, Nicole (sous la direction de), REGARD, Frédéric (avec la collaboration de), *Une histoire de la « fonction-auteur » est-elle possible ?*, actes du colloque organisé par le Centre de recherche LiDiSa et l'équipe de recherche SEMA, 11-13 mai 2000, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001, 292 p.

- JEANDILLOU, Jean-François, *Supercherries littéraires, la vie et l'œuvre des auteurs supposés*, Genève, Droz, 2001 [1989], 513 p.
-*Esthétique de la mystification, tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit (Propositions), 1994, 239 p.
- JEANNELLE, Jean-Louis, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLLET, Catherine (sous la direction de), *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve, Bruylant Academia, 2007, pp. 17-37.
- JEANNERET, Michel, « La biographie d'auteur, ennemie ou solidaire de l'œuvre ? », NAKAJI, Yoshikazu (sous la direction de), *L'Autre de l'œuvre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2007, pp. 9-22.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would not prefer to*, Paris, Verticales (phase deux), 2009 [1997], 209 p.
- KELLMAN, Steven, *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980, 161 p.
- KERR, Lucille, *Reclaiming the author. Figures and fictions from Spanish America*, Durham – Londres, Duke university press, 1992, 228 p.
- LAHIRE, Bernard, BOIS, Géraldine (avec la collaboration de), *La condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte (Textes à l'appui / laboratoire des sciences sociales), 2006, 619 p.
- LAUGAA, Maurice, *La pensée du pseudonyme*, Paris, PUF (écriture), 1986, 325 p.
- LAVIALLE, Nathalie, PUECH, Jean-Benoît (actes publiés sous la direction de), *L'auteur comme œuvre. L'auteur ses masques, son personnage, sa légende*, colloque des 25 et 26 avril 1997, Orléans, Presses universitaires d'Orléans, 2000, 122 p.
- LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Eliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin (Collection U Lettres), 1997, 313 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (Poétique), 1975, 357 p.
-*Moi aussi*, Paris, Seuil (Poétique), 1986, 346 p.
-*La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, 251 p.
- LELLOUCHE, Raphaël, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Balland, 1989, 419 p.
- LOUETTE, Jean-François, ROCHE, Roger-Yves (textes réunis et présentés par), *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, 340 p.
- LOUICHON, Brigitte, ROGER, Jérôme (textes réunis et présentés par), *L'auteur entre biographie et mythographie*, *Modernités* n° 18, colloque du 20 et 21 mars 2002 à l'IUFM et à l'Université de Bordeaux 3, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, 298 p.
- LUNEAU, Marie-Pier, « L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix », *Protée*, volume 35, n° 1, 2007, pp. 55-61.
- LUNEAU, Marie-Pier, HEBERT, Pierre, « Le pseudonyme au Québec », *Voix et images. Littérature québécoise*, Volume 30, numéro 1 (88), automne 2004, 168 p.
- MADELENAT, Daniel, *La biographie*, Paris, PUF (Littératures modernes), 1984, 222 p.
-« Se construire en écrivant l'autre : l'autohospitalité dans le roman du biographe », MONTANDON, Alain (études réunies par), *De soi à soi. L'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal (Littératures), 2004, pp. 53-65.

- MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin (collection U), 2004, 261 p.
- MARTENS, David, *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, dissertation de doctorat en philosophie et lettres sous la direction du professeur Myriam Watthee-Delmotte, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, mai 2007, 501 p.
- MARX, William, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit (Paradoxe), 2005, 234 p.
- MASSOL, Chantal, MONLUÇON, Anne-Marie, FERRATO-COMBE, Brigitte (textes réunis par), *Figures paradoxales de l'Auteur (XIX^e-XXI^e siècles)*, Grenoble, Université Grenoble 3, Recherches & Travaux n°64, 2004, 247 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier, esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », RABATE, Dominique (sous la direction de), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, pp. 147-160.
- MEIZOZ, Jérôme, « "Postures" d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox Poetica*, site Internet en ligne, publié le 4 septembre 2004, [<http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>]
-*Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, 210 p.
- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, « Figuras y significados de la autonovelación », *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 33, Universidad Complutense de Madrid, 2006, revue en ligne
[<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>]
- MONLUÇON, Anne-Marie, SALHA, Agathe (textes réunis et présentés par), *Fictions biographiques. XIX^e-XXI^e siècles*, actes du colloque organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (Cribles), 2007, 365 p.
- OSTER, Daniel, *Passages de Zénon. Essai sur l'espace et les croyances littéraires*, Paris, Seuil (Pierres Vives), 1983, 251 p.
-*L'individu littéraire*, Paris, PUF (Ecriture), 1997, 239 p.
- PAZ, Octavio, « Un inconnu de lui-même : Fernando Pessoa », *La fleur saxifrage*, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1984, pp. 144-170.
- PILLU, Pierre, « Lecture du roman autobiographique », PICARD, Michel (actes publiés sous la direction de), *La Lecture littéraire*, Actes du Colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984, Paris, Clancier-Guénaud, 1988, pp. 256-272.
- POIRIER, Jacques (textes réunis et présentés par), *Ecriture de soi et lecture de l'autre*, colloque organisé à Dijon les 18 et 19 mai 2001, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2002, 221 p.
- PRAT, Michel, « Du *Bildungsroman* au roman de la vocation littéraire », BESSIERE, Jean, PAGEAUX, Daniel-Henri (textes réunis par), *Formes et imaginaire du roman. Perspective sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998, pp. 67-80
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1954, 307 p.
- PUECH, Jean-Benoît, *L'auteur supposé. Typologie romanesque*, thèse de doctorat, 1982, 312 p.
-« Du vivant de l'auteur », *Poétique*, « Le biographique », n° 63, septembre 85, pp. 279-300.

- RABAU, Sophie, DUBEL Sandrine (textes réunis par), *Fiction d'auteur ? Le discours biographique sur l'auteur de l'antiquité à nos jours*, Paris, Champion, 2001, 222 p.
- « L'auteur réincarné ou de l'interprétation comme folie. A propos de *La Guérison* de Roberto Gac », MASSOL, Chantal, MONLUÇON, Anne-Marie, FERRATO-COMBE, Brigitte (textes réunis par), *Figures paradoxales de l'Auteur (XIX^e-XXI^e siècles)*, Grenoble, Université Grenoble 3, Recherches & Travaux n° 64, 2004, pp. 173-185.
- REBOUL, Anne-Marie, « L'œuvre d'art dans le roman de l'artiste », BESSIERE, Jean, PAGEAUX, Daniel-Henri (textes réunis par), *Formes et imaginaire du roman. Perspective sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998, pp. 89-101.
- REGARD, Frédéric (sous la direction de), *La biographie littéraire en Angleterre, XVII^e-XX^e siècles. Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Équipe SEMA, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1999, 276 p.
- « Pour un retour à la "vie de l'auteur" : l'éthique du biographique », *Etudes anglaises*, juillet-septembre 1999, n° 3, pp. 298-310.
- ROUSSET, Jean, *Le Lecteur intime, de Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986, 220 p.
- SAPIRO, Gisèle, GOBILLE, Boris, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement social*, n° 214, janvier / mars 2006, pp. 113-139
- STEINMETZ, Jean-Luc, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexions sur la constitution d'un mythe) », *Œuvres et Critiques*, vol. 7, n° 2, 1982, pp. 75-86.
- TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubise. Les cahiers du Québec (Littérature), 2004, 600 p.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les éditions de Minuit (Le sens commun), 1985, 317 p.
- VIART, Dominique, « L'imagination biographique dans la littérature française des années 1980-90 », *remue.net*, article en ligne, version intégrale d'un texte paru en abrégé dans DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique (sous la direction de), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, [http://remue.net/cont/Viart_ImagBio.pdf]
- WILSON, Jonathan, « Counterlives : On Autobiographical fiction in the 1980s », *The Literary Review*, 1988, vol. 31, n° 4, Madison, Fairleigh Dickinson University, pp. 389-402.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

- ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute, « Six propositions pour l'étude de la généricité », BARONI, Raphaël, MACE, Marielle (études réunies et présentées par), *Le savoir des genres*, Paris, PUR (La Licorne), 2007, pp. 21-34.
- ARENDT, Hannah, « Qu'est-ce que l'autorité ? », *La crise de la culture*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1972 [1954], pp. 121-185.
- BANCAUD, Florence, « Le *Bildungsroman* allemand. Synthèse et élargissement du roman de formation ? », Philippe Chardin (sous la direction de), *Roman de formation et roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Editions Kimé (Détours littéraires), 2007, pp.39-53.

- BARON, Christine, « La fiction », BESSIERE, Jean (essais réunis par), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Champion, 2007, pp. 55-83.
- BARONI, Raphaël, « Généricités borgésiennes », BARONI, Raphaël, MACE, Marielle (études réunies et présentées par), *Le savoir des genres*, Paris, PUR (La Licorne), 2007, pp. 156-172.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil (Points Essais), 1963, 167 p.
-*Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil (Points Essais), 1973, 89 p.
- BARTHES Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C., HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil (Points Essais), 1977, 180 p.
- BOULANGER, Alison, « Le paradigme téléologique et sa subversion : *Tonio Kröger* de Thomas Mann et *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce », Philippe Chardin (sous la direction de), *Roman de formation et roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Editions Kimé (Défours littéraires), 2007, pp. 301-311.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (Points Essais), 1998 [1992], 567 p.
- CHANADY, Amaryll, « Une métacritique de la métalittérature », *Etudes françaises*, Volume 23, N° 3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1987, pp. 135-145.
- CHENETIER, Marc, *Au-delà du soupçon, La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989, 453 p.
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, 261 p.
- COMBE, Dominique, « Modernité et refus des genres », DAMBRE, Marc, GOSSELIN-NOAT, Monique (sous la direction de), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, pp. 49-59.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil (Points Essais), 1998, 338 p.
- DETHURENS, Pascal, *Pessoa. L'œuvre absolue*, Paris, Infolio, 2006, 316 p.
- DION, Robert, FORTIER, Frances, HAGHEBAERT Elisabeth (sous la direction de), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001, 364 p.
- DOTRAS, Ana M., *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, 216 p.
- DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil (Points), 1995 [1972], 817 p.
- ENGLER, Bernd, article "Metafiction" dans *The Literary Encyclopedia*, 17 December 2004, [<http://www.litencyc.com/php/stoics.php?rec=true&UID=715>]
- FOUCAULT, Michel, « La vie des hommes infâmes », *Les Cahiers du chemin*, n°29, 15 janvier 1977, repris dans *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard (Quarto), 2001, pp. 237-253.
- GARRIC, Henri, « Pour une histoire de la notion de fiction (Autour des *Fictions* de Jorge Luis Borges) », BESSIERE, Jean (essais réunis par), *Littérature, représentation, fiction*, Paris, Champion, 2007, pp. 33-53.
- GASS William H., « Philosophy and the Forme of Fiction », *Fiction and the figures of life*, Boston, David R. Godine, 1979, pp. 3-26.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil (Poétique), 1972, 285 p.
-*Seuils*, Paris, Seuil (Points Essais), 1987, 426 p.
-*Métalepse*, Paris, Seuil (Poétique), 2004, 131 p.
- GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le personnage*, Paris, PUF (Que sais-je ?), 1998, 127 p.

- GLOWINSKI, Michał, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n°72, novembre 1987, pp. 497-507.
- GUTLEBEN, Christian, *Un tout petit monde : Le roman universitaire anglais (1954-1994)*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1996, 304 p.
- IFRI, Pascal A., « Focalisation et récits autobiographiques, l'exemple de Gide », *Poétique*, n°72, novembre 1987, pp. 483-495.
- JANG, Kiyoon, « Governess as Ghostwriter : Unauthorized Authority and Uncanny Authorship in Henry James's *The Turn of the Screw* », *The Henry James Review*, n° 28, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007, pp. 13-25.
- JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF (écriture), 1992, 271 p.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard (Folio), 1986, 197 p.
- LEPALUDIER, Laurent (sous la direction de), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, ouvrage collectif du CRILA, Centre de recherches inter-langues d'Angers, Rennes, PUR (Interférences), 2002, 211 p.
- LITRE, Paul-Emile, *Dictionnaire de la langue française* (six volumes), Paris, Encyclopaedia Universalis, 2007 [1877], 7359 p.
- MONTALBETTI, Christine, « La fiction invisible (A propos de Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*) », BOUJU, Emmanuel (sous la direction de), *Littératures sous contrat*, cahiers du groupe φ, Rennes, PUR, 2002, pp. 201-211.
- RAOUL, Valérie, *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, PUF, 1999, 233 p.
- REY, Alain (sous la direction de), *Dictionnaire historique de la langue française* (trois tomes), Paris, Dictionnaire le Robert, 1998 [1992], 4304 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil (Poétique), 1999, 346 p.
- SEARLE, John R., *Sens et expression, études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982, 243 p.
- SOUILLER Didier (sous la direction de), *Littérature comparée*, Paris, PUF (Premier Cycle), 1997, 787 p.
- TODOROV, Tzvetan, *La notion de littérature*, Paris, Seuil (Points), 1987, 186 p.
- VAN GORP, Hendrik, DELABASTITA, Dirk, D'HULST, Lieven et al. (dirigé par), *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Champion, 2001, 533 p.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno (avec la collaboration de Franck EVRARD), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations* (2^{ème} édition augmentée), Paris, Bordas, 2008 [2005], 543 p.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil (Points), 1972, 619 p.

ANNEXES

ANNEXE I

EFFETS DE SYMETRIE DANS L'AGENCEMENT DES REPRESENTATIONS FICTIONNELLES DE L'AUTEUR

Auteurs imaginaires	Auteurs supposés (auteurs imaginaires mais présentés comme réels)	Auteurs réels
	(Pseudonyme)	
« Fictions »	Notice biographique	Vies imaginaires
Roman de la biographie		Biofiction / fiction biographique
Roman de l'écrivain		Fiction d'auteur
Métafiction		Roman biographique
Autobiographie fictive / Roman à la première personne	Autobiographie supposée	Métafiction Autofiction

Statut du personnage d'auteur

Notice biographique

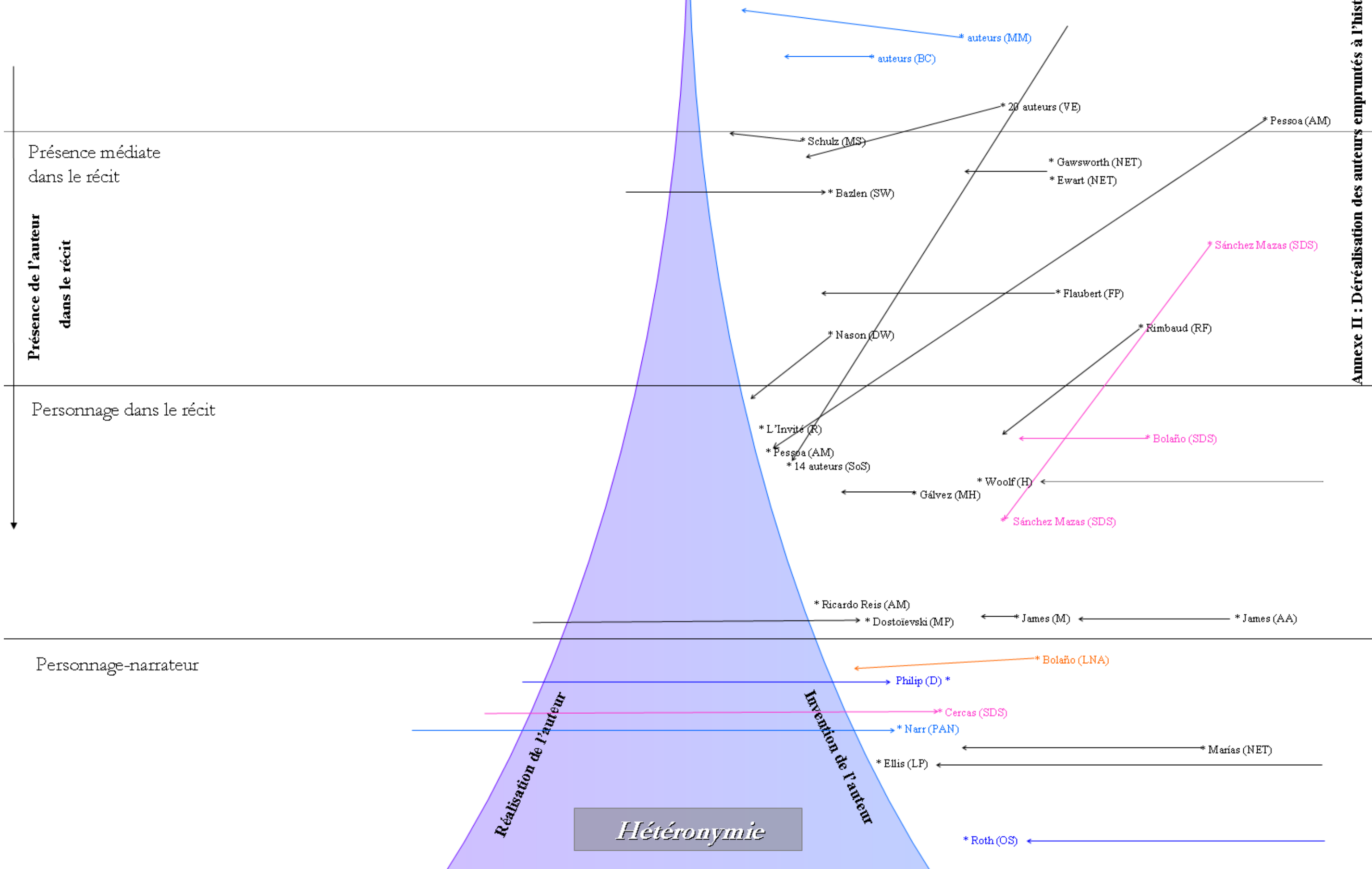
Auteurs imaginaires

Effet de fictionnalité

Effet de référentialité

Auteurs réels

Annexe II : Déréalisation des auteurs empruntés à l'histoire littéraire



Statut du personnage d'auteur

Notice biographique

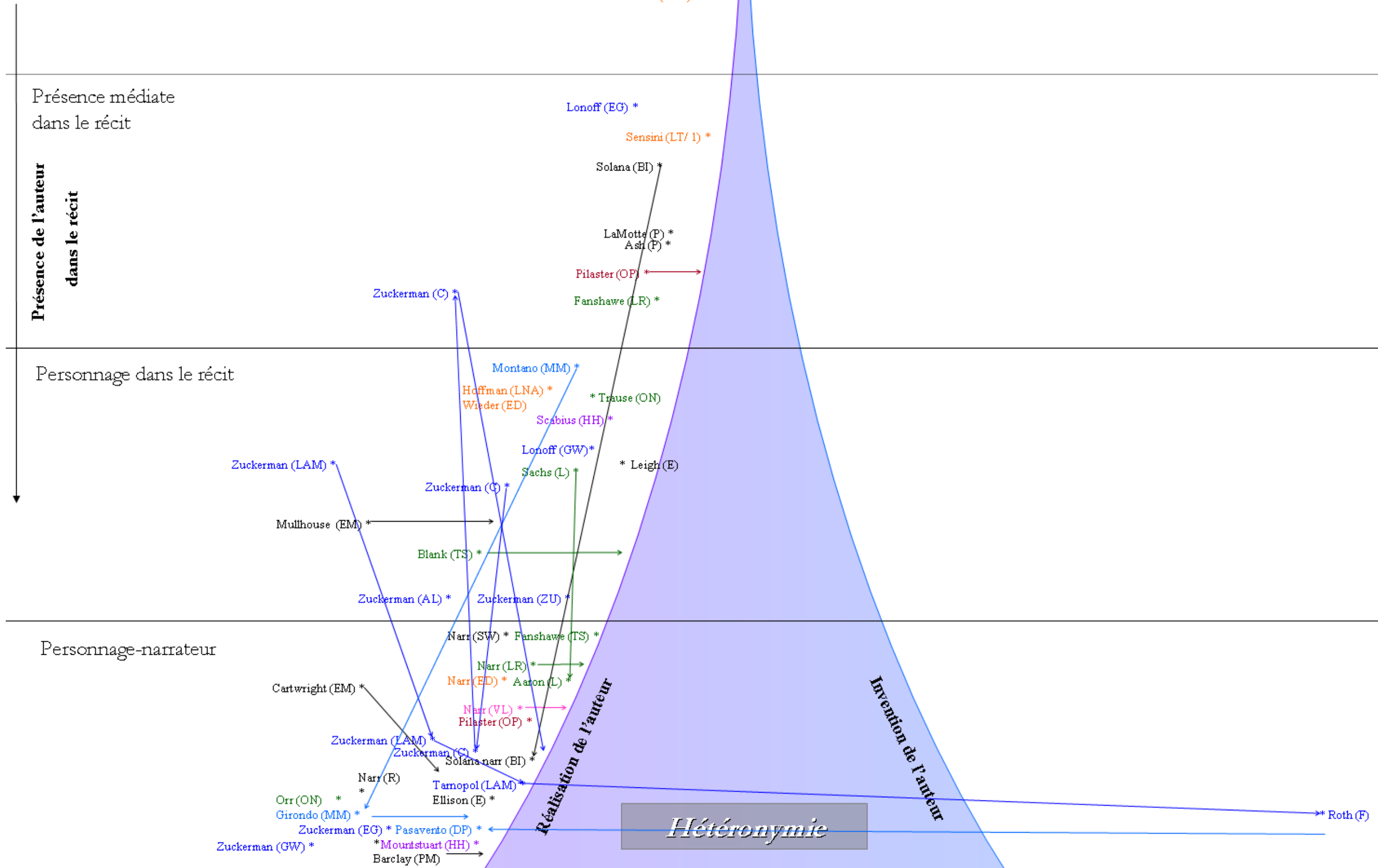
Auteurs imaginaires

← Effet de fictionnalité

Effet de référentialité →

Auteurs réels

Annexe III : Des auteurs imaginaires en voie de réalisation



Statut du personnage d'auteur

Notice biographique

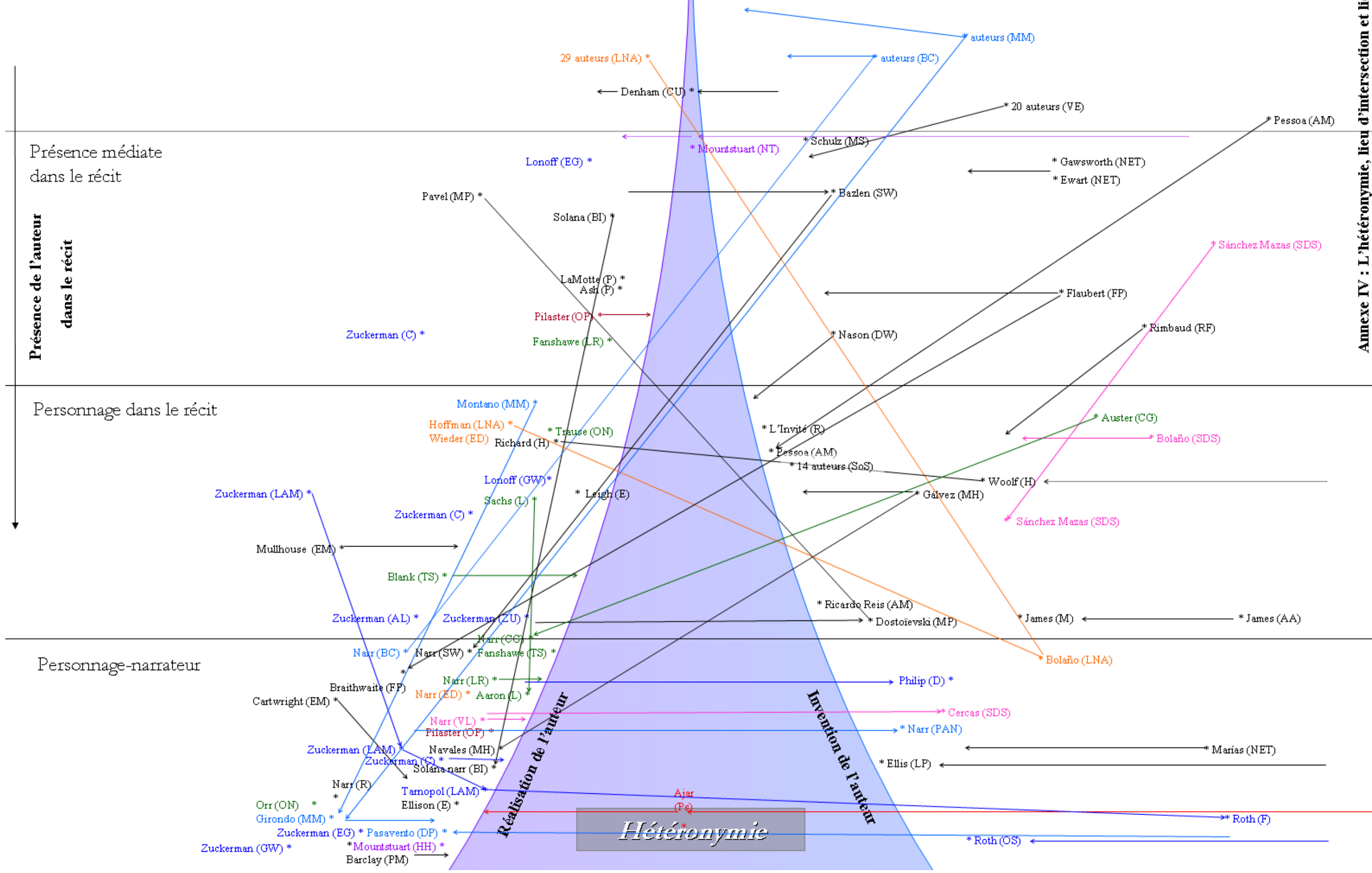
Auteurs imaginaires

Effet de fictionnalité

Effet de référentialité

Auteurs réels

Annexe IV : L'hétéronymie, lieu d'intersection et lieu impossible



ANNEXE VI

LEGENDE DES MODELISATIONS GRAPHIQUES DES REPRESENTATIONS FICTIONNELLES DE L'AUTEUR

- Le nom de l'auteur fictionnel est indiqué sur la modélisation sauf dans le cas où il s'agit d'un narrateur anonyme, désigné alors par l'abréviation « Narr ».
- Lorsque l'œuvre présente un grand nombre d'écrivains dont le statut est identique, le mot « auteurs » renvoie à l'ensemble du groupe.
- Les lettres majuscules placées entre parenthèses à côté du nom de l'auteur correspondent aux titres des œuvres où apparaissent les personnages, selon un système de correspondance présenté ci-dessous.
- Les couleurs renvoient aux œuvres d'un même auteur, afin de mettre en évidence leur répartition dans l'ensemble des fictionnalisations de l'auteur : il s'agit des œuvres d'Enrique Vila-Matas, de Philip Roth, de Paul Auster, de Roberto Bolaño, de William Boyd, de Javier Cercas et de Romain Gary.

AA	<i>Author, Author</i> , David LODGE
AI	<i>La asesina ilustrada</i> , Enrique VILA-MATAS
AL	<i>The Anatomy Lesson</i> , Philip ROTH
AM	<i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i> , José SARAMAGO
BC	<i>Bartleby y compañía</i> , Enrique VILA-MATAS
BI	<i>Beatus Ille</i> , Antonio MUÑOZ MOLINA
C	<i>The Counterlife</i> , Philip ROTH
CG	<i>City of Glass</i> , Paul AUSTER
CU	<i>Cuentos únicos</i> , Javier MARÍAS

D	<i>Deception</i> , Philip ROTH
DP	<i>Doctor Pasavento</i> , Enrique VILA-MATAS
DW	<i>Die Letzte Welt</i> , Christoph RANSMAYR
E	<i>Erasure</i> , Percival EVERETT
EA	<i>Exploradores del abismo</i> , Enrique VILA-MATAS
ED	<i>Estrella distante</i> , Roberto BOLAÑO
EG	<i>Exit Ghost</i> , Philip ROTH
EM	<i>Edwin Mullhouse</i> , Steven MILLHAUSER
F	<i>The Facts</i> , Philip ROTH
FP	<i>Flaubert's Parrot</i> , Julian BARNES
GW	<i>The Ghost Writer</i> , Philip ROTH
H	<i>The Hours</i> , Michael CUNNINGHAM
HH	<i>Any Human Heart</i> , William BOYD
L	<i>Leviathan</i> , Paul AUSTER
LAM	<i>My Life as a man</i> , Philip ROTH
LNA	<i>La literatura nazi en América</i> , Roberto BOLAÑO
LP	<i>Lunar Park</i> , Bret Easton ELLIS
LR	<i>The Locked Room</i> , Paul AUSTER
LT	<i>Llamadas telefonicas</i> , Roberto BOLAÑO
	(dans ce cas, les numéros reportés après une barre oblique indiquent le numéro de la nouvelle dans le recueil)
M	<i>The Master</i> , Colm TOIBIN
MH	<i>Las Máscaras del héroe</i> , Juan Manuel de PRADA
MM	<i>El mal de Montano</i> , Enrique VILA-MATAS
MP	<i>The Master of Petersburg</i> , J.M. COETZEE
MS	<i>The Messiah of Stockholm</i> , Cynthia OZICK
NET	<i>Negra espalda del tiempo</i> , Javier MARÍAS
NT	<i>Nat Tate, An American Artist. 1928-1960</i> , William BOYD
ON	<i>Oracle Night</i> , Paul AUSTER
OP	<i>L'œuvre posthume de Thomas Pilaster</i> , Eric CHEVILLARD
P	<i>Possession</i> , A.S. BYATT
PAN	<i>Paris no se acaba nunca</i> , Enrique VILA-MATAS
PM	<i>The Paper Men</i> , William GOLDING

Ps	<i>Pseudo</i> , Emile AJAR
R	<i>Requiem</i> , Antonio TABUCCHI
RB	<i>Rimbaud le fils</i> , Pierre MICHON
SDS	<i>Soldados de Salamina</i> , Javier CERCAS
SoS	<i>Sogni di sogni</i> , Antonio TABUCCHI
SW	<i>Lo Stadio di Wimbledon</i> , Daniele DEL GIUDICE
TS	<i>Travels in the Scriptorium</i> , Paul AUSTER
VE	<i>Vidas escritas</i> , Javier MARÍAS
VL	<i>La velocidad de la luz</i> , Javier CERCAS
ZU	<i>Zuckerman Unbound</i> , Philip ROTH

L'auteur déplacé dans la fiction

Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine

Résumé : L'auteur est dans une position paradoxale à l'époque contemporaine : il a perdu son autorité prestigieuse, contestée par la critique littéraire, tandis qu'il occupe toujours une fonction de premier plan dans la diffusion des œuvres. Je me propose dans ce travail d'accompagner les réflexions contemporaines qui s'efforcent de considérer sous un angle nouveau et critique la figure auctoriale en explorant un phénomène littéraire contemporain remarquable : la transformation de l'auteur en personnage de fiction. Ces apparitions d'un auteur fictionnel sont à la fois très fréquentes et très diverses. Mon corpus d'étude traverse les sous-genres narratifs que présentent les littératures européennes et américaines, tels l'autofiction, le roman biographique, la fiction d'auteur, la « biofiction », le roman de l'écrivain ou encore le roman de la biographie, pour citer des catégories génériques élaborées par la critique littéraire, mais également l'hétéronymie (invention mystifiante d'un auteur fictionnel). Or ces sous-genres sont généralement dissociés et analysés indépendamment dans les recherches actuelles alors que leur confrontation met en évidence au contraire les enjeux d'un procédé d'autoreprésentation auctoriale de grande ampleur. Mon projet de recherche se fonde en effet sur l'hypothèse que les écrivains contemporains négocient dans la fiction une nouvelle forme d'existence de l'auteur afin de mieux observer et de mettre à l'épreuve cette notion labile qui doit pourtant les définir. Se forme dans le récit une image complexe de l'auteur fictionnel, qui s'affiche en se dérochant et se dévoile en se masquant, à même de nous éclairer en retour sur la réalité de l'auteur.

Mots clés : auteur, écrivain, fiction, littérature contemporaine, roman, biographie, métافiction, théorie littéraire

The author shifted in fiction

Layouts, dynamics and stakes of the author's fictional representations in contemporary literature

Abstract : The author is nowadays in a paradoxical position : he has lost his prestigious authority, questioned by literary critics, while he still holds a crucial function in the diffusion of literary works. In this work I intend to contribute to the contemporary efforts in analysing authorial figure in a critical way by examining a contemporary literary phenomenon: the author's transformation into a fictional character. The appearances of a fictional author are both frequent and diverse. The set of texts I am working on is crossing narrative genres offered by European and American literary works, such as autofiction, biographical novel, author's fiction, "biofiction", writer novel or biography novel, so as to mention generical classes distinguished by critics, but also "heteronymy" (deceiving invention of a fictional author). Current researches generally analyse these classes separately from one another although their confrontation displays the stakes of a wide authorial self-representation process. My research plan is based indeed on the idea that contemporary writers negotiate in fiction a new kind of authorial existence in order to scrutinize and to test this unstable notion that still defines them. A complex figure of fictional author takes place in the narrative, the figure of an author who exposes himself in the text while slipping away from it and who unveils himself at the very moment he is disguising. This complex figure might clarify in return the author's reality.

Keywords: author, writer, fiction, contemporary literature, novel, biography, metafiction, literary theory