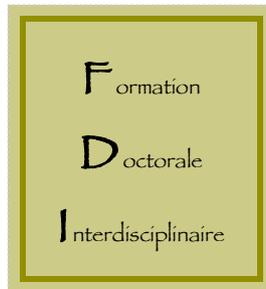


« LA VIE ET L'OEUVRE » ?

RECHERCHES SUR LE BIOGRAPHIQUE

Actes du colloque de relève
organisé à l'Université de Lausanne
les 8-9 novembre 2007
par la Formation doctorale interdisciplinaire



édités par
Philippe Kaenel
Jérôme Meizoz
François Rosset &
Nelly Valsangiacomo

avec la collaboration
de Panayota Badinou

Université de Lausanne
2008

TABLE DES MATIERES

Jérôme MEIZOZ	<i>Avant-propos</i>	3
François ROSSET	<i>La biographie à l'épreuve de l'écriture</i>	9
Francesca MARIANI ARCOBELLO & Andrea PILOTTI	<i>Entre histoire et sciences sociales : la biographie dans l'étude des élites cantonales et nationales</i>	27
Guillaume POISSON	<i>Le secrétaire Antoine Barthes de Marmorière. Aux sources de l'approche biographique d'un personnel « secondaire » en histoire diplomatique</i>	37
Marie WIDMER	<i>Comment construire la biographie des reines hellénistiques ?</i>	56
Florence PASCHE	<i>La vie dans l'œuvre ? Le biographique et l'hagiographique dans les récits sur la vie et l'œuvre de la poétesse indienne Mīrābāt</i>	69
Jan BLANC	<i>La vie de l'œuvre. Autoportraits et autofictions en peinture (XVI^e-XVII^e s.)</i>	98
Carine CORAJOU	<i>La sociologie de la littérature à l'épreuve de la biographie. La trajectoire d'Edmond Gilliard</i>	120
Stéphane PETERMANN	<i>(Ré)écrire la vie de Ramuz</i>	134
Antonin WISER	<i>Claude Simon, une déconstruction du biographique</i>	146
Raphaël BARONI	<i>Revenances de l'auteur...</i>	159
DOCUMENT		
Pierre ASSOULINE	<i>Dans l'atelier du biographe</i> Entretien accessible en ligne : http://www.unil.ch/fdi/page46667_fr.html	

Jérôme MEIZOZ

AVANT-PROPOS

La réflexion sur le genre biographique a connu un renouvellement important ces trente dernières années dans plusieurs disciplines. Longtemps florissant sur le marché éditorial, la biographie trouve aujourd'hui des formes renouvelées, nourries de la galaxie des sciences humaines contemporaines, comme l'a montré François Dosse dans *Le Pari biographique* (2005).

La question du traitement de données biographiques se pose, peu ou prou, dans la plupart des disciplines des lettres. C'est une bonne raison pour se pencher de manière interdisciplinaire sur le genre, sa pratique, ses deux acteurs principaux et la « relation biographique » nouée entre le biographe et son personnage¹. Tel est l'objet de la présente publication.

1. Disgrâces de la biographie

Dès le XVI^e siècle, la biographie s'impose comme le genre fondateur en histoire de l'art. La vogue des éloges académiques au XVIII^e siècle, et la profusion du discours biographique sur les écrivains et artistes ont ouvert la voie à la fameuse « méthode biographique » de Sainte-Beuve. En France, celle-ci a fait école au XIX^e siècle et s'est intégrée durablement aux programmes d'enseignement, par le biais notamment de Gustave Lanson et de ses émules. Inculqué à des générations d'élèves, devenu une structure invisible de l'entendement scolaire dans les disciplines littéraires, l'inséparable couple « la vie et l'œuvre » a été sévèrement reconsidéré, au XX^e siècle, par les approches formalistes ou structuralistes.

Dans la foulée, la biographie traditionnelle a été très tôt accusée de se faire une conception naïve de l'acteur-sujet, de tomber dans l'« illusion rétrospective »², le téléologisme et la dérive romanesque. Le poète Max Jacob se riait, en 1916 déjà, de ce « genre » figé :

¹ M. Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

² P. Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63 (1986), pp. 69-72.

Genre biographique.

Déjà, à l'âge de trois ans, l'auteur de ces lignes était remarquable : il avait fait le portrait de sa concierge en passe-boule, couleur terre-cuite, au moment où celle-ci, les yeux pleins de larmes, plumait un poulet.³

Témoin de la coexistence de formes traditionnelles désormais interrogées et de tentatives de renouvellement du genre, l'évolution des collections consacrées à la biographie. Chez les historiens, une polarisation règne entre les biographies académiques et les biographies mondaines, destinées au grand public, qui s'accordent des libertés narratives et projectives empruntées au roman. La biographie d'artiste, pratiquée par des écrivains (Maurois, Pourtalès) a été dévaluée du fait de sa propension à mythifier des figures, au risque de l'anachronisme, plutôt que de s'en tenir aux documents disponibles. Ainsi les « grandes biographies », fleuron d'éditeurs à gros tirages durant tout le siècle, ont-elles une réputation ambiguë dans la communauté des historiens. La maison Tallandier, à Paris, par exemple, publiait jusqu'ici des romans historiques et des biographies de facture classique « conjuguant vedettariat et conservatisme politique »⁴. Conscient de son succès commercial mais de son déficit de reconnaissance auprès des professionnels, Tallandier envisage désormais des titres qui ont pour visée de répondre plus précisément aux exigences universitaires. En témoigne la toute récente collection « Texto » lancée en 2007 par Jean-Claude Zylberstein. En format de poche, elle accueille notamment un *Sénèque* signé Paul Veyne, professeur honoraire au Collège de France⁵. Pariant sur l'érudition, la réflexion mais aussi le divertissement, cette nouvelle collection cherche à cumuler le succès des grandes biographies et le sérieux de la référence académique, à savoir :

[...] réunir biographies d'hommes et de femmes célèbres, tableaux vivants d'époques ou d'événements qui ont marqué le cours des siècles [...]. Livres d'histoire, ce seront aussi autant de récits : vastes fresques ou études et recherches ponctuelles, souvent initiatives, parfois identitaires, livres d'aventures toujours, individuelles ou collectives (*Prière d'insérer*).

2. Reconfigurations actuelles

Qu'en est-il des genres biographiques dans la recherche actuelle ? Comment les diverses disciplines de sciences humaines envisagent-elles ce type de données ? De quelle façon en réalisent-elles les contraintes génériques et les procédés narratifs ?

Depuis les années 1980, François Dosse note un retour en grâce de la biographie auprès des universitaires. Ceux-ci investissent de manière nouvelle le projet biographique. Le *Saint Louis* de Jacques Le Goff (1996), par exemple, qui a

³ M. Jacob, *Le Cornet à dés*, [1916], Paris, Poésie/Gallimard, 2003.

⁴ F. Dosse, *Le Pari biographique*, La Découverte, 2005.

⁵ P. Veyne, *Sénèque. Une introduction*, Tallandier, « Texto », 2007.

fait date, forme un projet plus ample que le récit chronologique ou la psychologie projective du fameux roi. Le Goff se propose, à la suite de Jean-Claude Passeron et Giovanni Levi, d'observer à travers Louis comment les acteurs sont porteurs du monde social qui les porte :

Les structures sociales cessent d'être le contexte-décor dans lequel se promène un acteur. Elles deviennent aussi actives que l'individu lui-même puisque, incorporées par lui, elle le déterminent autant qu'il en joue. Complément de l'analyse des structures sociales et des comportements collectifs, la biographie devient alors une tentative d'histoire totale, un cas d'histoire problème dans la plus pure tradition des *Annales*. (1996, p. 10)

Autre ambition, dans un ouvrage récent, *Les Vérités inavouables de Jean Genet* (2004), Ivan Jablonka réhabilite, sous condition, la pratique biographique en histoire littéraire, tout en prenant acte des critiques formulées à son encontre par Foucault, Barthes, Bourdieu. Saisir un auteur dans les « réseaux » qui sont les siens s'impose⁶, mais il faut également comprendre les logiques de sa « trajectoire » dans le champ littéraire. Selon Jablonka, c'est en étudiant les strates du discours social d'une époque que l'on peut reconstruire la singularité d'un itinéraire individuel :

Les historiens et les sociologues ont du mal à rendre compte de la spécificité et de la force des œuvres littéraires. Mais faut-il pour autant les chasser de la partie ? « L'histoire ne nous dira jamais ce qui se passe dans un auteur au moment où il écrit », écrit Barthes étudiant Racine. Ce n'est pas si sûr : elle peut déjà dire pourquoi il écrit telle œuvre *hic et nunc* et ce qu'elle signifiait pour ses contemporains. Elle peut montrer que l'écriture est en soi un processus d'adaptation sociale et non de résistance (Sade tant l'exception). La reconstitution de l'horizon d'attente initial, pour parler comme Jauss, permet d'éviter un certain nombre de contre-vérités. Enfin, l'historien, comme un archéologue, met au jour les veines discursives qui, empruntées par l'écrivain à d'autres champs de savoir et d'expression (l'agrarisme, la langue officielle de l'école primaire, l'argot parisien, le roman populaire, la chronique d'histoire, le fait divers journalistique, l'expertise psychiatrique, le procès judiciaire, le rapport pénitentiaire, l'imaginaire politique du nazisme ou de la contre-révolution), traversent son œuvre de part en part — ce qui ne signifie pas qu'elle soit un patchwork sans originalité et sans unité. Toutes ces considérations, minimales peut-être au regard de l'analyse mais épistémologiquement importantes, contrebalancent les sempiternelles déclarations d'indépendance que les critiques littéraires attribuent faussement à l'écrivain en parlant de « son » style, de « sa » vision du monde, de « son » univers ou de « sa » philosophie de l'existence⁷.

⁶ B. Denis, D. de Marneffe (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri/Ciel, 2006.

⁷ I. Jablonka, *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Seuil, 2004, p. 411.

Les travaux actuels ont pour visée de souligner le va-et-vient entre l'individu et les structures sociales, afin de dépasser l'ancienne opposition, stérile, entre le singulier et le collectif. Il est ainsi des cas où les sources obligent à déduire en partie l'individu de la société : c'était le projet d'Alain Corbin dans *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot* (1998), en retraçant la vie d'un sabotier normand sur lequel les maigres sources disponibles se limitaient à quelques données d'état-civil.

Enfin, autre domaine abordé dans ce colloque, les contraintes formelles du genre biographique. Chacun a conscience aujourd'hui qu'une biographie (on ne parle pas ici de la simple liste de données prosopographiques) constitue avant tout un acte narratif. Dans ce cadre générique et rhétorique, elle recourt à des procédés que la littérature, par exemple le roman, connaissent bien. Il faut mesurer ici ce qui distingue la biographie du récit de vie propre à la tradition romanesque moderne, notamment par le biais de procédés fictionnels comme l'omniscience du narrateur ou la mise en scène dialoguée. De récents ouvrages abordent ces questions formelles, élargissant la question biographique à divers genres ou supports, insistant sur l'intermédialité de son traitement⁸.

Si la tradition littéraire surdétermine l'écriture biographique, les transformations du regard sur ce genre ont affecté en retour le travail des écrivains. La reconstitution de biographies lacunaires a ainsi donné lieu à des expériences littéraires originales, comme par exemple les récits de Patrick Modiano (*Dora Bruder*, 1997) ou Pierre Bergounioux (*Miette*, 1995).

3. Travaux de jeunes chercheurs de l'UNIL

En tant que colloque de relève, cette rencontre a permis d'entendre plusieurs doctorants et post-doctorants dont les préoccupations scientifiques touchent à la question biographique.

Des historiens et politologues ont présenté leurs travaux sur les usages complémentaires de la biographie et de la prosopographie. A partir d'une étude des élites politiques tessinoises (Francesca Mariani) et suisses (Andrea Pilotti), ils formulent des hypothèses sur leur spécialisation au cours du XX^e siècle et montrent l'intérêt à cumuler les traitements quantitatifs (prosopographiques) et qualitatifs (récit) des données biographiques. Guillaume Poisson a quant à lui montré l'intérêt et les difficultés à construire une biographie collective du personnel diplomatique français en Suisse aux XVII^e et XVIII^e siècles, avant de s'interroger sur les sources permettant de reconstituer la biographie singulière d'un secrétaire-interprète, Barthès de Marmorière.

Plus les sources sont anciennes, plus la reconstitution biographique semble aléatoire : Marie Widmer a présenté les rares sources permettant de retracer la vie d'une reine hellénistique à partir d'actes officiels mentionnés dans les sources

⁸ R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft, H.-J. Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007.

épigraphiques. La connaissance des coutumes du royaume séleucide permet par contre de conjecturer certains actes et obligations rituelles. De même, à l'aide de la notion de « biographie sacrée » distincte de celle d'hagiographie, Florence Pasche fait apparaître la fragilité des sources et commentaires scientifiques sur Mirabai, une poétesse rajpoute du XVI^e siècle. Le travail de l'historienne des religions consiste, ici, à faire l'examen critique du corpus de textes constitués par la tradition autour de cette figure de la dévotion à Krishna. Dans ces deux études de cas a été abordée la question du genre, en l'occurrence le fait qu'il s'agisse de femmes, dans la récolte et l'élaboration des données.

Historien de l'art, Jan Blanc étudie les usages de l'autoportrait dans la tradition picturale et décrit les diverses ressources allégoriques que tirent les artistes de leur propre représentation.

Dans une réflexion générale sur la lecture, Raphaël Baroni s'interroge sur ce que la connaissance biographique de l'auteur fait à l'acte de lecture. Prenant le contrepied de l'approche textualiste qui disjoint le texte de son auteur, le linguiste montre que l'effet de nom d'auteur a des conséquences sur la pratique de lecture et le réglage de l'interprétation. La curiosité biographique du lecteur alimente de manière complexe sa lecture projective. Carine Corajoud dispose du riche fonds d'archives de l'écrivain Edmond Gilliard et de ses disciples pour étudier sa trajectoire et les logiques de groupe littéraire qui se constituent autour de lui. Stéphane Pétermann examine la manière dont les biographes successifs de C. F. Ramuz, Gérard Buchet (1969) et Georges Duplain (1991), construisent la figure du grand auteur. Enfin, Antonin Wisser fait voir la manière dont les procédés romanesques de Claude Simon déconstruisent patiemment les données biographiques du personnage de l'ancêtre (Lacombe Saint-Michel) dans *Les Géorgiques* (1981) et il rappelle à cette occasion que le roman a la capacité de reconfigurer librement, hors des contraintes de vraisemblance et de chronologie, les données de la culture.

A ces exposés de chercheurs, qui ont fait apparaître des notions et problématiques partagées, s'est ajouté un entretien en public avec Pierre Assouline, « Dans l'atelier du biographe », accessible en fichier audio MP3 dans le cadre de cette publication⁹. Romancier, journaliste et biographe, Pierre Assouline a témoigné de son travail et nous a livré les choix qui sont les siens, les problèmes rencontrés et les règles qu'il s'impose dans l'atelier du biographe. A partir de ses biographies de Simenon, Gaston Gallimard, Henri Cartier-Bresson, Paul Durand-Ruel ou Marcel Dassault, Pierre Assouline a témoigné de l'empathie contrôlée du biographe pour le personnage qui l'habite durant plusieurs années. Il a souligné également la richesse des procédés littéraires permettant de construire le récit d'une vie, après avoir pris connaissance de toutes les archives disponibles à son sujet.

Le présent dossier est le fruit d'un colloque interdisciplinaire « *La "vie et l'œuvre" ? Recherches sur le biographique* » organisé par la Formation doctorale

⁹ « Dans l'atelier du biographe » est disponible également à l'adresse suivante : http://www.unil.ch/fdi/page46667_fr.html

interdisciplinaire de la Faculté des lettres (UNIL), en partenariat avec les Sections d'histoire (Prof. Nelly Valsangiacomo), de littérature française (Prof. François Rosset) et d'histoire de l'art (Philippe Kaenel, MER). C'est l'occasion d'adresser un grand merci à toutes les personnes qui ont participé à cette rencontre et ont assuré sa réussite.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- ARNAUD, Claude, « Le retour de la biographie. D'un tabou à l'autre », *Le Débat*, 54 (mars-avril 1989), pp. 40-47.
- BERGOUNIOUX, Pierre, *Miette*, Gallimard, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63 (1986), Minuit, pp. 69-72.
- BOYER-WEINMANN Martine, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Champ Vallon, 2005.
- CORBIN, Alain, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Flammarion, 1998.
- DENIS, Benoît, MARNEFFE Daphné (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri/Ciel, 2006.
- DION, Robert, FORTIER, Frances, HAVERCROFT, Barbara, LÜSEBRINK Hans-Jürgen (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007.
- DOSSE, François, *Le Pari biographique*, La Découverte, 2005.
- JABLONKA, Ivan, *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Seuil, 2004.
- JACOB, Max, *Le Cornet à dés*, [1916], Paris, Poésie/Gallimard, 2003.
- LE GOFF, Jacques, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, 54 (mars-avril 1989), pp. 48-53.
- LE GOFF, Jacques, *Saint Louis*, Gallimard, 1996.
- LEVI, Giovanni, « Les usages de la biographie », *Annales ESC*, vol. 44, n° 6 (1989), pp. 1325-1336.
- MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Gallimard, 1997.
- PASSERON, Jean-Claude, « Le scénario et le corpus. Biographies, flux, itinéraires, trajectoires » in *Le Raisonnement sociologique*, Nathan, 1991, pp. 185-206.
- VEYNE Paul, *Sénèque. Une introduction*, Tallandier, « Texto », 2007.

François ROSSET

LA BIOGRAPHIE A L'EPREUVE DE L'ECRITURE¹

Il y a une manière de fatalité qui pèse depuis une bonne quinzaine d'années sur le sujet de la biographie. Celui-ci semble ne plus pouvoir être abordé sans que soit rappelée au préalable la touchante histoire de ce genre d'abord promu, voire sacralisé, puis couvert de mépris, pour être finalement ressorti des placards et s'imposer à la fois comme excellent produit de marché et comme pratique intellectuellement honorable. L'histoire de la perception de la biographie s'inscrit donc sous le signe de la roue de la fortune au point qu'on peut se demander quand et sous quelles pressions ce genre, autrefois si décrié et aujourd'hui presque incontesté, tombera derechef dans l'opprobre et l'ostracisme.

Il est vrai en tout cas que de nos jours, après des années de diversification et d'enrichissement des pratiques de la biographie, de recolonisation par elle des espaces de librairie, de conquête d'une adhésion quasi unanime (années correspondant au grand virage que nous connaissons vers la perspective individuelle et tout en même temps à une éclipse du discours théorique), les signes se multiplient d'une interrogation critique de la biographie comme objet et comme pratique. Difficile de savoir s'il convient d'interpréter ces signes comme les avant-coureurs d'un prochain déclin, mais on peut au moins éprouver du contentement à voir se tendre l'élan d'une réflexion propre à combler cet « impensé biographique » dont plus d'un esprit des plus autorisés se plaignait depuis quelque temps. Pour exemple de cette nouvelle approche critique, on peut citer le livre de Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique*, paru en 2005 chez Champ-Vallon où l'on peut lire notamment cette phrase programmatique que je reprendrais volontiers à mon compte : « la relation biographique contemporaine se construit sur une tension fondamentale entre *désir biographique* et assimilation intellectuellement maîtrisée des impasses liées à sa pratique. » (p. 77) Un autre exemple, encore plus

¹ Le texte ci-dessous conserve, pour l'essentiel, la forme de l'exposé oral dont il a servi de support. Nourri d'une expérience et d'une réflexion personnelle, il est aussi redevable des travaux conduits à la Section de français de l'Université de Lausanne en 2005, dans le cadre d'un séminaire avancé consacré à la biographie d'écrivain comme genre ; aussi voudrais-je associer à cette publication les participant(e)s actifs à ce séminaire : Vincent Capt, Thierry Galafate, Fanny Giroud, Nicolas Gudinchet, Aurélie Maret, Arnaud Nicod-Clément, Sébastien Rieben, Jacques Viredaz, Géraldine Viret, Simone Widler, Piotr Zielinski.

parlant, parce que témoin d'une réflexion placée sous le régime du partage et du dialogue entre individus et disciplines, peut être vu dans les colloques et journées d'études consacrés à la biographie, qui se sont multipliés ces dernières années dans diverses universités.

Ces impasses évoquées par Martine Boyer-Weinmann, il s'agirait donc de les repérer et de les examiner, par exemple en les répartissant d'abord dans les deux grands espaces thématiques qui se déploient autour du concept de *bio-graphie* en incluant toute une série de présupposés qui doivent être interrogés si l'on veut sortir de cette gangue de l'impensé. L'un de ces espaces est constitué autour de la notion de vie ; l'autre, autour de celle d'écriture ; c'est l'évidence même, mais une évidence dont il n'est peut-être inutile de rappeler certains corollaires.

1. Autour de la notion de vie

Il va de soi que, de notre point de vue, réfléchir sur le concept de vie ne s'apparente pas à ce que font les biologistes en scrutant le vivant, ni à ce que pratiquent les théologiens et certains philosophes lorsqu'ils réfléchissent aux origines et au sens de la vie. Ce qui intéresse ceux qui s'appliquent à faire un peu de lumière sur la biographie, c'est la vie comme concept, comme objet mental et culturel. Comment apparaît-elle ? Sous des aspects bien divers qui méritent non seulement l'énumération de quelques unes des réponses possibles, mais aussi, au passage, quelques éclaircissements.

1.1. La vie singulière

La vie est devenue ici un objet défini, délimité dans l'espace illimité du temps, qu'il soit considéré comme humain ou cosmique. Cette définition, cette délimitation résulte d'une opération très grave et significative de singularisation, d'objectivation. Il s'agit, d'une part, de découper un coupon fini dans le tissu de l'infini et, d'autre part, de singulariser ce coupon par rapport à tous les autres possibles. D'où les questions qui se posent immédiatement : le coupon peut-il rendre compte du tissu ? C'est-à-dire quels sont les rapports entre la vie d'un seul et la vie en général ? Et aussi : pourquoi tel coupon et non pas tel autre ? qu'est-ce qui fait que telle vie serait plus digne d'intérêt que telle autre ? On le voit, ces questions nous ouvrent un horizon infini de nouvelles questions, des plus métaphysiques aux plus concrètes, comme, par exemple, celles qui relèvent de la méthodologie.

Dans cette perspective, on comprend que décrire, raconter ou même concevoir la vie de quelqu'un, c'est accomplir chaque fois et jusque dans ses dernières conséquences le geste antique du choix qui préside à l'écriture de l'*exemplum*. On peut se contenter de l'accomplir, mais il n'est pas interdit de le penser. Et quand on se met à le penser, on commence forcément par s'arrêter sur ce geste, si péremptoire, qui consiste à singulariser la vie. La vie des biographies apparaît alors

en tout premier lieu comme l'objet d'opérations humaines et non pas comme quelque chose qui est ou qui était et que l'on se propose de reconstituer telle qu'elle est ou qu'elle fut. Lorsque le personnage choisi comme objet par un biographe est un personnage célèbre, ce geste de singularisation ne fait que redoubler une opération qui a déjà été opérée sous diverses formes possibles. Cette vie a déjà été évoquée de multiples façons ; c'est même pour une part le cumul des évocations biographiques qui assure la célébrité d'un grand personnage. Quand c'est d'un obscur qu'il s'agit, ce geste peut sembler avoir quelque chose d'inaugural ; le choix peut faire penser à une véritable invention, mais il apparaît qu'en définitive, le geste lui-même ne peut rien avoir de nouveau ; c'est seulement la nature de son objet qui change. Certes, c'est la première fois qu'on raconte la vie d'un tel, mais on le fait justement en racontant une vie, c'est-à-dire en refaisant ce qui a été fait tant et tant de fois. Ainsi, on peut dire que dans tous les cas, le biographe reproduit une pratique culturelle que les hommes entretiennent depuis qu'ils ont pris l'habitude de parler d'eux-mêmes.

Il faut donc bien reconnaître que cette conception de la vie est très restreinte et réductrice, très artificielle et conventionnelle (même si l'on en a rarement conscience), mais aussi très, très ancienne – et fondamentale pour ce qui regarde la biographie.

1.2. La vie comme parcours orienté

Quand on considère la vie sous la perspective anecdotique et particulière d'un individu, on a beau avoir effectué une découpe dans la longue marche du temps, on n'en est pas pour autant libéré du conditionnement imposé par le temps, en particulier, justement, par la marche du temps. Toute vie considérée singulièrement, comme toute vie vécue réellement par les hommes n'est pas seulement un segment défini par un point A et un point B, mais c'est un segment orienté. Tous les individus marchent dans le même sens, tous marchent, plus ou moins longtemps, mais inexorablement vers leur disparition. C'est une fin qui est assignée, ce n'est pas un but choisi. Or on observe que la biographie qui a toujours eu tendance à choisir les vies d'individus remarquables propose une manière de déjouer la fin dernière en lui substituant un but, à savoir l'accomplissement des actions et des productions par lesquelles tel individu s'est illustré, devenant par là même digne de faire l'objet d'une biographie. Le vecteur de ces vies-là tend vers autre chose que la mort. L'orientation d'une telle vie n'est alors pas conditionnée par la mort, mais par les exploits, les découvertes, les inventions, les œuvres, les hauts-faits. Cet homme n'est plus né pour mourir, mais né pour devenir savant, grand capitaine, artiste, inventeur, *leader*, souverain, etc. On peut même rappeler, au passage et entre parenthèses, que ce conditionnement peut être vu comme une des raisons culturelles qui ont présidé, dans tant de pays, au choix d'une monarchie établie dans une dynastie. Né pour devenir empereur ou roi ; voilà qui asseoit son prince et justifie du même coup son règne. On tient là, sans doute, une de ces

trouvailles tellement humaines, qui visent à conjurer le sort, à déguiser le néant ou l'inconnu au-delà de la vie au prix d'une belle illusion : celle de l'homme qui survit à lui-même par ses actes et ses œuvres, pour autant que des biographes soient là pour entretenir cet *ersatz* d'existence dans le domaine de la mémoire.

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

La notion de but ouvre encore une autre problématique. Tout but appelle une justification ou tout au moins un éclaircissement sur la question de savoir qui l'a fixé. Quand on parle de la mort, les réponses à cette question relèvent de la métaphysique, mais si l'on parle d'accomplissements humains, c'est une tout autre affaire. Avec une certaine dose de complaisance, on peut accorder suffisamment de crédit à la volonté humaine pour postuler qu'un individu est capable d'organiser sa vie en fonction d'un ou de plusieurs buts qu'il s'est fixé. Mais on sait que la réalité des faits a plutôt pour habitude de perturber les programmes établis par les hommes pour réaliser leurs propres buts. Il n'en va pas de même dans la logique biographique où il suffit de considérer la vie d'un certain personnage dans la perspective de ce qui l'a rendu digne de mémoire pour que les éléments s'organisent docilement dans le dessin progressif d'une marche vers l'accomplissement de ce qui était à faire. Cela va de soi, puisque le biographe sait de science certaine que ce qui était à faire a été fait. Comment le sait-il ? Evidemment par le fait que les choses, dans son esprit s'organisent dans le sens inverse : sachant ce qui a été réellement fait, il suffit de postuler que c'est justement ce qui était à faire. Et c'est ainsi que l'on apprend inmanquablement quelles lectures et quels émois ont marqué celui qui allait se révéler grand poète, quels malheurs et quelles mauvaises influences ont marqué tel autre qui devait devenir un grand criminel, quels maîtres ont formé l'esprit de ce futur grand savant. Aussi, le sens de cette vie comme parcours orienté ne dépend-il pas d'une instance divine ni de la volonté du sujet lui-même, mais du biographe. Non pas parce qu'il serait nanti d'un pouvoir démiurgique quelconque, mais parce qu'il est justement habité, plus ou moins consciemment, par cette conception de la vie comme parcours orienté et qu'il rend compte de la vie d'un tiers sous la stricte autorité de cette conception. Celle-ci suffit-elle à représenter fidèlement la vie réelle des individus ? Rien n'est moins sûr, mais il est vrai que deux bons millénaires de biographie ont suffisamment préformé notre jugement pour que

nous soyons prêts à le croire. C'est exactement ce que Pierre Bourdieu a appelé, dans une expression devenue célèbre, l'« illusion biographique ».

1.3. *La vie comme processus de formation*

Il s'avère au surplus que ce parcours dont il est question n'est pas seulement orienté, mais qu'il l'est graduellement : les étapes se succèdent, chacune servant d'appui à la suivante comme les échelons réguliers d'un cursus ascensionnel. Pourquoi ascensionnel ? Parce que la tradition nous a encore légué une autre vérité qui ne se discute guère : un récit de vie n'assure pas seulement une cohérence à la brève séquence constituée par le passage d'un individu dans ce monde, il assume aussi des leçons, en particulier celle qui consiste à promouvoir les efforts accomplis pour accéder à la connaissance. La marche, ce n'est pas seulement une direction, c'est l'enchaînement d'une série de pas qui sont lisibles comme autant d'étapes dans une suite progressive. A chacune d'elles, le personnage emmagasine de nouvelles connaissances, jusqu'à ce qu'il atteigne cet âge avancé que les hommes ont toujours tenu pour celui de la sagesse. Et si, dans cette optique, vivre, c'est devenir toujours plus sage (mais certes jamais assez), il n'est pas étonnant que le récit de vie de ceux qui ont réellement vécu soit si souvent conduit comme le récit de ces personnages de fiction qui incarnent, en concentré, cette vision épistémique de la vie humaine. Ce sont ces héros du roman de formation, modèle si souvent renouvelé depuis l'*Odyssee*, avec ses bons et mauvais maîtres, ses errances et ses révélations, ses épreuves et ses tentations, ses châtements et ses récompenses. Il y a tout un personnel et toute une panoplie de situations et de motifs qui n'attendent qu'à transiter de l'univers du roman vers celui du récit de vie, par la médiation du langage et des formes discursives qui ne changent absolument pas en fonction du caractère authentique ou fictif de la vie qui est racontée. Dans cette perspective, Ulysse et Lazarillo de Tormes ne sont pas différents de Descartes ou de Jeanne Lanvin, héros de biographies. On peut transposer ce beau proverbe espagnol selon lequel *c'est la marche qui fait le chemin* en rappelant que c'est le récit qui fait la vie de la biographie. Nous y reviendrons plus en détail. Ajoutons seulement ceci, à propos de parcours ascensionnel, que le modèle contraire de la dégringolade progressive, de l'homme qui sombre petit à petit dans le mal, dans la démence, dans la misère, n'est évidemment que l'orientation symétriquement inversée de la même structure. L'apprentissage est alors, dans la plupart des cas, dévolu non plus au héros de l'histoire racontée, mais au lecteur qui est mis en garde, par l'exemple négatif, devant les conséquences qui l'attendent s'il emprunte la même pente. Car les biographies non seulement représentent des parcours progressifs d'accès à la connaissance, mais elles tracent un parcours parallèle à l'intention du récepteur qui est à son tour invité à s'instruire et à devenir plus sage. C'est comme si la biographie assumait, plus explicitement que d'autres genres, la métonymie de la lecture comme représentation figurée et raccourcie de la vie.

1.4. La vie comme épreuve d'intelligibilité de l'expérience humaine

A prendre un peu légèrement tout ce qui a été dit jusqu'ici (bien sommairement il est vrai), on pourrait croire qu'il s'agit, dans ces propos, d'instruire le procès de la veulerie ou de la naïveté humaines, qui auraient trouvé une forme d'expression particulièrement choisie dans la biographie. Disons-le tout de suite : il n'est pas du tout question de cela. Les centaines de générations de biographes ne se sont pas succédé dans la croyance toute candide que la vie des hommes serait une somme d'éléments qu'il suffit d'organiser convenablement pour en trouver le sens, comme si le sens se trouvait non pas dans la chose elle-même, mais dans les opérations qu'on effectue pour la représenter. En réalité, c'est exactement le contraire. L'organisation, l'ordonnement biographiques qui donnent une forme à la fameuse « illusion biographique » peuvent être perçues plutôt comme une esquive, une manière de biaiser face au mystère insondable de la condition humaine, celle-là même qui s'incarne et se déroule dans la vie des individus. Incarnée, la voilà tangible, au moins potentiellement, reconnaissable et porteuse d'une identité ; limitée dans le temps, la voilà saisissable ; marquée par des accomplissements, la voilà consistante. La biographie, c'est le roman que les hommes se racontent depuis qu'ils existent pour faire comme s'ils avaient trouvé réponse aux questions ultimes sur le sens de l'expérience humaine.

Faisons donc comme si tout s'expliquait, comme si tout progressait régulièrement et sûrement vers un but reconnaissable et racontons la vie des hommes. Comment le ferons-nous alors ? En nous efforçant surtout de mettre au jour les événements et les comportements dont il est possible d'identifier les causes et de reconnaître les conséquences, en établissant toutes sortes de relations d'intelligibilité qui associent dans la clarté du sens des unités disparates : comparaison, continuité, enchaînement, causalité, somme : tels ont toujours été les serviteurs les plus fidèles du biographe qui, au contraire, redoute la faille, la juxtaposition cloisonnée, l'isolement des parties, la solitude des unités. Le biographe aura beau clamer sa probité et sa soumission à la rigueur intellectuelle, il ne sera pas très bien reçu ni bien compris, par exemple, s'il refuse d'expliquer pourquoi son personnage s'est suicidé. Car, pour les lecteurs, le problème n'est pas tant que le secret le plus profond de la vie de ce personnage n'a pas été élucidé, mais c'est que le récit de cette vie demeure lacunaire, là précisément où la glose est attendue.

Le récit du biographe n'est pas seulement un des lieux où s'exprime de façon privilégiée le fantasme de l'intelligibilité si volontiers caressé par l'*homo rationalis*, il est aussi une forme où s'exercent les instruments intellectuels et langagiers qui font toute l'intelligibilité. Il ne faut donc pas prendre la biographie pour ce qu'elle n'est pas, ni lui demander ce qu'elle ne saurait donner : espace de projection, elle témoigne des efforts accomplis sans relâche par les hommes pour questionner le sens et donner une forme aux réponses incomplètes qu'ils ont pu trouver ; elle ne saurait rendre un compte satisfaisant de la vie, ni même de ce

qu'aura été réellement la vie de tel individu. Elle ne peut donner qu'une image construite de cette vie particulière, laquelle n'est elle-même qu'une actualisation anecdotique de la vie.

1.5. La vie comme image et construction culturelle

Abandonnons donc une fois pour toutes l'idée que la biographie serait une voie d'accès et d'explicitation de la vie d'un individu telle qu'elle s'est réellement déroulée. Ne croyons pas ou ne faisons pas semblant de croire que même les exemples les plus admirables, comme la vie de Saint Louis racontée par Jacques Le Goff, celle de Newton par Richard Westfall ou celle de Voltaire par René Pomeau et son équipe, rendent le compte exact de ces vies telles qu'elles ont été. Et je n'ai pas du tout le sentiment de tenir, en disant cela, des propos iconoclastes ou offensants à l'égard de biographes exemplaires. Car la seule vérité qu'une biographie est propre à transmettre est celle qui la concerne elle-même : quels buts ses auteurs ont-ils poursuivis en faisant le récit de cette vie ? quelles méthodes ont-ils utilisées ? comment se sont-ils positionnés par rapport à l'état des connaissances ? quels présupposés de toutes sortes affleurent-ils aux yeux du lecteur attentif ? etc.

La vie telle qu'elle est racontée par les biographes est une construction culturelle, mais elle est surtout un modèle qui permet de faire au moins quatre choses très importantes :

1. Ordonner et circonscrire des données disparates, confuses et toujours pléthoriques ; en racontant la vie de Saint Louis, Le Goff avait évidemment l'ambition de procurer un grand livre sur l'un des moments clés du moyen âge européen, mais un livre qui devait être autre chose que l'exposé synthétique d'un auteur de manuel. En configurant son propos autour d'une vie singulière (certes pas n'importe laquelle), l'historien se donnait la possibilité de parcourir sa matière de l'intérieur et de l'organiser autour d'une structure des plus fiables.

2. Offrir au lecteur un discours riche d'un contenu qui est rendu recevable et compréhensible parce qu'il est organisé dans une structure familière. L'un des signes les plus évidents de cela se voit dans la multiplication de séries et de collections biographiques qui matérialisent dans l'espace de circulation du livre, une négociation qui tourne autour des attentes du public. Négociation à visées commerciales, certes, mais d'autres objectifs tenus habituellement pour plus nobles (transmettre des connaissances, interroger des idées reçues, redresser des erreurs, combler des lacunes, etc.) peuvent être remplis grâce à la même adhésion de reconnaissance du modèle utilisé. Et le fait que les biographies se présentent sous des formes très diverses, comme nous allons le voir, ne change rien à cela ; il faut seulement savoir que les attentes recourent cette diversité même.

3. Etablir un cadre capable de contenir les multiples projections que les hommes ont toujours besoin d'opérer par rapport à leur propre vie. Là encore, le cas Le Goff est intéressant. Certes, on ne va pas s'aventurer dans des

interprétations idéologiques, voire psychologiques qu'on pourrait penser pouvoir inférer du choix du sujet par l'historien, des méthodes suivies comme des modalités discursives engagées, mais on peut se contenter de rappeler les nombreux commentaires donnés publiquement par lui à propos de l'importance de ce livre dans le développement de sa vie intellectuelle et de sa réflexion d'historien sur l'histoire comme sur l'écriture de l'histoire.

4. Traduire en exemples des valeurs associées à la vie humaine : valeurs morales, sociales, politiques, esthétiques, épistémologiques, heuristiques, culturelles, etc.

Ainsi, il apparaît clairement que la vie de la biographie ne peut pas être confondue avec la vie humaine dans sa réalité, considérée singulièrement ou en général, mais qu'elle est évidemment une construction mentale et culturelle aux multiples dimensions. La biographie non seulement dépend pour une part importante de cet objet complexe, mais elle contribue de façon majeure à le conforter par reproduction, en lui apportant sans cesse de nouvelles actualisations. Bref, la vie de la biographie est une abstraction, un objet construit et modélisé. Et s'il est construit et modélisé, cet objet, c'est surtout par le truchement des formes d'écriture qui président à sa réalisation, puis à sa réception.

2. Autour de la notion l'écriture

En tant que produit d'écriture, la biographie est marquée par une série de conditionnements qui, à leur tour, instaurent une distance considérable entre la vie d'un individu qu'on fait le projet de raconter et le récit de cette vie qui découle de la plume du biographe. Là encore, il a fallu faire des choix et je vais me limiter à considérer rapidement cinq de ce conditionnements.

2.1. Les formats de la biographie

Tout le monde sait bien que la biographie peut se réaliser sous une multitude de formes, mais l'on n'a pas toujours conscience d'une autre évidence, pourtant tout aussi claire, à savoir que ces formes préexistent à l'acte d'écriture du biographe. Ce dernier se confronte donc en tout premier lieu à une série de modèles par rapport auxquels il se positionne en fonction des circonstances qui ont donné lieu à son travail. On peut être amené à écrire un article de dictionnaire ou d'encyclopédie, une fiche prosopographique, un éloge académique, une notice nécrologique, une chronologie, un catalogue d'exposition, des états de service, un chapitre d'une collection, un portrait, une monographie érudite, un récit biographique élaboré (ce qu'on appelle généralement et de façon très imprécise une biographie). Ces récits peuvent à leur tour être différenciés selon la catégorie du personnage en cause : la tradition biographique a imposé l'habitude de distinguer les vies des philosophes, les vies des grands capitaines, les vie des souverains, les vies des saints, les vies des artistes, puis celles des écrivains et celles des savants ; à quoi se sont ajoutées

plus récemment les vies des politiciens, des sportifs, des vedettes du cinéma ou du « show-biz », de tous les types d'individus incarnant des fonctions glorifiées, voire sacralisées dans la société de leur temps.

Qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non, qu'il accepte cet état de fait ou qu'il fasse semblant de l'ignorer, le biographe n'est pas libre d'organiser son discours comme il l'entend. En plus des présupposés culturels relatifs à la conception de la vie humaine, dont je n'ai pas eu le temps parler, il y a des normes formelles qui sont imposées par la forme particulière que le biographe a choisie ou qu'on lui a imposée. Un exemple célèbre et particulièrement parlant à cet égard nous est apporté par la *Biographie universelle ancienne et moderne* des frères Michaud. Le formatage des notices qui sont presque toujours développées, assure une unité d'ensemble qui apparaît comme très impressionnante au moment où l'on s'intéresse à l'identité de leurs différents auteurs qui comptent pour beaucoup d'entre eux parmi les plumes les plus prestigieuses du premier dix-neuvième siècle. Ces grands écrivains, ces historiens célèbres, ces philosophes de renom, tous ces auteurs se sont pliés très docilement au modèle préétabli, donnant non pas leur biographie de tel personnage, mais celle qui leur avait été commandée.

Ces différents formats de la biographie découlent évidemment du projet éditorial qui préside à leur concrétisation. C'est-à-dire que la biographie est directement dépendante des termes dans lesquels sont définis les paramètres de circulation du texte achevé : paramètres scientifiques ou épistémologiques, mais aussi techniques, politiques, commerciaux, etc.

Il n'en va pas différemment pour la forme la plus élaborée et la plus complexe que constitue le récit biographique auquel je vais consacrer l'essentiel des observations qui suivent. On sait bien que de célèbres auteurs comme Stefan Zweig, Paul Morand, André Maurois, André Malraux ou encore, de nos jours, Jean Lacouture ou Pierre Assouline, lui ont donné une légitimité littéraire qui pourrait laisser penser que les contraintes d'écriture de ces biographies pourraient être moins prégnantes. En réalité, c'est bien le contraire qui se passe dans le paysage de la biographie : ces auteurs, à la suite de James Boswell et de sa célèbre biographie du docteur Samuel Johnson ou de Chateaubriand auteur de la *Vie de Rancé*, ont contribué à établir la norme esthétique et discursive de la biographie comme genre littéraire, avec ses contraintes de dispositif narratif, de dosage rhétorique visant à entretenir l'intérêt du lecteur, de soin apporté au travail du « style », etc. Il n'en va pas autrement des chefs-d'œuvre qui ont établi le standard de la grande monographie biographique des historiens où la rigueur apportée à la collecte et au traitement des sources n'enlève rien à l'exigence du travail d'écriture – et à laquelle finissent par s'essayer les plus grands historiens : Jean Favier, François Bluche, Jacques Le Goff, Emmanuel Leroy-Ladurie, François Fejtö, Alain Corbin, etc. Mais dans tous ces cas, l'exploitation des sources et la reconstitution du parcours de vie considéré obéissent à des conditions d'ordonnement des données, de construction du discours, de choix de formulation et même, forcément,

de séduction du lecteur qui n'ont évidemment rien à voir avec les exigences de restitution d'une certaine vérité historique.

Ainsi, non seulement les biographes sont contraints de positionner leur œuvre par rapport à des modèles préexistants, mais ils contribuent à enrichir et à renforcer l'autorité de ces modèles.

2.2. *La sédimentation biographique*

Pour construire son récit, le biographe commence donc par se situer par rapport à une forme convenue, à un modèle ; il récolte des données avec plus ou moins d'acharnement, de flair et de succès. Mais il a encore, très souvent, un autre problème à résoudre, c'est celui des biographies antérieures consacrées au même personnage. On écrit en fonction d'un modèle, en fonction de ce qu'on a pu réunir comme information (j'y reviendrai) et en fonction de ce qui a déjà été écrit. L'accumulation dans le temps des biographies est un phénomène fascinant qui permet d'analyser plusieurs questions essentielles : la motivation de l'écriture biographique, l'influence de l'« air du temps » (c'est-à-dire la participation indirecte du « champ littéraire » à l'écriture elle-même), la circulation des lieux communs, le dialogue à distance, etc. Bien sûr, je n'aurai pas le temps de m'attarder sur ces passionnantes questions ; je dois me contenter seulement de quelques observations de surface.

Bien des biographies s'ouvrent sur une préface où l'auteur s'explique sur les motivations qui l'ont poussé à écrire et souvent, il est amené à dire qu'il s'agit pour lui de défendre une position qui n'a pas encore été prise ou d'apporter des données nouvelles issues de documents inédits, de redresser une image qu'il juge biaisée, de réinterroger « à nouveaux frais » (selon l'expression consacrée) un ou des dossiers déjà abondamment exploités. Ces discours introductifs montrent clairement que la visée du biographe est alors double : il y a, certes, le personnage dont il entreprend de raconter la vie, mais il y a aussi toute une tradition, parfois richement stratifiée, qu'il s'agit d'interroger, de critiquer et de renouveler. Écrire une énième vie de Shakespeare, de Jean-Jacques Rousseau ou, pire encore, de Napoléon, implique même de se mesurer davantage à cette tradition qu'aux mystères et particularités du personnage lui-même. Il s'instaure une espèce de compétition entre les générations, quelquefois même au sein d'une même génération (on a vu récemment paraître deux immenses biographies de Chateaubriand à quelques mois d'intervalle, toutes deux déjà énièmes biographies de Chateaubriand), compétition dont l'enjeu n'est pas directement l'objet biographié, mais le discours biographique, non le personnage, mais les modalités de sa représentation.

Dans ce jeu de rivalité, on voit à l'œuvre de façon particulièrement remarquable le travail de deux énergies contradictoires : celle, qu'on dit souvent dynamique et conquérante, qui consiste à faire table rase de tout ce qui a été écrit jusque-là pour établir une nouvelle vérité et celle, dite volontiers médiocre et timorée, qui assure la pérennité des idées reçues. Il me paraît toutefois plus intéressant de considérer

ces énergies sous un autre angle qu'au travers de qualificatifs valorisants et forcément discutables. L'une et l'autre se complètent comme elles se sont toujours complétées. Il y a toujours eu des pères qu'il fallait bien se résoudre à tuer, de même que le savoir a toujours circulé au carrefour, d'une part, de la reproduction par la vertu des pratiques si fondamentales de la compilation et, d'autre part, de l'innovation, tentation qui aiguise l'esprit humain de tout temps.

Cela dit, il peut évidemment arriver qu'un auteur soit effectivement le premier à raconter la vie de tel individu. Mais dans ce cas, il faut bien constater que le problème ne change guère. Cet auteur ou son éditeur ne manqueront jamais de faire observer que le livre a quelque chose d'inaugural, ce qui est une façon de le positionner par rapport à une absence de tradition ou de le poser comme la première pierre d'une tradition à venir. Là, le récit de vie se réfère non pas à une tradition concrétisée, mais à l'idée de tradition, ce qui suffit largement à confirmer le poids de celle-ci. Par ailleurs, l'auteur d'une biographie inaugurale ne manque pas de textes avec lesquels il pourra faire dialoguer sa propre voix : les biographies de personnages comparables ou de contemporains, les biographies déjà publiées dans la même collection, ses propres productions antérieures (biographiques ou non), les discours antérieurs sur la biographie comme genre, etc.

Bref, si chaque personnage objet de biographie a été indiscutablement un individu singulier à nul autre comparable, on ne peut pas en dire autant de toute biographie qui ne peut se développer sans s'alimenter au terreau richement sédimenté du genre.

2.3. La problématique de l'auteur

Je viens de rappeler le caractère unique de l'objet de la biographie ; il convient d'en dire à peu près autant du sujet, du biographe. Qui pourrait mettre en doute l'investissement profondément personnel de tout sujet d'écriture ? Et comment ne pas se rendre compte, en lisant, par exemple, le Chateaubriand de Marc Fumaroli récemment paru, qu'on lit d'abord du Fumaroli et ensuite une étude biographique consacrée à Chateaubriand ? Le biographe n'est pas seulement un écrivain, il est un écrivain, plus ou moins ambitieux, plus ou moins désireux de marquer le livre du sceau de son style propre et unique, mais aussi plus ou moins libre de le faire. Car il est évident que plus le format biographique imposé est codifié, plus est restreinte la latitude accordée aux velléités créatrices de l'auteur. Il en va de même, évidemment, avec tout ce qui relève non pas du style, mais des opinions personnelles qui s'expriment à travers le récit de la vie d'un tiers, avec les convictions et les parti-pris de l'auteur relativement au genre de la biographie, avec les revendications d'originalité et de nouveauté qui peuvent être explicitement formulées. Néanmoins il ne faut pas dire pour autant qu'un auteur de notice à paraître dans un dictionnaire n'est pas un auteur ; au contraire, il ne l'est pas moins qu'un écrivain débridé et flamboyant, mais il en incarne une posture différente. Car de même qu'il y a des formats différents de biographie, il y a des postures

d'auteurs distinctes. Et ces postures commandent à leur tour des modalités d'écriture spécifiques à chacune d'elles.

La question de l'auteur devient particulièrement difficile lorsque le personnage biographié s'est lui-même distingué par une activité d'auteur. La biographie des écrivains en général et même celles de personnages qui n'ont été écrivains que secondairement, comme certains grands mémorialistes (le duc de Saint-Simon, Churchill, le général de Gaulle), apporte à la relation entre le sujet et l'objet de la biographie une dimension très particulière. Tout spécialement dans les cas où ces personnages ont entrepris eux-mêmes de raconter leur vie. Rien de plus délicat, mais rien de plus révélateur de la complexité de cette question de l'auteur que d'étudier les biographies des hommes qui furent eux-mêmes autobiographes. Dans ces cas, le biographe doit fonder et définir pour lui-même une position d'auteur distincte de celle de son objet qui s'était, lui le premier, distingué de l'être qu'il était et qu'il avait été réellement dans sa vie. Là encore, il y aurait lieu de pousser plus avant la réflexion, mais relevons au moins ceci : la biographie, ce produit si fortement marqué par le formatage des modèles et par les propriétés de sa condition générique, est issue du rapport dialectique entretenu par deux instances totalement singulières : l'auteur et son objet. Apparemment, ce n'est pas un mince paradoxe, mais c'est ce qui permet de mesurer l'amplitude de la variation possible d'un texte lui aussi singulier par rapport aux contraintes qui déterminent sa concrétisation dans l'écriture, puis dans la relation multidimensionnelle avec le lecteur. A vrai dire, ce qui apparaît une fois encore à l'examen de ces questions, c'est que la singularité, l'unicité peuvent être assurément accordées à l'homme qui a réellement vécu et dont on raconte la vie, autant qu'à l'homme réellement vivant qui raconte cette vie, mais beaucoup moins sûrement, sans doute, à l'un en tant qu'il est biographié et à l'autre en tant qu'il est biographiant.

2.4. L'état des sources

Evidemment, ce n'est pas à des doctorants et surtout pas à des historiens qu'il faut rappeler l'importance des sources, ni surtout la complexité que présente la problématique des sources. Le biographe en est totalement tributaire et le résultat de son travail aussi. Beaucoup de biographies voient le jour, parce qu'un nouveau fonds d'archives a été rendu public ou parce que des documents ont plus ou moins miraculeusement réapparu. Mais ce que je voudrais commencer par relever, c'est que la biographie, dans les unités qui la constituent par convention (ou dans ce qu'on a pu appeler les « biographèmes »), est largement dépendante de la culture de conservation des documents. Il y a des types de documents qui sont plus ou moins systématiquement conservés, comme tout ce qui relève de l'état civil, les relations avec des institutions publiques (armée, écoles, tribunaux, sociétés de toutes espèces), les transactions patrimoniales et les comptabilités, les brevets, patentes, diplômes, distinctions, certificats de toutes sortes. Devant les archives publiques, tous les individus sont égaux, du moins en théorie : l'acte de baptême

documente aussi bien la naissance d'un dauphin, que celle du quinzième enfant d'un portefaix des Halles ; c'est pourquoi le canevas primitif de toute biographie s'organise d'abord en fonction de ces étapes de la vie, rigoureusement limitées, qui laissent des traces. Rien d'étonnant donc à ce que ce canevas soit à peu près le même pour tous. C'est ce qu'expriment très bien, par exemple, les collections de notices prosopographiques. Les individus répertoriés dans une telle série furent cruellement inégaux devant l'intelligence, la fortune, le caractère, le destin, la nature, la famille, etc. Mais inclus dans de telles séries, ils partagent tous le même sort biographique. On peut même dire que la biographie est un des lieux où peut se concrétiser le vieux rêve de l'égalité entre les hommes. Mais il faut aussitôt ajouter que ce qu'il y a de réellement intéressant dans la vie des individus, c'est justement tout ce qui se passe dans l'infra ou l'extra documentaire. Le véritable terrain d'exercice du biographe, ce sont les blancs de la documentation, ces espaces jonchés de bribes insignifiantes auxquelles on s'accroche pour tenter non pas d'énumérer des faits, mais d'expliquer des agissements, d'accompagner les attermoissements et les doutes, de formuler des hypothèses et d'en vérifier la validité, etc. En ce sens, la biographie se présente souvent comme une manière de complément à la documentation ; elle en est totalement dépendante, mais se caractérise justement par ce qui n'est pas elle. Là encore, le rapport aux pratiques sociales est ambigu : rapport indéfectible et rapport de concurrence.

Cela dit, le traitement des sources nécessite à lui seul les plus grandes précautions ; syllabaire de l'historien, la critique des sources devrait être aussi le B-A BA du biographe ; ce n'est malheureusement pas toujours le cas, notamment à cause des phénomènes de contamination dont j'ai déjà parlé à propos du rapport de la biographie avec la profondeur sédimentaire qui la sous-tend. Mais après tout, l'historien lui-même n'est-il pas menacé des mêmes simplifications, amalgames et standardisations ?

De même, l'un des phénomènes qui garantit un certain avenir au biographe comme à l'historien, c'est l'évolution du patrimoine des sources. Evolution quantitative, du fait des découvertes ininterrompues de nouveaux filons, de nouvelles conditions d'accessibilité à des fonds parfois gigantesques (l'exemple de l'Europe centrale et de l'ancienne URSS est parlant sur ce point) et évolution qualitative, de par l'accès à des moyens sans cesse renouvelés pour une meilleure lecture des documents connus. Mais s'il y a un intérêt à ces observations bien banales, dans la perspective qui est la mienne ici, c'est qu'elles apportent une nouvelle confirmation de ce que je ne cesse de dire depuis un moment, à savoir que la biographie n'est pas prioritairement déterminée par la vie d'un personnage qu'elle raconte, mais par une foule de conditionnements divers qui vont des plus abstraits aux plus concrets. Ainsi, s'agissant du concret le plus immédiat, à savoir les sources, on constate que raconter la vie de quelqu'un, c'est d'abord accepter de se confronter et surtout de se soumettre à un certain état des connaissances, tout en sachant que cet état ne sera plus le même dès demain. Voilà qui devrait au moins rendre modeste.

2.5. Les lieux communs de l'histoire

Pour ce dernier point, je voudrais prendre appui, s'il m'est permis, sur mon expérience personnelle. Le personnage auquel je me suis confronté (avec mon ami Dominique Triaire), Jean Potocki, est né en 1761 et mort en 1815 ; c'était un grand aristocrate polonais qui a rempli très exactement le rôle que ce statut lui assignait, mais en le jouant comme personne d'autre. Polygraphe, grand voyageur, engagé dans diverses aventures politiques et scientifiques, il était aussi à l'aise dans les salons parisiens que dans des clubs de Londres, à Berlin, à Saint-Pétersbourg, et même à Genève, à Lausanne, à Orbe et à Yverdon.

Empoigner la vie d'un tel personnage qui s'est mêlé à toutes les élites de l'Europe, à l'époque des grands bouleversements, c'est évidemment affronter tout un catalogue d'idées reçues qui balisent le territoire en le rendant familier et se frotter à des réseaux d'énergie qui vous attirent fatalement vers les pôles focalisant l'attention. C'est ce que l'on peut appeler le tropisme des grandes figures, des grands événements, des livres-cultes. C'est ainsi que le biographe aura tendance à accorder plus d'importance à une lettre que Potocki reçoit de Germaine de Staël qu'à des confidences intellectuelles, pourtant des plus raffinées que lui livre un obscur rabbin de Berdychev. Il se mettra à saliver lorsqu'il verra son personnage revenir à Paris en 1790, même si c'est pour constater qu'il observe la Révolution avec le même détachement qui a caractérisé tout son rapport au monde, ce qui n'avait pas empêché une certaine historiographie de le considérer comme un de ces jacobins aristocrates si sympathiques. Si ce biographe nourrit un intérêt particulier pour la problématique des Lumières helvétiques, il aura tendance à souligner le fait que la mère et le cousin de Potocki s'étaient fait soigner chez le docteur Tissot et il cherchera à creuser tout spécialement le lien de cette grande famille et de quelques autres du même type avec le réseau très efficace des pasteurs rayonnant autour du personnage d'Elie Bertrand. Il s'extasie, le biographe, en découvrant que son personnage se compare, dans une lettre, au « promeneur solitaire » et, quand il considère ses immenses travaux d'érudition, il ne manque pas d'aligner à l'horizon les volumes de l'*Encyclopédie*. Surtout quand il sait par ailleurs, qu'un des personnages de l'immense et génial roman de Potocki, le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, est un encyclopédiste suicidaire dont l'*opus magnum* finira mangé par les rats.

Quand on raconte la vie d'un personnage de cet acabit, on est constamment tenté de suivre son parcours pour y trouver des éléments capables de nous aider à mieux comprendre le XVIII^e siècle, ce qui revient en réalité à dessiner son parcours en suivant les balises ou plus exactement les pôles magnétiques constitués par les éléments majeurs qui structurent notre connaissance d'une époque, ainsi que les images de celle-ci qui s'imposent à nous sous le poids de la tradition historiographique. Ce qu'il faudrait s'efforcer de faire, c'est donc plutôt de considérer le personnage dans son temps et non pas son temps à travers le personnage.

Car il est vrai que Jean Potocki peut apporter beaucoup de satisfactions dix-huitiémistes. Il est un sujet rêvé pour alimenter l'un des combats menés aujourd'hui par les chercheurs pour élargir au-delà de la perspective culturelle française le spectre du siècle des Lumières. Avec Potocki, nous sommes assurés de nous confronter aux Lumières au moins européennes (avec extensions dans le Caucase, en Mongolie, en Turquie, en Egypte et au Maroc), à travers des écrits multiples toujours rédigés dans le plus parfait français. Cet homme qui a tout lu, tout vu, tout pensé est aussi un excellent sismographe capable de rendre compte des soubresauts de la pensée des Lumières, avec ses enthousiasmes, ses raccourcis, ses impasses, ses crises. On est loin, très loin d'une vision naïvement optimiste du règne de la raison humaine, vision qu'on croyait dépassée aujourd'hui, mais qui revient à grands cris de nos jours, à toute occasion, dans des slogans infantiles comme « Voltaire, au secours ! » ou dans des postures de philosophe-star TV revendiquant sans le moindre sourcillement critique une ascendance fondée dans le siècle des Lumières.

L'actualité me fournirait un bon exemple pour développer encore un sixième point que je ne ferai qu'effleurer et qui touche l'influence du contexte socio-culturel sur la production biographique. L'exemple est celui du mathématicien Leonhard Euler qui n'avait été que peu « biographié » jusqu'ici, dans une série de textes de circonstance largement tributaires des éloges prononcés dans les différentes académies auxquelles le grand mathématicien était associé. La logique ridiculement, mais efficacement tyrannique de la célébration des anniversaires fait qu'en cette année 2007 du tricentenaire de la naissance d'Euler, toute une série de monographies à caractère partiellement ou complètement biographiques ont vu le jour. Celles-ci n'apportent malheureusement rien de très nouveau, car elles sont motivées par un mouvement conjoncturel qui exclut la possibilité d'opérer de sérieuses recherches dont le résultat n'intéressera plus personne après le 31 décembre 2007. Mais l'exemple montre assez clairement à quel point la biographie comme projet qui devrait obéir d'abord à des visées heuristiques, informatives, documentaires et épistémologiques se trouve souvent condamnée au statut d'otage des modes et des caprices de l'environnement socio-culturel et socio-économique.

On pourrait penser, au terme de ce bref parcours et dans la perspective interdisciplinaire qui est ici la nôtre, qu'il y aurait tout de même lieu de distinguer, dans ces réflexions, les biographies qui n'obéissent pas à d'autres fins qu'à elles-mêmes et qui donnent à la biographie toute sa consistance à la fois générique, textuelle et commerciale (au sens le plus large) et celles qui sont élaborées pour servir d'autres buts, par exemple pour documenter et soutenir une enquête historique, philosophique, littéraire, etc. Les biographies publiées par Pierre Assouline sont, il est vrai, très différentes des fiches biographiques que sont invités à remplir les affiliés à ce magnifique projet de base de données lancé récemment, ici même, sous le titre « Lumières.Lausanne ». Mais je reste convaincu que les unes comme les autres sont également tributaires de ces conditionnements dont je

viens de parler. Pour les unes, par exemple, s'imposera une limite de nombre de pages définie pour la collection en cause, tandis que les autres seront dominées par le formatage informatique qui ne peut souffrir aucun écart.

Ainsi, penser le biographique en général, c'est parcourir, arpenter et surtout interroger cette distance qui s'impose très largement entre l'expérience du réel et la multiplicité des formes qui président à sa documentation comme à sa représentation.

BIBLIOGRAPHIE

- ABASTADO, Claude, « Portrait de l'auteur : les bios d'écrivains dans les manuels d'histoire littéraire », *Cahiers de sémiotique textuelle*, 10 (1987).
- ARNAUD, Claude, « Le retour de la biographie : d'un tabou à l'autre », *Le Débat*, 54 (mars-avril 1989).
- BARTHES, Roland, « Les vies parallèles » [1966], in *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Ed. du Seuil, 2002.
- BECKER, Howard S., « Biographie et mosaïque scientifique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62/63 (juin 1986).
- BENREKASSA, Georges, « Le retour du biographique », *La Licorne*, 1988/4.
- BONNET, Jean-Claude, « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, 63 (sept. 1985).
- BONNET, Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1988.
- BOSWELL, James, *Life of Johnson* [1793], London, Macmillan, 1925 (trad. fr. Lausanne, l'Age d'Homme, 2002).
- BOURDIEU, Pierre, « L'Illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62/63 (1986).
- BOYER-WEINMANN, Martine, « La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats », *Poétique*, 139 (sept. 2004).
- BOYER-WEINMANN, Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- COHN, Dorrit, « Vies fictionnelles, vies historiques », *Littérature*, 105, mars 1997.
- COHN, Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.
- DOSSE, François, *Le Pari biographique. Ecrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.
- FINGER, Matthias, *Biographie et herméneutique. Les aspects épistémologiques et méthodologiques de la méthode biographique*, Montréal, Université de Montréal, 1984.

- FUMAROLI, Marc, « Des “vies” à la biographie : le crépuscule du Parnasse », *Diogène*, 139 (juil.-sept.1987).
- FUMAROLI, Marc, *Chateaubriand : poésie et terreur*, Paris, Ed. de Fallois, 2003.
- GITTINGS, Robert, *The Nature of Biography*, London, Heinemann, 1978.
- HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Ed. du Seuil, 1987.
- JOHNSON, Uwe, *L'impossible biographie*, Paris, Gallimard, 1966.
- KELLER, Thomas, FREDDY, Raphaël, *Biographies au pluriel*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2001.
- KENDALL, Murray Paul, *The Art of Biography*, Londres, George Allen, 1965.
- LACOUTURE, Jean, *Profession biographe*, Paris, Ed. du Seuil, 2003.
- LAPORTE, Roger, *Dix variations sur un thème biographique*, Paris, Flammarion, 1975.
- LE GOFF, Jacques, « Comment écrire une biographie aujourd'hui ? », *Le Débat*, 54 (mars-avril 1989).
- LE GOFF, Jacques, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996.
- LEVI, Giovanni, « Les usages de la biographie », *Annales ESC*, 6 (1989).
- MADELENAT, Daniel, *La Biographie*, Paris, PUF, 1984.
- MADELENAT, Daniel, « La biographie en 1987 », *Cahiers de sémiotique textuelle*, 16 (1989).
- MADELENAT, Daniel, « Biographie et roman : je l'aime, je le hais », *Revue des Sciences humaines*, 224 (oct.-déc. 1991).
- MADELENAT, Daniel, « La biographie aujourd'hui », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 52 (2000).
- MARMANDE, Francis, MARTY Eric (éd.), *Entretiens sur la biographie*, Paris, Carnets Séguier, 2000.
- MAUROIS, André, *Aspects de la biographie*, Paris, Grasset, 1930.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- O'CONNOR, Ulick, *Biographers and the Art of Biography*, Dublin, Wolfhound Press, 1997.
- PENEFF, Jean, *La Méthode biographique*, Paris, A. Colin, 1997.
- REVEL, Jacques, « La biographie comme problème historiographique », in *Mélanges offerts à Philippe Jantard*, Aix-Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2002.
- RHIEL, Mary, SUCHOFF David, *The Seductions of Biography*, Londres, Routledge, 1996.

ROSSET, François, TRIAIRE, Dominique, *Jean Potocki. Biographie*, Paris, Flammarion, 2004.

SOLLERS, Philippe, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968.

VANOYE, Francis, « La biographie, quand même », *Cahiers de Sémiotique Textuelle*, 16 (1989).

VIALA, Alain, « Biographie », *Encyclopædia Universalis*.

VIART, Dominique, « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », in Marc Dambre, Monique Gosselin-Noat, *L'Eclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

WOOLF, Virginia, « L'Art de la bio », in *Essais*, Paris, Seghers, 1976.

Poétique, « Le Biographique », 63 (sept. 1985).

Diogène, « La Biographie », 139 (juil.-sept. 1987).

Revue française de psychanalyse, « Des biographies », 52 (janv.-fév. 1988).

La Licorne, 4 (1988).

Cahiers de Sémiotique Textuelle, « Le Désir biographique », 16 (1989).

Revue des Sciences humaines, « Le Biographique », 224 (oct.-déc. 1991).

Revue des Sciences humaines, « Paradoxes du biographique », 263 (juil.-sept. 2001).

Littérature, « Biographiques », 128 (2002).

Francesca MARIANI ARCOBELLO et Andrea PILOTTI

**ENTRE HISTOIRE ET SCIENCES SOCIALES :
LA BIOGRAPHIE DANS L'ETUDE DES ELITES
CANTONALES ET NATIONALES**

Par cette contribution, les deux auteurs proposent de s'interroger sur l'intérêt que la biographie et respectivement la prosopographie peuvent avoir dans l'étude du domaine politique, en examinant notamment l'utilité de telles approches pour la compréhension de dynamiques et phénomènes plus amples qui débordent la dimension du personnage ou des personnages étudiés. En même temps, ils envisagent de rapprocher l'utilisation de ces deux genres – biographique et prosopographique – par deux différentes disciplines, l'histoire et les sciences sociales, en attirant l'attention sur les différences tout comme sur les similitudes d'approche et de démarche.

A ce propos, les deux auteurs apporteront des éléments de réflexion en présentant les cas concrets de recherches dans lesquels ils sont actuellement impliqués.

1. Introduction

L'idée d'une contribution commune d'une historienne et d'un politologue dans le cadre du colloque « La "vie et l'œuvre"? La question biographique » naît en premier lieu du fait d'être tous les deux impliqués dans des projets de recherche sur les élites. Toutefois, il s'agit d'études fort différentes tant par leur sujet de recherche – Andrea Pilotti se concentre sur l'ensemble des élites suisses et sur les liens existants entre les dirigeants des divers secteurs de la société tandis que Francesca Mariani Arcobello s'intéresse plutôt à l'élite politique, en particulier du canton du Tessin – que par l'approche choisie liée aux disciplines desquelles chacun de nous est issu, l'histoire et les sciences sociales. La méthode d'investigation utilisée est toutefois la même, à savoir la biographie ou sa déclinaison collective, la prosopographie.

A travers la présentation de nos recherches, nous proposerons des exemples concrets qui puissent stimuler la réflexion sur l'utilité de la biographie et de la prosopographie pour l'étude des élites ainsi que sur la diversité d'approche à ces méthodes d'investigation de l'histoire et des sciences sociales.

A ce propos, nous estimons que la biographie et la prosopographie offrent de précieux éléments pour l'analyse des mécanismes qui règlent le fonctionnement des classes dirigeantes et que, malgré les différences méthodologiques, il y ait une

complémentarité entre l'approche historique et l'approche politologique dans l'étude des élites.

2. Francesco Borella (1883-1963) et l'étude de l'élite politique tessinoise

Dans les dernières années, nous avons assisté à un retour d'intérêt autour de la biographie, genre historique dont la légitimité scientifique a été souvent mise en discussion¹. C'est précisément dans cette nouvelle vague que s'inscrit aussi le travail de licence de Francesca Mariani Arcobello portant sur Francesco Borella². Ce dernier, dirigeant du parti socialiste tessinois, a été un représentant d'importance locale avec une certaine visibilité nationale liée surtout à son rôle de Conseiller national et à son engagement antifasciste. Conscients de l'envergure essentiellement tessinoise de la figure de Borella, nous nous sommes interrogés sur l'intérêt plus général que la biographie d'un politicien d'importance locale pourrait avoir.

Un premier élément stimulant peut être relevé dans la possibilité d'élaborer des hypothèses de recherche plus amples aidant à la compréhension des caractéristiques et mécanismes du système politique dans lequel le personnage étudié s'inscrit. En analysant le parcours politique de celui-ci, on en décèle les aspects principaux et en insérant ces éléments dans le contexte historique de l'époque, on peut aboutir à la formulation d'hypothèses de recherche plus générales qui peuvent être appliquées à l'ensemble de la classe politique. Ce mécanisme peut se vérifier soit par analogie soit par contraste avec le parcours du sujet étudié.

De façon plus concrète, dans le cas de Francesco Borella, aussi à travers une analyse superficielle de sa biographie politique, nous pouvons par exemple relever la tendance à cumuler de nombreuses charges institutionnelles pour des périodes même très longues. Borella a en effet été membre de l'exécutif communal de Chiasso pour trente-sept ans, député au Grand Conseil tessinois pour quarante-trois, Conseiller national pour treize et représentant actif en même temps aux trois niveaux institutionnels suisses pour treize années. En observant ces données, nous avons été frappés par la longueur de l'engagement institutionnel de Borella et nous avons d'abord supposé être en présence d'un parcours politique tout à fait extraordinaire. Il faut admettre que le risque, en conduisant une recherche biographique, de juger extraordinaire le sujet que l'on étudie tout comme celui de ne pas conserver une distance émotionnelle scientifiquement convenable, sont toujours à l'ordre du jour. Par contre, en rapprochant le parcours de Borella à ceux d'autres représentants de la gauche tessinoise il a paru évident que ce processus d'accumulation n'avait rien de singulier et qu'il était en réalité très commun. Guglielmo Canevascini et Edoardo Zeli – pour ne citer que deux des principaux

¹ Ce changement dans l'approche historiographique de la biographie est particulièrement mis en évidence par P. Levillian, « Les protagonistes : de la biographie », pp. 121-156.

² F. Mariani Arcobello, *Socialista di frontiera. L'avvocato Francesco Borella (1883-1963)*.

dirigeants de la gauche cantonale contemporains à Borella – ont démontré cette même propension à cumuler plusieurs charges politiques. De plus, cette tendance ne paraît en aucun cas exclusive de la gauche tessinoise; au contraire, elle peut être repérée aussi au niveau de la gauche nationale, comme le montre par exemple le parcours d'hommes tels que Walther Bringolf ou, dans le cas vaudois, Paul Golay, Maurice Jeanneret et Pierre Graber, pour ne citer que quelques noms. Une habitude assez généralisée dans la gauche cantonale et nationale à concentrer les charges politiques, et par là le pouvoir, dans les mains d'un nombre restreint de dirigeants a donc pu être relevée à travers l'étude de la biographie politique de Borella. A partir de cette constatation, on pourrait formuler plusieurs explications possibles.

Si dans le cas spécifique de Borella, sa formation académique – plutôt rare parmi les rangs du parti socialiste tessinois – semble avoir favorisé cette addition de charges, cette même explication ne paraît pas autant satisfaisante dans l'analyse des parcours d'autres dirigeants cantonaux et nationaux. Nous pourrions alors formuler d'autres hypothèses s'écartant de la trajectoire de Borella. A savoir, si cette tendance ne dépend effectivement pas du type de formation des dirigeants dans les mains desquels se concentrent les charges politiques et le pouvoir, est-elle plutôt liée à une structure particulière et verticale du parti ? Ou encore, en portant l'analyse à un niveau plus élevé: cette tendance à la boulimie politique est-elle transversale sur l'échiquier politique ? En d'autres termes, cette propension peut-elle être constatée uniquement dans la gauche cantonale et nationale (et dans ce cas, pourquoi ?) ou s'agit-il d'un phénomène général dans le panorama politique cantonal et national ? Et alors, quels sont les mécanismes qui le règle ? Autant d'interrogations qui restent pour l'instant ouvertes et qui démontrent l'exigence d'une analyse systématique et de plus grande envergure, faisant par exemple recours à la prosopographie.

L'étude de la biographie politique de Francesco Borella a donc permis de formuler une série de nouvelles hypothèses de recherche qui s'éloignent du personnage et qui ont été à leur tour à l'origine d'un nouveau projet d'étude, qui devrait bientôt se transformer en un travail de doctorat. Tout en soulignant que ce projet se trouve encore dans une phase embryonnaire, nous pouvons déjà anticiper qu'il s'agira de se pencher sur le parcours des principaux représentants du système politique tessinois entre XIX^e et XX^e siècle probablement en faisant recours à une approche biographique collective, qui devra permettre de prendre en compte le cadre familial dans lequel ces personnages s'inscrivent. En effet, à côté des nouvelles hypothèses de recherche dont nous venons de parler, l'étude sur Francesco Borella a aussi permis de constater l'importance des clans familiaux dans le système et la culture politiques du canton du Tessin, aspect déjà relevé par d'autres historiens³. Cette analyse prosopographique devrait permettre de relever

³ Cf. parmi d'autres R. Ceschi, C. Agliati, « Il censo, il credito, i notabili », pp. 215-236, L. Lorenzetti, « Les élites « tessinoises » : du XVII^e au XIX^e siècles : alliances et réseaux familiaux », pp. 207-226 et L. Lorenzetti, « Comportamenti patrimoniali, strategie familiari e riproduzione sociale in area ticinese (secoli XVIII-XIX) », pp. 257-279.

des éléments qui se répètent et à travers lesquels il sera possible de proposer des clés de lecture nouvelles du système et de la culture politiques tessinoise ou tout au moins de fournir une connaissance plus organique de sa classe dirigeante. Ces mêmes clés de lecture seront ensuite vérifiées en faisant abstraction des cas personnels et familiaux étudiés à travers l'examen du contexte historique. Dans une dernière phase, nous prévoyons de revenir sur des cas spécifiques qui soient cette fois particulièrement significatifs par rapport aux interprétations formulées du système et de la culture politiques.

Cet intérêt porté à l'analyse biographique, qu'elle soit concentrée sur l'examen d'un seul politicien – comme dans le cas du travail de licence sur Francesco Borella – ou utilisée de manière systématique par le recours à une approche prosopographique ou explicative par la présentation de cas exemplaires, comme dans le cas du projet de doctorat, nous rend attentifs à l'utilité d'une réflexion portant, d'une part, sur le rapport dialectique entre biographie et prosopographie et, d'autre part, sur l'analyse du contexte historique. Il paraît en fait – et celle-ci est une première hypothèse conclusive – que précisément ce lien entre analyse biographique et contextualisation historique soit typique de l'approche historique à biographie et prosopographie.

De plus – et celle-ci est une deuxième hypothèse que nous proposons – la biographie et la prosopographie se transforment, par exemple dans le cadre des recherches que nous venons de présenter, en des méthodes d'investigation, plus ou moins innovatrices, qui peuvent fournir une nouvelle lecture du système politique à travers une étude plus organique de l'élite politique et de la culture qui l'a caractérisée.

3. Une biographie collective des élites suisses du XX^e siècle

Alors que dans les autres pays européens nous constatons un intérêt croissant porté aux élites, en Suisse le thème reste encore peu abordé. Les importants travaux précurseurs de Gruner sur les élites politiques⁴ ainsi que l'analyse sur les dirigeants des principales associations patronales et syndicales de Kriesi⁵ datent désormais de quelques décennies. Il existe certes des travaux plus récents qui sont néanmoins consacrés aux élites d'un seul champ social (notamment politique et économique). Ces travaux, tout en apportant nombreuses informations sur certaines catégories d'élites, n'abordent que marginalement la question des interrelations entre les élites des différentes sphères de la société. Il existe également un nombre considérable d'études monographiques, souvent biographiques, portant sur une ou plusieurs personnalités marquantes de la Suisse⁶. Ces études biographiques nous apportent beaucoup d'informations sur la trajectoire individuelle d'un acteur central dans un

⁴ E. Gruner, *L'Assemblée fédérale suisse* ; E. Gruner, *Politische Führungsgruppen im Bundesstaat*.

⁵ H. Kriesi, *Entscheidungsstrukturen und Entscheidungsprozesse in der Schweizer Politik*.

⁶ M. Hohl, *Die wirtschaftspolitischen Vorstellungen von Max Weber (1897-1974) und sein Einfluss auf die Tätigkeit des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes*.

certain contexte historique. Cependant, elles ne fournissent que rarement des indications sur la biographie collective des élites. La faiblesse de la littérature en Suisse est assez étonnante. D'autant plus que nombreux travaux historiques, sociologiques et politologiques ont mis en évidence le rôle central joué par les élites helvétiques, que ce soit dans le processus d'intégration nationale ou par rapport à la forte concentration du pouvoir entre les mains d'un nombre restreint d'acteurs, cumulant des positions décisionnelles dans différentes sphères de la société. Longtemps célébrées comme une clef du succès du pays, en termes d'intégration politique ou de performances économiques, les élites suisses ont fait l'objet de fortes critiques: ainsi parle-t-on de plus en plus fréquemment de « société fermée » ou du « Filz helvétique ».

La littérature sociologique internationale sur les élites a mis en avant, pendant la période qui suit la Deuxième Guerre mondiale, l'émergence de véritables élites spécialisées, phénomène lié à une diversification et à une professionnalisation croissante de la société. En Suisse, ce processus de différenciation apparaît comme largement incomplet, en raison de la persistance d'une forte imbrication des élites des différentes sphères. Le projet de recherche *Les élites suisses au XX^e siècle : un processus de différenciation inachevé*?⁷ vise à combler la lacune existant dans la littérature à travers l'analyse des élites suisses de cinq sphères (économie, politique, administration et justice, milieu académique et scientifique, presse écrite) pour cinq dates couvrant le XX^e siècle (1910, 1937, 1957, 1980, 2000). Le projet permettra de mieux comprendre les interrelations entre les élites des différentes sphères de la société et leur évolution, de dresser un portrait collectif des élites pour ces cinq dates et, enfin, d'analyser les changements de leur profil au cours du XX^e siècle.

La définition retenue pour le concept d'élite est minimale⁸. Elle renvoie notamment aux acteurs qui occupent une position de premier plan dans une certaine sphère. Au sein de la littérature, nous distinguons deux perspectives à partir desquelles il est possible d'analyser les élites. La première problématique renvoie à la question de la sélection et du recrutement des élites et implique la réalisation d'un profil sociologique de celles-ci (origine sociale, formation, appartenance politique, etc.). La question sous-jacente à la deuxième problématique renvoie quant à elle aux relations entre les élites des différentes sphères de la société et à la concentration du pouvoir. L'attention est davantage tournée vers les positions de pouvoir occupées par les acteurs. Dans le cadre du projet, on envisage de combiner ces deux problématiques qui ne doivent pas se concevoir comme étant exclusives l'une de l'autre.

⁷ Projet de recherche n° 100012-113550/1 financé par le Fond national de la recherche scientifique (FNRS) qui a démarré le 1^{er} mars 2007 sous la direction de Thomas David et André Mach.

⁸ Pour une présentation synthétique des différentes thèses énoncées sur les élites, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de J. Coenen-Huther, *Sociologie des élites*.

Le cas des élites suisses se révèle intéressant pour plusieurs raisons. Premièrement, dans une perspective historique, la construction et l'intégration nationale du pays ont été très largement interprétées comme la réussite des formes de collaboration et de coopération entre les élites des différentes sous-cultures du pays et entre les élites économiques et politiques par la suite. Deuxièmement, l'existence d'un système de milice, que ce soit dans le domaine politique ou militaire, a toujours été fortement ancré en Suisse : ces prestations pour la collectivité publique ont été assumées par des individus en complément de leurs activités professionnelles. La vie politique helvétique s'est donc longtemps caractérisée par l'absence d'une véritable professionnalisation des élites politiques, d'où une interpénétration étroite entre les champs économique, militaire et politique. Troisièmement, la petite taille du pays a favorisé l'existence d'une élite restreinte, dont les membres se connaissent grâce notamment aux nombreux réseaux de sociabilité.

L'hypothèse générale que nous pouvons formuler à propos des élites suisses, c'est que celles-ci se caractérisent par l'absence de ruptures importantes au cours du siècle. Plus précisément, nous supposons que pour le XX^e siècle soit possible d'esquisser une première périodisation de leur évolution marquées grosso modo par trois phases. La première partie du siècle (jusqu'aux années 1930) se serait distinguée par une forte imbrication qui faciliterait la coordination et la prise de décision des élites, au détriment toutefois d'une plus grande ouverture démocratique des positions de pouvoir. La deuxième phase, qui va des années 1930 jusqu'aux années 1970, semble caractérisée par une progressive différenciation fonctionnelle des différentes sphères et de leurs élites. Enfin, dans la troisième phase, qui débute dans les années 1980, nous assisterions à l'affirmation de logiques de fonctionnement de plus en plus autonomes des sphères de la société, ce qui rendrait plus difficiles la cohésion et la communication entre les élites. Cela dit, il reste qu'au cours du siècle, tout en étant présent, le processus de différenciation reste incomplet, surtout en comparaison avec d'autres pays européens.

Le projet de recherche se divise essentiellement en trois étapes. La première a été en large partie accomplie au cours des six premiers mois de travail et elle a consisté dans l'identification des élites économiques, politiques et administratives et judiciaires. Il faudra encore identifier les représentants des élites académiques et de la presse écrite. La deuxième étape consiste dans la récolte des données biographiques des principaux acteurs pour la réalisation d'une base de données informatisée. Enfin, dans la troisième étape, il s'agira de se pencher sur l'évolution des relations entre les différents champs et acteurs à l'aide notamment de l'analyse de réseaux et des principaux lieux de sociabilité des élites.

3.1 Démarche méthodologique

Deux méthodes seront donc utilisées lors de cette recherche. La première méthode renvoie notamment à l'approche prosopographique qui consiste dans la réalisation, à partir d'une série de critères, de notices biographiques de l'ensemble des personnes appartenant aux élites suisses. La démarche prosopographique justifie de par la nature même de l'objet d'étude. En effet, les élites, plus que d'autres groupes sociaux, ont laissé des traces dans les archives qui nous permettent de les aborder également sous un angle quantitatif. L'intérêt pour la démarche prosopographique est présent en histoire depuis les années 1970⁹. Tout en reconnaissant que les élites ne constituent pas un corps homogène, l'approche statistique a le mérite de dégager des points communs de ces élites. Ainsi, il est possible d'esquisser des tendances générales, macro-historiques, qui forment une toile de fond à partir de laquelle nous pouvons développer par la suite une approche micro-historique, centrée sur la biographie d'un personnage ou d'un groupe plus restreint de personnalités.

Par contre, la deuxième méthode renvoie à l'analyse de réseaux et permettra de dépasser la nature descriptive et quantitative, propre d'une base de données, pour introduire finalement une dimension analytique dans la recherche. Plus précisément, elle permet de lier entre eux les parcours individuels des principaux acteurs de la société suisse identifiés par des études biographiques. A travers l'analyse de réseaux, il sera ainsi possible d'étudier les relations et le degré d'imbrication entre les élites des différentes sphères. D'ailleurs, récemment, des travaux inspirés par les écrits de Pierre Bourdieu ont souligné la pertinence d'articuler une démarche prosopographique dans le cadre d'une recherche sociologique¹⁰.

3.2 Composition des échantillons

En ce qui concerne la sphère économique, le point de départ a été une précédente recherche menée sur le gouvernement d'entreprise¹¹. A partir de la base de données constituée à cette occasion, nous avons pris en considération les présidents et les membres des conseils d'administration des cent-dix plus grandes entreprises helvétiques pour les cinq dates. L'échantillon a été ensuite complété par la composition des comités directeurs des six principales associations économiques, à savoir l'USCI (Union suisse du commerce et de l'industrie), l'UPS (Union patronale suisse), l'ASB (Association suisse des banquiers), l'USAM (Union suisse des arts et métiers), l'USP (Union suisse des paysans) et l'USS

⁹ C. Charle et al., *Prosopographie des élites françaises : XVI^e-XX^e siècles* ; M. Aurell et al., *Le médiéviste et la monographie familiale : sources, méthodes et problématiques*.

¹⁰ F. Denord, *Genèse et institutionnalisation du néo-libéralisme en France (années 1930-années 1950)*.

¹¹ G. Schnyder, M. Lüpold, A. Mach et T. David, *The Rise and Decline of the Swiss Company Network during the 20th Century*.

(Union syndicale suisse). L'échantillon de la sphère politique a été réalisé en prenant en considération les membres du Conseil fédéral, les parlementaires fédéraux (Conseil national et Conseil des Etats), les membres des exécutifs des trois plus grands cantons (Zurich, Berne et Vaud) ainsi que le Tessin et les membres des comités directeurs des principaux partis politiques (PRD, PDC, PSS, UDC, Les Verts pour 1980 et 2000). Enfin, pour la sphère administrative et judiciaire, nous avons retenu tous les directeurs d'offices des départements fédéraux, les membres de la chancellerie fédérale, les secrétaires généraux et adjoints des départements fédéraux, les membres du Tribunal fédéral et du directoire de la Banque nationale suisse (BNS).

La base a été conçue pour faciliter à la fois une analyse statistique et qualitative des informations. D'une part, la réalisation de biographies collectives permettra de vérifier la présence ou non d'éléments de rupture ou de continuité. Il sera ainsi possible de disposer d'informations sur les changements dans le profil des élites (type de formation, appartenance partisane, parcours politique, participation à des conseils d'administration, carrière militaire). En outre, l'analyse de réseaux permettra d'identifier, parmi les personnes satisfaisant la définition minimale d'élite déjà précisée, celles qui jouent un rôle plus central. De cette manière, nous pourrions tester les hypothèses d'une différenciation fonctionnelle des élites ou de la persistance de leur cohésion et de leur intégration. D'autre part, les informations insérées dans la base se prêtent très bien à une analyse centrée sur quelques personnages tout comme sur des groupes plus grands d'élites. Dans le cadre d'un travail de doctorat, qui devrait porter sur l'évolution de deux groupes parlementaires, nous envisageons en effet de recourir d'abord à une approche macro-historique. Plus précisément, il s'agira, à l'aide de la prosopographie, de rendre compte de l'évolution du profil sociologique des parlementaires du Parti radical démocratique (PRD) et de l'Union démocratique du centre au cours des cinquante dernières années et de lier celle-ci avec une analyse de réseaux permettant d'identifier, pour chaque date retenue, les personnalités centrales des deux groupes. Nous envisageons ensuite d'adopter une approche biographique (micro-historique) dans le but d'étudier le parcours individuel de ces personnalités et d'en dégager les traits les plus significatifs.

4. Conclusion

Nous venons donc de confronter deux typologies d'études s'inscrivant dans deux traditions scientifiques assez diverses, à savoir l'histoire et la science politique. Toutefois, si l'objet de recherche est différent – comme nous avons vu, Francesca Mariani Arcobello se concentre sur l'élite politique tessinoise, tandis que Andrea Pilotti et l'équipe dont il fait partie s'intéressent plutôt à l'ensemble des élites suisses –, la méthode utilisée est la même, à savoir la biographie et la prosopographie.

L'analyse de l'approche historiographique de la biographie a abouti à deux conclusions principales. En premier lieu, le lien entre l'analyse du parcours d'un ou de plusieurs personnages et celle du contexte historique dans lequel le ou les biographiés s'inscrivent est propre de l'approche historiographique de la biographie et de la prosopographie. À ce propos, nous pouvons constater une première différence entre l'utilisation de cette méthode par l'histoire et les sciences sociales. Ces dernières paraissent en effet beaucoup moins intéressées au contexte historique et beaucoup plus attentives aux caractéristiques et aux mécanismes de fonctionnement de l'élite en général.

En deuxième lieu, l'analyse de l'approche historiographique a montré que biographie et prosopographie sont des méthodes, plus ou moins innovatrices, qui peuvent fournir une nouvelle lecture du système et de la culture politiques à travers une connaissance plus organique de la classe dirigeante. Sur ce point, l'utilisation de la biographie et de la prosopographie par l'histoire et les sciences sociales semble être par contre beaucoup plus proche.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

- AURELL, Martin et al., *Le médiéviste et la monographie familiale : sources, méthodes et problématiques*, Turnhout, 2004.
- CESCHI, Raffaello, AGLIATI, Carlo, « Il censo, il credito, i notabili », in *Storia del Cantone Ticino, l'Ottocento*, éd. Raffaello Ceschi, Bellinzona, 1998, pp. 215-236.
- CHARLE, Christophe et al., *Prosopographie des élites françaises : XVI^e-XX^e siècles*, Paris, 1980.
- COENEN-HUTHER, Jacques, *Sociologie des élites*, Paris, 2004.
- DENORD, François, *Genèse et institutionnalisation du néo-libéralisme en France (années 1930 – années 1950)*, Paris, 2003.
- GRUNER, Erich, *L'Assemblée fédérale suisse*, Berne, 1970.
- GRUNER, Erich, *Politische Führungsgruppen im Bundesstaat*, Bern, 1973.
- HOHL, Marcela, *Die wirtschaftspolitischen Vorstellungen von Max Weber (1897-1974) und sein Einfluss auf die Tätigkeit des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes*, Diessenhofen, 1983.
- KRIESI, Hanspeter, *Entscheidungsstrukturen und Entscheidungsprozesse in der Schweizer Politik*, Frankfurt, 1980.
- LEVILLIAN, Philippe, « Les protagonistes : de la biographie », in *Pour une histoire politique*, éd. René Remond, Paris, 1988 (1^{ère} éd.), pp. 121-156.
- LORENZETTI, Luigi, « Les élites « tessinoises »: du XVII^e au XIX^e siècles : alliances et réseaux familiaux », in *Famille, parenté et réseaux en Occident (XVII^e-XX^e siècles). Mélanges offerts à Alfred Perrenoud*, éd. par Anne-Lise Head-König, Luigi Lorenzetti, Béatrice Veyrassat, Genève, 2001, pp. 207-226.
- LORENZETTI, Luigi, « Comportamenti patrimoniali, strategie familiari e riproduzione sociale in area ticinese (secoli XVIII-XIX) », *Società e storia*, 92 (2001), pp. 257-279.
- MARIANI ARCOBELLO, Francesca, *Socialista di frontiera. L'avvocato Francesco Borella (1883-1963)*, à paraître.
- SCHNYDER, Gerhard, LÜPOLD, Martin, MACH, André et DAVID, Thomas, *The Rise and Decline of the Swiss Company Network during the 20th Century*, Lausanne, 2005.

Guillaume POISSON

**LE SECRETAIRE ANTOINE BARTHES DE
MARMORIERE. AUX SOURCES DE L'APPROCHE
BIOGRAPHIQUE D'UN PERSONNEL
« SECONDAIRE » EN HISTOIRE DIPLOMATIQUE**

La méfiance de Clio pour le genre biographique, affublé de tous les maux par l'historiographie française notamment depuis l'Ecole des Annales, montre combien ce genre a des difficultés à être assumé par les historiens¹. Histoire historisante, histoire des grands hommes, histoire apologétique, histoire artificielle... Pourtant entretemps d'aucuns ont relevé un retour du biographique, précisément parmi les tenants de la Nouvelle histoire². On constate que la biographie est également très présente dans les recherches actuelles en histoire politique et diplomatique, et plus particulièrement dans l'histoire des corps administratifs: corps préfectoral, corps des Ponts et Chaussées, ou plus proche de nos recherches le corps diplomatique³. Biographies individuelles ou collectives, prosopographies et parcours de vie se trouvent ainsi en bonne place dans la recherche actuelle où l'on revient de plus en plus à l'individu et aux rouages des prises de décision⁴ comme à l'étude des acteurs de la négociation (ministres, ambassadeurs, consuls...). Mes recherches⁵ s'orientent également dans ce sens, et tendent notamment à saisir l'élaboration des savoirs dont disposaient les ambassadeurs de France⁶ près des cantons suisses pour pouvoir accomplir au mieux leur mission.

¹ Nous pouvons nous reporter aux études de François Dosse, Etienne Hofmann ou bien encore Nicolas Offenstadt citées en bibliographie.

² Voir le survol de P.-Ph. Bugnard, « Les retrouvailles de la biographie et de la nouvelle histoire », pp. 236-254.

³ Nous pouvons nous reporter aux études de M. Haehl ou bien encore S. Bégaud, M. Belissa et J. Visser citées en bibliographie.

⁴ Voir bibliographie éditée à la fin de l'article.

⁵ Préparation d'une thèse en Histoire moderne sous la direction de la professeure Danièle Tosato-Rigo (Université de Lausanne-Suisse) et du professeur Laurent Bourquin (Université du Maine-France).

⁶ La création d'un poste diplomatique permanent près du Corps helvétique date du règne de François I^{er} et dès 1530 l'ambassadeur de France s'installe, pour plus de trois siècles, dans la ville de Soleure.

La construction, l'accumulation et la transmission des connaissances utiles sur l'espace helvétique passent par un personnel diplomatique secondaire mal connu: les secrétaires d'ambassade et les secrétaires interprètes, dont l'historien de la diplomatie Picavet regrettait déjà, au début des années 30 du siècle passé, que l'histoire « de ces collaborateurs essentiels des ambassadeurs » ne soit point faite⁷. Ce personnel qualifié de secondaire et à quelques exceptions près délaissé par l'historiographie occupe une place privilégiée dans ma recherche. Appartenant le plus souvent à la maison d'un ambassadeur ou à la clientèle d'un ministre, le secrétaire d'ambassade assure différentes fonctions fondamentales pour la bonne marche de la diplomatie française en Suisse. Chargé de la gestion de la correspondance de l'ambassade, il doit la lire, la faire déchiffrer et-ou traduire. Il répond aux lettres et se charge souvent de celles que l'ambassadeur n'a pas le temps d'écrire lui-même. Le secrétaire entretient assez régulièrement un réseau de correspondances personnelles avec des informateurs ou agents dispersés dans le pays de sa mission et souvent même à l'étranger. Cette pratique quotidienne d'une abondante correspondance permet au secrétaire d'acquérir une connaissance intime de la réalité du pays avec ses institutions et ses responsables politiques locaux. En poste pendant plusieurs années et assurant parfois de longs intérimis lors des vacances du poste, la figure du secrétaire d'ambassade est donc très importante. Ses informations couvrent de vastes domaines selon l'instruction remise à l'ambassadeur Chavigny en 1753 :

[...] en se réglant pareillement sur les connoissances particulières que pourra luy donner à cet égard le Sr de Vermont qui, ayant rempli les fonctions de secrétaire d'ambassade pendant tout le cours de celle du Sr de Paulmy, est plus en état que personne de luy fournir sur les points de cérémonial de même que sur le caractère, le crédit et les dispositions personnelles des chefs des différens cantons, les notions distinctes et assurés [...]⁸.

Par ses connaissances, qui touchent autant au réseau des hommes politiques suisses influents qu'à l'« étiquette », le secrétaire d'ambassade incarne bien un rouage décisif dans la réalisation des projets politiques du Roi de France près des cantons suisses. Se pencher sur ce personnel secondaire permet d'approcher le fonctionnement de la diplomatie française près des cantons dans sa réalité la plus intime, la plus quotidienne. Nous sommes bien loin des grands diplomates, des grandes cours, ou bien encore de la signature des prestigieux traités... mais nous

⁷ C.-G. Picavet, *La diplomatie au temps de Louis XIV (1661-1715), Institutions, mœurs et coutumes*, p. 94. Ce personnel diplomatique n'a pas encore retenu l'attention des historiens, hormis celle d'Alexandre Dafflon dont la thèse met en évidence le rôle actif du secrétaire de La Martinière sous l'ambassade du marquis d'Avaray (1716-1726) et dont il faudrait systématiser l'enquête pour pouvoir dégager plus finement les traits caractéristiques de ce groupe.

⁸ *Mémoire pour servir d'instruction au Sr de Chavigny allant en Suisse en qualité d'ambassadeur du roy auprès du Corps helvétique*, Versailles, 27 mars 1753, in G. Livet, *Recueil des instructions...*, vol. Suisse, pp. 334-335.

sommes dans la surface agissante et quotidienne de la diplomatie. Pour connaître ce groupe et en dresser un portrait collectif dans ma thèse, je dois nécessairement tenter de saisir la trajectoire individuelle de chacun de ses membres⁹. Dictionnaires biographiques et dossiers administratifs personnels sont les premiers instruments de travail à ma disposition, dont il s'agira tout d'abord d'évaluer la pertinence. Je me propose en effet de regarder dans un premier temps les problèmes que posent les ressources biographiques traditionnellement utilisées avant de m'intéresser aux sources et méthodes que peut convoquer l'historien des relations internationales pour dresser le portrait d'un membre du corps diplomatique français en Suisse dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Et ce en prenant pour étude de cas un secrétaire, Barthès de Marmorière, qui témoigne de la perméabilité – tout comme de la permanence – de ce personnel vis-à-vis des différents régimes politiques. Il traversera ainsi le règne de Louis XV et celui de Louis XVI, la Révolution, tout comme la période post-révolutionnaire.

1. Dictionnaires biographiques et « couches de sédimentation »¹⁰

La démarche liminaire à toutes recherches biographiques conduit naturellement l'historien vers la consultation des dictionnaires biographiques pour faire l'état des connaissances disponibles sur l'homme ou la femme dont il tente de retracer la vie ou de connaître les faits qui ont marqué cette dernière. Les spécialistes des relations internationales bénéficient, malgré son ancienneté, d'un outil souvent performant pour reconstituer la biographie d'un acteur du monde diplomatique français : le *Dictionnaire diplomatique* dirigé par Frangulis¹¹. Hélas, cette somme de connaissances sur la diplomatie et ses acteurs rassemblées en sept volumes n'accorde pas une notice, ni même une ligne, à Antoine Barthès de Marmorière. Si pour les Temps modernes l'historien manque d'instruments de travail¹², il bénéficie néanmoins – dans le cadre d'une recherche sur la diplomatie française en Suisse – des précieux volumes du *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, édité de 1921 à 1934. En effet, l'histoire diplomatique tient une bonne place au sein de cette entreprise comme en témoigne l'imposant article traitant des

⁹ A ce jour, nos dépouillements en archives nous ont permis de mettre en lumière 16 secrétaires d'ambassade pour la période allant de 1617 à 1775. Néanmoins, une lecture attentive des correspondances nous montre que plusieurs secrétaires particuliers et secrétaires interprètes de l'ambassadeur de France près des cantons suisses occupent par intérim ou conjointement le poste de secrétaire d'ambassade.

¹⁰ Notion utilisé par J. Sgard, dans son article « Problèmes théoriques de la biographie », p. 195.

¹¹ A.-F. Frangulis (ss. dir.), *Dictionnaire diplomatique*, Paris, Académie diplomatique internationale, 1933-1968, 7 volumes.

¹² Seuls les ouvrages de Madeleine Haehl (pour les diplomates sous Richelieu), de Marc Bélissa (pour le personnel consulaire à la fin du XVIII^e siècle) et de Jacques Henri-Robert (pour les diplomates sous le Consulat et l'Empire) comblent cette lacune.

« alliances franco-suisse » et des « ambassadeurs de France en Suisse »¹³, sans compter les nombreuses notices biographiques consacrées aux ambassadeurs et autres membres de l'ambassade du Roi Très Chrétien à Soleure. Cette prépondérance de l'histoire diplomatique franco-suisse est à mettre en parallèle avec l'ancienneté des relations entre les deux pays, tout comme l'influence des travaux de l'historien et diplomate suisse Edouard Rott (1854-1924)¹⁴. Ainsi, à la page 5 du second volume nous trouvons une notice consacrée à Antoine Barthès de Marmorière. Rédigée par Alfred Rufer, cette notice reste très vague sur les données biographiques traditionnelles (absence des dates de vie, situation familiale...) mais nous apporte plusieurs informations sur sa carrière: secrétaire d'ambassade de France à Soleure de 1764 à 1768, puis chargé d'Affaires à deux reprises entre 1765 et 1768. Sans plus de précisions, nous apprenons que Barthès de Marmorière devient sujet du prince-abbé de Saint-Gall peu après 1768 et qu'il réside désormais à Will. Rufer signale que notre secrétaire d'ambassade sera porté sur la liste des émigrés français, et qu'il sera présent à la diète de Frauenfeld en mai 1792 comme « agent des princes émigrés »¹⁵. Après son ralliement à la République helvétique en 1798, il est nommé « commandant à la suite de la première ligue helvétique »¹⁶. Ces quelques éléments biographiques nous ont donc encouragé à ouvrir notre recherche pour compléter et peut-être nuancer ce portrait d'Antoine Barthès de Marmorière.

Dans ce but, nous nous sommes naturellement tournés vers des dictionnaires biographiques plus généralistes : la traditionnelle *Biographie universelle ancienne et moderne* des frères Michaud (1834), que nous avons accompagné de la *Biographie universelle et portative des contemporains ou dictionnaire historique des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours* de Rabbe, Vieilh de Boissolin et Sainte-Preuve (1836), du *Dictionnaire de biographie française* sous la direction de Prévost et D'Amat (1951), et du *Dictionnaire des familles françaises anciennes ou notables à la fin du XIX^e siècle* de Gustave Chaix-D'Est-Ange (1983) pour élargir notre spectre. Nous nous sommes également intéressés aux *Archives biographiques françaises* constituées sous la direction de

¹³ Voir les articles « Alliances franco-suisse » et « Ambassadeurs de France en Suisse », in *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel, 1921, vol. I, pp. 188-199 et pp. 268-291.

¹⁴ Secrétaire à la Légation suisse de Paris, Edouard Rott (1854-1924) a laissé une empreinte non négligeable dans l'historiographie des relations franco-suisse notamment par son *Inventaire sommaire des documents relatifs à l'histoire de la Suisse conservés dans les archives et bibliothèques de Paris, 1444-1700*, en 5 volumes (Berne, 1882-1894), et sa fameuse *Histoire de la représentation diplomatique de la France près des cantons suisses, de leurs alliés et de leurs confédérés, 1430-1704*, en 10 volumes (Berne, Paris, 1900-1935). Il est, par ailleurs, l'auteur des deux articles du DHS mentionnés dans la note ci-dessus.

¹⁵ Article « Antoine Barthès de Marmorière », in *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel, 1924, vol. II, p. 5.

¹⁶ *Ibid.*

Susan Bradley en 1988¹⁷. Ce dictionnaire se présente sous la forme de microfiches et est organisé par ordre alphabétique. Constitué par la fusion de 180 des plus importants ouvrages de références biographiques français publiés du XVII^e au XX^e siècle, ces fiches sont une véritable ressource pour les recherches biographiques dans le monde francophone. Cette base de données, nous a ainsi permis d'ajouter à notre premier corpus une notice biographique sur Antoine Barthès de Marmorière issue de la *Nouvelle biographie générale* de J. C. F. Hoefler (1852). La mise en parallèle des informations sur Antoine Barthès de Marmorière, présents au sein de ces cinq dictionnaires biographiques nous permettent de faire les constats suivants.

Premièrement, nous nous apercevons que notre secrétaire d'ambassade a rarement une notice pour lui-même mais plutôt par sa parenté avec le célèbre médecin Paul-Joseph Barthez (1734-1806), son frère. En effet, la notice de Paul-Joseph arrive très souvent en première place, puis suit, soit la notice de son père (Guillaume), soit celle d'Antoine. Cas plus intéressant encore, les volumes de *La biographie universelle ancienne et moderne* des frères Michaud retiennent Paul-Joseph dans le tome 3 publié en 1811, alors qu'Antoine ne figure que dans la notice consacrée à son père (Guillaume) dans le tome 57 du supplément de *La Biographie universelle ancienne et moderne* publiée en 1834. Nous ne multiplierons pas les exemples, mais nous voyons pleinement que les notices biographiques d'Antoine existent parce qu'il est le fils de Guillaume (fondateur de la branche Barthès de Marmorière par anoblissement de Louis XVI en 1781) et le frère de Paul-Joseph (le fondateur de l'École vitaliste de l'Université de Montpellier). Antoine Barthès est donc profondément lié à sa famille.

Deuxièmement, nous constatons qu'Antoine Barthès n'occupe pas la même place au sein des cinq ouvrages biographiques retenus. La notice biographique la plus longue et la plus complète d'Antoine Barthès se trouve chez les frères Michaud¹⁸. Même si Antoine apparaît dans la notice consacrée à son père comme nous l'avons mentionné précédemment, notre secrétaire y bénéficie pourtant d'un long développement. Si dès les premières lignes nous apprenons qu'il est né à « Saint-Gall en Suisse »¹⁹ en 1736 lors d'un voyage de ses parents dans cette contrée, nous recevons une quantité d'informations sur sa carrière (officier puis colonel d'un régiment suisse au service de France, secrétaire de l'ambassadeur

¹⁷ Susan Bradley (ss. dir.), *Archives biographiques françaises*, 1988. Microfiches consultables à la Médiathèque de la BCUD, cote MF 38. Je remercie pleinement le professeur Hofmann pour m'avoir initié à cette base de données.

¹⁸ Un petit calcul simple nous donne les résultats suivants : la biographie d'Antoine Barthès de Marmorière occupe 57 lignes (soit 327 mots) chez les frères Michaud ; alors que par exemple, elle n'occupe plus que 21 lignes (soit 179 mots) chez Prévost & D'Amat et 2 lignes (17 mots) chez Gustave Chaix-D'Est-Ange.

¹⁹ « Antoine Barthès de Marmorière », in Michaud (frères), *Biographie universelle ancienne et moderne*, Paris, 1834, t. 57, p. 244.

Beauteville et du comte d'Artois, diplomate à Berne en 1802) et sa production comme littérateur. En effet, nous apprenons également qu'Antoine Barthès est l'auteur de plusieurs œuvres comme par exemple de *La mort de Louis XVI*, tragédie en trois actes, avec le *Martyr de Marie-Antoinette* (1793), de *l'Observation sur une brochure que M. le colonel de Weiss vient de mettre au jour par un officier suisse* (1793), ou bien encore de *Moïse en Egypte et chez les Madianites* (1802). Cette notice se réfère sur son décès : « à Condé-S-Libiaire près de Meaux le 3 août 1811 à 74 ans »²⁰.

L'ensemble des notices biographiques propose à l'unanimité – hormis Quérard dans sa *France littéraire* (1827) qui déclare dans la même notice « mort vers 1803 » et attribue à Barthès de Marmorière l'édition de la « *Théorie du Beau* en 1807 » – qu'Antoine est décédé en 1811 à Condé-Saint-Libiaire comme le confirme l'acte de décès joint en annexe. Par contre, sa naissance soulève quelques questions. En effet, nous constatons que nos cinq notices précisent qu'Antoine Barthès est né à Saint-Gall en 1736 lors d'un voyage de ses parents en Suisse. Les Stadtarchiv de Saint-Gall ne conservent pas d'actes pouvant confirmer cela, mais un mémoire imprimé en 1794 apporte des éléments plus précis – mais aussi plus contradictoires – sur l'origine d'Antoine Barthès de Marmorière. En effet, cette source fait mention d'une naissance à Narbonne. Néanmoins, notre secrétaire d'ambassade se déclare Suisse depuis 1768. Français naturalisé Suisse et sujet du prince-abbé de Saint-Gall, il aurait également « renoncé à toute fonction civile en France »²¹. La grande question, encore ouverte aujourd'hui, réside dans le fait que ni les archives de Saint-Gall ni les archives de Narbonne ne conservent la déclaration de la naissance d'Antoine Barthès de Marmorière. Est-il réellement né lors de ce voyage ? ou est-il né à Saint-Gall mais déclaré à Narbonne au moment du retour de la famille dans ses terres ? ou bien encore, est-il né comme son frère à Narbonne, lieu de résidence de la famille ?

En guise de conclusion, nous pouvons souligner que chaque dictionnaire ou notes biographiques – pour des raisons pratiques, éditoriales et/ou commerciales – sont essentiellement un travail sur les dictionnaires antérieurs avec quelques additions, corrections et critiques. L'exemple suivant nous semble très parlant :

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Mémoire pour le sieur Barthès de Marmorière, Naturalisé Suisse de la Principauté de St. Gall dès l'année 1768, ci-devant chargé des affaires de France en Suisse, & Maréchal général des logis du Régiment des Gardes-Suisses*, 14 décembre 1794, p. 1, Stadtarchiv Saint-Gall, Missiren 24. Voir annexe.

J. C. F. Hoefler, <i>Nouvelle biographie générale</i>, 1852, t. 46, p. 631 :	M. Prevost et Roman D'Amat, <i>Dictionnaire de biographie française</i>, 1951, t. V, p. 690:
BARTHEZ ou BARTHES de MARMORIERE (le baron Antoine), littérateur, fils du précédent, naquit à St Gall en Suisse en 1736, dans un voyage qu'y firent ses parents, et mourut à Condé-Sainte-Libiaire, près de Meaux, le 3 août 1811 [...].	BARTHEZ de MARMORIERE (Baron Antoine), littérateur, fils de Guillaume (voir notice), naquit à S.-Gall en Suisse, au cours d'un voyage de ses parents, et mourut à Condé-S.-Libiaire, près Meaux, le 3 août 1811 [...].

Ainsi, le dictionnaire biographique de Prévost & D'Amat reprend presque mot pour mot les premiers éléments de la notice « Antoine Barthès de Marmorière » donnés par Hoefler un siècle auparavant. Par le biais de cet exemple, nous saisissons une certaine image figée à travers le temps. Très rapidement, nous arrivons à la conclusion et au constat de Jean Sgard qui souligne que le travail des dictionnaires intègre une « immense tautologie »²² et que « suivre la biographie d'un écrivain à travers 19 dictionnaires, c'est traverser autant de couches de sédimentation pour parvenir à un relief lointain, effacé, ignoré »²³. Je vous propose ainsi tenter de traverser ces « couches de sédimentation » pour retrouver le « relief premier » d'Antoine Barthès de Marmorière. Pour l'historien, cela implique de passer inévitablement par un retour aux sources de première main. Quelles sources et quelles méthodes pouvons-nous mettre en œuvre pour écrire la biographie de ces secrétaires ?

2. Vers un retour aux sources....

Le dossier personnel de Barthès de Marmorière, constitué au cours de sa carrière et conservé au Ministère des Affaires étrangères de Paris, apporte une documentation non négligeable sur le personnage. Il a pour objectif de rassembler les pièces fournies par le « diplomate requérant » qui sont accompagnées de l'ensemble des décisions et brevets attribués par le souverain. Etats de services, relevés de carrière et brevets de pension en constituent la matière principale. Nous avons ainsi retrouvé dans ce fonds plusieurs lettres de Barthès de Marmorière adressées au roi ou à son ministre de tutelle pour justifier ses appointements ou demander de nouveaux brevets de pension.

Cette correspondance s'inscrit dans un rapport social clairement défini où l'énonciation obéit à des codes et des usages établis. Elle doit montrer la qualité et l'importance du travail du diplomate pour la bonne marche des affaires du roi de France en Suisse. Si ces lettres nous donnent plusieurs éléments sur la carrière d'Antoine Barthès de Marmorière, nous ne devons pas oublier qu'il en est lui-même l'auteur. Il développe ainsi une véritable stratégie narrative pour convaincre son lecteur et son auditoire. Connaissant les usages, Barthès écrit sur lui-même en

²² J. Sgard, « Problèmes théoriques de la biographie », p. 195.

²³ *Ibid.*, p. 195.

utilisant certains principes d'énonciation choisis en fonction de ses lecteurs réels et potentiels. En effet, il sait que sa demande sera lue et étudiée par les secrétaires et le ministre des Affaires étrangères, mais aussi que le Roi donnera son avis sur sa requête lors de son Conseil. Le secrétaire a donc pleinement conscience de l'importance de ce qu'il révèle à ses lecteurs, et des étapes de sa carrière qu'il doit valoriser ou celles qu'il doit passer sous silence. Ainsi dans son *Mémoire pour Messieurs les membres du Comité des pensions* en juillet 1795²⁴, où il retrace sa carrière de diplomate depuis 1762 pour le bien des « deux nations », Barthès de Marmorière mentionne sa retraite pour cause « d'ophtalmie » sans omettre de donner quelques éclairages sur son état civil, mais il ne mentionne nullement sa fonction de gouverneur des Pages de Madame²⁵ ni son poste de secrétaire particulier du comte d'Artois²⁶, frère de Louis XVI mentionnés dans différents documents de son dossier personnel. En effet, Barthès a conscience que ces deux postes ne sont pas du meilleur effet pour plaider devant le Comité l'obtention d'une pension de la jeune République française. Comme plusieurs diplomates ou confrères, Antoine Barthès de Marmorière use par ailleurs de sa maladie, et la présente comme un élément de son argumentation. Le motif médical est très souvent mis en avant pour montrer le dévouement extrême du diplomate pour le bien de la nation. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une véritable stratégie narrative dans le but d'argumenter et de conforter sa demande: obtenir une pension à ses yeux amplement méritée.

Nos recherches dans ce dossier nous ont également permis de retrouver un brevet de pension de secrétaire d'ambassade daté du 15 juin 1791 sur lequel figure son état civil : « Sieur Antoine Barthès né à Narbonne département de l'Aube le 29 avril 1736 batisé (*sic*) le lendemain en l'Eglise paroissiale de St Just et St Pasteur de la dite ville »²⁷. Certes, cet élément est rassurant mais il ne donne pas une preuve réelle à l'historien. Simple certificat de convenance fourni par le curé de la paroisse où la famille Barthès jouit d'une grande notoriété ? ou, preuve irréfutable que Barthès est bien né à Narbonne et donc sujet du roi de France ? En effet, malgré la précision des éléments biographiques de ce brevet, nous n'avons pas retrouvé une source confirmant la naissance d'Antoine Barthès de Marmorière à Narbonne au sein des registres paroissiaux conservés aux archives municipales de cette ville.

Ces exemples, que l'on pourrait multiplier, témoignent de la prudente attitude dont doit faire preuve l'historien vis-à-vis des sources. Après avoir rassemblé une série de documents en fouillant dans le passé des hommes ou des femmes dont il tente de retracer la vie, il doit impérativement confronter et croiser les informations

²⁴ Antoine Barthès de Marmorière, *Mémoire pour Messieurs les membres du Comité des Pensions*, 26 juillet 1795, MAE (Paris), DP, vol. 4, f° 328-329. Voir annexe.

²⁵ Antoine Barthès de Marmorière, *Mémoire*, 1775, MAE (Paris), DP, vol. 4, f° 331.

²⁶ *Lettre d'Antoine Barthès de Marmorière à Vergennes*, Versailles, 3 juin 1782, MAE (Paris), DP, vol. 4, f° 323.

²⁷ *Brevet de pension de 2000 livres sans retenu pour Antoine Barthès de Marmorière*, Paris, 15 juin 1791, MAE (Paris), DP, vol. 4, f° 330. Voir annexe.

récoltées pour réduire erreurs et incertitudes. Nous ne pouvons ainsi échapper à une démarche empirique sur les sources de première main pour retracer la vie d'un individu.

A l'exception des mémoires ou journaux intimes, peu présents dans le cadre des archives conservées pour notre période et sur l'objet de notre biographie, le diplomate produit une masse de correspondances et de mémoires administratifs et/ou politiques. « Ecrire, écrire souvent, et d'une manière détaillée pour que le prince et ses ministres puissent suivre le mieux possible l'activité de l'ambassadeur »²⁸, cette recommandation qui sera perpétuellement présente au sein des traités diplomatiques et de la correspondance des Ministres des Affaires étrangères tout au long de l'époque moderne, a contribué à la production d'une masse considérable d'archives²⁹. Antoine Barthès de Marmorière produit ainsi une documentation assez fidèle à son groupe. Le secrétaire d'ambassade ayant pour principale charge la gestion de la correspondance, nous possédons un bel ensemble de sa correspondance active et passive avec le souverain français et son ministre des Affaires étrangères, une série de lettres avec les autorités cantonales, quelques beaux morceaux de correspondance mi-professionnelle et mi-privée avec des autochtones qui lui servent ponctuellement d'informateurs.

La correspondance d'Antoine Barthès de Marmorière avec son ministre de tutelle, le duc de Choiseul (au pouvoir de 1758 à 1770) et son cousin Choiseul-Praslin (1761-1766), est abondante. Cet échange, ayant ordinairement pour principal objectif de « rendre compte » d'affaires particulières, laisse transparaître une proximité entre les deux hommes. Ce n'est pas le dernier de ses intérêts, dans la perspective de notre étude de cas, que de fournir des renseignements sur le milieu qui soutient notre personnage. En effet, si les sus-mentionnés s'avèrent proches, cela est probablement à mettre en étroite relation avec le fait que notre secrétaire d'ambassade est avant tout membre de la puissante et active clientèle du duc de Choiseul. Cette proximité se base sur le phénomène, bien connu des historiens des systèmes de Cour, du clientélisme. Le « second ministère » de Choiseul, dès les années 1760, coïncide avec la nomination d'une vingtaine de nouveaux ambassadeurs et de plusieurs membres secondaires ayant des liens plus ou moins étroits avec le clan dominant composé de Choiseul et de son cousin Praslin. Quelques mémoires plus concrètement liés à la mission d'Antoine Barthès de Marmorière, notamment sur les questions militaire et économique en liaison avec le renouvellement des capitulations nous montrent son rôle de relais dans l'application des réformes militaires du duc de Choiseul des années 1760. Cette période est très importante pour la diplomatie française sur l'échiquier européen.

²⁸ D. Ménager, *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, p. 132.

²⁹ Sur cette question de la production des archives diplomatiques voir Fabrice Brandli, « Les archives de la diplomatie », in M. Cerutti, J.-F. Fayet et M. Porret (ss. dir.), *Penser l'archive*, Lausanne, pp. 50-63.

La guerre de Sept Ans et ses conséquences furent très difficiles à supporter humainement et financièrement pour la France. D'où la nécessité d'actives négociations et de réformes militaires dans le but de remettre le royaume sur pied. Barthès a joué un rôle non négligeable pour négocier la nouvelle distribution des compagnies dans chaque canton sans froisser les susceptibilités de chacun. Là encore, Choiseul entretient des relations très particulière avec le secrétaire des Cordeliers de Soleure.

La chute du clan Choiseul au sein des Affaires ne fera pas perdre à Antoine Barthès de Marmorière l'ensemble de ses appuis. Au moment d'obtenir la confirmation d'un brevet de pension de secrétaire interprète près des cantons suisses en 1775, Charles-Eugène de Lorraine, D'Elbeuf, prince de Lambesc (1751-1825) écrit directement au comte de Vergennes (secrétaire aux Affaires étrangères de 1774 à 1787) pour exiger l'attribution de ce brevet :

J'ai appris Monsieur avec peine l'inquiétude dans laquelle est M. Barthès, relativement à la place de secrétaire interprète dont il avait obtenu le brevet du feu Roy en récompense de ses services. Je prends un intérêt tout particulier à son tort, et je vous aurai la plus grande obligation de ne rien changer [...] Je vous le demande à titre de grâce personnel³⁰.

Quoiqu'il ait refusé d'accéder à cette demande, Vergennes devra pourtant valider cette proposition et Antoine Barthès de Marmorière recevra une substantielle pension de 2000 livres comme en témoignent les archives.

A la croisée de l'histoire administrative, politique, sociale, des mentalités et des relations internationales, l'approche biographique d'un membre du corps diplomatique donne à voir à l'historien un matériau documentaire riche et parfois volumineux, n'ayant cependant été que très rarement produit avec l'objectif de construire le parcours de vie du personnage en question. En relevant que lorsque nous nous attachons à écrire la biographie d'un diplomate, nous établissons principalement « l'histoire d'une carrière »³¹, Laurent Villatte souligne la spécificité des sources à disposition du chercheur en histoire diplomatique. Il est indéniable que lorsqu'il est possible d'en élargir soit le questionnement soit le spectre, l'approche biographique gagne en profondeur et cesse de se résumer à cette carrière.

Tout individu est membre de groupes sociaux identifiables et définis – famille, amis, associations, corps administratifs – mais chacun possède également un « capital social » selon l'expression de Pierre Bourdieu. Membre de différents cercles de parentèle et clientèle, Antoine Barthès de Marmorière possède un réseau

³⁰ *Lettre du Prince de Lambesc au comte de Vergennes*, Paris, 13 mars 1775, MAE (Paris) CP Suisse 388, f° 151 ; BPUN-copies Rott, Volume Personnel, t. II, f° 288.

³¹ L. Villatte, « La biographie en histoire des relations internationales. L'exemple des diplomates de la III^e République », pp. 289-303.

d'hommes de son temps. Ainsi, son frère Paul-Joseph Barthez, ami de d'Alembert et collaborateur de l'*Encyclopédie*, n'est probablement pas étranger à l'existence de quelques échanges épistolaires de notre diplomate avec d'Alembert et Malesherbes mis en lumière par Leigh³² dans l'édition de la *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*. De même, nous avons retrouvé un échange avec Frédéric-Samuel Ostervald, l'un des fondateurs de la Société typographique de Neuchâtel en 1769. Six lettres de 1778 à 1780 signalent l'action et la coopération d'Antoine Barthès de Marmorière avec la STN concernant des problèmes liés notamment à l'édition d'œuvres de Rousseau. Les archives de Soleure et de Toulouse permettent également de constater que notre secrétaire d'ambassade est un membre actif de la Société économique de Soleure et un correspondant de l'Académie royale des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse. Le secrétaire d'ambassade cache un homme de lettres, qui selon une missive de 1776 adressée au Secrétaire des Affaires étrangères s'est formé une véritable culture politique par le biais d'une « bibliothèque ample et presque toute relative à l'histoire et au gouvernement de la Suisse »³³.

Antoine Barthes a lui-même écrit et publié plusieurs textes qui mériteraient d'être étudiées de plus près. Ainsi, nos recherches en archives ont fait émerger une série d'œuvres imprimées et manuscrites dont une partie seulement avait été mise en lumière par la notice des frères Michaud. Cette production « littéraire » – et plus particulièrement polémique – offre très souvent un regard ou une réaction sur des événements contemporains tels que la Révolution française et la publication de brochures³⁴. Le régicide des souverains français de 1793, la *Déclaration des droits de l'Homme* de 1795 ou bien encore la politique française post-révolutionnaire

³² R. A. Leigh, *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1984, notes explicatives de la lettre 7236, pp. 121-122.

³³ *Lettre de Barthès de Marmorière à Monseigneur*, 4 septembre 1776, MAE (Paris), DP, vol. 4, f° 320-f° 320v.

³⁴ Pour les années 1790, nous pouvons signaler une série de contributions sur les *Délassemens depuis l'époque de la Révolution française* (t. I : *extrait de la sainte Bible mis en vert*, t. II : *dissertation sur le livre de Tobie*, t. III : *recueil de poésies fugitives*) accompagnés par *La constitution française effeuillée* (sous le nom de Frère Antoine, hermite à Wyl en Suisse), *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen et nouvel acte constitutionnel françois avec des notes*, *Prologue du drame de viragos*, *L'état sens dessus-dessous* (comédie ballet en 3 actes et prose), *Le gentilhomme ouvrier* (drame ou comédie en 3 actes et prose), *Romance à la glorieuse mémoire de Marie-Antoinette* (premier couplé), *La mort de Louis XVI* et *le Martyr de Marie-Antoinette* (tragédie en 3 actes dont l'attribution est contestée) et *l'Observation sur un brochure que M. le colonel Weiss vient de mettre au jour* (signé par un officier suisse B***). En 1781 il publie à la STN son premier volume des *Nouveaux essais sur la noblesse*. En 1802, Antoine Barthès poursuit ses éditions avec deux autres ouvrages : *Moïse en Egypte et chez les Madianites par un solitaire d'Appenzell* et *Elmathan ou Les âges de l'homme* (ouvrages probablement traduit du chaldéen en trois volumes). Pour terminer cette esquisse d'inventaire, nous devons mentionner le rôle d'éditeur de notre secrétaire d'ambassade. En 1769, il publie un texte de son père (Guillaume Barthès) chez De Felice à Yverdon : *Essai sur divers avantages que l'on pourroit retirer de la côte de Languedoc, relativement à la navigation et à l'agriculture* ; et en 1807 l'ouvrage de son frère (Paul-Joseph) à titre posthume : *Théorie du beau dans la nature et les arts*.

constituent les grands thèmes de ses écrits. N'ayant pas eu la possibilité d'en consulter l'ensemble pour la présente communication, nous pouvons seulement faire remarquer qu'Antoine Barthès – qui en tant que secrétaire du comte d'Artois sera porté sur la liste des émigrés de France – s'affirme plutôt comme un contre-révolutionnaire que comme le vibrant défenseur des acquis de la Révolution de 1789. Mais pouvait-il réellement tenir une autre plume vis-à-vis de son protecteur chef de file de la contre-révolution ?

Homme de son temps et fréquentant les sociétés savantes françaises et helvétiques, nous avons également retrouvé dans les archives de l'Académie de Toulouse un mémoire d'Antoine Barthès sur les « Inscriptions trouvées dans l'église collégiale de Soleure ». Cette contribution, qui est accompagné de douze planches de dessins, nous dévoile une nouvelle facette de la personnalité de notre secrétaire d'ambassade³⁵.

Collaborateur jusqu'ici laissé dans l'ombre de l'ambassadeur de France, comme tant d'autres secrétaires et secrétaires-interprètes, Barthès se révèle dans les traces documentaires qu'ils a laissées comme un agent actif des relations diplomatiques, incluant leur aspect culturel. A titre de conclusion, nous pouvons relever que le travail du biographe sur un membre du corps diplomatique n'est pas si simple. L'appartenance à un groupe bien défini et à un corps administratif bien structuré ne facilite pas beaucoup plus les recherches. Le statut « secondaire » du poste dans la hiérarchie officielle – quoique démenti par le poids réel de la fonction - ajoute des difficultés : combien de documents inspirés, voire rédigés par le secrétaire portent la signature de l'ambassadeur ? La tautologie des dictionnaires biographiques et la sédimentation qui en découle doit rendre prudent le chercheur. Seule une démarche empirique avec un retour systématique aux sources de première main peut permettre d'approcher la vie au-delà de la carrière. Archives administratives, cantonales et municipales, œuvres et écrits manuscrits ou publiés livrent de nombreuses informations qui peuvent permettre de mieux saisir l'objet de notre biographie. L'état de nos recherches en cours sur Antoine Barthès de Marmorière témoigne des multiples facettes constituant l'individu avec ses certitudes et ses doutes, ses clartés et ses ambiguïtés, comme de la variété des missions et occupations que peut revêtir cette fonction diplomatique. Gestion de la correspondance, intérim à l'occasion de la vacance du poste d'ambassadeur et missions ponctuelles pour des affaires particulières, mais aussi étude, participation à la vie culturelle locale et française, et enfin engagement politique constituent le rayon d'action d'Antoine Barthès de Marmorière. Proche du clan dominant des Choiseul et protégé par plusieurs Grands de la cour de France, il bénéficie d'un solide réseau politique et culturel lui permettant d'agir – et de réagir – sur

³⁵ Antoine Barthès de Marmorière, *Inscriptions trouvées dans l'église collégiale de Soleure (Suisse)*, 1^{er} septembre 1763, archives de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse, cote : 80129 (1-2). Ce mémoire n'a pas été publié au sein des *Mémoires* de l'Académie et il se trouve conservé sous la forme d'un manuscrit d'une vingtaine de pages.

l'actualité aussi bien comme agent diplomatique que comme littérateur et polémiste. L'étude de ce personnage complexe, mais également d'une grande richesse, nous permet de saisir un peu de ce personnel diplomatique qui mérite incontestablement une nouvelle place dans le monde de la recherche des relations internationales. Comme toute recherche, l'entreprise biographique sur ce personnel demande néanmoins une grande rigueur méthodologique et une conscience aiguë de la complexité de l'être humain. La très belle formule de Philippe Levillain, dans un chapitre qu'il consacre à la biographie, résume pleinement l'objectif de cette dernière : « La biographie est le lieu par excellence de la peinture de la condition humaine dans sa diversité si elle n'isole pas l'homme de ses dissemblables ou ne l'exalte par à leurs dépens »³⁶.

ANNEXES

Acte de décès d'Antoine Barthès de Marmorière, 1811, Mairie de Condé-Saint-Libaire :

Le an mil huit cent onze le onze août, à l'heure
 de midi, jout comparus devant nous maire de Condé
 faisant les fonctions d'officier de l'état civil, M. M^r
 Jacques Marie Robert, négociant, âgé de cinquante
 quatre ans, domicilié à Beauval, commune de Erzy,
 canton de Ligy, arrondissement de Meaux, et Jean
 Baptiste Michel Chamborlon, M^r le marié, âgé
 de trente huit ans, domicilié au dit Condé, lesquels
 nous ont déclaré qu'hier entre midi et une heure
 est décédé en sa demeure M^r V. Barthès, propriétaire
 âgé de cinquante seize ans, né
 à Condé, département de l'Aube. Desquelles déclarations
 dressé acte que nous avons signé après lecture
 avec les déclarans susnommés.

Le Maire *Chamborlon*
 Grebau

Photocopie certifiée conforme à l'original
 MAIRIE DE CONDÉ-SAINTE-LIBAIRE
 1 OCT. 2007

³⁶ Philippe Levillain, « Les protagonistes : de la biographie » in R. Rémond (ss. dir.), *Pour une histoire politique*, p. 159.

Mémoire pour le sieur Barthès de Marmorière, Naturalisé Suisse de la Principauté de St Gall.
14 décembre 1794, Stadtarchiv Saint-Gall, Missiren 24

14. Dec. 1794

Stadtarchiv der
Ortsbürgergemeinde St. Gallen
Notkerstrasse 22
CH-9000 St. Gallen
071 244 08 17

M É M O I R E

P O U R L E S I E U R

BARTHÈS DE MARMORIÈRE,

Naturalisé Suisse de la Principauté de St. Gall dès l'année 1768, ci-devant chargé des affaires de France en Suisse, & Maréchal général des logis du Régiment des Gardes-Suisses.

La Convention Nationale a reconnu par un de ses décrets que tout François naturalisé dans l'étranger, avant que l'Assemblée des Etats-Généraux se fût déclarée nationale, ne pourroit certainement être regardé comme émigré. Le Sr. Barthès ayant été naturalisé Suisse depuis plus de 26 ans, de l'aveu du Gouvernement François; ayant déclaré, en 1777, à Mr. de Vergennes, alors Ministre de la France, qui le força durement à choisir entre être François ou Suisse, qu'il s'en tenoit à son titre de naturalisation; ayant fait constamment, depuis 1768, des actes de sujétion à son Altesse Mgr. le Prince Abbé de St. Gall, premier allié des Suisses, dans les Etats duquel il avoit à la même époque le seul petit fonds dont il pût alors disposer; ayant enfin particulièrement notifié à la ville de Narbonne où il est né, avant la tenue des Etats-Généraux, qu'il ne vouloit être que Suisse, & ayant dès lors authentiquement renoncé à toute fonction civile en France; il résulte de tout ce qui vient d'être exposé l'inattaquable vérité que la qualité de Suisse est parfaitement inhérente à l'existence du Sr. Barthès. Et en effet il n'est ni Suisse ni François qui depuis très-long-temps ne l'ait reconnu pour tel.

Ses titres aux pensions & autres avantages qu'il recueilloit en France en 1789, & dont la totalité équivaloit alors à une somme fixe & annuelle de 7930 livres, étoient ses travaux constants relatifs au bien respectif des François & des Suisses; ensuite à la félicité particulière de la France au service de laquelle il a voué, plus de trente ans, son zèle, sa fanté, la plus grande partie de ses propres biens, d'une manière trop connue, trop avouée, trop désintéressée, pour qu'il rentre ici dans des détails, peut-être trop flatteurs pour lui, qu'il sçait, à n'en pouvoir douter, avoir été mis sous les yeux du Comité diplomatique de la Convention Nationale & de son ministre en Suisse.

Le Sr. Barthès, établi en Suisse avec toute sa famille, réclame depuis

*

Mémoire pour Messieurs les membres du
Comité des pensions, MAE (Paris)

Pour Messieurs les Membres du Comité des Pensions.

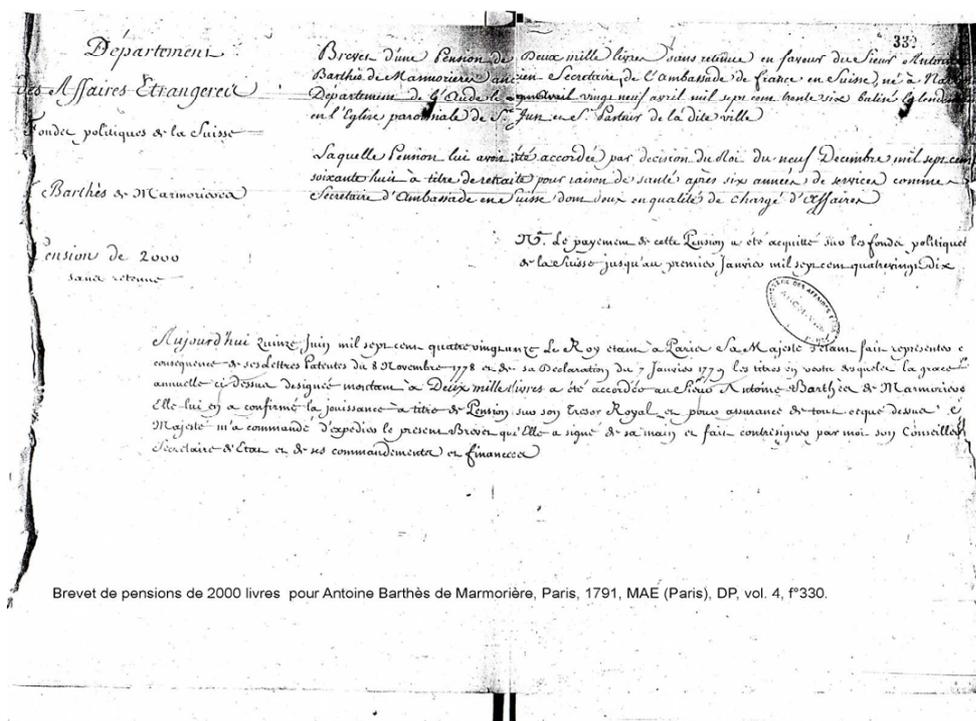
Le S.^r Barthélemy de Marmosier a l'honneur de représenter à
Messieurs du Comité qu'en 1762. il fut attaché à l'Ambassade de Suède
en Suède, soit comme Secrétaire d'Ambassade, soit comme chargé des
affaires de France, il fut principalement occupé des capitulations militaires
entre les deux nations. et de pacifier quelques troubles qui se accompagnoient
ou suivoient la conclusion. Ce travail qui fut ardu et qui se prolongea
dans la nuit, causa au S.^r Barthélemy une Ophthalmie très dangereuse qui lui
fut obtenu, avec loyau, la pension de retraite de 2000^l. sur les fonds de
Suède, à lui accordé. libre de toute retenue. et transporté aujourd'hui au
trésor national. La Suède eut devoir l'honneur d'une récompense
il fut naturalisé S.^r Gallois avec d'autant plus de facilité que son nom
étoit d'origine Suédoise, et qu'une sorte de hasard plaça momentanément
sa famille à Narbonne en Languedoc où le S.^r Barthélemy est né le 28.
avril 1756. de sorte qu'il est aujourd'hui âgé de 55. ans à quelques
jours près. Depuis que le S.^r Barthélemy a quitté la Suède, sa vue
ayant été guérie subitement d'environ un an, il n'a eu de travail que
la cause de la France et du Corps helvétique son Allié fidèle. Ces
les Ministres de la guerre, de la justice, de la finance, de l'administration
intérieure, même de la marine, lui ont demandé des travaux, son écriture
et il a été l'illumineur des interims, il ajouta de moreover tellement
improbable, qu'après 35. ans de zèle laborieux, ayant consumé son
patrimoine pour se rendre utile et instruit, s'il mourait demain, il
ne laisseroit que 5000^l. de fonds à partager entre une femme et
5. enfans.

Il a été parvenu à l'honneur de Secrétaire sans appointement de
M.^r de D'Artois en sa qualité de Colonel Général des Suédois

le met en ce moment comme femme et loyal Suisse auprès de la
 Personne de la Princesse; mais est honneur ne donne par à vivre à la
 femme et à ses enfants. Sa pension de 2000^l doit payable tous
 les 6. mois ^{à Paris} par le moyen, d'autant plus que M. d'Argenson
 lui a pour diminuer les dépenses de son département une place de
 Secrétaire Interprète du Roi en Suisse de 2640^l de revenu, place
 sans fonctions eue pendant 15. ans de ce retournement. Sébastien
 du S.^o Barthès la lui a rendue excellentement grise; cependant
 sa pension de 2000^l ne lui a été payée depuis 16. mois
 il lui est du 100^l de l'année 1789 et toute l'année 1790.
 cette dette est effacée le S.^o Barthès n'a que d'autres raisons
 que cette pension et l'Etat de Maréchal des Logis des Gardes
 Suisses.

Cette pension est la seule qu'il aye du Roi en y joignant
 500^l de la Domaine de Versailles reversible à sa femme et à sa
 épouse. Il est éloigné de la France et de la Suisse où il a ses titres
 unis son extrait de baptême et les originaux de ses brevets de
 pension et de Secrétaire Interprète en Suisse, sont dans le bureau
 de M. de Montmorin Ministre d'Etat qui au besoin voudra bien
 en accorder l'expédition. Si Messieurs du Comité dont il
 sollicite la justice pouvoient demander des éclaircissements ultérieurs
 sur sa pension, dont sa femme et lui ont un besoin si pressant
 et à raison des 500^l obtenus du Roi sur les Domaines de
 Versailles, ils voudront bien donner leurs ordres à ce sujet
 au S.^o Martique agent de nos régimens Suisses à Versailles
 hôtel de la Surintendance, à qui le S.^o Barthès a laissé
 le peu de papiers et titres domestiques qu'il a en France.





SOURCES

- Lettre de Barthès de Marmorière à Monseigneur*, 4 septembre 1776, MAE (Paris), DP, vol. 4, f° 320-f° 320v.
- Lettre du Prince de Lambesc au comte de Vergennes*, Paris, 13 mars 1775, MAE (Paris) CP Suisse 388, f° 151 ; BPUN-copies Rott, Volume Personnel, t. II, f° 288.
- Brevet de pension de 2000 livres sans retenu pour Antoine Barthès de Marmorière*, Paris, 15 juin 1791, MAE (Paris), DP, vol. 4, f° 330.
- Note diplomatique*, 29 Vendémiaire An VI, f° 371, MAE (Paris), DP, vol. 4, f° 334.
- Mémoire pour le sieur Barthès de Marmorière, Naturalisé Suisse de la Principauté de St. Gall dès l'année 1768, ci-devant chargé des affaires de France en Suisse, & Maréchal général des logis du Régiment des Gardes-Suisses*, 14 décembre 1794. Stadtarchiv Saint-Gall, Missiren 24.
- Mémoire pour servir d'instruction au Sr de Chavigny allant en Suisse en qualité d'ambassadeur du roy auprès du Corps helvétique*, Versailles, 27 mars 1753, in Georges Livet, *Recueil des instructions...*, vol. Suisse, Paris, CNRS, 1983, pp. 334-335.
- BRADLEY, Susan (ss. dir.), *Archives biographiques françaises*, 1988→. Microfiches consultables à la Médiathèque de la BCUD, cote MF 38.

BIBLIOGRAPHIE

- BEGAUD, Stéphane, BELISSA, Marc, VISSER, Joseph, *Aux origines d'une alliance improbable, Le réseau consulaire français aux Etats-Unis (1776-1815)*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang SA, coll. « Diplomatie et histoire » – Direction des Archives – Ministère des Affaires étrangères, 2005.
- BELY, Lucien, RICHEFORT, Isabelle (ss. dir.), *L'invention de la diplomatie, Moyen Age – Temps modernes*, Paris, PUF, 1998.
- BELY, Lucien, SOUTOU, Georges-Henri, THEIS, Laurent, VAÏSSE, Maurice, *Dictionnaire des ministres des Affaires étrangères (1589-2004)*, Paris, Fayard, 2005.
- BUGNARD, Pierre-Philippe, « Les retrouvailles de la biographie et de la nouvelle histoire », *Revue suisse d'histoire* 1995/ 2, pp. 236-254.
- CERUTTI, Mauro, FAYET, Jean-François, PORRET, Michel (ss. dir.), *Penser l'archive*, Lausanne, Antipodes, 2006.
- DAFFLON, Alexandre, *L'ambassade de Claude-Théophile de Bésiade, marquis d'Avaray, près des cantons suisses, Etude du fonctionnement de l'ambassade de France en Suisse au début du XVIII^e siècle*, Paris, Ms Thèse Ecole des Chartes, 1998.
- Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel, 1921-1934.
- DOSSE, François, *Le pari biographique, Ecrire une vie*, Paris, La Découverte, 2005.
- FRANGULIS, A.-F. (ss. dir.), *Dictionnaire diplomatique*, Paris, Académie diplomatique internationale, 1933-1968.
- HAEH, Madeleine, *Les Affaires étrangères au temps de Richelieu, Le secrétariat d'Etat, les agents diplomatiques (1624-1642)*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang SA, coll. « Diplomatie et histoire » – Direction des Archives – Ministère des Affaires étrangères 2006.
- HOFMANN, Etienne, « La biographie : vers un renouveau d'un genre décrié ? » in *L'Homme face à son destin (publication du cours général public 1982-1983)*, Lausanne, Payot, 1983, pp. 77-93.
- LEIGH, R. A., *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1984.
- MENAGER, Daniel, *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001.
- OFFENSTADT, Nicolas, *Les mots de l'historien*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2004.
- PICAVET, Camille-Georges, *La diplomatie au temps de Louis XIV (1661-1715), Institutions, mœurs et coutumes*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1930.
- REMOND, René (ss. dir.), *Pour une histoire politique*, Paris, Seuil, 1996.
- SGARD, Jean, « Problèmes théoriques de la biographie », in *L'histoire au dix-huitième siècle, actes du colloque d'Aix-en-Provence (1-3 mai 1975)*, Aix-en-Provence, EDISUD, 1980, pp. 187-199.
- VILLATTE, Laurent, « La biographie en histoire des relations internationales. L'exemple des diplomates de la III^e République », in *RHD*, 2002, pp. 289-303.

Marie WIDMER

COMMENT CONSTRUIRE LA BIOGRAPHIE DES REINES HELLENISTIQUES ?

Après avoir constaté l’embarras suscité par l’utilisation de la biographie en histoire ancienne, nous avons choisi de discuter, non pas du manque de documents – qui est pourtant l’une des difficultés de la biographie en histoire ancienne –, mais du caractère des informations que contiennent les documents littéraires. Si cette question est récurrente pour l’histoire de l’antiquité, elle est particulièrement évidente lorsque l’on tente de rédiger la biographie d’une femme.

Dans l’introduction de son ouvrage intitulé *Alexandre le Grand*, Pierre Briant prévient : « Ce livre n’est pas un biographie », quand bien même il choisit de consacrer son ouvrage « à l’examen des grandes questions que le sort de ce personnage fascinant (Alexandre le Grand) suscite »¹. Que dire de Fergus Millar qui refuse de qualifier de « réellement biographique » le travail que voue Nikos Kokkinos à Antonia Augusta² ? Les réticences de ces historiens de l’antiquité à employer le terme « biographie » pour désigner un ouvrage brochant le portrait d’un illustre personnage nous invitent à nous intéresser aux relations établies entre la biographie et l’histoire ancienne.

Qualifier un travail historique de biographique semble embarrasser les historiens de l’antiquité. Le plus souvent, dans les avant-propos, le terme « biographie » est immédiatement récusé³ ou nuancé⁴ par des adjectifs ou des périphrases. Cette peur d’user du mot « biographie » découle de l’angoisse première de l’historien. Ce dernier redoute qu’une « insistance excessive sur le caractère et les hauts faits d’un unique personnage confèrent à l’histoire une unité

¹ P. Briant, *Alexandre le Grand*, p. 3.

² N. Kokkinos, *Antonia Augusta : Portrait of a Great Roman Lady*, p. xii.

³ R. L. Fox, *Alexander the Great*, p. 11 : “This is not a biography nor does it pretend to certainty in Alexander’s name” ; P. Briant, *Alexandre le Grand*, p. 3 : « Ce livre n’est pas une biographie. Il tente d’exposer les principaux aspects d’un phénomène historique qui ne peut pas être réduit à la seule personne d’Alexandre, quelle que soit l’importance reconnue de l’élément personnel ».

⁴ B. Bar-Kochva, *Judas Maccabaeus. The Jewish Struggle against the Seleucids*, p. xiii : “The biography of Judas Maccabaeus is in fact the story of the military and political struggle that he led against the Seleucid authorities from his father Mattathias’ death up to his own heroic death” ; C. Meier, *César*, p. 469 : « Ce livre se voudrait une biographie scientifique à visée narrative ».

dramatique aux dépens de la vérité »⁵. La vérité historique serait donc mise en péril par la forme biographique. Influencée par la littérature qui « s'accommode d'une infinité de modèles et de schémas biographiques »⁶, la biographie historique est ainsi soupçonnée d'utiliser les ficelles du roman et de basculer dans l'illusion. Le manque de documents disponibles pour rédiger les vies d'antiques personnages ajoute à la suspicion. « L'auteur n'en a-t-il pas pris à son aise avec la vérité historique, n'a-t-il pas comblé selon son bon plaisir les lacunes de sa documentation ? »⁷ s'interroge Anne Bernet. Si pour certains, le manque de matériel pousse l'historien à la fiction, pour d'autres, l'insuffisance documentaire ne permet pas l'élaboration d'une « réelle biographie »⁸. Cette remarque de Fergus Millar présuppose la linéarité de la biographie « comportant un commencement, des étapes et une fin »⁹. Le déroulement complet du fil de l'histoire d'une vie est certes impossible à reconstituer pour l'historien de l'antiquité, mais cet état de fait n'interdit pas pour autant à ce dernier l'exercice de la biographie. La fragmentation du matériel protège même « l'antiquisant » du syndrome du « τέλος », de l'accomplissement évoqué par Pierre Bourdieu¹⁰. En effet, ne pouvant recréer une suite d'événements, l'historien de l'antiquité échappe aux mécanismes du « projet originel » et du « postulat du sens de l'existence racontée » définis par le sociologue français. Confronté à la discontinuité de ses informations, l'historien de l'antiquité se doit de reconstruire le contexte historique et social dans lequel s'insère le fragment de vie qu'il possède. Cette indigence oblige à la juxtaposition des indices récoltés et dessine les diverses facettes du personnage étudié. Le manque devient ainsi une force. Peut-être exprime-t-il mieux « la complexité même de l'identité, sa formation progressive et non linéaire »¹¹.

Si le manque de matériel ne condamne pas la biographie d'antiques personnages, le caractère des documents peut cependant freiner la constitution de cette dernière. En effet, l'historien de l'antiquité bénéficie de matériaux très divers pour élaborer son récit. L'épigraphie, par exemple, fournit au chercheur des documents de première main. Ces textes sont les témoins directs de l'Antiquité. Ils sont le reflet de la vie institutionnelle, politique, religieuse et privée du monde antique. Les témoignages littéraires, quant à eux, nous ont été transmis par copies manuscrites. Leur forme et leur contenu ont donc pu être modifiés. De plus, cette documentation est soumise aux objectifs de l'auteur antique qui manipule et enjolive l'histoire selon ses desseins. Les récits des mariages successifs de la reine Stratonice illustrent très bien cette difficulté¹².

⁵ R. Syme, *La révolution romaine*, p. 20.

⁶ G. Levi, « Usages de la biographie », p. 1326.

⁷ A. Bernet, *Brutus. Assassin par idéal*, p. 9.

⁸ Avant-propos de Fergus Millar in N. Kokkinos, *Antonia Augusta. Portrait of a Great Roman Lady*, p. xii.

⁹ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », p. 81.

¹⁰ P. Bourdieu, « L'illusion biographique », p. 82.

¹¹ G. Levi, « Les usages de la biographie », p. 1329.

¹² PLUT., *vit. Demetr.*, 31. 5-6 ; PLUT., *vit. Demetr.*, 38.

A la mort d'Alexandre le Grand, les généraux de ce dernier prennent possession du nouvel empire macédonien¹³. Avides de pouvoir, ils se disputent le territoire. Cassandre tient la Macédoine et le nord de la Grèce ; Lysimaque contrôle la Thrace ; Séleucos possède la Mésopotamie; Ptolémée occupe l'Égypte ; Antigone le Borgne et son fils Démétrios dominent une grande partie de l'Asie Mineure, Chypre, la Phénicie, l'Attique, l'Eubée et une partie du Péloponnèse. Face à l'emprise antigonide, Cassandre, Lysimaque, Séleucos et Ptolémée se coalisent et combattent Antigone à Ipsos. Le vieux général meurt et ses assaillants se partagent son royaume (301 av. J.-C.). Démétrios échappe au massacre d'Ipsos. Sa mainmise sur le territoire est désormais très faible, mais sa position sur mer demeure solide.

Rapidement, les conflits reprennent. Séleucos prétend dominer la Coelé-Syrie, contrôlée par Ptolémée. Le roi lagide s'allie alors à Lysimaque, prenant ainsi Séleucos en étau. Le roi séleucide, lui, cherche alliance auprès de Démétrios. Pour sceller ces accords, trois mariages sont conclus.

Voici ce que nous apprend Plutarque dans *la vie de Démétrios*¹⁴ :

Peu de temps après, Séleucos envoya demander en mariage la fille de Démétrios et de Phila, Stratonice, bien qu'il eût déjà de la Persane Apama, un fils, Antiochos, mais il pensait que ses Etats pouvaient suffire à plusieurs héritiers et qu'il avait besoin de cette alliance avec Démétrios, parce qu'il voyait Lysimaque épouser l'une des filles de Ptolémée et marier son fils Agathoclès à une autre. C'était pour Démétrios une chance inespérée que de devenir le beau-père de Séleucos. Aussi, emmenant sa fille avec lui, il partit pour la Syrie avec toute sa flotte¹⁵.

Nous retrouvons Stratonice un peu plus loin dans le récit de Plutarque, lorsque ce dernier évoque le second mariage de la reine. Il écrit :

Démétrios apprend aussi que sa fille, mariée à Séleucos, vient d'épouser Antiochos, fils de ce roi, et qu'elle a été proclamée reine des barbares du haut pays¹⁶. Voici, à ce

¹³ Vous trouverez in E. Will, *Histoire politique du monde hellénistique*, t. 1 : *de la mort d'Alexandre aux avènements d'Antiochos III et de Philippe V*, pp. 77-103, les différentes références aux documents littéraires et épigraphiques qui permettent l'établissement du contexte historique.

¹⁴ Pour faciliter la compréhension des différentes alliances matrimoniales évoquées par Plutarque, reportez-vous au stemma p. 68.

¹⁵ PLUT., *vit. Demetr.* 31. 5-6 :

Οὐ πολλῶ δ' ὕστερον Σέλευκος ἐμνάτο πέμπων τὴν Δημητρίου καὶ Φίλας θυγατέρα Στρατονίκην, ἔχων μὲν ἔξ Ἀπάμας τῆς Περσίδος υἱὸν Ἀντίοχον, οἰόμενος δὲ τὰ πράγματα καὶ διαδόχοις ἀρκεῖν πλείοσι καὶ δεῖσθαι τῆς πρὸς ἐκεῖνον οἰκειότητος, ἐπεὶ καὶ Λυσίμαχον ἑώρα τῶν Πτολεμαίου θυγατέρων τὴν μὲν ἑαυτῶ, τὴν δ' Ἀγαθοκλεῖ τῶ υἱῶ λαμβάνοντα. Δημητρίῳ δ' ἦν ἀνέλπιστος εὐτυχία κηδεῦσαι Σελεύκῳ, καὶ τὴν κόρην ἀναλαβὼν ἔπλει ταῖς ναυσὶ πάσαις εἰς Συρίαν, [...].

¹⁶ Satrapies orientales à l'est de l'Euphrate.

qu'il paraît, ce qui s'était passé. Antiochos s'était épris de Stratonice, qui était jeune, mais qui avait déjà un enfant de Séleucos. Il était très malheureux et faisait de grands efforts pour dominer sa passion. Finalement, se condamnant lui-même pour ce désir criminel et voyant que son mal était incurable et sa raison vaincue, il cherchait un moyen pour en finir avec la vie et s'éteindre tranquillement, en négligeant le soin de son corps et s'abstenant de nourriture sous le prétexte d'une maladie quelconque. Erasistrate, son médecin, s'aperçut aisément qu'il était amoureux, mais comme il était difficile de savoir de qui, il passait tout son temps dans la chambre du malade afin de découvrir son secret ; s'il voyait entrer quelque garçon ou quelque femme à la fleur de l'âge, il observait le visage d'Antiochos et examinait les réactions des parties du corps qui sont les plus affectées par les émotions de l'âme. Or il n'apercevait aucun changement quand d'autres personnes se présentaient, mais lorsque Stratonice, fréquemment, lui rendait visite, soit seule, soit avec Séleucos, il voyait sur le jeune homme tous les symptômes décrits par Sapho (*sic*) : perte de la voix, rougeurs enflammées, obscurcissement de la vue, sueurs soudaines, désordres et trouble du pouls, et à la fin, quand l'âme est entièrement abattue, détresse, stupeur et pâleur. En outre Erasistrate pensa avec vraisemblance que l'amour d'une autre femme n'aurait pas amené le fils du roi à persévérer dans son silence jusqu'à la mort. Mais il jugeait difficile de parler et de révéler ce secret ; cependant, confiant dans l'affection de Séleucos pour son fils, il finit par se risquer et dit que la maladie du jeune homme était l'amour, mais un amour impossible et sans remède. « Comment, sans remède ? » s'écria Séleucos stupéfait. « Oui, par Zeus, répondit Erasistrate, parce que c'est de ma femme qu'il est épris. » « Eh bien, Erasistrate, repris Séleucos, toi qui est son ami, ne céderais-tu pas ta femme à mon fils, et cela quand tu vois que c'est notre seule planche de salut ? » « Mais toi-même qui est son père, tu ne l'aurais pas fait si Antiochos avait désiré Stratonice. » « Ah! mon ami, s'écria Séleucos, plaise au ciel qu'un dieu ou un homme puisse bien vite changer sa passion et la tourner de ce côté, car il serait beau pour moi de renoncer même à la royauté par amour pour Antiochos. » Séleucos prononça ces mots avec tant d'émotion et en versant des larmes si abondantes qu'Erasistrate lui prit la main en disant : « Tu n'as pas besoin d'Erasistrate : étant père, mari et roi, tu es, du même coup, le meilleur médecin pour ta maison. » Là-dessus, Séleucos, réunissant une assemblée générale, déclara son intention et sa volonté de proclamer Antiochos roi et Stratonice reine de tous les hauts pays, en les mariant ensemble. « Je pense, ajouta-t-il, que mon fils, accoutumé à m'écouter et à m'obéir en tout, ne fera aucune objection à ce mariage, et, si ma femme répugne à cette union contraire à l'usage, je prie ses amis de lui faire comprendre et de la persuader qu'elle doit trouver beau, juste et utile ce que le roi estime tel. » Voilà, dit-on, quel fut le motif du mariage d'Antiochos et de Stratonice¹⁷.

¹⁷ PLUT., *vit. Demetr.*, 38 :

[...] πυνθάνεται δὲ περὶ τῆς Σελεύκῳ γαμηθείσης θυγατρὸς, ὡς Ἄντιόχῳ τῷ Σελεύκου συνοικεῖ καὶ βασίλισσα τῶν ἄνω βαρβάρων ἀνηγόρευται. Συνέβη γάρ, ὡς ἔοικε, τὸν Ἄντιόχον ἐρασθέντα τῆς Στρατονίκης νέας οὖσης, ἤδη δὲ παιδίον ἐχούσης ἐκ τοῦ Σελεύκου, διακείσθαι κακῶς καὶ

Ces deux événements rapportés par Plutarque sont les seules informations, transmises par la littérature, que nous ayons sur la reine Stratonice. Si Plutarque est le seul auteur à expliquer les raisons du premier mariage de Stratonice, il n'est plus, pour le second mariage de la reine, notre unique témoignage. En effet, cet événement apparaît déjà dans l'œuvre de Valère Maxime qui écrit un ouvrage destiné à l'enseignement de la rhétorique dans la première moitié du Ier s. de notre ère. Appien et Lucien reprennent ce thème au IIème s. de notre ère, dans le livre syriaque de son *Histoire romaine* pour Appien et dans le traité *De dea Syria* pour Lucien. Au IV^e s. de notre ère, l'empereur Julien, dans le *Misopogon*, relate à son tour l'amour d'Antiochos I^{er} pour sa belle-mère Stratonice¹⁸. Ces différents auteurs

πολλά ποιεῖν τῷ πάθει διαμαχόμενον, τέλος δ' ἑαυτοῦ καταγόνοντα δεινῶν μὲν ἐπιθυμῆναι, ἀνήκεστα δὲ νοσεῖν, κεκρατῆσθαι δὲ τῷ λογισμῷ, τρόπον ἀπαλλαγῆς τοῦ βίου ζητεῖν καὶ παραλῦειν ἀτρέμα καὶ θεραπέιας ἀμελεία καὶ τροφῆς ἀποχῆ τὸ σῶμα, νοσεῖν τινα νόσον σκηπτόμενον. Ἐρασίστρατον δὲ τὸν ἰατρὸν αἰσθέσθαι μὲν οὐ χαλεπῶς ἐρώντος αὐτοῦ, τὸ δ' οὐτινος ἐρᾶ δυστόπαστον ὃν ἐξανευρεῖν βουλόμενον αἰεὶ μὲν ἐν τῷ δωματίῳ διημερεύειν, εἰ δὲ τις εἰσίοι τῶν ἐν ὥρᾳ μειρακίων ἢ γυναικῶν, ἐγκαθορᾶν τε τῷ προσώπῳ τοῦ Ἀντιόχου καὶ τὰ συμπάσχειν μάλιστα τῆ ψυχῆ τρεπομένη πεφυκότα μέρη καὶ κινήματα τοῦ σώματος ἐπισκοπεῖν. Ὡς οὖν τῶν μὲν ἄλλων εἰσιόντων ὁμοίως εἶχε, τῆς δὲ Στρατονίκης καὶ καθ' ἑαυτὴν καὶ μετὰ τοῦ Σελεύκου φοιτώσης πολλάκις ἐγένετο τὰ τῆς Σαπφούς ἐκεῖνα περὶ αὐτὸν πάντα, φωνῆς ἐπίσχεσις, ἐρύθημα πυρῶδες, ὄψεων ὑπολείψεις, ἰδρώτες ὀξεῖς, ἀταξία καὶ θόρυβος ἐν τοῖς σφυγμοῖς, τέλος δὲ τῆς ψυχῆς κατὰ κράτος ἠττημένης ἀπορία καὶ θάμβος καὶ ὠχρίασις, ἐπὶ τούτοις προσλογιζόμενον τὸν Ἐρασίστρατον κατὰ τὸ εἶκος, ὡς οὐκ ἂν ἐτέρας ἐρῶν βασιλέως υἱὸς ἐνεκαρτέρει τῷ σιωπᾶν μέχρι θανάτου, χαλεπὸν μὲν ἠγείσθαι τὸ φράσαι ταῦτα καὶ κατεπεῖν, οὐ μὴν ἀλλὰ πιστεύοντα τῆ πρὸς τὸν υἱὸν εὐνοία τοῦ Σελεύκου παρακινδυνεύσαι ποτε καὶ εἰπεῖν, ὡς ἔρωσ μὲν εἶη τοῦ νεανίσκου τὸ πάθος, ἔρωσ δ' ἀδύνατος καὶ ἀνάτος. ἐκπλαγέντος δ' ἐκείνου καὶ πυθομένου πῶς ἀνάτο· « Ὅτι νῆ Δία » φάναι τὸν Ἐρασίστρατον « ἐρᾶ τῆς ἐμῆς γυναικός. » « Εἶτ' οὐκ ἂν » εἰπεῖν τὸν Σέλευκον « ἐπιδοίης Ἐρασίστρατε τῷ ἐμῷ παιδί φίλος ὢν τὸν γάμον, καὶ ταῦθ' ὄρων ἡμᾶς ἐπὶ τούτῳ μόνῳ σαλεύοντας; » « Οὐδὲ γὰρ ἂν σύ » φάναι « τοῦτο πατὴρ ὢν ἐποίησας, εἰ Στρατονίκης Ἀντιόχος ἐπεθύμησε. » Καὶ τὸν Σέλευκον « Εἶθε γὰρ ἑταῖρε » εἰπεῖν « ταχὺ μεταστρέψαι τις ἐπὶ ταῦτα καὶ μεταβάλαι θεῶν ἢ ἀνθρώπων τὸ πάθος· ὡς ἐμοὶ καὶ τὴν βασιλείαν ἀφείναι καλὸν Ἀντιόχου περιεχομένῳ. » Ταῦτ' ἐμπαθῶς σφόδρα τοῦ Σελεύκου καὶ μετὰ πολλῶν δακρύων λέγοντος, ἐμβalόντα τὴν δεξιὰν αὐτῷ τὸν Ἐρασίστρατον εἰπεῖν, ὡς οὐδὲν Ἐρασιστράτου δέοιτο· καὶ γὰρ πατὴρ καὶ ἀνὴρ οὐδὲν Ἐρασιστράτου δέοιτο· καὶ γὰρ πατὴρ καὶ ἀνὴρ ὢν καὶ βασιλεὺς αὐτὸς ἅμα καὶ ἰατρὸς εἶη τῆς οἰκίας ἄριστος. Ἐκ τούτου τὸν Σέλευκον ἐκκλησίαν ἀθροίσαντα πάνδημον εἰπεῖν, ὅτι βούλεται καὶ διέγνωκε τῶν ἄνω πάντων τόπων Ἀντιόχον ἀποδείξαι βασιλέα καὶ Στρατονίκην βασιλίδα, ἀλλήλοις συνοικούντας· οἶεσθαι δὲ τὸν μὲν υἱὸν εἰθισμένον ἅπαντα πείθεσθαι καὶ κατήκουν ὄντα μηθὲν ἀντερεῖν αὐτῷ πρὸς τὸν γάμον· εἰ δ' ἢ γυνὴ τῷ μὴ νενομισμένῳ δυσκολαῖνοι, παρακαλεῖν τοὺς φίλους, ὅπως διδάσκωσιν αὐτὴν καὶ πείθωσι καλὰ καὶ δίκαια τὰ δοκοῦντα βασιλεῖ μετὰ τοῦ συμφέροντος ἠγείσθαι. τὸν μὲν οὖν Ἀντιόχου καὶ Στρατονίκης γάμον ἐκ τοιαύτης γενέσθαι προφάσεως λέγουσι.

¹⁸ VAL. MAX., 5. 7. ext. 1 (dans cette version, le stratagème du médecin n'est pas développé) ; APP., *Syr.*, 308-327 ; LUCIAN., *Syr. D.*, 17-18 ; JULIAN., *Mis.*, 17 (les deux dernières phases sont, dans cette version, différentes : Séleucos donne Stratonice en mariage à son fils. Ce dernier refuse et attend la mort de son père pour épouser sa belle-mère).

antiques utilisent cet épisode à des fins discursives très diverses sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici. C'est plutôt la constance du schéma de cette histoire que nous aimerions illustrer. On perçoit en effet dans les cinq versions qui nous sont parvenues sept parties quasi similaires. La première mentionne l'amour impossible d'Antiochos pour sa belle-mère ; la deuxième décrit le silence dans lequel se mure le fils de Séleucos ; la troisième relate la détresse physique du prince qui ne s'alimente plus et désire mourir ; la quatrième dépeint l'intervention du médecin qui suppose que l'amour est à l'origine du mal et qui observe le visage et le corps du prince à chaque fois qu'une personne entre dans la chambre ; la cinquième décrit la réaction d'Antiochos lorsque Stratonice apparaît ; la sixième explique la stratégie établie par le médecin pour faire comprendre au roi que son fils aime son épouse ; la septième évoque le mariage d'Antiochos I^{er} et de Stratonice. Cette histoire composée de sept parties est utilisée par Plutarque pour expliquer le mariage d'un jeune homme et de sa belle-mère. Plutarque insère dans son histoire de la vie de Démétrios, qu'il fait au présent, un récit introduit par un verbe au passé *συνέβη* (que l'on peut traduire par les mots « il se trouva que ») dont dépend le reste de la narration. Ce basculement dans le passé permet à Plutarque de revenir sur les raisons du mariage d'Antiochos et de Stratonice ainsi que sur les causes de la proclamation des jeunes époux en tant que roi et reine « des barbares du haut pays ». Ce récit explicatif est encadré par deux termes grecs qui donnent au texte une coloration quasi légendaire. Plutarque introduit en effet son récit par les mots *ὡς ἔοικε* que l'on traduit par « comme il semble, à ce qu'il paraît » et le termine par la formule verbale *λέγουσι* que l'on rend par les mots « on dit que ». Ces termes marquent un changement de statut du texte. Plutarque indique ainsi au lecteur que l'épisode qu'il s'apprête à raconter lui a été rapporté par ouï-dire et qu'il est d'une autre nature que le reste du récit de la *vie de Démétrios*. Plutarque reprend ici une histoire construite à partir d'un modèle littéraire bien connu: celui de l'amour impossible de Phèdre pour Hippolyte¹⁹. On trouve en effet dans la pièce d'Euripide les mêmes motifs : celui du silence dans lequel se mure l'amoureux ou l'amoureuse ; le thème du corps faible et ravagé par le jeûne entrepris pour mourir ; le motif du visage, miroir du mal.

LE CORYPHEE. — Vieille femme, fidèle nourrice de la reine, nous avons sous les yeux l'infortune de Phèdre, mais sans voir clairement quel peut être son mal. De toi nous voudrions le savoir et l'entendre.

LA NOURRICE. — J'ignore ; à mes questions elle ne veut pas répondre.

LE CORYPHEE. — Ne sais-tu pas non plus la cause de ces maux ?

LA NOURRICE. — Cela revient au même: elle garde le silence.

¹⁹ Ce rapprochement a très souvent été établi. D. Ogden, *Polygamy, Prostitutes and Death: the Hellenistic Dynasties*, 1999, p. 122 : "The tale of romance between a young adult son and his young latemarried stepmother is again reminiscent of the myth of Phaedra and Hippolytus". Pour une analyse littéraire plus détaillée cf. notamment J. Mesk, „Antiochos und Stratonike“, pp. 366-394. et A. Mastrocinque, *Manipolazione della storia in eta' ellenistica : i Seleucidi e Roma*, pp. 11-38.

- LE CORYPHEE. — Comme elle est faible et que son corps est ravagé !
- LA NOURRICE. — Quoi d'étonnant ? Depuis deux jours elle est à jeun.
- LE CORYPHEE. — Est-ce effet d'un délire, ou veut-elle mourir ?
- LA NOURRICE. — Mourir. Elle jeûne pour abandonner la vie.
- LE CORYPHEE. — Je m'étonne que son époux s'en accommode.
- LA NOURRICE. — Elle cache son mal et nie être souffrante.
- LE CORYPHEE. — Et, à voir son visage, il ne s'en doute point ?
- LA NOURRICE. — Il n'est pas là ; il se trouve absent du pays.
- LE CORYPHEE. — Mais toi, n'emploies-tu pas la contrainte pour tenter de connaître son mal et son égarement ?
- LA NOURRICE. — J'ai eu recours à tout, sans plus de résultat. N'importe ! Maintenant encore mon zèle ne se relâchera pas. Présente à mes efforts, tu attesteras ce que je suis pour mes maîtres dans l'infortune²⁰.

Sans pouvoir prouver que l'épisode de l'amour impossible d'Antiochos pour sa belle-mère s'inspire directement de la tragédie d'Euripide, on peut, tout au moins, affirmer que l'auteur du récit brode son histoire sur la trame du modèle littéraire de l'amour-maladie développé notamment par Euripide. La construction littéraire de ce passage est renforcée par la lecture que Plutarque propose des symptômes que le prince manifeste lorsqu'il voit la reine Stratonice. Le biographe s'inspire alors explicitement des poèmes de Sappho²¹. Ces références littéraires implicites et explicites permettent de supposer la construction fictionnelle de cet épisode, qui sert à justifier le second mariage de Stratonice. Je ne pense toutefois pas qu'il faille

²⁰ EUR. *Hipp.* v. 267-287 :

Χο. γύναι γεραιά, βασιλίδος πιστή τροφέ,
 Φαίδρας ὀρώμεν τάσδε δυστήνους τύχας,
 ἄσσημα δ' ἡμῖν ἦτις ἐστὶν ἡ νόσος·
 σοῦ δ' ἂν πυθέσθαι καὶ κλύειν βουλοίμεθ' ἄν.
 Τρ. οὐκ οἶδ', ἐλέγχουσ'· οὐ γὰρ ἐννέπειν θέλει.
 Χο. οὐδ' ἦτις ἀρχὴ τῶνδε πημάτων ἔφυ;
 Τρ. ἐς ταῦτόν ἦκεις· πάντα γὰρ σιγαῖ τάδε.
 Χο. ὡς ἀσθενεῖ τε καὶ κατέξανται δέμας.
 Τρ. πῶς δ' οὐ, τριταίαν γ' οὕσ' ἄσιτος ἡμέραν;
 Χο. πότερον ὑπ' ἄτης ἢ θανεῖν πειρωμένη;
 Τρ. θανεῖν; ἀσιτεῖ γ' εἰς ἀπόστασιν βίου.
 Χο. θαυμαστὸν εἶπας, εἰ τὰδ' ἔξαρκεῖ πόσει.
 Τρ. κρύπτει γὰρ ἦδε πῆμα κοῦ φησιν νοσεῖν.
 Χο. ὁ δ' ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων;
 Τρ. ἔκδημος ὦν γὰρ τῆσδε τυγχάνει χθονός.
 Χο. σὺ δ' οὐκ ἀνάγκην προσφέρεις, πειρωμένη
 νόσον πυθέσθαι τῆσδε καὶ πλάνον φρενῶν;
 Τρ. ἐς πάντ' ἀφίγμαι κοῦδὲν εἴργασμαι πλέον.
 οὐ μὴν ἀνήσω γ' οὐδὲ νῦν προθυμίας,
 ὡς ἂν παροῦσα καὶ σύ μοι ξυμμαρτυρήης
 οἶα πέφυκα δυστυχοῦσι δεσπόταις.

²¹ PLUT., *vit. Demetr.*, 38. 4 : « le médecin voyait sur le jeune homme tous les symptômes décrits par Sappho (*sic*) : perte de la voix, rougeurs enflammées, obscurcissement de la vue, sueurs soudaines, désordre et trouble du poulx, et à la fin, quand l'âme est entièrement abattue, détresse, stupeur et pâleur ». Cf. note 17 pour le texte grec.

voir dans les propos de Plutarque un jugement moral sur le mariage d'un jeune homme et de sa belle-mère, ce que tendrait à supposer la traduction de Robert Flacelière et Emile Chambry. Ces derniers poussent en effet le sens du mot grec δεινῶν jusqu'à l'adjectif « criminel » et qualifient ainsi moralement le désir d'Antiochos pour Stratonice²². Je traduirai, pour ma part, le mot grec δεινῶν par l'expression *suscitant la crainte*²³, Antiochos I^{er} pouvant redouter la réaction du roi qui apprendrait l'amour que porte son fils à son épouse. Plutarque utilise donc cet épisode romanesque non pas, à mon avis, pour justifier un mariage qu'il juge contraire à la morale, mais simplement contraire à l'usage, à la coutume²⁴. Cette narration fonctionne donc à la fois comme une justification d'un mariage insolite mais aussi comme une ornementation romanesque du discours de Plutarque. Stratonice devient ainsi, dans ce récit, une héroïne, une figure légendaire. Pour faire ressortir le personnage historique dissimulé sous les traits de l'héroïne tragique, l'historien moderne doit reconstruire le contexte historique et social dans lequel s'insère le fragment de vie que nous livre Plutarque.

Reprenons le contexte historique que nous avons établi jusqu'au lendemain de la bataille d'Ipsos (301 av. notre ère)²⁵. A la suite de cette bataille, la domination territoriale antigonide est terminée. Démétrios Poliorcète conserve toutefois sa flotte et garde la maîtrise de la mer. Mais rapidement, les conflits reprennent. Séleucos prétend dominer la Coelé-Syrie, contrôlée par Ptolémée. Lysimaque et le roi lagide se coalisent alors contre Séleucos, qui, lui s'allie à Démétrios. Pour sceller ces accords, trois mariages sont conclus. Lysandra, la fille de Ptolémée I^{er} et d'Eurydice épouse son cousin, le fils de Lysimaque et de Nikaea, Agatoklès. Arsinoé II, la fille de Ptolémée I^{er} et de Bérénice épouse le vieux roi Lysimaque. Stratonice, la fille de Démétrios et Phila épouse Séleucos I^{er}. Cette alliance de circonstance établie entre Séleucos et Démétrios ne dure pas. En effet, Séleucos n'accepte pas que le roi antigonide conserve des bases maritimes à la lisière de ses territoires. Il réclame donc à son nouvel allié la Cilicie, Tyr et Sidon. Démétrios ne pouvait accepter, cette requête du roi séleucide compromettant sa mainmise sur la mer. Le rapprochement entre Démétrios et Séleucos tourna donc court. En 298 av. notre ère, Cassandre, le roi de Macédoine meurt. Démétrios saisit alors l'occasion de s'emparer de la Grèce. Au début de 294 av. notre ère, Athènes tombe entre les mains du roi antigonide. Démétrios tente alors de prendre Sparte. Occupé

²² PLUT., *vit. Demetr.*, 38.1 : « Finalement, se condamnant lui-même pour ce désir criminel (...) ». Cf. note 17 pour le texte grec.

²³ En traduisant ainsi, je choisis le premier sens donné par le dictionnaire Bailly : « δεινός, ἡ, ὄν : qui inspire la crainte, *et p. suite*, l'étonnement ». Ceci m'évite de connoter négativement ou positivement l'élément qui provoque la crainte. L'adjectif δεινός a, en effet, un sens ambivalent pouvant à la fois dire le mauvais, le malfaisant ou l'étonnant, le merveilleux. E. Barilier a discuté de cette question dans sa conférence intitulée « L'homme est-il merveilleux ou terrible ? », présentée lors du colloque *Tradition classique* tenu à Lausanne du 15 au 17 novembre 2006. Le texte de cette conférence sera prochainement publié dans la collection *Regards sur l'Antiquité* de l'Institut d'Archéologie et des Sciences de l'Antiquité.

²⁴ PLUT., *vit. Demetr.*, 38.11 : « τῷ μὴ νενομισμένῳ ».

²⁵ Cf. p. 58.

dans le Péloponnèse, Démétrios ne peut défendre le peu de terres qu'il possède dans l'est de l'Égée. Ptolémée I^{er} annexe donc Chypre, Séleucos s'empare de la Cilicie et Lysimaque prend possession des bases maritimes d'Ionie que détenait Démétrios. Le roi antigonide rejoint alors Démétrios en Thessalie et laisse à son fils Antigone II Gonatas le soin de conquérir la Macédoine. A la fin de l'année 294 av. notre ère, Antigone se fait acclamer roi de Macédoine par son armée. A cette même époque (entre 294 et 293 av. notre ère), Séleucos choisit de dépêcher son fils Antiochos I^{er} dans les satrapies orientales (à l'Est de l'Euphrate). Le roi associe à ce moment son fils au pouvoir²⁶. Cet acte ne signifie pas un partage du royaume, mais un partage des compétences. Pour l'historien Edouard Will, « ce partage des compétences est important dans la mesure où il relève les difficultés que présentait pour un seul souverain l'administration de régions immenses, disparates et communiquant difficilement les unes avec les autres »²⁷. Cette association au trône, assortie du don de la dignité royale, est donc nécessaire à la bonne gouvernance des territoires du royaume, fortement agrandis à la suite de la bataille d'Ipsos. C'est dans ce contexte que Plutarque évoque le mariage d'Antiochos I^{er} et de Stratonice.

Ces noces sont donc célébrées lorsque les Antigonides gouvernent la Macédoine et que les Séleucides s'aperçoivent que leur royaume nouvellement agrandi ne peut pas être administré par un seul souverain. Que signifie ce mariage dans ces circonstances ? Daniel Ogden²⁸ suppose qu'en associant son fils au trône, Séleucos prépare sa succession. Le roi désigne ainsi son héritier légitime. En lui cédant sa jeune épouse, Séleucos renforce encore la légitimité de son co-régent. Pour Daniel Ogden, Antiochos I^{er} reçoit en 294 av. notre ère non seulement l'épouse mais aussi le titre (βασιλεύς) qu'il héritera lors de la mort de son père. Par ce stratagème, Stratonice ne menacera donc pas, à la mort de Séleucos I^{er}, la stabilité de la dynastie, mais consolidera au contraire la légitimité de la descendance séleucide. En agissant ainsi, Séleucos ménage également ses liens avec Démétrios, le père de Stratonice, qui vient de prendre le contrôle de la Grèce et de la Macédoine. Daniel Ogden souligne qu'à la suite de ce mariage, la position de Stratonice au sein de la dynastie séleucide est bien meilleure qu'auparavant. En effet, Séleucos une fois mort, elle aurait été une menace pour Antiochos I^{er}. Son statut d'épouse du roi décédé lui aurait permis de placer sa descendance sur le trône. Elle se serait ainsi frontalement opposée à Antiochos I^{er} et aurait pu perdre dans cette confrontation son influence ou même sa vie. Ce mariage lui ouvre la perspective de conserver son rang de reine. Ce mariage insolite sert donc des intérêts dynastiques.

Eclairé par le contexte historique et social, les noces de Stratonice et de son beau-fils ont révélé l'un des personnages-clé de la dynastie séleucide. Stratonice

²⁶ Des monnaies d'argent de Aï Khanoum en Bactriane (A. Houghton, C. Lorber, *Seleucid Coins: a Comprehensive Catalogue*, n° 279-290) et une inscription de Didyme (OGIS 214 ; traduction anglaise in WELLES, 5) attestent de cette association.

²⁷ E. Will, *Histoire politique du monde hellénistique*, t. 1 : de la mort d'Alexandre aux avènements d'Antiochos III et de Philippe V, p. 88.

²⁸ D. Ogden, *Polygamy, Prostitutes and Death: the Hellenistic Dynasties*, pp. 122-123.

représente avec le titre de roi, la légitimité royale accordée à Antiochos. Ce statut, créé par Séleucos, offre à la reine une autorité importante que l'on pourrait mesurer en analysant les témoignages épigraphiques. Cette démarche nous donnerait l'occasion d'étoffer les informations que nous possédons sur la reine Stratonice et nous permettrait de construire progressivement les divers facettes de ce personnage²⁹.

Si le personnage historique se construit par une attention qui ne se focalise pas uniquement sur la personne, mais qui opère un va-et-vient continu entre le contexte historico-social et le moment de vie, la figure légendaire se construit, elle, lorsque le moment de vie, de prime abord incompréhensible, est expliqué par la focalisation, par un regard posé exclusivement sur les personnages. Plutarque utilise les deux procédés. Lorsqu'il mentionne pour la première fois Stratonice, Plutarque explique le mariage dans le contexte plus large des

²⁹ *OGIS*, n° 14 (dédicace de Stratonice pour la reine Arsinoé II) ; *OGIS*, n° 219 (décret d'Ilion en l'honneur du roi Antiochos, fils du roi Séleucos. L'épouse du roi est nommée ainsi : « sa soeur, la reine ». La datation de cette inscription est contestée par les chercheurs ; certains attribuent le texte à Antiochos I^{er}, d'autres à Antiochos III. Pour un état de la controverse cf. J. Ma, *Antiochos III et les cités de l'Asie mineure occidentale*, pp. 197-201 et M. Sartre, *L'Anatolie hellénistique de l'Egée au Caucase*, pp. 42-43. [traduction française]) ; *OGIS*, n° 222 (la Confédération ionienne établit une fête en l'honneur des rois Antiochos I^{er} et Antiochos II et de la reine Stratonice. Edition et traduction allemande in *IK II*, 2, n° 504) ; *OGIS*, n° 228 (mention d'un sanctuaire d'Aphrodite Stratonikis à Smyrne) ; *OGIS*, n° 229 (culte rendu par la cité de Smyrne à la reine Stratonice) ; *IG IV*, 750 (décret mentionnant une ambassade de Trézène reçue par la reine Stratonice. Traduction française in A. Bielman, *Femmes en public dans le monde hellénistique*, n° 11.) ; *Sardis VII*, 86 (boule de marbre trouvée à Sardes mentionnant le don de Stratonice fille de Démétrios, fils d'Antigone) ; *I. Délos*, 514,7 (statue de Stratonice, œuvre de Télésinos d'Athènes) ; *I. Délos*, 199, B, 71 (Stratonice donatrice de trois phiales dans le Pôrinos. L'offrande est consacrée par Στρατονίκη Μακέτα) ; *I. Délos*, 287, B, 124, 125 (a. 250) (fêtes (les *Stratonikéia*) instituées en l'honneur de Stratonice par Antigone Gonatas ; *I. Délos*, 338, Ba, 18 (a. 224 ?) (offrandes indéterminées dont plusieurs peuvent être des phiales des *Stratonikéia*) ; *I. Délos*, 164, A, 74 (a. 276) (consécration par Stratonice des parures de son père Démétrios Poliorcète dans l'*Artémision*) ; *I. Délos*, 385, a, 58 (a. 196) (Stratonice donne deux phiales incrustées de pierreries dans le temple d'Apollon) ; *I. Délos*, 161, B, 78 (a. 279) (Stratonice donne deux cratères d'argent dans le temple d'Apollon) ; *I. Délos*, 287, B, 67 (a. 250) (Stratonice donne la couronne que porte la statue d'Apollon) ; *I. Délos*, 287, B, 67 (a. 250) (Stratonice donne trois couronnes que portent les Charites) ; *I. Délos*, 1429, A, II, 14 (Stratonice donne une corbeille delphique dans le temple d'Apollon) ; *I. Délos*, 298, A, 145 (Stratonice donne un pendentif dans l'*Artémision*) ; *I. Délos*, 287, B, 68 (a. 250) (Stratonice donne un pendentif d'or dans le temple d'Apollon) ; *I. Délos*, 385, a, 61 (a. 192) (Stratonice donne 20 onyx enchâssés dans un cercle d'or dans le temple d'Apollon) ; *I. Délos*, 367, 26 (Stratonice donne un collier d'or incrusté de pierreries dans l'*Artémision*) ; *I. Délos*, 287, B, 69 (a. 250) (Stratonice donne un anneau d'or avec Apollon en épisème dans le temple d'Apollon) ; *I. Délos*, 296, B, 41 (Stratonice donne un anneau d'or avec un améthyste dans l'*Artémision*) ; *I. Délos*, 380, 5 (a. 198 ?) (Stratonice donne un anneau d'or avec une victoire en épisème dans le temple d'Apollon) ; *I. Délos*, 287, B, 71 (a. 250) (Stratonice donne un carquois « d'Héraclès » dans le temple d'Apollon. Le don est fait en commun avec sa fille, la reine Phila) ; *I. Délos*, 385, a, [63] (a. 196.) (Stratonice donne un bandeau d'or dans le temple d'Apollon) ; *I. Délos*, 296, B [37] (Stratonice donne deux boîtes à fards dans l'*Artémision*) ; *I. Délos*, 161, A, 91 (a. 279) (Stratonice donne sa statue dans l'οἶκος οὐ Στρατονίκτη).

alliances politiques. En revanche, pour justifier la seconde union de Stratonice, Plutarque reprend une anecdote fictive qui néglige les raisons d'Etat pour valoriser les raisons du coeur. Son propos se resserre alors sur les protagonistes et leurs rapports « privés ». C'est d'ailleurs le plus souvent dans un contexte fictionnel que les auteurs anciens rendent les femmes visibles. Et « C'est par le détail, qui peut être vestimentaire, sentimental et domestique, que les femmes deviennent les héroïnes visibles de la romance historique »³⁰.

En conclusion, s'il est possible de reconstruire, certes par bribes, la vie des reines hellénistiques, l'insuffisance documentaire qui semble condamner l'exercice biographique s'avère finalement bien moins embarrassante pour rédiger la vie des femmes que la nature des témoignages littéraires.

ABREVIATIONS UTILISEES

I. DELOS = Inscriptions de Délos, *Paris, 1926-1972*.

IG = Inscriptiones graecae, *Berlin, 1903-*

IK = *Inchriften griechischer Städte aus Kleinasien*, Bonn, 1972-

OGIS = DITTENBERGER Wilhelmus, *Orientis graeci inscriptiones selectae*, Leipzig, 1093-1905.

Sardis = BUCKLER W. H., ROBINSON David M., *Sardis: Publications of the American Society for the Excavation of Sardis. Volume VII: Greek and Latin Inscriptions. Part I.*, Leiden, 1932.

WELLES = WELLES C. Bradford, *Royal Correspondence in the Hellenistic Period: a Study in Greek Epigraphy*, Roma, 1966 – édition anastatique (1934).

BIBLIOGRAPHIE

BAR-KOCHVA, Bezalel, *Judas Maccabaeus. The Jewish Struggle against the Seleucids*, Cambridge, 1989.

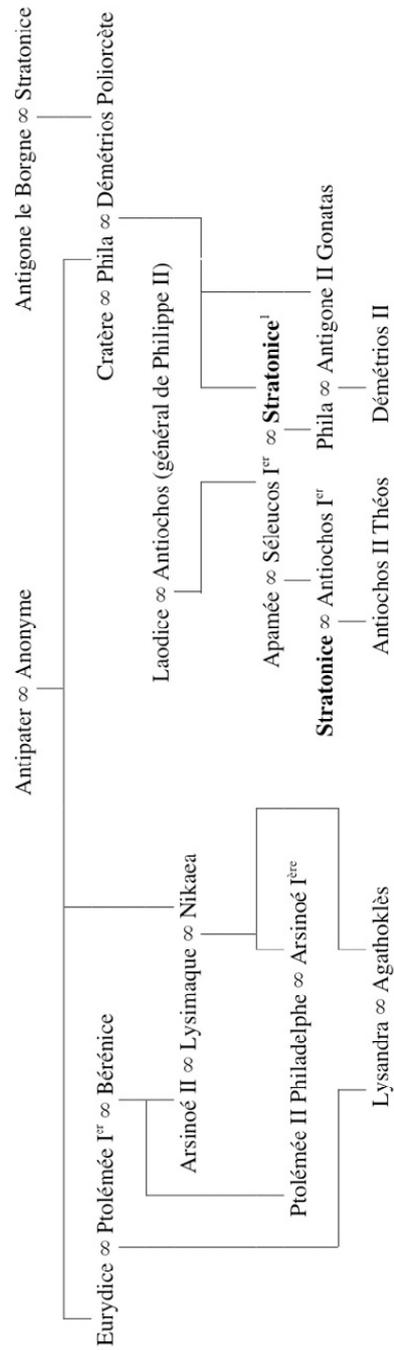
BERNET, Anne, *Brutus. Assassin par idéal*, Paris, 2000.

BIELMAN, Anne, *Femmes en public dans le monde hellénistique IV^e-I^{er} s. av. J.-C.*, Sedes, 2002.

³⁰ « It is by the satisfactory *detail* — which can be sartorial, emotional, domestic — that women are the visible heroines of the historical romance. » C. Steedman, « Women's Biography and Autobiography: Forms of History, Histories Form », p. 103.

- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », in Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, Paris, 1994. Première parution de l'article in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 62-63 (1986), pp. 69-72.
- BRIANT, Pierre, *Alexandre le Grand*, Paris, 2005⁶ (1974).
- EURIPIDE, *Hippolyte*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, 1973⁵ (1927).
- FOX, Robin Lane, *Alexander the Great*, London, 2004⁴ (1973).
- HOUGHTON, Arthur, LORBER, Catharine, *Seleucid Coins: a Comprehensive Catalogue. Part I: Seleucus I through Antiochos III. Volume I: Introduction, Maps and Catalogue*, London, 2002.
- KOKKINOS, Nikos, *Antonia Augusta: Portrait of a Great Roman Lady*, Foreword by Fergus Millar; with Illustrations by Franco Vartuca, London, 2002² (1992).
- LEVI, Giovanni, « Usages de la biographie », *Annales ESC*, 6 (novembre-décembre 1989), pp. 1325-1336.
- MA, John, *Antiochos III et les cités de l'Asie mineure occidentale*, Les Belles Lettres, 2004.
- MASTROCINQUE, Attilio, *Manipolazione della storia in eta' ellenistica : i Seleucidi e Roma*, Roma, 1983.
- MEIER, Christian, *César*, Paris, 1989 (traduction française de l'édition allemande de 1982 par Joseph Feisthauser).
- MESK, Josef, « Antiochos und Stratonike », *Rheinisches Museum*, 68 (1913), pp. 366-394
- OGDEN, Daniel, *Polygamy, Prostitutes and Death: the Hellenistic Dynasties*, London, 1999.
- PLUTARQUE, *Vie de Démétrios*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Emile Chambry, Paris, 1977.
- SARTRE, Maurice, *L'Anatolie hellénistique de l'Egée au Caucase (334-31 av. J.-C.)*, Armand Colin, 2003.
- STEEDMAN, Carolyn, "Women's Biography and Autobiography: Forms of History, Histories Form" in H. Carr, (éd.), *From my Guy to Sci-Fi*, London, Pandora, 1989, pp. 98-111.
- SYME, Ronald, *La révolution romaine*, Paris, 1967, (traduction française d'après le deuxième édition anglaise, 1952).
- WILL, Edouard, *Histoire politique du monde hellénistique*, t. 1 : *de la mort d'Alexandre aux avènements d'Antiochos III et de Philippe V*, Nancy, 1979² (édition revue, corrigée et augmentée) (1966).

STEMMA



¹ La reine Stratonice, épouse de Séleucos I^{er}, est mentionnée deux fois dans ce stemma. La première fois en tant qu'épouse de Séleucos I^{er}, la deuxième fois en tant qu'épouse de son beau-fils Antiochos I^{er}.

Florence PASCHE

LA VIE DANS L'ŒUVRE ?

LE BIOGRAPHIQUE ET L'HAGIOGRAPHIQUE DANS LES RECITS SUR LA VIE ET L'ŒUVRE DE LA POËTESSE INDIENNE MĪRĀBĀĪ

1. Introduction

Le but de cet article est de montrer à l'aide d'un exemple concret comment les catégories « biographie » et « hagiographie » posent problème dans la discipline d'histoire comparée des religions. Il ne s'agit pas de traiter de la biographie ou de l'hagiographie en tant que genres littéraires, mais bien de voir comment se différencient, dans plusieurs types de récits sur la vie et l'œuvre, les éléments hagiographiques et les éléments biographiques. Pour ce faire, je me concentrerai sur un personnage : la poétesse mystique Mīrābāī, qui a vécu au XVI^e siècle de notre ère en Inde du Nord. Ce cas me paraît être intéressant puisque nous n'avons aucun matériel qui permette de rendre des conclusions définitives sur la vie de ce personnage qu'on postule comme historique. Mīrābāī n'a pas laissé de journal intime, de chroniques, ni d'autobiographie. Elle était une femme dévouée au dieu Krishna, une poétesse visant à vivre pleinement sa relation à une entité supra-humaine postulée culturellement, le dieu masculin, Krishna. Ce type de dévotion amoureuse, impliquant une relation d'amour total et d'abandon pour une divinité de prédilection, est appelé *bhakti*¹.

¹ Les différents courants de la *bhakti* se distancient de la ritualité brahmanique et rejettent l'obligation de connaître certains textes sacrés traditionnels et leur langue, le sanscrit. La *bhakti* s'exprime ainsi le plus souvent en langues vernaculaires et privilégie le mode oral. Ce type de dévotion est accessible à tous sans distinction de caste ou de genre, d'où sa grande popularité. Note sur la translittération : les termes en langues indiennes sont translittérés en italique. Un « s » indique le pluriel. Pour les noms de lieux et de personnes, j'adopte une translittération simplifiée, sauf pour les noms d'auteurs médiévaux et modernes, y compris la poétesse Mīrābāī, qui gardent les signes diacritiques. Les citations sont citées sans ajustement du système de translittération.

Mīrā² est l'une des saintes les plus connues de la *bhakti* de l'Inde du Nord. Pourtant, contrairement à d'autres poètes religieux de son époque, elle n'a pas fondé d'école théologique ou philosophique et elle n'a pas eu de disciples attirés pour recueillir ses dires³. Son but est d'atteindre son dieu et de vivre sa relation d'amour avec lui. Ainsi, la seule chose qui compte pour Mīrā est la quête de son dieu. Par conséquent, elle ne donne que peu d'informations personnelles dans ses poèmes. La tentation est donc grande de vouloir récupérer des éléments biographiques dans l'œuvre. Peut-on lire la vie dans l'œuvre ? A défaut de mieux, peut-on reconstituer la vie en lisant l'œuvre ? Ces questions vont me guider dans l'exploration de la représentation historique, biographique et hagiographique de Mīrā.

2. Biographie, hagiographie et biographie sacrée

2.1. Dichotomie du sens commun

Le sens commun tend à opposer les catégories « biographie » et « hagiographie ». La biographie serait du côté de l'histoire, de l'objectivité, du vrai, étant une « histoire écrite de la vie de quelqu'un⁴ ». L'hagiographie au contraire est une « branche de l'histoire religieuse qui traite de la vie et du culte des saints ». Le second sens d'hagiographie désigne le produit de cette branche de l'histoire religieuse (et non pas de l'histoire des religions académique) : « ouvrage, récit de la vie des saints ». Par extension, le terme signifie aussi une « biographie excessivement embellie », complaisante peut-être. Une biographie qui a un peu dévié, en somme, de la « pure objectivité ». L'hagiographie est donc rejetée du côté du mythe, vers la subjectivité, vers cette case poreuse et floue de notre système de classification que nous appellerons « religion » pour faire bref et faute d'un terme plus satisfaisant. En effet, dans le sens commun, l'hagiographie ne concerne pas n'importe qui mais seulement les saints et saintes. Cette dichotomie entre biographie et hagiographie soulève plusieurs questions : peut-on être biographe d'un saint ou d'une sainte ? Peut-on écrire une hagiographie, sans le savoir, en prétendant produire une biographie ? Pour le personnage de Mīrābāī, les distinctions ne sont pas aussi tranchées et il n'est pas évident de distinguer entre mythe, légende et éléments vraisemblablement historiques.

A première vue, on pourrait penser que les dévots vishnouïtes présentent cette grande figure du courant de la *bhakti* médiévale comme une sainte et créent ainsi une « hagiographie ». D'un autre côté, les chercheurs et chercheuses en indologie ou en histoire des religions devraient tenter de reconstituer une biographie la plus

² Mīrābāī est aussi appelée simplement Mīrā. « Bāī » est un terme d'adresse honorifique féminin.

³ Une tradition fait exception. Cf. note 11 et note 39.

⁴ Ces citations de définitions sont tirées du Larousse 2007.

objective possible à l'aide de méthodes historiques et sur la base de documents d'archive. Nous verrons qu'en fait la ligne qui sépare ces deux approches est beaucoup plus floue qu'il n'y paraît.

2.2. *Biographie sacrée*

Un article sur la biographie dans l'*Encyclopedia of Religion* atteste de l'importance de cette catégorie pour l'histoire des religions⁵. Le terme « biographie » est ainsi immédiatement précisé par l'auteur, William R. Lafleur, comme « biographie sacrée » (*sacred biography*). Le second élément frappant de l'article est la mention très judicieuse des traditions orales qui précèdent et même forgent les biographies sacrées. Dans le cas des récits sur et allusions à la vie de Mirābāī, la tradition orale est très importante et a la préséance. Une première considération méthodologique est que la « biographie » n'est pas seulement et pas d'abord un genre littéraire, du moins si l'on se donne la peine d'éviter l'ethnocentrisme lettré occidental. La biographie, au moins la biographie sacrée, est aussi un genre oral, même si le récit est ensuite figé par écrit. Pour William R. Lafleur, la biographie sacrée est voisine d'autres catégories comme la mythologie et la biographie. Nous pourrions aussi ajouter la légende. La biographie sacrée est un mélange du mythe et de la biographie : elle raconte les vies de personnes ayant effectivement existé en les mythologisant fortement. Toutes ces définitions ne vont pas sans poser problème et renvoient à des questions fondamentales de l'histoire des religions : comment définir les catégories de récits sur les dieux et déesses, héros, humains, animaux ou autres entités ? Les distinctions entre biographie, hagiographie, légende et mythe sont-elles vraiment claires ? Toujours selon cet article de l'*Encyclopedia of Religion*, contrairement à la mythologie qui toucherait plutôt à la narration des faits et exploits des dieux et déesses, des héros et des humains en interaction avec ces entités, la biographie sacrée raconterait donc le parcours, de sa naissance à sa mort, d'un être humain. L'auteur mentionne encore que la plupart des biographies sacrées sont celles de grands fondateurs de religions ou de saints et saintes, auquel cas cette catégorie se confond avec celle de « hagiographie » (Lafleur, p. 346).

L'hagiographie concernerait donc les saints et les saintes. La poétesse Mirābāī n'est pas une simple compositrice de chants-poèmes mais aussi et avant tout une sainte du courant *bhakti*, parmi tant d'autres. A nouveau, l'historienne des religions est confrontée à l'imposition de catégories forgées dans le contexte occidental chrétien sur des réalités extra-européennes très différentes. En effet, il ne faut surtout pas entendre par « saint » ou « sainte » un personnage qui aurait été canonisé officiellement par une autorité supérieure, centrale et unificatrice, comme c'est le cas par exemple dans le catholicisme européen médiéval. Plusieurs termes indiens désignent l'homme « saint » : *bhaktā*, *sādhu*, *sant*, *pīr*. Les missionnaires

⁵ W. R. Lafleur, "Biography".

chrétiens n'ont pourtant choisi aucun de ces termes qui désignent le saint et, plus rarement, la sainte. Ils lui ont préféré le terme *pavitra* qui a pour premier sens « pur, purifié »⁶. Mīrā est donc une sainte surtout par l'exemplarité de sa dévotion au dieu Krishna et non pas parce qu'elle aurait été canonisée, quand bien même c'est surtout les diverses traditions autour des récits de sa vie qui l'ont vite fait considérer comme sainte au sens large du terme. Elle est aussi sainte parce qu'on considère qu'elle a atteint un but spirituel.

Nous arrivons à un autre problème : l'étymologie grecque du terme hagiographie. Le terme « saint » ou « sacré » est la traduction française de plusieurs termes grecs dont la signification est très variée. Pourquoi « hagiographie » et pas « hiéro-graphie » par exemple ? Le dictionnaire grec-français Bailly donne pour l'adjectif *hagios* de nombreuses possibilités de traductions suivant le contexte : saint, sacré, auguste, consacré, pur, pieux, maudit, exécration. Le moins qu'on puisse dire est que le terme grec *hagios* n'est pas univoque, mais il semble convenir au contexte occidental et a d'ailleurs été repris par le christianisme. Est-il dès lors approprié de l'appliquer à un contexte indien ? Qu'est-ce qui fait, en Inde, que le personnage est « saint » et donc qu'on passe de la biographie à l'hagiographie ? Ce problème a déjà été traité dans une série d'articles réunis sous la direction de Françoise Mallison sous le titre *Constructions hagiographiques dans le monde indien. Entre mythe et histoire*. Ils tentent de faire le tour de cette question et aboutissent à une justification *a posteriori* du terme hagiographie appliqué au contexte indien. A mon tour, je considérerai certains textes écrits ou certaines compositions orales sur Mīrā dès le XII^e siècle comme hagiographiques car ils se ont pour but de raconter la vie ou des bribes de la vie de la sainte.

Dans une perspective d'histoire comparée des religions, la chercheuse ou le chercheur est confronté à un usage problématique de termes forgés dans le creuset européen gréco-judéo-chrétien. Biographie, hagiographie et mythologie font partie de ces termes, tout comme l'adjectif saint qui a engendré de nombreuses spéculations et définitions. Il ne faut pas renoncer systématiquement à leur usage mais prendre conscience de leur étymologie et de leur signification afin de mieux les nuancer, les redéfinir peut-être, et les appliquer, tout de même, aux contextes extra-européens, avec précaution. Je vais tenter cette application à la poétesse Mīrābāī.

⁶ Fr. Mallison, *Constructions hagiographiques dans le monde indien. Entre mythe et histoire*, Introduction, p. x. On devrait aussi ajouter à cette liste encore d'autres termes. Certains de ces termes ont leur équivalent au féminin.

3. Reconstitution de la vie de Mīrā

L'exercice que je tente ici a pour seul but de former une base de comparaison avec les parties suivantes. Il s'agit de retracer le parcours de vie de Mīrā pour donner une idée du personnage et pour montrer quels sont les épisodes évoqués lorsqu'on aborde la « vie » de Mīrā. Il ne s'agit pas d'une reconstitution historique mais d'une compilation de ce qui est mentionné dans les différents ouvrages soumis plus bas à l'analyse et listés dans la bibliographie.

Le plus souvent, on trouve que Mīrā a vécu au XVI^e siècle en Inde du Nord. Plusieurs dates sont avancées pour sa naissance : 1498, 1503 ou même 1557. Plusieurs lieux sont mentionnés, notamment Kurki, près de Merta au Rajasthan. Elle est de famille noble et parfois on la dit enfant unique. On donne une généalogie. Sa mère meurt et Mīrā se retrouve très jeune orpheline. Elle est alors éduquée dans la famille de son grand-père paternel, dans un contexte de forte dévotion vishnouïte. Là, en compagnie de son cousin Jaymal, elle reçoit l'éducation qui sied à une princesse et qui est parfois explicitée : musique, danse, chant, poésie, sanscrit, arts martiaux et autres arts. Deux anecdotes sont racontées sur son enfance. La première est que Mīrā veut à tout prix obtenir d'un ascète hébergé temporairement au palais sa statuette représentant le dieu Krishna (*mūrti*)⁷. Le *sādhu* ne veut pas s'en séparer mais lorsque ce dernier reprend ses pérégrinations, le dieu lui ordonne dans un rêve de retourner au palais pour offrir la *mūrti* à Mīrā. Elle l'accueille avec joie et dès lors ne s'en sépare jamais. L'autre épisode de l'enfance est le suivant : un jour, elle voit passer un cortège de mariage. Mīrā demande alors à la femme qui s'occupe d'elle qui sera son mari à elle. La femme, sa mère ou sa grand-mère, répond que ce sera le dieu Krishna. Mīrā se considère comme liée au dieu depuis son enfance et même depuis des vies antérieures.

La date la plus retenue pour le mariage de Mīrā est 1516. Elle est donnée par sa famille pour sceller une alliance militaire avec un autre clan rajpoute. En arrivant dans sa belle-famille, elle s'attire immédiatement l'hostilité en refusant d'honorer la divinité de prédilection de la famille (la Devī) et en refusant de se prosterner devant sa belle-mère. Son seul dieu est Krishna. Elle va se mettre tout le monde à dos par ses pratiques dévotionnelles qui ne conviennent pas à ce qu'on attend d'une femme rajpoute dont la place est au palais. En effet, Mīrā sort régulièrement rejoindre le *satsaṅg*, c'est-à-dire l'assemblée des dévots de Krishna composée de *sādhus* et d'autres hommes et femmes de diverses couches de la société. Certaines versions disent qu'elle va même jusqu'à recevoir des saints hommes dans le palais et danser en public. Son mari (ou le roi) pense même la surprendre avec un autre

⁷ Une *mūrti* est la statue qui contient, représente et est la divinité dans un temple ou une chapelle domestique. On traduit *mūrti* par statue ou statuette, mais ce terme a aussi le sens d'image, de forme ou de corps matériel du dieu et par extension sa manifestation ou personification.

homme alors qu'elle murmure des mots doux derrière une porte, mais quand il entre l'épée à la main, il trouve sa femme qui parle à la *mūrti* de Krishna. Mīrā se serait refusée à son mari et dès lors l'union est sans enfants. Contrairement à ce qui est attendu d'une femme selon les codes de conduites traditionnels, elle ne considère pas son mari comme un dieu, mais, renversant le modèle, elle considère le dieu comme son vrai mari. Son mari terrestre meurt deux ans après le mariage. Mīrā refuse de se faire *satī*⁸. C'est là que les persécutions contre Mīrā, devenue veuve, s'intensifient : le roi – soit son beau-père, soit l'un des beaux-frères – lui envoie une coupe de poison ou un serpent dans un panier pour la tuer. Les belles-sœurs ont essayé de faire entendre raison à Mīrā mais en vain. Dans une version, c'est même Mīrā qui réussit à convertir sa belle-sœur Udabai à la dévotion krishnaïte. La belle-mère n'est pas en reste non plus, mais là aussi, l'une des versions présente une toute autre image de la reine, en faisant d'elle aussi une adoratrice de Krishna.

Lassée des persécutions et empêchée de vivre pleinement sa dévotion, Mīrā quitte le palais et devient une ascète itinérante et mendicante, ce qui est une voie très peu courante pour les femmes dans ce contexte. Une lettre à un autre célèbre poète-dévoit de l'époque, Tulsīdās, l'aurait encouragée à prendre cette décision. Elle va alors faire diverses pérégrinations et, probablement, retourner temporairement dans sa famille natale. Elle rencontre Raidās, un homme de basse caste, qui devient son gourou. Certains récits la font aussi rencontrer d'autres personnages politiques, artistes ou religieux de l'époque, même si en réalité des dates ne concordent pas forcément (le théologien krishnaïte Jiv Goswami, le musicien de cour Tansen et l'empereur Akbar en personne). Dans l'une des versions, Mīrā a quitté le palais avant la mort de son mari. Ce dernier, après son départ, se repent de l'avoir persécutée et vient, déguisé en mendiant, dans le village de Vrindavan demander pardon et récupérer sa femme.

Après avoir séjourné à Vrindavan, Mīrā se rend à Dvarka où elle vit dans un temple, toujours chantant et dansant pour son dieu et vivant d'aumônes. Le dernier épisode de sa vie est qu'une délégation de brahmanes envoyés par le roi, vient récupérer Mīrā. Elle refuse de quitter le temple. Les brahmanes entament alors une grève de la faim. Mīrā est obligée d'accepter leur demande mais elle exige de pouvoir passer une dernière nuit dans le temple. Toutes les portes sont verrouillées, mais au matin on ne trouve que l'habit de Mīrā autour de la *mūrti* de Krishna. Mīrā a disparu, elle a fusionné avec son dieu ou a été enlevée au paradis par le dieu. La date la plus retenue pour sa « mort » est 1546.

⁸ Une *satī* est une épouse qui, plus ou moins volontairement, se fait brûler sur le bûcher funéraire de son mari. Ce terme désigne aussi cette coutume. Mīrā refuse la *satī* car elle considère que son vrai mari est le dieu Krishna et pas son mari terrestre. Elle ne se considère pas comme une veuve, ce qui gêne la belle-famille.

Voilà en substance ce que l'on trouve résumé comme vie de Mīrā dans différents types d'ouvrages dévotionnels, dans les introductions aux traductions du *Padāvalī* et dans les dictionnaires qui la mentionnent. Certains épisodes peuvent manquer⁹ et d'autres sont ajoutés, de même que les noms précis des autres protagonistes (le grand-père Rao Dudaji, le mari Bhojraj, la belle-sœur Udabai, le méchant roi Vikramjit) et des dates très variables.

4. La vie dans l'œuvre ? Quelques poèmes à allusions biographiques

En préambule, il faut préciser que les poèmes de Mīrābāī sont d'abord une tradition orale. Mīrā n'a pas écrit les *padas*¹⁰. Une version de sa légende dit que sa fidèle amie et disciple Lalita¹¹ aurait recueilli les *padas*. Jamais cette disciple n'est mentionnée dans l'édition avec laquelle je travaille¹². C'est l'une des stratégies hagiographiques pour expliquer les collections de poèmes de Mīrā, faisant remonter à la source les compositions attribuées à la poétesse elle-même. Le *Padāvalī* n'est pas un recueil des poèmes composés par Mīrā, mais un recueil de poèmes sur Mīrā ou attribués à Mīrā grâce à la technique suivante : il suffit d'insérer le nom du poète dans la dernière ligne, appelée *cāp* (signature), pour faire passer l'idée que le poème est de telle ou telle personne. Il ne s'agit pas de plagiat ou de malhonnêteté intellectuelle mais d'une tradition qui vise à inscrire les compositions dans le style et le message d'une certaine poétesse ou d'un certain poète.

Quels sont les détails biographiques qu'on pourrait tirer des *padas* si on les considérait tous comme composés par une Mīrābāī qui aurait vraiment existé au

⁹ Par exemple, l'épisode du mari repentant qui vient récupérer sa femme ne figure logiquement pas dans les versions où ce dernier meurt lors d'une bataille avant que Mīrā ne soit persécutée et ne quitte le palais. L'épisode du *sādhū* lubrique est également expurgé de certaines versions destinées aux enfants ou à un public occidental (voir 6.2).

¹⁰ Un *pada* est un type de chant-poème, une composition poétique destinée à être chantée et dont la composition métrique et rythmique facilite justement cette mise en chant. Un *rāga*, mode musical, est précédé pour presque chacun des *padas*. Au fil du temps, certains *rāgas* ont été perdus mais ils sont toujours indiqués avant le *pada*.

¹¹ U. Nilsson, *Mira Bai*, p. 18. Nilsson indique dans une note de bas de page qu'elle la tient de : Lalita Prasad Sukul, *Mira Smriti Granth*, Calcutta, 1949, pp. 255-256.

¹² Il n'y a pas lieu de développer ici les problèmes de manuscrits, de traditions, de transmission et d'authenticité des poèmes. Pour une analyse détaillée de ces problèmes, voir la thèse de N. M. Martin-Kershaw, *Dyed in the Color of her Lord: Multiple Representations in the Mirabai Tradition*. Cette même auteure s'est penchée sur le problème des reconstitutions académiques de Mīrābāī dans une contribution intitulée "Mīrābāī in the Academy and the Politics of Identity". Il faut simplement mentionner qu'il y a plusieurs éditions. Les recueils modernes, dès le XIX^e siècle, comportent entre une et plusieurs centaines de poèmes. A la fin du XX^e siècle, l'un des décomptes arrive à 5197 poèmes attribués à Mīrā (W. Callewaert, "Kabir : Do We Sing His Songs or Someone Else's?", p. 131). L'édition de référence sur laquelle je base mes traductions est celle de P. Caturvedī, *Mīrābāī kī padāvalī*. Elle est à mon avis celle qui fait le plus autorité car elle est la plus utilisée, elle comporte le nombre raisonnable de 202 *padas*, et c'est la seule pour laquelle il existe un index papier (le *Mīrāṃ Kōś* de Śāṣiprabhā).

XVI^e siècle quelque part entre le Rajasthan, la région du Braj et le Gujarat ? J'aimerais montrer qu'il est fait mention d'évènements qui sont repris dans les récits biographiques sur Mīrā et dans les introductions la présentant. Il est souvent fait allusion à ces *padas* qui ne sont pourtant pas toujours cités. Les traductions présentées ici sont les miennes.

Il y a tout d'abord les persécutions de la part de la belle-famille sous la forme de tentatives d'éliminer Mīrā. Soit on lui envoie un serpent dans un panier et le serpent devient un collier ou un *śālagrām*¹³. Soit on lui envoie à boire une coupe pleine de *caranamrit*¹⁴. Le poison de la coupe est miraculeusement transformé en nectar aux effets positifs.

40

Ô mère, je suis toute teinte de cette couleur d'amour !

J'ai bu la coupe du nectar d'éternité,
j'en suis toute exaltée et tout tourne.

L'effet que cela a sur moi ne s'atténuera jamais,
Quelques mesures qu'on prenne¹⁵.

Le roi a envoyé un serpent dans un panier.
« Qu'on le donne à la fille de Merta¹⁶ pour le mettre à son cou ! »

Tout en riant, Mīrā l'a accroché à son cou.
« C'est mon collier à neuf rangs ! »

Le roi a envoyé une coupe de poison.
« Qu'on la donne à boire à la fille de Merta ! »

Elle l'a bue comme si c'était du *caranamrit*¹⁷.
Alors elle a chanté les louanges du Pâtre¹⁸.

Elle l'a bue en son nom.
Aucune autre couleur [que celle de l'amour] ne lui plaît.

¹³ Un *śālagrām* est une pierre noire d'ammonites fossilisées considérée comme sacrée par les vishnouïtes et adorée par eux dans des temples ou à domicile. Ces pierres sont très rares et en recevoir une est un beau cadeau dans ce contexte. La mention du *śālagrām* est au *pada* 41, ligne 2.

¹⁴ Il est fait référence à un rituel consistant à boire l'eau utilisée pour laver les pieds (ou la totalité) d'une *mūrti* du dieu, ou dans d'autres cas, du gourou. Mīrā ne peut théoriquement pas refuser de boire cette coupe si on la lui présente comme *caranamrit* de son dieu Krishna.

¹⁵ Mīrā apprécie l'effet grisant de la coupe de l'amour enivrant. Elle ne veut pas que cela s'arrête. Ce sont les autres (famille, roi, société) qui prennent des mesures contre son comportement désordonné et sans restrictions, comparable au comportement de quelqu'un qui est ivre.

¹⁶ Lit. « celle de Merta » (*Meṛṭānī*) est Mīrā qui vient de cette ville. C'est là l'un des rares détails biographique sur son origine géographique. Celle de Merta s'oppose à ceux de sa belle-famille pour laquelle elle reste une étrangère.

¹⁷ Lit. « nectar des pieds », cf. note 14.

¹⁸ *Govinda*, l'un des épithètes du dieu Krishna.

Mīrā dit : Galant Seigneur-qui-a-soulevé-la-montagne¹⁹,
la couleur instable ternit.

Enfin, il est aussi fait mention d'une torture sous forme d'un lit de ronces. Le lit de ronces devient lit de fleurs dès que la sainte s'y couche.

Le roi a envoyé un lit de ronces.
« Qu'on le donne à Mīrā pour y dormir »

Le soir venu, Mīrā alla se coucher
[et ce fut comme si des] fleurs [avaient été] parsemées [sur le lit]. (41,5-6)

La réalité des persécutions dont il est fait écho trouve un autre appui dans les *padas* qui font allusion à la décision de Mīrā de partir, de quitter le palais royal, en devenant une ascète mendicante. En quittant le palais, elle renonce à son statut de princesse royale et à la sécurité matérielle qui s'y attache.

32

Ton splendide royaume, ô roi, ne me plaît pas.

Dans ton pays, ô roi, il n'y a pas de saints.
Les habitants sont tous menteurs.

Les ornements [et les beaux] vêtements, ô roi, j'ai renoncé à tout ceci.
J'ai renoncé [aussi] aux bracelets.

J'ai renoncé au noir pour les yeux et au *ṭika*²⁰.
J'ai renoncé à m'attacher les cheveux.

Le Seigneur de Mīrā, c'est le Galant-qui-a-soulevé-la-montagne²¹.
Elle a obtenu l'Époux parfait.

68

Mon Sāmvaliyā²² réside à l'étranger.

Après s'être séparé de moi, il n'est pas revenu me trouver
et il n'a pas envoyé un seul message.

J'ai abandonné ornements, bijoux et nourriture
J'ai rasé les cheveux de ma tête.

Pour Toi j'ai pris l'habit des bienheureux,
et je T'ai cherché dans les quatre directions.

¹⁹ *Girdhar Nāgar* : *Girdhar* est l'une des épithètes du dieu Krishna qui a soulevé le mont Govardhan pour protéger les habitants du Braj de la colère du dieu Indra envoyant trop de pluie. *Nāgar* signifie « citadin, de la cour, galant » et désigne Krishna en tant que connaisseur de plaisirs raffinés.

²⁰ Un *ṭika* est un bijou accroché aux cheveux et porté sur le front. Les ascètes ne portent pas ce type de bijou.

²¹ Cf. note 19.

²² *Sāmvaliyā*, lit. « le foncé » est l'une des épithètes de Krishna qui a la peau sombre.

A moins de rencontrer *Syām*²³ le Seigneur de Mīrā,
[je vivrai des] multitudes de naissances et existences.

Plusieurs autres poèmes encore mentionnent la solitude et la détresse de celle qui est séparée de son Bien-Aimé, en l'occurrence ici le dieu. La seule solution semble dès lors de partir à sa recherche. Certains reconstituent avec plus ou moins d'exactitude l'itinéraire de Mīrā (p. ex. K. P. Bahadur, *Mīrā Bāī and Her Padas*, pp. 18-21). La série des poèmes sur les scènes du Braj (160-185) permettent à certains d'affirmer que Mīrā s'est aussi rendue au pays Braj, le pays où Krishna aurait passé son enfance et son adolescence en compagnie des *gopās*, les vachers, et de leurs femmes les *gopīs* avec lesquelles il a des aventures amoureuses. Mīrā décrit Vrindavan, le village de Krishna, comme un pays idyllique. Du point de vue historique, c'est effectivement à la fin du XVI^e siècle que plusieurs écoles théologiques krishnaïtes s'implantent au Braj de façon institutionnelle²⁴. Elles reconnaissent que c'est cet endroit géographique qui est l'endroit mythique des jeux du dieu Krishna. Il est donc logique de penser que Mīrā se rende sur les lieux de plaisir de son Krishna.

160

Amie, Vrindavan me plaît !

Dans chaque maison le basilic²⁵ y est honoré comme le Seigneur,
On y a la vision du Pâtre²⁶.

Une eau pure coule dans la Yamuna.
La nourriture consiste en lait et yoghurts.

Il respandit sur son trône de diamants.
Sur sa couronne il porte du basilic.

*Sāmvarā*²⁷ vagabonde d'allée en allée.
Le son de la flûte se fait entendre.

Le Seigneur de Mīrā, c'est le Galant-qui-a-soulevé-la-montagne,
Sans la louange, les hommes sont fades.

Quelques *padas* mentionnent la pratique de pèlerinages (30, 133, 195) sans toutefois qu'aucun lieu ne soit explicitement mentionné à part Kashi (actuelle Varanasi ou Bénarès) et les rivières du Gange et de la Yamuna. Cette pratique des pèlerinages est critiquée par la poétesse qui doute de leur efficacité.

²³ *Syām* ou *Śyām* signifie aussi « le foncé », c'est l'épithète le plus utilisé par Mīrā pour s'adresser à Krishna.

²⁴ Caintanya y envoie les Goswamīs qui seront à l'origine des Gauḍiya Vaiṣṇavas. Les Vallabhites sont également implantés au Braj.

²⁵ *Tulsi*, une sorte de basilic qui est considéré comme sacré.

²⁶ Cf. note 18.

²⁷ *Sāmvarā* est une forme alternative de *Sāmvaliyā* (cf. note 22).

*Moi je prends refuge en Toi, Rām,
Sauve-moi comme tu le sais.*

J'ai visité les soixante-huit lieux de pèlerinage,
[J'en] reviens [pleine de] doute [mais mon] esprit ne se concentre pas sur cette
défaite. (133, 1-1)

On dit que Mīrā finit sa vie à Dvarka. Aucun poème de l'édition de Caturvedī ne mentionne explicitement cette ville à l'ouest du Gujarat, même si le pada 202 fait clairement allusion au fleuve Gomati et à l'océan et que l'épithète utilisée dans ce poème pour désigner Krishna est *Ranachor* et qu'il y avait un temple de *Ranachor* à Dvarka.

Dans les *padas* 51 et 77, Mīrā se désigne en tant que *kvāmṛī* (en langue braj, le terme sanscrit est *kumārī*), ce qui est traduit par « vierge ». On dit qu'elle est restée toujours vierge pour Krishna. Son mariage terrestre, avec un mari choisi par ses parents pour sceller une alliance militaire, n'aurait jamais été consommé. Or, le terme *kumārī* indique aussi techniquement un statut en termes d'âge et pas seulement de virginité physique. Dans les récits contemporains sur la vie de Mīrā, sa virginité n'est pourtant jamais justifiée en termes d'âge : elle aurait pu être si jeune lors de la mort de son mari que le mariage n'aurait effectivement pas été consommé²⁸.

Le *Padāvalī* de Mīrā ne livre pas plus d'indications qu'on pourrait comprendre comme biographiques. Néanmoins, les reconstitutions de la vie de Mīrā sont très élaborées et contiennent de nombreux détails en termes de noms de personnes auxquelles Mīrā est associée, de noms de lieux et de dates précises pour les événements significatifs que sont sa naissance, son mariage, ses différentes pérégrinations et sa mort. Comment cela se fait-il ? L'hagiographie est un maillon intermédiaire dans la fabrication et la transmission de la vie de la princesse poétesse et il mérite que nous nous y attardions brièvement.

5. Les textes de l'hagiographie médiévale

Plusieurs sources hagiographiques mentionnent Mīrā. John Stratton Hawley a traité de l'apparition de Mīrā dans les manuscrits²⁹. Je me contente ici de résumer le peu d'information qu'on a sur elle avec ces sources. Elle apparaît pour la première fois dans le *Bhaktamāla* de Nābhādās, rédigé peu après 1600 en langue braj. Cet ouvrage dont le titre signifie « guirlande des dévots » contient de brèves

²⁸ Cf. note 41.

²⁹ J. S. Hawley, *Three Bhakti Voices*, pp. 89-116, dans le chapitre 4 intitulé "Mirabai in Manuscript".

notices sur environ 900 saints plus ou moins contemporains de l'époque de Mīrā. Le texte du chapitre 115 est assez sobre :

Semblable à une *gopī*³⁰, elle montra clairement ce qu'était l'amour pendant notre âge sombre³¹.

Sans retenue et sans aucune crainte, sa langue chanta les louanges du dieu raffiné³².

Des méchants³³ considérèrent que cela était mal et tentèrent de la faire mourir.

Pas un seul de ses cheveux ne fut touché. Elle but le poison comme si c'était du nectar.

Elle n'eut honte devant personne de porter haut l'étendard de la dévotion.

La modestie en public et l'honneur du clan, Mīrā les a sacrifiés pour servir Celui-qui-a-soulevé-la-montagne³⁴. [115]

Nābhādās insiste sur le caractère intrépide de Mīrā, sur ses actions dévotionnelles (chanter les louanges, affirmer sa dévotion malgré la retenue sociale) et sur la tension qui règne dans ses relations avec sa famille et la société. Il mentionne la tentative de la tuer avec du poison. Il ne dit pas d'où elle vient ni où elle est allée.

En 1712, Priyadās compose le *Bhaktirasabodhinī* qui est un commentaire du *Bhaktamāla*. Il ajoute quelques données et explicite le texte de Nābhādās. C'est de lui aussi qu'on tient le fameux épisode du *sādhu* lubrique : un ascète dit à Mīrā que le dieu a ordonné qu'elle s'offre à lui. Mīrā donne d'abord à manger à l'ascète, puis sans aucune gêne, elle déploie un lit devant toute l'assemblée des dévots, en public, et invite le *sādhu* à prendre son plaisir avec elle devant la statue du dieu. Elle explique qu'il n'y a aucune honte à avoir si c'est le dieu lui-même qui l'a demandé. Le *sādhu* a honte et demande à Mīrā de recevoir l'esprit de dévotion³⁵.

Le *Prem Abodh* est une autre collection hagiographique dont nous avons un manuscrit de 1783. Il y a aussi des allusions à Mīrā et à ses difficultés dans le *Caurāsī vaiṣṇavan kī vārtā*, et dans les œuvres d'autres poètes de la *bhakti*³⁶. Le nombre de documents avant le XIX^e siècle est cependant assez limité et on s'aperçoit que très vite les documents dépendent les uns des autres. Ils ont tendance à orienter la biographie de Mīrā de façon idéologique pour la « récupérer » dans

³⁰ Mīrā est ici pour la première fois clairement appelée une *gopī*. Les *gopīs* sont les vachères-laitières du Braj avec lesquelles le dieu Krishna a des aventures amoureuses.

³¹ Litt. : pendant le *Kaliyuga*, c'est-à-dire le dernier des âges, le pire de tous, dans une logique de dégénérescence.

³² *Rasik* signifie à peu près « raffiné, connaisseur » et désigne ici le dieu Krishna.

³³ Les méchants sont la belle-famille de Mīrā ou, si l'on prend le terme au singulier, le méchant est le roi identifié parfois à Vikramjit.

³⁴ Cf. note 19.

³⁵ Ce chapitre sur Mīrā du *Bhaktirasabodhinī* de Priyadās est cité dans l'édition *Caturvedī* du *Padāvālī*, dans les annexes, pp. 234-237.

³⁶ Harirām Vyāsa, Narasiṃh Mehta, Viṣṇu Dās, Eknāth, Tukārām, etc. Voir Balbir, p. XI.

une école théologique particulière ou la faire correspondre à l'idéal de la femme rajpoute.

Ces récits hagiographiques ont déjà été discutés largement dans la plupart des travaux sur Mīrā. Il n'y a pas lieu de faire ici l'analyse des récits hagiographiques en tant que tels mais de voir comment ceux-ci sont réceptionnés dans les récits modernes sur la vie de Mīrā.

6. Ouvrages contemporains sur Mīrābāī

Je ne peux pas ici entrer dans le détail de tous les textes mais, par quelques citations choisies, j'aimerais illustrer le fait que la ligne qui sépare les ouvrages hagiographiques de ceux qui se présentent comme académiques est très floue. Le but de ce chapitre est de montrer quel traitement et quel statut est réservé à la vie (et à l'œuvre) de Mīrā. J'ai détaillé le contenu surtout des ouvrages qui ne se présentaient pas comme académiques et je me suis contentée de citations ciblées pour les ouvrages d'un autre type.

6.1. Ouvrages hagiographiques ou poétiques

Certains ouvrages, comme *The Story of Mīrā Bāī* de Bankey Behari se donnent clairement comme en dehors de la prétention à l'histoire. Il raconte dans un anglais ampoulé une histoire très romancée de la vie de Mīrā, de sa naissance à sa disparition en entrant dans la statue de Krishna (pp. 1-71) puis donne une édition bilingue de 32 *padas* (pp. 72-120). Ce petit livre bon marché (15 roupies) publié par Gita Press est une édition populaire destiné à un large public qui doit comprendre des enfants³⁷. L'édition à laquelle j'ai accédé est la dixième réimpression et au total Gita Press en a imprimé 30'000 copies. L'auteur s'inscrit dans la tradition hagiographique mais renvoie les lecteurs et lectrices à des ouvrages d'historiens britanniques :

Buchun asked me to write the story of Mīrā. I place it before the reader.

I do not claim for it a place as history, I delight to call it a story. Based on tradition, Macaulife and Todd have done valuable work on the subject. Our contemporaries have carried out researches on Mīrā, and are alleged to have explored many established traditions assigned to her, especially the one which ascribe the maltreatment of Mīrā Bāī by her husband. The fact is, the persecutions began after the death of her husband, who was all love to her, and were met at the hands of the husband's brother at the instigation of his sister Ūdābāī. With profit, readers interested in the subject might refer to either class of writings. (p. iii)

³⁷ Le récit commence avec un enfant qui entend de sa mère l'histoire de Mīrā (p. 2), ce qui est encore une allusion à la transmission orale.

Paradoxalement, l'auteur d'abord refuse la prétention à l'histoire, mais immédiatement ensuite, il rectifie ce qu'il considère comme une erreur : l'attribution des mauvais traitements de Mīrā à son mari (dont le nom n'apparaît qu'à la page 6). Dans la version de Bankey Behari, les méchants sont le frère du mari et la belle-sœur Udabai. A l'évidence, Bankey Behari est, légitimement, bien plus préoccupé par l'idée de faire passer certaines doctrines par l'histoire de Mīrā que de par celle de raconter Mīrā en suivant une vérité historique. Il ne peut toutefois s'empêcher d'accorder certaines dates à son récit. Par exemple, pour lui, Mīrā naît en 1557 (p. 5) afin de pouvoir placer l'épisode fameux de la rencontre avec l'empereur moghol Akbar (pp. 13-15).

The Story of Mira's Love du Swami Budhananda est un autre ouvrage sans autres ambitions que celle de raconter l'amour de Mīrā et de son dieu. Il raconte une histoire d'amour : "Mira's is such a love story" (p. 5). Les détails préliminaires sont maigres : "Mirabai was a sixteenth century saint born in Rajasthan, India. Her approach to God as Sri Krishna, was that of absolute love" (p. 7). Ce petit livre est en fait une compilation et une réélaboration de sermons donnés au Ramakrishna-Vivekananda Centre à New York en 1960 et 1965. Il s'adresse d'abord à un public américain. Il est richement illustré, ce qui signifie qu'il est certainement aussi destiné à des enfants. L'ouvrage commence par une longue dissertation sur ce que sont l'amour et la dévotion (pp. 13-19) et ensuite seulement l'auteur parle de Mīrā en admettant :

Though Mira's songs are sung everywhere in India by millions of people, in temples and monasteries, wayside inns and even in movies, we don't yet have a universally accepted version of her life. Research is going on. Here we shall follow a version which appears to be more acceptable than others for various reasons. (p. 21)

Il est remarquable que le Swami Budhananda reconnaisse la voie historique (académique ?) (*research*) pour parler de Mira. Il pose simplement le constat qu'il n'y a pas encore une seule version de la vie de Mira et ceci le légitime peut-être pour donner la sienne parmi tant d'autres, en choisissant les éléments les plus « acceptables » sans spécifier les raisons pour ceci. Le récit commence avec les anecdotes sur la statuette de l'ascète (p. 23) et le cortège de mariage (p. 24). L'éducation par le grand-père Dudaji trouve sa place dans le récit (p. 25) et l'épisode du mariage apparaît rapidement (p. 27) avec précision :

As far as she was concerned, Mira knew she was already married to the Giridhara Gopal. But nobody else took the marriage seriously. In 1516, when she was about thirteen, her father gave her in marriage to the Prince Bhojraj, the son of Maharana Sanga, King of Mewar. (p. 27)

Le récit suit son cours : problèmes dès l'arrivée dans la belle-famille (pp. 27-31), mort du mari en 1523 quand Mīrā a 20 ans (p. 33), rencontre du gourou Raidās (p. 33), intensification des persécution par Vikramjit (pp. 34-38). Tout un chapitre raconte la conversion de la belle-sœur Udabai (pp. 39-44). Après l'épisode de la jalousie non pas du mari (puisque'il est mort à ce stade du récit) mais du roi qui entend Mīrā "flirting with some one in the temple" (pp.45-48), Mira devient "really the veritable beggar, a singing minstrel, moving from one place of pilgrimage to another" (p. 48).

Au début du chapitre sur les pérégrinations de la poétesse, le Swami Buddhananda insiste sur le caractère unique de Mīrā :

For even in India, which has produced so many saints, Mira is unique. [...] even among the melodious mystics Mira stands out as a singular saint, whose very name has become an inspiration to spiritual aspirants for all time. Nobody knows how many songs Mira sang in the privacy of her soul to her Lord. We have now only five hundred on record. But this is a highly valued treasure in our spiritual lore for it is impossible to sing or hear Mira's songs without having an influx of Mira's passion for God well up in one's heart. (pp. 49 et 51)

La rencontre avec Jiv Goswami prend quelques pages (pp. 51-54) avant de finir avec la reconstitution des pérégrinations :

From Vrindavan, after visiting Mathura and some other places of pilgrimage, Mira at last came to Dwaraka and settled down there for the remaining period of her life. (p. 56)

Les malheurs tombés sur la famille royale de Mewar (c'est-à-dire les guerres victorieuses menées par les Moghols) sont attribués aux mauvais traitements infligés à Mīrā, et le nouveau roi, Udai Singh "a god-fearing man", veut récupérer Mira. Il s'en suit l'habituel épisode d'un messenger en grève de la faim et de la fusion de Mira avec la statue (pp. 57-61). Pour finir : "Mira is commonly believed to have disappeared in the first half of the sixteenth century" (p. 61).

Dans le chapitre conclusif, le Swami Buddhananda prend bien soin de resituer son récit et de l'inscrire dans une perspective dévotionnelle visant à montrer une vie vécue complètement dans une recherche spirituelle amoureuse :

Now, though we have narrated here some known facts of her life, we must confess, it is beyond our power to present the real Mira. For the real Mira is not the Mira of the happenings of her life, but the Mira of the hastening soul, the Mira of agony and suffering, of bleeding heart and scorched spirit. [...] (p. 62)

If you want to have a glimpse of this real Mira, you must hear a musically gifted devotee of Krishna sing her song with self-abandon. Then you will have a faint glimpse of the inner being of Mira. (p. 63)

Ainsi, pour le Swami Buddhanana et dans cette perspective hagiographique qu'il présente, la « vraie Mīrā » (“*real Mira*”) n'est même pas une Mīrā historique mais une Mīrā « intérieure » c'est-à-dire une Mīrā spirituelle. Le dévot ne se soucie pas de la véracité historique du personnage dont il raconte l'histoire. Il élimine cet aspect et s'il mentionne des éléments biographiques, ce n'est que pour mieux montrer la dévotion du personnage.

La traduction très poétique *Mirabai. Ecstatic Poems*, destinée elle aussi à un public américain, de Bly et Hirshfield ne peut pas être analysée ici car son introduction a été écrite par John Stratton Hawley. Il remet bien les données à leur place en tant que spécialiste de la *bhakti* et son *afterword* est déjà une analyse du problème de la reconstitution d'une vie de Mīrā. De même, la traduction très poétique de Andrew Schelling, *For the Love of the Dark One. Songs of Mirabai*, n'a pas de prétentions historiques. Celle de Shama Futehally, *Songs of Meera. In the Dark of the Heart*, sert le même discours autorisé et réchauffé au fil des traductions et des publications « à la mode » du *Padāvalī* :

It is not easy to extricate the facts of Meera's life from controversy or legend, or always to see how they fit in with anecdotal material found in those songs. I will present here a life-sketch which is broadly accepted by most contemporary authorities. (p. 14)

Elle indique en note :

This account was initially drawn up by Munshi Devi Prasad in *Mirabai ka Jivan Charitra* in 1905. It is adhered to, with modifications, by authorities such as Acharya Parashuram Chaturvedi and Deshrajsinh Bhati. (p. 14, note 5).

L'édition bilingue pourrait faire croire à une traduction exacte des *padas* authentiques de Mīrā, cependant Shama Futehally n'a pas cette ambition :

While establishing authenticity will remain a problem for scholars, I believe that there is a case for saying that Meera bhajans which exist in the popular imagination are as important as those which are hallmarked “authentic” (p. 35).

Deux choses encore étonnent qui s'intéresse à la vie et l'oeuvre de Mīrābāi telles que présentées dans cette étrange édition hybride. La première est l'exploit de Suguna Ramanathan qui écrit la préface-introduction sur Mīrā en réussissant à ne mentionner aucune date (pp. 1-12). La seconde est la présence du texte

original, en caractères *devanāgarī*s, sur les pages de gauche. Pourquoi faire figurer le texte alors que la traduction, très libre, ne cesse de s'en éloigner ?

Usha S. Nilsson³⁸ a publié une traduction des poèmes de Mīrābāī dans la collection *Makers of Indian Literature* de la Sahitya Akademi, la plus importante académie de littérature indienne. Ce petit ouvrage a connu assez de succès pour être réédité à trois reprises (1969, 1997, 2003). La perspective de Nilsson, dans cette collection de traductions anglaises qui comprend aussi d'autres poètes-dévots célèbres, est de donner une introduction plus à l'œuvre littéraire qu'à la vie. Afin de bien faire la part des choses, Nilsson intitule un chapitre "Mira Bai's Life" (pp. 10-15) et le suivant "Legends concerning Mira Bai" (pp. 16-20). L'auteure exprime à juste titre un principe de prudence mais par la suite ne s'y tient pas :

As in the case of several other medieval religious poets of Hindi, no conclusive data are available about Mira Bai's life and works. These poets tell us little about themselves; as humble worshippers of their Lord, any reference to themselves would have been an indication of pride. A true devotee had to renounce the idea of the "self"; he was only important in relation to his deity, and all other material about himself was irrelevant. There is, thus, little that can be gleaned about Mira Bai from her own work. (p. 10)

Voici enfin explicitée la raison pour laquelle on n'a que peu de détails sur Mīrā. En réalité, la raison est que les poèmes ne sont pas tous de Mīrā. Hawley l'exprime ainsi dans *Three Bhakti Voices* :

In fact, the line separating poetry by Mira and poetry about her is a faint one at best. Many of the poems said to have been composed by Mira are in effect expositions of her life story. Though voiced in the first person, they function as additions to the corpus of hagiography. (pp. 129-130)

On pourrait même faire l'hypothèse qu'une partie de l'œuvre est produite *a posteriori* afin de correspondre à la vie, aux récits hagiographiques sur la vie de Mīrā. Cette idée ne peut que rester au stade de l'hypothèse puisqu'on ne peut pas connaître la date de composition exacte des *padas* étant donné la prédominance de l'oralité et le fait que cette tradition est encore vivante actuellement. On ne peut certainement pas extraire une reconstitution de « vie » complète à partir de « l'œuvre » puisque même « l'œuvre » dans le cas du *Padāvalī* n'est pas authentifiée et est toujours en expansion.

Néanmoins, Nilsson insiste pour récupérer du biographique dans l'œuvre :

³⁸ Usha Nilsson écrit aussi en hindi sous le pseudonyme de Usha Priyamvada. Il est remarquable qu'elle publie la traduction des poèmes de Mīrā sous son vrai nom.

Though Mira Bai did not mention specific dates, a few facts about her life could be gleaned from her poems. That she was a royal princess from Merta is confirmed by her calling herself “Mertani”, i.e., the one from Merta. The references to the hostile king and her own confessions of violating the royal codes have already been mentioned. (p. 15)

Nilsson relègue au chapitre des légendes les épisodes des persécutions au poison et au serpent ou par la noyade ordonnée par Vikramjit. La tentative de récupération par Udai Singh et la délégation de brahmane ainsi que sa disparition à l'intérieur du temple. Nilsson rapporte une tentative d'explication rationnelle :

The devotees believed that Mira Bai, by virtue of divine power, had entered the idol of Ranchhorji. It is not known whether she actually died on that night or in order to preserve her religious beliefs and independence, she quietly left Dwarka at night and spent the rest of her years anonymously going from one place of pilgrimage to another. (p. 16)

Ce type d'explication est amusante : on imagine Mīrā se dévêtir dans le temple, y laisser son sari autour de la statue (ainsi que nous le suggère l'iconographie) et sortir nue pour redevenir une ascète itinérante et, cette fois-ci, totalement anonyme pour échapper à la récupération par le roi ou par une quelconque institution.

Les rencontres avec Akbar et Raidās sont également rangées par Nilsson du côté de la légende. La mention d'autres œuvres attribuées, à tort ou à raison, à Mīrā figurent également dans le chapitre « légende » (pp. 18-20). Nilsson se fait le relais de l'explication de la transmission des poèmes :

Her popularity with the people was the crucial factor which saved some of her poems from total oblivion.

Most of these padas are addressed to a friend and a confidant. It is said that Mira Bai had a maid named Lalita who remained loyal and faithful to her mistress throughout her life. When Mira Bai left Merta to go to Brindaban, Lalita accompanied her. When Mira Bai sang her newly composed padas, Lalita wrote them down and preserved them. This manuscript was lost when a Muslim ruler of Gujarat looted the treasure of the temple of Ranchhorji in the seventeenth century³⁹. (p. 18)

La mention de destruction du patrimoine religieux par des ou « les » musulmans est un lieu commun. Ici la destruction est expliquée par le pillage d'un temple au XVII^e siècle par “a Muslim ruler of Gujarat” non identifié. Ce qui est remarquable, c'est l'insistance sur la perte de patrimoine religieux textuel (le précieux manuscrit), et non pas seulement architectural (temple) ou artistique (images,

³⁹ Usha Nilsson indique dans une note de bas de page qu'elle la tient de Lalita Prasad Sukul, *Mira Smriti Granth* (Calcutta, 1949), pp. 255-256. Je n'ai pas eu accès à cet ouvrage.

statues). On explique la perte d'un manuscrit considéré comme authentique et remontant presque à la poétesse elle-même par le vraisemblable pillage d'un temple dédié à l'une des formes de Krishna. Cet épisode montre que même l'œuvre a une vie et une histoire parallèle à celle de la poétesse. On peut douter que ce manuscrit ait jamais existé, mais la « biographie » du manuscrit s'ajoute à celle de Mira. Parallèlement à ceci et malgré tous les pillages de temples et destructions de manuscrits, la tradition orale sur la vie et l'œuvre de Mīrā prend de l'ampleur et préserver les récits sur sa vie ainsi que les *padās*.

6.2. *Ouvrages à forme académique*

Un auteur admet le mélange des détails biographiques avec les mythes et légendes. Il s'agit de V. K. Subramanian qui présente une traduction de cent-un *padās* intitulée *Mystic Songs of Meera* : “Biographical details about Meera are scanty and often mixed up with traditional myths and legends. But certain facts are widely accepted by scholars” (p. 17). Subramanian ne dit pas de qui il s'agit ni d'où il conclut que les faits qu'il mentionne sont largement acceptés. Il mentionne sous forme de liste : naissance en 1498 dans la famille royale de Mewar, dévotion dès l'enfance, mariée à l'âge de 8 ans à Bhojrāj, veuvage précoce facilitant une vie ascétique de prière et de dévotion, persécution à Chittor par le frère de son mari et départ de Chittor pour Vrindavan puis les dernières années à Dvarka. Subramanian cite Mīrābāī comme contemporaine de Sūrdās, Kabīr et Raidās dont elle serait devenue la disciple et qu'elle aurait invité à Chittor.

Krishna P. Bahadur, un grand historien de l'Inde médiévale, admet lui aussi dans *Mīrā Bāī and Her Padas* :

There are many legends narrated about Mīrā's early life.

We see therefore that Mīrā's life is shrouded in mystery. There are views and views but little historical evidence to go by. To add to this there are a number of legends about her, which may be given credence to or rejected as one wishes. We have to build a picture which emerges from these accounts, for with saints the dividing line between the credible and the incredible is very thin indeed. (p. 15)

Discutant l'épisode du serpent dans le panier, Bahadur observe :

One can't discard legend and tradition in the lives of saints, particularly when historical evidence is lacking, or is of a conflicting nature. But a distinction must be made between legend and exaggeration. (p. 17)

Bahadur propose une distinction entre légende et exagération tout en admettant que la limite entre le crédible et l'incroyable est très mince quand il s'agit des saints.

Anthony John Alston présente une traduction des poèmes de Mīrā qui est certainement l'une des plus connues et qui pendant longtemps est restée la seule disponible en anglais : *The Devotional Poems of Mīrābāī*. L'introduction d'Alston a pour avantage qu'elle cite clairement les auteurs indiens dont il s'inspire. Elle est révélatrice d'une tendance au consensus scientifique autour de la figure de Mīrā.

The sketch of the life of Mīrā Bāī here presented is tentative. Like most modern accounts, it stems ultimately from the work of Munshī Devī Prasād entitled “Mīrāṃ Bāī kā Jīvan-Charitrā”, originally published in 1905. But it incorporates modifications of Devī Prasād's view, deriving from Āchāryā Parashuram Chaturvedī, M. M. Gaurīshankar Hīrāchand Ojhā, Hermann Goetz and other authorities. In her work entitled “Mīrān: Vyaktitva aur Krittva”, Padmāvati “Shabnam” has set out the sources from which Mīrā's biography has been gradually built up, and has reviewed and critically examined the main efforts that have been made to reduce them to an intelligible whole. She concludes that Munshī Devī Prasād's theory is radically untenable at every point, and is not to be saved by minor modifications. It does indeed appear from her account that Devī Prasād's theory of the life of Mīrā is really no more than an imaginative construction, an attempt to reconcile data about Mīrā's birth and marriage that he found in the Archives of Mewār [...] with the few facts that are known about the history of the Rājput̄s at the time, the data available in the poetry that has come down in Mīrā's name, and the data in the later hagiographical literature. (p. 1)

Alston raconte ensuite la vie de Mīrā telle qu'elle apparaît en tant que “consensus view of modern Indian scholarship” (p. 1) à son époque. La création d'une vue de consensus sur la vie de Mīrābāī parmi les historiens indiens des XIX^e et XX^e siècles, en route vers l'Indépendance indienne, mériterait à elle seule une exploration plus large que je n'ai pas entreprise ici. On ne peut que constater que la plupart des faits repris par Alston et d'autres sont basés sur le travail des historiens indiens travaillant avec des archives et du matériel plus ou moins lacunaire et fiable.

Le seul ouvrage en français sur Mīrābāī a été publié aux Belles Lettres dans la collection « Le monde indien » en 1979 par Nicole Balbir qui présente une traduction partielle des poèmes. Dans l'introduction de *Chants mystiques de Mīrābāī*, Balbir aussi cite quelques auteurs indiens et sur lesquels elle se base :

Cependant, la date de sa naissance n'est pas sans poser quelques problèmes. Sur la foi des « Annals » de James Tod, on admit longtemps que Mīrā serait née dans la première moitié du XV^e siècle et qu'elle aurait été l'épouse du prince rajpoute Rānā Kumbhā (1433-1467). De sérieuses recherches entreprises par deux savants indiens Harivilās Sarda et G. H. Ojhā, basées sur des données historiques et archéologiques,

ont amené la plupart des historiens de la littérature à accepter d'autres conclusions biographiques. Mīrā serait née à Meṛtā dans le Mārwar (ouest du Rājasthān) en 1498 environ. (p. x dans le chapitre intitulé « Introduction, Vie de Mīrābāi, 1498 env. 1546 env. »)

Balbir entend aussi trouver des allusions biographiques dans le *Padāvalī* et dans les hagiographies :

Si les renseignements concernant son enfance à Meṛtā et les débuts de sa vie à Chittor sont rares, par contre on trouve dans les vers même de Mīrā, et dans d'autres œuvres poétiques contemporaines et postérieures, de nombreuses allusions à sa vie de veuve à Chittor et à toutes les difficultés auxquelles elle eut à faire face. Certaines œuvres hagiographiques [...] contiennent des allusions à la vie de Mīrā et à ses difficultés familiales. (p. xi du même chapitre)

Certains épisodes, comme celui de la statuette reçue d'un ascète itinérant pendant son enfance, sont pour Balbir plausibles, même si du côté légendaire.

La légende veut que Mīrā dans son enfance ait reçu d'un sādhu, une statuette de Krishna dont elle serait tombée amoureuse. Le fait ne peut évidemment être vérifié, mais il est parfaitement plausible, cette pratique des religieux étant fort courante même de nos jours. Quoi qu'il en soit, ses vers en sont un témoignage, Mīrābāi se voua corps et âme à une adoration mystique passionnée de Krishna, avatāra (incarnation) de Vishnu, et sa bhakti est amour au sens plein du terme. (p. xii)

A nouveau, Balbir invoque la légende de Mīrā pour l'épisode de sa mort et son absorption dans la statue pour laquelle aucune version alternative n'est proposée :

La fin de la vie de Mīrā est assez obscure. Il semble qu'après avoir visité plusieurs lieux de pèlerinage, elle se soit établie à Dvarkā où elle disparut en 1546 ou en 1533 selon les biographes. La légende veut qu'elle ait été absorbée par la statue de Krishna dans le temple de Dvarkā. (p. xiii)

Pour finir, nous citerons l'introduction de l'une des plus récentes et meilleures traductions en anglais du *Padāvalī* de Mīrā, celle de Kavita Kumar. Comme d'autres, Kumar reconnaît le statut disputé de la reconstitution de la vie de Mīrā et déclare réalistement qu'on ne pourra probablement jamais la connaître avec exactitude : "Mīrā is the best known of all the Indian women bhakti-poets both within India and abroad. Mīrā's lifespan has been frequently disputed throughout history and propably will never be pinpointed exactly" (p. 1 dans le chap. "Background"). Puisqu'il n'y a pas de biographie authentique, la vie est reconstituée par des légendes et sur la base des *padas* qui lui sont attribués : "In the absence of any authentic biography, Mīrā's life story has been built up on hearsay

legends and available songs believed to have been composed by her” (p. 4 dans le chap. “Legends”). Cependant, pour Kumar, ces légendes ont une valeur car elles font allusion à des difficultés très vraisemblables et probables qui s’expliquent par un comportement considéré comme inadéquat pour une femme :

Mīrā’s life story even as constructed from hearsay and legends points out the difficult struggles she encountered. In any society, at any time, it is not easy to be unconventional, to break away from the social and family traditions; if one happens to be a woman, the hazards are even greater. (p. 5, chap. “Legends”)

6.3. Remarques sur le traitement de la vie de Mīrā dans les ouvrages modernes

Répertorier le traitement des épisodes de la « vie » de Mīrā dans différents types de sources (*Padāvalī*, premières hagiographies des XVII^e et XVIII^e siècles, hagiographies modernes, ouvrages à caractère académique) permet de voir des différences frappantes. Certains épisodes vraisemblablement d’ordre biographique apparaissent dans les *padas* attribués à Mīrā et sont repris, plus ou moins longuement, par tous : les persécutions et le fait qu’elle quitte le palais. D’autres épisodes n’apparaissent pas dans le *Padāvalī* (ou du moins pas dans toutes les éditions) mais apparaissent dans les hagiographies médiévales (épisode du *sādhu* lubrique dans le *Bhaktirasabodhinī* de Priyadās). Cet épisode, gênant pour un public d’enfants ou mal à propos quand il s’agit de présenter « l’hindouisme » aux « Occidentaux », est supprimé des hagiographies modernes (*The Story of Mira’s Love*, *The Story of Mīrā Bāī*, bande dessinée *Amar Chitra Katha*⁴⁰). Il fait débat dans les ouvrages académiques. Il s’agit vraisemblablement d’un motif hagiographique qui se retrouve dans les récits sur la vie de plusieurs autres femmes saintes.

Il n’est certainement pas possible de distinguer pour chacun des épisodes de la vie de Mīrā ce qui relève du biographique et ce qui relève de motifs hagiographiques. Nous pouvons seulement constater qu’il n’y a que très peu d’éléments biographiques dans les *padas* de Mīrā comparé à tout ce que la légende a ajouté ultérieurement. Les premiers éléments hagiographiques sont peu fournis : un paragraphe sur Mīrā dans le *Bhaktamāla*, repris et complété par les commentateurs ultérieurs. Plus on avance dans le temps, plus la légende de Mīrā s’étioffe et prend de l’ampleur et des détails.

Il y a aussi un paradoxe entre les récits dits hagiographiques et ceux de chercheurs ou chercheuses académiques. Les hagiographes, surtout modernes, ont

⁴⁰ J. S. Hawley a analysé la représentation de Mīrā (et d’autres saints de la *bhakti*) dans les bandes dessinées de la collection *Amar Chitra Katha*, destinée à un public indien éduqué à l’anglaise. Cf. le chapitre 6 “The Saints Subdued in Amar Chitra Katha” dans *Three Bhakti Voices*, pp. 139-164.

tendance à historiciser Mīrā en donnant des dates précises pour sa naissance, son mariage et sa mort. Tandis que les introductions historiques ont tendance à vouloir prendre pour histoire la légende. Ce sont les publications qui se veulent les plus poétiques ou hagiographiques et les moins « académiques » qui sont les plus prudentes quant à l'histoire biographiques de Mīrā. Certaines n'ont pas la prétention à faire de l'histoire et émettent des mises en garde (Bankey Behari, Nilsson) qu'ils ne se contraignent pas à suivre puisqu'ils n'ont pas la moindre intention d'écrire une biographie. Ces auteurs se sentent libres de relayer les traditions qui leurs plaisent et seulement celles-ci et d'agencer le récit afin qu'il fasse incarner à Mīrā les valeurs promues pour leur lectorat (par ailleurs difficile à identifier). Au contraire, les publications qu'on attendrait plus sérieuses parce qu'elles prennent une forme académique (p. ex. Belles-Lettres) présentent comme des faits indisputables des éléments biographiques qui font débat.

Ainsi, plus on s'éloigne du personnage historique, plus on a de détails biographiques dans les récits de tous types. Plus on s'éloigne du personnage historique, moins on a de compositions de Mīrābāi authentiques et authentifiables. Plus on s'éloigne, plus on gagne en « vie » et plus on perd en « œuvre » authentifiable. Mais on gagne en volume de poèmes produits sous le nom de Mīrā.

Les historien-ne-s des religions ne se sont pas forcément posé les bonnes questions et n'ont pas tous et toutes su recadrer le statut du personnage, d'où un malaise face aux contradictions biographiques apparentes : par exemple entre le fait que Mīrā serait devenue orpheline très tôt et le fait que sa mère lui aurait dit, en voyant passer un cortège de mariage, que Krishna était son mari. Un autre exemple à propos de la « virginité » de Mīrā : au lieu de se demander s'il était physiquement possible pour une jeune épouse indienne de se refuser à son terrestre et royal époux sous prétexte d'être mariée au dieu, les historien-ne-s des religions auraient mieux fait d'étudier la signification du terme *kumārī* et spéculer sur le statut de Mīrā et son âge au mariage et/ou au moment où elle va effectivement vivre dans la famille de son époux⁴¹. *Kumārī* indique aussi un statut en termes d'âge. Étonnamment, la virginité de Mīrā n'est jamais justifiée en termes d'âge. Par ailleurs, la question de l'âge de Mīrā est épineuse. Sans avoir de dates exactes et avérées pour sa naissance et sa mort, il est difficile de savoir à quel âge elle est morte. Une vie d'ascète itinérante était une voie peu commune pour une femme, mais ce mode de vie, avec tous les dangers qu'il comportait, était plus acceptable pour une vieille veuve que pour une jeune femme. L'iconographie (représentations populaires traditionnelles, fresques dans des temples) nous la montre toujours jeune.

⁴¹ Si les mariages d'enfants existaient, en principe les filles n'allaient vivre dans la famille du mari que dès la puberté.

Ces contradictions ne posent pas les mêmes problèmes aux dévots, aux croyants, qui peuvent, dans leur logique d'appréhension de Mīrā, juxtaposer plusieurs épisodes qui sont plusieurs facettes du personnage de Mīrā. Les historiens ont tenté de résoudre des détails biographiques. Par exemple, ils ont spéculé l'histoire rajpoute pour savoir qui était le mari de Mīrā. Ce faisant, ils ont parfois négligé la signification de l'épisode qui est, pour expliquer le personnage de Mīrā, bien plus important que le détail et la véracité historique ou biographique.

7. Echappatoire : la figure emblématique

Rechercher une figure totalement ou uniquement historique en Mīrā ne mènerait pas très loin. Parita Mukta, une anthropologue, commence son ouvrage sur la communauté de Mīrābāī par cette phrase si réaliste : "Mirabai is more than a historical figure" (*Upholding the Common Life*, p. ix). Je propose de faire sortir Mīrā de l'historique, du biographique et de l'hagiographique en la considérant en tant que figure emblématique. En grec puis en latin, *emblēma* désigne à la base quelque chose de concret : un ornement *en relief par placage*, de mosaïque par exemple, ou par sculpture. Mīrā n'est pas un objet concret ni un objet symbolique mais une construction, par placage, d'une figure humaine et féminine au-delà de sa simple (et très partiellement connue) réalité historique. Par « figure emblématique », j'entends ici une construction d'un personnage perçu dans l'imaginaire collectif comme ayant existé réellement et sur lequel on plaque un certain caractère, un certain mode de vie et certaines valeurs. Dans le cas de Mīrā, on attribue à cette figure différents poèmes qui reflètent les sentiments qu'on lui prête, certains événements supposés biographiques qui lui seraient arrivés et surtout son amour inconditionnel et total du dieu Krishna. Ainsi s'est construite en relief une figure de Mīrā sur laquelle sont plaqués des traits distinctifs la font ressortir comme particulière et identifiable parmi les autres personnages plus ou moins historiques de la *bhakti*. Finalement il importe peu, dans cette optique, de savoir si Mīrā a existé ou non puisque ce n'est pas sa réalité historique et sa biographie qui comptent mais sa représentation et sa réception. Les poèmes attribués à Mīrābāī m'intéressent en tant qu'ils mettent en scène un personnage à la fois vraisemblable et hagiographiquement construit.

Comme je l'ai dit au tout début de cet exposé, Mīrā n'a pas créé de tradition théologique distincte ou d'école de pensée. Il n'y a probablement pas eu de « groupe » de Mīrābāī distinct, ou certainement pas pendant longtemps. Cette figure a été récupérée et ajoutée, juxtaposée à d'autres, dans des traditions indiennes aussi diverses que les courants vishnouïtes, les *sants* et même chez les Sikhs. Quand on parle de tradition et de réception de Mīrā, il faut vraiment comprendre une réception au sens large dans l'imaginaire dévotionnel de l'Inde du Nord et au-delà. Les chants-poèmes participent à la construction de la figure emblématique de Mīrābāī et ne sont pas que des reflets biographiques. C'est ainsi

qu'on peut esquiver le problème de la biographie-hagiographie de Mīrā : en étant prudent et en évitant toute prétention à l'historicité totale du personnage, même si celle-ci n'est pas exclue.

8. Remarques conclusives

Les *bhaktas*, dans une perspective émiqque, celle du croyant attaché au dieu Krishna, ont à juste titre récupéré Mīrābāī. Plusieurs courants ont incorporé Mīrā parmi leurs grandes figures. En forçant un peu les traits, on pourrait considérer des ouvrages comme le *Bhaktamāla* et ses commentaires ou les *Vartās* vishnouïtes comme des prosopographies hagiographiques contenant des séries de notices sur la vie dévotionnelle des saints et saintes. Cette idée exigerait une autre exploration et ma recherche s'est limitée à une seule sainte poétesse. Quelques décennies après la date supposée de sa mort à Dvarka, la légende s'empare du personnage et très vite est reconstitué un parcours de vie qui est, il faut l'admettre, assez vraisemblable. On imagine la vie de la poétesse et les difficultés qu'elle a endurées.

Sur la base de quelques éléments fournis par la légende et les traditions orales, on ajoute plein de détails qui passent ensuite à la postérité. Ramanuja⁴² a montré que les parcours de vie des femmes saintes de la *bhakti* suivaient toutes un schéma avec un nombre limité de variantes : dévotion qui remonte à l'enfance, refus du mariage ou de consommer celui-ci, se considérer l'épouse du dieu, se faire persécuter, triompher des persécutions, renoncer à un statut pour vivre pleinement la dévotion, interventions spectaculaires et surnaturelles du dieu, constance de la dévotion jusqu'à une mort auprès du dieu, souvent sous forme de fusion avec la *mūrti*. La vie de Mīrā répond à la plupart de critères proposés par Ramanuja. Même si elle est moins nette que pour d'autres figures féminines, la tendance à exceptionnaliser se retrouve dans les vies de Mīrā. On fait de la figure féminine qui transgresse les normes socioculturelles en vigueur une incarnation d'une déesse, de l'épouse du dieu ou, au minimum, on en fait une sainte afin de souligner son statut exceptionnel. Elle ne doit en aucun cas servir aux femmes réelles de modèle à imiter, même si sa dévotion et son intrépidité sont perçues positivement. Elle a pu faire ce qu'elle a fait parce qu'elle était Mīrā et qu'elle était « spéciale ». C'est d'ailleurs pour cela qu'on parle d'elle et qu'on a le récit de son parcours de vie, sous forme plus ou moins hagiographique ou biographique.

Il n'y a finalement rien d'exceptionnel à ce que des croyants d'une tradition s'emparent d'une figure et des légendes qui tournent autour d'elle afin de la récupérer à leur profit et de lui faire incarner les valeurs que leur groupe religieux tente de promouvoir. Là où ça se gâte, c'est quand des chercheurs et chercheuses, dans une perspective académique, tentent de trop en faire dire aux textes et présentent comme des faits historiques des éléments issus de l'hagiographie. Le

⁴² A. K. Ramanuja, "On Women Saints", pp. 316-324.

problème est celui de l'étiquetage « vie de Mīrābāī ». Certaines chercheuses, comme Kavita Kumar ou Usha Nilsson, ont au moins eu la bonne idée de séparer leur introduction en deux rubriques « vie » et « légende ».

J'ai tenté de montrer qu'avec Mīrābāī, on ne peut pas décentement prétendre à reconstituer une biographie historique, ceci pour deux raisons principales. Premièrement, les sources sur sa vie sont postérieures à sa vie et sont des biographies sacrées ou des hagiographies, à juste titre quand ce sont les croyants qui les composent. Les tentatives de reconstitutions entreprises aux alentours du XIX^e siècle ne sont pas satisfaisantes non plus en raison du manque de matériel historique sur lequel on pourrait se baser⁴³. Cependant, certains chercheurs ont insisté pour reconstruire une vie de Mīrā en tentant de se baser sur l'œuvre, sur le *Padāvalī* de Mīrā. C'est le cas d'Hermann Goetz⁴⁴, influencé par le positivisme qui, par exemple, explique les persécutions par des raisons politiques et le changement du poison en nectar par le geste bien intentionné d'un serviteur du palais. La seconde raison qui empêche de reconstituer une biographie est qu'on ne peut pas se baser sur les *padas* de Mīrābāī pour la simple et bonne raison qu'ils ne sont pas tous de Mīrā. Les *padas* de Mīrābāī sont sortis de milliers de bouches de femmes et d'hommes dès le XVI^e siècle et ils continuent aujourd'hui encore à être composés et recomposés sur les dernières mélodies des films bollywoodiens, avec toujours le nom de Mīrā comme signature dans la dernière ligne du poème. Les traditions manuscrites de Mīrābāī sont complexes et la mise par écrit des poèmes en a certainement fait perdre quelques-uns au passage, par négligence, par censure ou par choix arbitraire de l'éditeur.

Avec Mīrābāī, nous avons un cas des plus étranges : la « vie » se met à faire partie de l'« œuvre ». Les récits et anecdotes sur des épisodes signifiants de la vie de Mīrā (le biographique) sont en effet intégrés à part entière à son œuvre et mis sous le nom de la compositrice grâce à la flexibilité des traditions orales qui forgent et réélaborent sans cesse non seulement l'œuvre mais aussi la vie.

⁴³ On trouve des références à Harivilās Sarda et G. H. Ojhā qui se seraient basés sur des données historiques et archéologiques, dont des archives des palais royaux. Le Britannique James Tod mentionne aussi brièvement Mīrā dans ses *Annals* en tant que femme de Kumbha (p. 303). Ne pouvant accéder aux ouvrages des deux premiers cités et les renseignements fournis par Tod étant très maigres, j'ai laissé hors de mon champ d'investigation ce type de récit pour me concentrer sur les réceptions académiques indiennes, européennes et américaines les plus récentes. Pour cet article, je me suis limitée aux ouvrages publiés en anglais, mais une lecture des sources en hindi moderne montre la même impossible démarcation entre hagiographique et biographique. Certains ouvrages en anglais reprennent d'ailleurs fortement la structure (et les mots) des ouvrages hindi. Par exemple, Kavita Kumar suit plus ou moins la structure de l'édition Caturvedī du *Padāvalī* quand elle raconte à la fin les « histoires » sur les personnages mentionnées dans les *padas* (Kumar pp. 126-139 correspond à Caturvedī pp. 198-206).

⁴⁴ H. Goetz, *Mīrābāī, Her Life and Times*.

Le cas de la sainte Mīrābāī soulève le problème de la pertinence de concepts forgés dans le contexte occidental. Peut-on appliquer le terme « saint » et le terme « hagiographie » aux personnages de la *bhakti* médiévale ou moderne de l'Inde ? A la suite de Françoise Mallison et d'autres chercheurs, c'est ce que je choisis de faire tout en prenant conscience du décalage et du fait que c'est la chercheuse qui forge des termes qui sont opératoires et non pas des réalités absolues. Une certaine histoire des religions texto-centriste et d'autres disciplines encore plus littéraires ont un long chemin à faire pour reconnaître une réalité et un intérêt aux traditions dites « orales » qui finissent toutefois par être mises par écrit, se transformant ainsi de « culture chaude » en « culture froide », selon les termes de Florence Dupont⁴⁵. Il faut bien que quelque chose précède la mise par écrit. Bien souvent, des récits circulent oralement avant d'être fixés par écrit.

Au terme de cet exposé, plusieurs questions restent en suspens dans une perspective d'histoire comparée des religions. Le but était de poser des interrogations interdisciplinaires sans ambition d'avoir réponse à tout. Le genre « biographie » est-il seulement un genre littéraire ? Comment le définir clairement ? Quand apparaît-il ? Les récits de vies particulières n'ont-ils pas d'abord été ceux de personnages qu'on collerait dans la case « religion » de notre système de pensée ? Les évangiles racontant la vie d'un certain Yeshoua de Nazareth sont-ils des biographies ? Et les récits sur Apollonius de Thyane ? Et les vies de Plutarque sur Solon, Thésée, Romulus ? Certainement pas d'après les critères courants appliqués au « genre » biographie, mais ce type de récit joue de rôle « d'ancêtre » de la biographie telle qu'on la connaît actuellement. Ceci apparaît plus clairement quand on regarde quels sont les points de différence et de convergence entre biographie, biographie sacrée, hagiographie et mythologie. Il s'agit de raconter la vie de quelqu'un et ceci peut être fait de plusieurs façons bien différentes suivant le but recherché.

En dernier lieu, interrogeons-nous encore sur la dichotomie du sens commun entre biographie et hagiographie. La biographie serait vraie et objective tandis que l'hagiographie serait du côté de la subjectivité et de l'entreprise de mise en scène de certaines valeurs communautaires sur un personnage en particulier. Est-ce vraiment toujours le cas ? N'existe-t-il pas aussi des biographies romancées ? Une deuxième dichotomie est celle qui veut que l'hagiographie ne concernerait que des personnages religieux comme des fondateurs de religions, des prophètes et des saints. La biographie, elle, parlerait de personnages ayant réellement existé et qui ne sont pas forcément en rapport avec notre catégorie arbitraire de « religion ». Qu'en est-il alors de biographies sur des figures comme Lady Di ou Gandhi ? Pour Mīrābāī, j'ai pris parti de la considérer seulement comme figure emblématique, laissant à d'autres le soin de dénouer les fils emmêlés de l'hagiographie et de la biographie, du « vrai » et du « faux ». Le terme de biographie sacrée, qu'on peut

⁴⁵ F. Dupont, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, pp. 21-22.

être surpris de découvrir dans l'*Encyclopedia of religions*, apporte peut-être une voie médiane entre ces deux catégories et nous fait prendre conscience que nos catégories sont évidemment construites, relativement perméables mais tout de même utiles pour mieux saisir la réalité, qu'elle soit contemporaine ou éloignée dans le temps et l'espace.

BIBLIOGRAPHIE

- ALSTON, Anthony John, *The Devotional Poems of Mīrābāī*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1980.
- BAHADUR, Krishna P., *Mīrā Bāī and Her Padas*. New Delhi, M. Manoharlal, 2002.
- BALBIR, Nicole, *Chants mystiques de Mīrābāī*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- BEHARI, Bankey, *The Story of Mīrā Bāī*, Gorakhpur, Gita Press, 2006 [10th reprints].
- BLY, Robert & HIRSHFIELD, Jane, *Mirabai. Ecstatic Poems*, Boston, Beacon Press, 2004.
- CATURVEDĪ, Paraśurāma (ed.), *Mīrābāī kī Padāvalī*, Ilāhābād, Hindī Sāhitya Sammelana, 1989.
- CALLEWAERT, Winand M., "Kabir : Do We Sing His Songs or Someone Else's?" in *The Intimate Other. Love Divine in Indic Religions*, ed. Anna S. King & John Brockington, New Delhi, Orient Longman, 1995, pp. 129-152.
- DUPONT, Florence, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au texte latin*, Paris, La Découverte, 1998 (1994).
- FUTEHALLY, Shama, *Songs of Meera. In the Dark of the Heart*, San Francisco, Harper Collins, 1994.
- GOETZ, Hermann, *Mīrābāī, Her Life and Times*, Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1966. First published in the Journal of the Gujarat Research Society 18/1956. Cité par Martin-Kershaw 2000.
- HAWLEY, John Stratton, *Three Bhakti Voices. Mirabai, Surdas, and Kabir in Their Time and Ours*, Delhi, Oxford University Press, 2005.
- KUMAR, Kavita, *Mīrā. The Emancipated Soul*, New Delhi, Harman Publishing House, 2004.
- LAFLEUR, William R., "Biography" in *Encyclopedia of Religion. Second Edition*, Lindsay Jones (gen. ed.), Detroit, Macmillan Reference USA, cop. 2005, vol. 2, pp. 943-947.
- MALLISON, Françoise (ss. la dir. de), *Constructions hagiographiques dans le monde indien. Entre mythe et histoire*, Paris, Librairie Champion Editeur, 2001.
- MARTIN-KERSHAW, Nancy M., *Dyed in the Color of her Lord: Multiple Representations in the Mirabai Tradition*, Berkeley, Univ. of California, 1996.

- MARTIN-KERSHAW, Nancy M., “Mīrābai in the Academy and the Politics of Identity” in *Faces of the Feminine in Ancient, Medieval, and Modern India*. Madakranta Bose (ed.), New York, Oxford University Press, 2000, pp. 162-182.
- MUKTA, Parita, *Upholding the Common Life. The Community of Mirabai*, Delhi, Oxford University Press, 1994.
- RAMANUJA, A. K., “On Women Saints”, in *The Divine Consort. Radha and the Goddesses of India*, ed. John Stratton Hawley & Donna Marie Wulff, Berkeley, Graduate Theological Union, 1982, pp. 316-324.
- NILSSON, Usha, *Mira Bai*, New Delhi, Sahitya Akademi, 2003.
- ŚAŚIPRABHĀ, *Mīrāmkoś*, Ilāhābād, Smṛti Prakāśan, 1974.
- SCHELLING, Andrew, *For the Love of the Dark One. Songs of Mirabai*, Prescott, Hohm Press, 1998 [1994].
- SUBRAMANIAN, Vadakaymadom Krishnaiyer, *Mystic Songs of Meera*, Delhi, Abhinav Publications, 2005.
- SWAMI BUDHANANDA, *The Story of Mira's Love*, Calcutta, Advaita Ashrama, 2002.
- TOD, James, *Annals and Antiquities of Rajast'han or the Central and Western Rajpoot States of India*, London: G. Routledge – New York: E.P. Dutton, [1914].

Jan BLANC

LA VIE DE L'ŒUVRE. AUTO PORTRAITS ET AUTOFICTIONS EN PEINTURE (XVI^e-XVII^e S.)¹

A travers l'étude précise de plusieurs tableaux, cet article se propose de souligner le travail de la fiction dans les autoportraits de plusieurs peintres européens de la période moderne. Il s'agit notamment de montrer de quelle façon la « vie » de l'artiste ne surgit pas seulement à travers sa mise en scène iconique, mais aussi – plus encore – par sa projection technique, psychologique ou corporelle à l'intérieur et à la surface de son œuvre.

Toute œuvre d'art est, par définition, une fiction. Issue d'une vision du monde, de l'intériorisation de contraintes sociales et culturelles, mais aussi d'un apprentissage au cours duquel l'artiste apprend à imiter et à dépasser les modèles de l'art et de la nature, l'œuvre ne se conforme pas seulement aux règles du vrai et de l'accidentel : « le rôle du poète ne consiste pas à dire ce qui s'est passé mais ce qui pourrait arriver, ce qui est possible selon le vraisemblable ou le nécessaire. En effet, l'historien et le poète [...] diffèrent l'un de l'autre parce que l'un dit ce qui s'est passé alors que l'autre dit ce qui pourrait se passer². » Les « figures » (*figurae*) qui peuplent les portraits, les histoires ou les paysages de l'art européen ne sont pas autre chose : des « formes » ou des « aspects » de personnages représentés ; mais d'abord, au sens étymologique des termes, ce que le modelleur (*fictor*) ou le potier (*figulus*) obtient en travaillant l'argile de ses mains (*ingere*) – une « feinte », donc, une feintise ou, pour le mieux dire, un *fictum*, une *fictio*, qui, tout en étant une construction mentale et matérielle, développe les stratégies visuelles ou narratives permettant de faire illusion³. Ces observations préliminaires valent même (et surtout, serait-on tenté de dire) si la fiction de l'œuvre veut apparaître pour ce qu'elle n'est pas – une fiction « vraie », « sincère », « réaliste ».

¹ Je remercie chaleureusement Raphaël Baroni, Philippe Kaenel et Jérôme Meizoz de leurs remarques judicieuses sur la conférence dont est issue ce texte, et qui a constitué le premier état imparfait.

² Aristote, *Poétique*, 9, 1451a36-1451b6. A ce titre, la fiction peut être considérée, comme le dit Danièle Sallenave, « comme le moyen d'en dire *plus* (que ce qui est réellement arrivé), ou même de le dire *mieux* », « de dire le vrai et donc dire, tout court » (D. Sallenave, « Fiction et autobiographie », p. 73).

³ F. Aubral, D. Château, *Figure, figural* ; J.-F. Lyotard, *Discours, Figures* ; O. Scheffer, « Qu'est-ce que le figural ? ».

L'autoportrait, comme l'autobiographie, est, en principe, le genre de la « vérité », celui où, *in jure*, le peintre se présente tel qu'en lui-même, face à son tableau et au spectateur. On sait pourtant que, comme l'autobiographie, il est soumis à des conventions, des normes et des techniques dont la fonction est à la fois mimétique et illusionniste – dire ce qui pourrait arriver, et faire comme si l'on disait ce qui est arrivé.

Pour traduire ce travail de la fiction dans le récit autobiographique, Serge Doubrovsky a forgé, dans son roman *Fils* (1977), le néologisme d'*autofiction*. L'auteur affirme y « avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau⁴ ». En ce sens, l'autofiction n'est pas une pure autobiographie, « un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style », pas plus qu'elle n'est une simple fiction, puisqu'elle est une « fiction d'événements et de faits strictement réels ».

Ce concept, parfois décrié pour son manque de rigueur ou de spécificité⁵, a connu un large succès auprès des théoriciens de la littérature et des écrivains⁶. Car le principal avantage qu'offre son usage est de pouvoir remettre en question l'utile mais imprécise distinction, établie par Philippe Lejeune, du « pacte autobiographique » et du « pacte romanesque⁷ » et, de ce fait, de réaffirmer la dimension (partielle mais inéluctable) de fiction de toute entreprise mimétique ou narrative. Pour l'historien d'art, la notion d'*autofiction* offre un autre intérêt. Si elle ne peut être strictement être appliquée au champ des arts visuels⁸, elle permet d'éclairer, au moins sur le plan théorique, un certain type d'image, assez fréquent dans la sculpture et la peinture modernes : les autoportraits d'artistes insérés dans des scènes où, en principe, ils ne devraient pas pouvoir trouver leur place – des histoires bibliques, saintes ou mythologiques, des allégories, etc. Sur le mode du « mélange des genres », abondamment critiqué par les théoriciens de l'art depuis Platon⁹, mais légitimé par la pratique, ces artistes inscrivent leur image, leur « figure », dans le champ de la représentation ou de la narration historique, en se présentant comme les spectateurs, les témoins ou les acteurs d'événements auxquels ils n'ont pas participé. A travers ces représentations, que l'on pourrait

⁴ S. Doubrovsky, *Fils*, quatrième de couverture. Voir aussi S. Doubrovsky, « Autobiographie / autofiction ».

⁵ Voir notamment le bilan bibliographique proposé par Jacques Lecarme dans sa contribution au colloque nanterrois sur l'autofiction (S. Doubrovsky, J. Lecarme, P. Lejeune, *Autofictions et Cie*).

⁶ V. Colonna, *Autofiction...*; P. Gasparini, *Est-il je ?...*, G. Genette, *Fiction et diction*; S. Hubier, *Littératures intimes...*; H. Jaccomard, *Lecteur et lecture...*; J.-L. Jeannelle, C. Viollet, éd., *Genèse et autofiction*; R. Robin, *Le Golem de l'écriture...*

⁷ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*.

⁸ Tout du moins cette question reste-t-elle en suspens, et mériterait sans doute un examen plus approfondi que ce que permet cet article. Il serait notamment nécessaire d'établir, comme c'est le cas dans le champ de la littérature écrite (architextes), les modalités par et avec lesquelles une œuvre *se présente* ou *se détermine* comme une autofiction.

⁹ Platon, *Phèdre*, 264c. Voir aussi Horace, *Art poétique*, vv. 1-5.

qualifier d'« autoportraits fictionnels » ou d'« autofictions visuelles », les peintres et les sculpteurs remettent leur vie au centre de leur œuvre. Ils se réapproprient des symboles et des motifs empruntés au vocabulaire de la peinture d'histoire. Ils se réinventent une existence qu'ils n'ont pas eue et qu'ils auraient voulu avoir, ou ils participent à l'édification de leur propre gloire. Plus qu'à l'étude du « style » ou de la « manière » des artistes et à la façon dont ils « révéleraient [leur] subjectivité¹⁰ », comme l'a proposé Daniel Arasse, c'est à celle de quelques-unes de ces stratégies autofictionnelles de représentation que j'aimerais proposer une contribution, en soulignant notamment les ressorts rationnels et les projections personnelles de ces surgissements biographiques.

1. Traces et empreintes

Car s'il faut rappeler que toute œuvre d'art (ou toute vie, considérée sous sa forme discursive ou mimétique) est une fiction, il est également nécessaire de souligner que toute œuvre d'art est, par définition, autofictionnelle. C'est le sens de la phrase, attribuée à Cosme l'Ancien et à Politien : « Tout peintre se peint » (*ogni pittore dipinge se stesso*)¹¹. A ce sujet, Louis Marin a eu raison de souligner la spécificité du genre de l'autoportrait, qui est le « seul procédé possible pour le peintre lui permettant simultanément de *se voir* et de *se faire*¹² ». Par l'exécution de son propre portrait, l'artiste ne se contente pas de se voir *ou* de se peindre. Il se voit peindre, se voit vivre, créant là une interférence, une interface visible et tactile entre ce qu'il veut montrer de sa vie, et ce qu'il veut vivre de cette monstration. La représentation picturale trahit donc la vie de l'auteur, en ce qu'elle est à la fois le produit et le cadre de cette vie dans laquelle se déploie l'activité pratique de l'artiste.

Dans l'un de ses tableaux les plus souvent commentés (**fig. 1**), le peintre hollandais Jan Miense Molenaer a visiblement cherché à traduire cette interaction heuristique de la vie et de l'art des peintres. A gauche de la composition, il représente, face à une vieille table sont broyés et mélangés des pigments, la figure d'un peintre (peut-être son propre portrait, sans que cela soit certain, compte-tenu de l'indétermination relative de son visage) regardant d'un œil complice sur sa gauche, dans la direction du nain dansant avec le chien, qu'il désigne de son couteau, et du spectateur. Au centre sont disposées plusieurs figures : un vieil homme jouant de la crécelle, dirigé lui aussi vers le spectateur, et plusieurs danseurs, discutant ou jouant ensemble. L'un tient, lui aussi, à gauche, une palette et un appui-main. Et à droite, en partie clouée sur un châssis posé sur un grand chevalet, une toile semble montrer, de façon figurée, les mêmes personnages, mais dans des attitudes sensiblement différentes.

¹⁰ D. Arasse, *Le Sujet dans le tableau...*, p. 9.

¹¹ D. Arasse, *Le Sujet dans le tableau...*, p. 7.

¹² L. Marin, *Détruire la peinture*, p. 166.



Fig. 1 : Jan Miense Molenaer, *Peintre dans son atelier, peignant un groupe de musiciens et de danseurs*, 1631.

Ce tableau de Molenaer est un chef-d'œuvre d'ambiguïté. Car s'il pourrait s'apparenter, au premier regard, à une allégorie de la Peinture, dont témoignerait, à l'arrière-plan, le motif de la *Mappa Mundi*, à la façon de celle, peinte à la même époque, par Johannes Vermeer¹³, il se présente aussi comme une réflexion plus complexe – et peut-être, en un sens, indécidable – sur les pratiques picturales de l'imitation. Cette réflexion est en effet fondée sur une série d'anomalies. La première tient au lieu choisi et à la figure du peintre. La pièce représentée ne peut, en effet, être un atelier. Trop propre et mal éclairée, elle ressemble davantage aux pièces d'utilité des maisons bourgeoises du XVII^e siècle. La figure du peintre est elle-même curieuse. Si elle tient un pinceau, une palette et un pot de pigments, elle est vêtue bien trop élégamment pour que la représentation soit vraisemblablement celle d'un artiste au travail. Deuxième anomalie : le tableau posé sur le chevalet. Il représente les mêmes personnages que ceux présents dans la pièce du peintre. Mais le fait que le tableau soit en partie décloué du châssis montre qu'il est sans doute achevé, et non qu'il est en train d'être réalisé. Dans ce cas, à quelle œuvre travaille le peintre, armé de sa palette et de son pinceau ? Sans doute pas à celle-ci, puisqu'une autre palette, accrochée en haut du chevalet, semble confirmer que le tableau est achevé, tandis que l'appuie-main est négligemment posé sur un barreau du tabouret. Troisième anomalie : la deuxième pièce, que l'on aperçoit à travers l'embrasure de la porte, au centre de la composition. Elle montre un deuxième chevalet, placé face au spectateur et à la première salle, dont on peut se demander à la fois à qui il appartient, et pourquoi il se trouve ainsi disposé. A qui appartient cette toile ? A celle du personnage qui, au centre de la composition, tient, lui aussi,

¹³ Johannes Vermeer, *La Leçon de musique (Une dame au virginal et un gentilhomme)*, v. 1662-1663, huile sur toile, 74 x 64,5 cm, Londres, collections royales.

les attributs du peintre ? Ou à celle du peintre de gauche ? Dernière anomalie : le contenu du tableau « achevé ». On y retrouve les différents personnages présents dans la pièce. Mais la figure à la palette et à l'appuie-main semble désormais jouer le rôle d'un peintre, observant la scène devant une grande toile blanche, posée devant lui, et semblable à celle qui occupe la seconde pièce.

Ces anomalies sont fondées sur une mise en abyme et un système de double lecture du tableau. Le « tableau dans le tableau » ne présente pas, selon la formule d'André Chastel, le « scénario de production¹⁴ » de l'œuvre de Molenaer, mais, plus subtilement encore, le « scénario de production » d'une œuvre inconnue ou invisible (peut-être celle qui se trouve à l'arrière-plan). Il métaphorise ainsi le fait que toute imitation est une fabrication à la fois « réelle » et « fictionnelle » et qu'elle constitue toujours, pour paraphraser Nelson Goodman, la « version » d'un « monde possible¹⁵ ». Mais le tableau de Molenaer est aussi une adresse au spectateur, qui, en regardant rapidement le tableau, est tenté de procéder à une première lecture, superficielle, de l'œuvre et de son sujet. Selon ce mode narratif et temporel de lecture de l'œuvre, il s'agit de découvrir un peintre représentant, « sur le vif » (*naer het leven*), une « joyeuse compagnie » et prenant le spectateur à témoin. Mais dès lors que les anomalies mentionnées sont perçues, non seulement le spectateur ne peut pas maintenir son interprétation, mais il se trouve contraint de la renverser. Ce n'est décidément pas (seulement) une scène prise sur le vif ; et ce que l'artiste semble peindre n'est pas une *Joyeuse compagnie*, déjà avancée, mais, comme semblent l'accréditer le regard du peintre et le chevalet vide et tourné dans noter direction, dans la seconde pièce, tous deux dirigés vers l'extérieur, comme ceux de Velázquez, dans les *Ménines*¹⁶, le spectateur lui-même, pris au piège d'une représentation dont il ne croyait n'être que le témoin.

Molenaer s'inscrit ici dans le cadre de ce que les théoriciens hollandais de l'art appellent, à l'époque, la « tromperie » (*bedrog*). Cette « tromperie » renvoie au fonctionnement des trompe-l'œil mais aussi, plus largement, de toute œuvre de peinture qui, selon Samuel van Hoogstraten, « doit représenter toutes les idées (*ideen*) ou concepts (*denkbeelden*) que le monde visible dans son ensemble peut livrer et tromper (*bedriegen*) l'œil par le contour et la couleur¹⁷ ». Elle est perceptive mais aussi mentale. La peinture « trompe » en ce qu'elle est « comme un miroir de la nature qui fait que des choses qui n'existent pas paraissent exister¹⁸ », qu'elle déploie mais aussi exhibe les leurres préattentionnels, selon l'idée exprimée par Jean-Marie Schaeffer¹⁹, qu'elle met en place pour produire l'illusion du vrai et du réel. Au niveau de ces leurres, le tableau de Molenaer se

¹⁴ A. Chastel, *Fables...*, pp. 75-98.

¹⁵ N. Goodman, *Manières de faire des mondes*.

¹⁶ Diego Velázquez, *Les Ménines*, 1656, huile sur toile, 321 x 281 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

¹⁷ S. van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, pp. 24-25. Sur cet enjeu, voir J. Blanc, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle*, pp. 267-284.

¹⁸ S. van Hoogstraten, *Introduction...*, p. 25.

¹⁹ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*

présente comme une scène de la vie et de l'art, où le peintre ouvre les portes de son atelier au spectateur curieux. Mais cette collusion du graphique et du bio-graphique se révèle une illusion, dès lors que le spectateur s'applique à observer attentivement le tableau. Plus : tout semble faire du tableau de Molenær un véritable piège narratif où, du voyeur faisant visuellement intrusion dans l'espace de la représentation et de la vie, le spectateur passe au statut d'observé, pris au piège de ce qu'il croyait maîtriser. Sa curiosité n'est donc qu'en partie déçue. Il doit bien admettre qu'il s'est laissé prendre au jeu. Mais il a également appris, à ses dépens, que, comme l'affirmait Savonarole, en reformulant la proposition de Cosme et Politien, « tout peintre se peint [...] mais il se peint en tant que peintre, c'est-à-dire selon son concept²⁰ ».



Fig. 2 : Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650.



Fig. 3 : Bartolomé Esteban Murillo, *Autoportrait*, v. 1670-1672.

La représentation et, *a fortiori*, l'autoreprésentation ne sont des activités qu'en partie transparentes. Elles laissent voir, à travers elles, des bribes de la vie et des activités de son auteur. Mais cette transparence n'est pas une pure projection, parce qu'elle n'est qu'en partie spontanée, et qu'elle peut, dans la plupart des cas, faire l'objet d'une manipulation ou d'une altération, consciente ou inconsciente. En ce sens, elle s'apparente, selon la typologie proposée par Serge Tisseron, à une empreinte, « attestation d'un passage », mais aussi à une trace, relevant du « désir qu'a eu celui qui l'a laissée de réaliser une "inscription"²¹ ». Lorsque Nicolas Poussin choisit, dans l'autoportrait qu'il offre à son ami Paul Fréart de Chantelou (**fig. 2**), d'effacer toutes les traces de la dimension artisanale, matérielle et corporelle de son « métier de peintre », il veut produire une fiction visuelle : celle

²⁰ A. Chastel, *Art et humanisme...*, p. 103.

²¹ S. Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire...*, pp. 46-49.

d'un peintre-philosophe, dont l'activité libérale, intellectuelle et morale, n'a rien de commun avec les arts dits « mécaniques ». Il veut, dans les deux sens du terme, donner une *image* de lui-même, comme il le confirme dans une lettre à son ami qui souhaitait originellement un simple portrait du peintre : « J'aurais désir de faire faire mon portrait pour vous l'envoyer ainsi comme vous désirez. Mais il me fâche de dépenser une dizaine de pistoles pour une tête de la façon du sieur Mignard qui est celui que je connais qui les fait le mieux, quoique froids, pilés, fardés, et sans aucune facilité ni vigueur²² ». Mais, pour d'autres peintres, cette tentative de contrôle de la « vie » par l'« image », qui prend la forme d'un véritable déni, est toujours vouée à l'échec. Bartolomé Estéban Murillo l'illustre avec humour (**fig. 3**), en jouant de l'impossible séparation des *cadres* de la « vie » et de l'« art », et en donnant corps à l'idée que toute œuvre conserve bien la trace et l'empreinte de son producteur.



Fig. 4 : Johannes Vermeer, *La Leçon de musique*, 1662-1664.

On connaît de nombreuses figures de « débordement » de ce type, comme le chevalet surgissant subrepticement dans la glace oblique de la *Leçon de musique* de Vermeer (**fig. 4**) ou l'ombre envahissante de la main de Jan Cornelis Sylvius, portraituré par Rembrandt (**fig. 5**). Dans tous ces cas, l'artiste fait évidemment acte

²² C. Jouanny, *Correspondance de Nicolas Poussin...*, n. 163.



Fig. 5 : Rembrandt van Rijn, *Portrait de Jan Cornelisz. Sylvius*, 1646.

de présence dans la représentation ; mais il marque aussi, par cette incursion, que l'image ne suffit pas à contenir et à maîtriser l'ensemble du champ de la représentation, et, *dans le même temps*, que la surprise et l'inattention de ce débordement est lui-même préfabriqué par l'art. Ce jeu de la « fausse surprise » est particulièrement patent chez Vermeer : c'est à travers la construction du schéma perspectif que le peintre décide de s'intégrer dans l'espace de sa composition, alors même, si l'on devait reconstruire la pièce représentée, il faudrait, pour que la logique de la représentation soit conservée, que le chevalet soit situé à quelques mètres derrière le virginal. Vermeer « surprend » donc le spectateur de sa propre présence, tout en feignant cette surprise, savamment préparée.

Un double piège est ainsi tendu : piège du peintre, pris au jeu de sa propre représentation, qui trahit sa présence et son corps ; piège du spectateur, qui finit par croire, à travers le leurre de la perspective, que le premier piège en est vraiment un. Dans tous les deux cas décrits, les peintres choisissent de mettre en scène l'idée, exprimée par Cosme l'Ancien, Politién et Savonarole, que la transparence de la représentation est à la fois une fatalité et une utopie. Dans le portrait de Murillo, la « vie » déborde, au sens propre comme au sens figuré, du « portrait de Murillo ». Mais le portrait du « portrait de Murillo » est lui-même un objet inanimé, qui « contrôle », « cadre » et « fige » sa propre mise en abyme. A travers le mythe de la transparence se traduit donc celui du « contrôle » mutuel et concurrentiel de la fiction et la vie.

2. *Dissimulations et vengeances*

Deux commentaires peuvent être apportés à ce constat. La première est d'ordre théorique, et renvoie au concept de dissimulation (*dissimulatio*). Ce concept, tiré de la rhétorique antique, a été maintes fois discuté à partir de la Renaissance, et souvent appliqué aux arts visuels²³. Comme le souligne Nicolas Machiavel, le prince doit, pour être efficace, dissimuler sa propre nature et montrer un visage de sa vie qui corresponde non pas à la réalité mais à l'idée que l'on veut en donner :

²³ A. R. Hans, « Sallust and Dissimulatio ».

« il est nécessaire de savoir bien farder cette nature et d'être grand simulateur et dissimulateur : les hommes sont si simples et obéissent si bien aux nécessités présentes, que celui qui trompe trouvera toujours quelqu'un qui se laissera tromper²⁴. » De façon plus générale, tout courtisan – qui fournit à tous les hommes bien nés, ou qui prétendent l'être, le modèle de la conduite sociale – se doit de placer sa vie sous le signe de la « dissimulation honnête », contrepoint de la « simulation²⁵ ». Il faut taire, cacher, masquer ce qui ne convient pas et n'est pas en accord avec la personne (*persona*) que l'on souhaite incarner, et même escamoter l'artifice par lequel cette dissimulation a été opérée. Ces théories de la dissimulation, qui promeuvent la supériorité de l'image, en termes communicationnels et rhétoriques, trouvent une application naturelle dans le champ des arts visuels et politiques. Le portrait du roi *est* bien le roi, selon la thèse développée par Ernst Kantorowicz²⁶ ; mais il est aussi un *autre* corps, une autre image, fondée sur la construction visuelle et publique de l'idée d'État qu'il doit incarner. De la même façon, un peintre comme Poussin ne présente jamais son image à son ami et commanditaire Chantelou que sous la forme qu'il souhaite lui donner, en fonction des stratégies et des contraintes sociales dans lesquelles il veut l'inscrire : tout peintre se peint bien en tant que peintre, mais d'abord selon son concept.

La deuxième explication que je souhaiterais avancer est d'ordre psychologique. Elle touche plus spécifiquement à la question de l'autoportrait. Grâce aux travaux de Jacques Lacan, préparés par des observations d'Henri Wallon²⁷, nous savons l'importance du *stade du miroir* et de la représentation spéculaire dans la formation de la personnalité et du schéma corporel. C'est à travers la perception visuelle et tactile de son propre corps (que l'on juge d'abord, dans le miroir, comme le corps familier d'un autre enfant, accompagné de celui de sa propre mère) que l'on peut construire la représentation unifiée de son propre corps. « Le miroir impose à la fois l'illusion d'une image unifiée – “c'est bien moi tel que je suis” – et celle d'une identité de perception : “c'est bien moi tel que l'autre aussi me voit”²⁸ ». On comprend alors le rôle persistant que le miroir, ou plus exactement l'image au miroir, peut jouer dans les représentations modernes, notamment lorsqu'il est question, pour les artistes, de *montrer* (à travers le portrait d'autrui) ou de *se montrer* (à travers l'autoportrait) « selon son concept ». A la façon d'un retour aux sources (biographiques ou psychologiques), l'image au miroir est la seule à offrir à l'artiste la possibilité, réelle et convaincante, de pouvoir changer les choses, de pouvoir changer sa vie, en changeant l'image qu'il en donne, puisque le miroir semble conserver, de façon inconsciente, cette fonction d'unification et de maîtrise de l'unité corporelle.

²⁴ N. Machiavel, *Le Prince*, XVIII, in *Œuvres*, p. 154.

²⁵ T. Accetto, *De l'honnête dissimulation*.

²⁶ E. Kantorowicz, « Les Deux Corps du Roi », in *Œuvres*.

²⁷ J. Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » ; H. Wallon, « La Kinesthésie... ».

²⁸ S. Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, p. 48.



Fig. 6 : Le Caravage, *David tenant la tête de Goliath*, v. 1610.



Fig. 7 : Le Caravage, *David et Goliath*, 1599.

L'un des exemples les plus intéressants de cette tentative de prise de contrôle symbolique et iconique du moi par l'entremise de l'image au miroir est le *David et Goliath*, peint par le Caravage en 1610 (**fig. 6**). On ne connaît pas son contexte de production et le destinataire pour lequel a été peint ce tableau, même si l'on sait que son premier propriétaire connu a été le cardinal Borghèse. Il semble également que, très tôt, la tête de Goliath ait été décrite comme un autoportrait du peintre²⁹. Ce thème a beaucoup intéressé le peintre, qui en propose d'autres versions, en 1599 (**fig. 7**) et en 1607 (**fig. 8**) pour les œuvres que nous connaissons et qui sont attribuées à l'artiste. Dans l'œuvre de 1599 (**fig. 7**), le Caravage choisit de suivre strictement les indications bibliques, qui précisent que David n'avait pas d'épée : « [David] mit la main dans son sac et en prit une pierre qu'il tira avec la fronde. Il atteignit le Philistin au front ; la pierre s'enfonça dans son front et il tomba la face contre terre. Ainsi David triompha du Philistin avec la fronde et la pierre : il frappa le Philistin et le fit mourir ; il n'y avait pas d'épée entre les mains de David³⁰. » Dans son tableau, Le Caravage ne spécifie pas les traits de la tête de Goliath. Les deux versions suivantes (**fig. 6 et 8**), en revanche, amènent le peintre à mettre dans les mains de David une épée bien visible, et, dans le deuxième cas (**fig. 6**), à donner à Goliath ses propres traits.

Pour expliquer ce changement radical d'orientation formelle, il faut tout d'abord souligner que le thème de David et Goliath et, plus largement, de la décapitation (*Persée et Méduse*, *Judith et Holopherne*, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, etc.), a très souvent utilisé par les peintres pour mettre en scène leur

²⁹ F. Bardon, *Caravage...*, pp. 202-203. Giacomo Manilli est le premier à identifier Goliath comme le portrait du Caravage. Il est repris par Bellori lui-même.

³⁰ 1 Sm 17, 49-50.

propre vie, en l'inscrivant dans le registre de la fiction. Le peintre Christofano Allori, par exemple (fig. 9), tombé amoureux d'une femme étrangère et d'une grande beauté, pour laquelle il a dilapidé sa fortune, se représente ainsi, lui aussi, sous les traits d'un Holopherne « vaincu » par celle qui l'a séduit et dévoyé.



Fig. 8 : Le Caravage, *David tenant la tête de Goliath*, v. 1607.



Fig. 9 : Christofano Allori, *Judith tenant la tête d'Holopherne*, 1616.

Deuxième remarque : le changement de traitement de l'histoire par le Caravage succède immédiatement à l'un des événements les plus dramatiques et les plus marquants de sa vie. Au printemps 1606, le peintre décide, en compagnie de trois amis, de faire une partie de paume contre une équipe de quatre joueurs³¹. Durant la soirée, les deux équipes en viennent aux mains. Le Caravage blesse mortellement, à l'épée, un dénommé Tommaso Ranucci. Il s'enfuit alors, et il est condamné à un exil par contumace duquel sa carrière ne se relèvera jamais vraiment, même s'il continue à travailler à Naples, à Malte et en Sicile. La lecture psychologique des deux *David et Goliath* peints après 1606, que propose notamment Françoise Bardon, me semble, de ce point de vue, assez justifiée, dans la mesure où elle ne cherche pas à faire de ces tableaux des traductions littérales de la situation du peintre mais plutôt, selon le mot qu'Arasse emprunte à Freud³², une « condensation » des événements biographiques récents. Dans le tableau de 1607, la tête de Goliath se situe dans le prolongement du corps et du bras de David, armé d'une lourde épée. Celle-ci peut évoquer métaphoriquement celle avec laquelle le Caravage a tué Ranucci. Goliath est ici présenté comme l'agresseur, et son adversaire comme le jeune justicier résolu, vengeant (symboliquement) l'ignominie du geste (réel) du Caravage. Mais le peintre ne donne pas encore ses traits à Goliath ; et il confie « son » épée à David, si bien qu'en se servant de ces légers

³¹ R. Wittkower, *Les Enfants de Saturne...*, pp. 229-230.

³² D. Arasse, *Le Sujet dans le tableau*, p. 14.

déplacements, « il se sert de la fiction, mais il s'y cache³³ ». La seconde version est plus explicite. Goliath *devient* iconiquement le Caravage. Cette tête sort désormais de façon illusionniste du tableau, à la fois d'un relief ou d'un trompe-l'œil. Elle n'est plus seulement celle d'un agresseur, mais un ignoble trophée, présenté au spectateur de façon ambiguë par un David aux traits moins doux et pacifiques.

La difficulté de l'interprétation d'une telle œuvre réside évidemment dans l'indétermination foncière de son contenu, qui, je crois, est parfaitement voulue par le Caravage, et décourage toute tentative de décodage simplement spontané. S'agit-il du témoignage d'une projection du peintre dans la figure de Goliath, victime d'un pouvoir supérieur et innocent ? D'une évocation du drame de l'assassinat et de l'exil ? De l'illustration de la faute et de sa punition nécessaire ? D'une image de la Loi et du crime contre la Loi ? Ou même d'une simple plaisanterie du peintre, se retournant avec ironie sur sa propre histoire, sur son crime au cours duquel (ou pour lequel) il « a perdu la tête », ou encore sur sa condamnation ? Aucune réponse ne me semble clairement cernable. Il apparaît bien, pourtant, que le Caravage *a eu besoin* de la fiction pour mettre un terme ou, tout du moins, répondre au crime dont il a été l'auteur et pour lequel il a été condamné et exilé. On sait que le peintre a souvent été mêlé à toutes sortes de rixes et de disputes, qui ont permis de montrer le tempérament sanguin de l'artiste, mais aussi son absence totale d'empire sur lui-même³⁴. Des témoignages nous confirment en outre que le Caravage avait de grandes difficultés à s'exprimer, que sa langue et sa grammaire étaient souvent approximatives et défectueuses. C'est notamment le cas lorsqu'en septembre 1603, il doit se défendre de l'accusation portée contre lui par le peintre Giovanni Baglione pour diffamation, et où il fait preuve d'une grande maladresse³⁵. Si, pour reprendre une nouvelle fois Savonarole, « tout peintre se peint en tant que peintre, c'est-à-dire selon son concept », c'est que l'image est toujours sa langue de prédilection, celle qu'il manie le plus aisément, et avec laquelle il peut s'exprimer le plus facilement. En cela, que le *David et Goliath* de 1610 soit une façon, pour le Caravage, de prendre acte, sous une forme fantasmée, de sa propre situation ou, au contraire, une sorte de vengeance fictionnelle, par laquelle l'artiste prend iconiquement en charge son statut de victime, importe finalement peu. L'essentiel, me semble-t-il, est d'y observer la façon dont un peintre semble ressentir la nécessité ou l'intérêt, pour « vivre sa vie », de l'inscrire dans le champ fictionnel de la représentation.

Comme Louis Marin, parlant de la *Tête de Méduse* du même Caravage³⁶, autre autoportrait, plus précoce, nous pourrions en outre remarquer que, dans le cas de ces trois versions du *David et Goliath*, le découpage et la monstration de la tête du géant philistin va au-delà du simple enjeu de l'autoportrait. La tête de Goliath a subi en effet une double décollation : *fictive*, par le geste final de David, mais aussi

³³ F. Bardon, *Caravage...*, p. 204.

³⁴ R. Wittkower, *Les Enfants de Saturne*, pp. 228-229.

³⁵ R. Wittkower, *Les Enfants de Saturne*, p. 228.

³⁶ Le Caravage, *Tête de Méduse*, v. 1596-1598, huile sur toile, 60 x 55 cm, Florence, Offices.

matérielle et perceptive par son découpage sur le fond noir de la composition. Le Caravage coupe la tête de Goliath comme il coupe sa tête pour réaliser son autoportrait, de sorte que sa *figure* n'est pas seulement un autoportrait de son *visage*, mais aussi de son *art*, « figure de l'acte de peindre, figure de la scission ou de la coupure entre le regard de peinture et le geste de peindre³⁷ ». L'autoportrait authentique et originel, fait au miroir et devant la toile ou le papier, suppose la coupure de la tête par le cadre (du miroir et de la toile ou du papier), puisque, dès lors que le peintre engage la figuration du reste de son corps, il est confronté à des problèmes de perspective et de représentation insolubles – comment, par exemple, les mains peuvent se représenter elles-mêmes ? Cette coupure, cette décapitation du champ spatial est exemplifiée par la figure de Méduse, qui a d'abord été pétrifiée par son reflet dans le miroir (la fixation du regard), avant d'être « découpée » (le cadrage de la représentation), mais qui menace encore, sur le cadre du *tondo* qui renvoie, métaphoriquement, à la forme du bouclier rond sur lequel Persée fixe la tête de la Gorgone (*gorgoneion*), le spectateur des mêmes effets immobilisants.

3. Présence et jeux de rôles

La démarche du Caravage est donc plus complexe qu'une simple projection psychologique ou narcissique. En choisissant d'introduire son effigie dans le champ de l'histoire, le Caravage peut chercher à corriger ou, tout du moins, à traduire sa vie par la fiction, en inscrivant la première dans la seconde. Mais cette insertion d'un fragment corporel essentiel de l'homme (évocation possible de la folle colère qui a précédé son meurtre ou de sa punition) et du peintre (assimilé à sa capacité à se représenter corps et âme, à l'intérieur même de son œuvre), joue un rôle parfaitement complémentaire : elle met de la vie dans l'imitation.

Cet enjeu est, on le sait, décisif dans les théories de la *mimésis*, depuis l'Antiquité. Dans son usage sophistiqué, la parole ou la représentation se voit dénier toute capacité référentielle, c'est-à-dire toute capacité à dire une réalité qui lui préexiste. Dans ce cadre, tout est faux, figure, fiction. Mais l'imitation vise un objectif très différent : recréer, à l'intérieur d'elle-même, la « vie » ou, tout du moins, son illusion. L'apparition de l'effigie caravagesque fonctionne, de ce fait, exactement comme une *hypotypose visuelle*. Dans le champ rhétorique, l'hypotypose « consiste en ce que dans un récit ou, plus souvent encore, dans une description, le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit, sans indiquer même le sujet global du discours, voire en pré-sentant un aspect sous des expressions fausses ou de pure apparence, toujours rattachées à l'enregistrement comme cinématographique du déroulement ou de la manifestation

³⁷ L. Marin, *Détruire la peinture*, p. 169.

extérieurs de l'objet³⁸ ». En créant un effet de surprise ou un effet de réel, par son propre surgissement dans la narration visuelle, le Caravage peut avoir cherché à produire des effets pathétiques sur le spectateur et, selon le mot de Jean Chapelain, à « fortifier l'énergie de la représentation³⁹ ».

L'un des artistes qui a su le mieux utiliser cette ressource de l'hypotypose visuelle est sans doute Rembrandt, dont l'apparition de la figure, dans ses autoportraits comme dans ses scènes de genre ou ses tableaux d'histoire, est extrêmement fréquente. Loin d'un narcissisme dont on a souvent taxé le peintre (comme le Caravage), ce surgissement régulier du visage et de la vie de l'artiste dans ses œuvres est, en réalité, une tactique, fondée sur le principe, défini avant Jean-Marie Schaeffer⁴⁰, par Jean Chapelain, de l'« immersion fictionnelle » : « L'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions dérégées⁴¹ ». Pour le dramaturge et le théoricien français, l'hypotypose n'a de sens que si elle est mise au service de l'imitation, à laquelle elle aide à croire, sans quoi l'on tombe vite dans les effets spectaculaires, qui séduisent le regard, mais rejettent de la scène.



Fig. 10 : Rembrandt van Rijn, *La Lapidation de saint Etienne*, 1625.

Ce surgissement de l'artiste dans son œuvre peut s'opérer de deux façons. Il peut s'agir, comme chez le Caravage, d'insérer sa figure dans une histoire et de lui

³⁸ M. Aquien, G.Molinié, *Dictionnaire de rhétorique...*, p. 195.

³⁹ J. Chapelain, *Opuscules critiques*, p. 115.

⁴⁰ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*

⁴¹ J. Chapelain, *Opuscules critiques*, p. 115.

faire un rôle, soit secondaire, sous l'aspect d'un témoin ou d'un spectateur, soit primaire, sous la forme d'un des protagonistes du récit. Dans la *Lapidation de saint Etienne* (**fig. 10**), Rembrandt n'apparaît qu'au milieu de la foule assistant à l'exécution, regardant le spectateur. Ce portrait *in assistenza* ne semble pas jouer un rôle iconographique très précis, même si, en se plaçant au sein de la foule excitée, Rembrandt participe, ne serait-ce que par l'image, au lynchage du saint.

Dans l'*Erection de la croix* (**fig. 11**), le peintre va plus loin, en se présentant comme l'un des bourreaux du Christ. Son visage est clairement visible, dans la lumière, vêtu d'un habit ancien, d'une chemise à fentes et d'un béret. Cette action collaborative permet au peintre, selon une idée répandue chez les protestants, de rappeler la responsabilité de chacun dans la mort du Christ, advenue pour racheter les péchés de tous⁴², mais aussi de se prévaloir du rôle d'*autor-actor* de la représentation, en apparaissant comme l'un des principaux protagonistes de la narration. Dans tous les cas, entre le personnage – son personnage, celui qu'il « joue » dans la représentation – et le spectateur – celui qui assiste à cette « représentation » –, le peintre occupe



Fig. 11 : Rembrandt van Rijn, *L'Erection de la croix*, 1633.

une place semblable à celle, ambiguë et nécessaire, de l'acteur, *entre et avec* le personnage et le spectateur⁴³. La « représentation » du monde se présente, à travers le surgissement du personnage du peintre, à la fois comme une scène *plus vraie que nature*, puisque le peintre introduit, à travers sa présence, une forme de vie dans la fiction, mais aussi comme une *scène*, malgré tout, puisque ce surgissement se présente d'emblée sous la forme d'un déguisement et d'un jeu de rôles.

Mais le surgissement de l'artiste et de sa présence biographique n'est pas nécessairement iconique ; il peut également être plus subtil et prendre la forme d'une simple marque sémantique. Dans son portrait du prédicateur mennonite Cornelius Claesz. Anslo (**fig. 12**), Rembrandt place, à droite de la composition, un tableau blanc qui porte dans la pénombre son propre prénom. Il s'offre ainsi une porte d'entrée dans l'espace du portrait, créant l'illusion de sa présence dans son œuvre, par sa signature, mais aussi dans l'espace fictif de son œuvre, par la matérialité du tableau, placé contre un mur. Le peintre va plus loin encore dans son portrait du savant et poète amstellodamois Jan Six (**fig. 13**), en intégrant sa

⁴² H. P. Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits...*, pp. 108-114.

⁴³ R. Abichared, *La Crise du personnage...*, p. 8.

présence dans son œuvre à travers les multiples touches visibles de son pinceau, qui sont autant de traces et d’empreintes de sa main et de son activité de peintre.



Fig. 12 : Rembrandt van Rijn, *Le Prédicateur mennonite* Cornelis Claesz. Anslø, 1641.



Fig. 13 : Rembrandt van Rijn, *Jan Six*, v. 1654.

Dans la stratégie visuelle adoptée par Rembrandt, ce n'est pas seulement le spectateur qui ou que regarde la figure de Jan Six : c'est aussi le peintre le peignant. Le regard de défi qu'il lance, le léger sourire qu'il esquisse, c'est au peintre lui-même qu'il l'adresse. Et à la manière d'un boxeur ou d'un pugiliste, les gants qu'il enfle – ou enlève – ne sont pas sans évoquer une menace ou un défi; la main droite, traitée par touches mettant en valeur la tension des nerfs, des tendons et des articulations, évoque davantage un poing qu'une main délicate et agréable à serrer. Quant au manteau rouge glissant sur son épaule gauche, prêt à tomber sur le sol, il évoquerait presque le geste du combattant qui s'en déchargerait pour avoir les coudées franches. Sur le mode de l'amicale mais réelle émulation, le portrait de Six apparaît certes comme un modèle d'aisance désinvolte, servi par une touche déliée ; mais une aisance sous-tendue par la force et la vitalité du personnage représenté. De sorte que l'urbanité investit ici un double espace : l'espace du représenté (celui du personnage portraituré) et l'espace de la représentation (celui du portraitiste).

4. La vie de l'œuvre

L'examen de ces quelques exemples nous a permis de relever une constante : pour l'ensemble des peintres étudiés, la « vie » et l'« œuvre » sont pratiquement inséparables et ne relèvent pas de logiques différentes – pour un artiste moderne, parler de sa « vie » revient essentiellement à parler de ses « œuvres ». L'enjeu n'est

pas tout à fait celui, discuté par Sainte-Beuve puis Proust⁴⁴, de l'œuvre comme reflet transparent ou opaque de la vie, qu'il faudrait étudier comme le fragment d'une totalité qui la dépasse, ou, *a contrario*, comme un tout en soi et pour soi. La question posée ici est plutôt celle de savoir dans quelle mesure la vie de l'artiste *peut et doit* être l'objet de son œuvre, de quelle façon, en un sens, elle ne peut échapper à l'art, comment, en définitive, l'art déborde toujours de la vie de son producteur, qu'il le veuille ou non. Cette « vie » n'est pas réductible au simple « biographique », à l'écriture diachronique des événements et des faits de son existence. Elle est d'abord une dynamique, un mouvement, une *force* qui, comme l'a souligné Jacques Derrida dans un texte célèbre⁴⁵, innerve et légitime la *forme*. Et c'est à travers cette force qu'il est possible au peintre de prendre plaisir à la production de son œuvre, comme de la transmettre à ses spectateurs. En cela, elle est l'objet, le produit de l'œuvre, plutôt qu'elle n'est ce qui permet à l'œuvre de se déployer. Elle se confond avec elle, puisque ce sont les œuvres qui, dans la vie d'un peintre, occupent la part et la place principales.

L'illustration la plus brillante de cette dimension dynamique et jouissive de la pratique picturale est le *Narcisse* peint par le Caravage à la même époque que ses trois *David et Goliath*⁴⁶. Ce tableau, où la figure de Narcisse prend une nouvelle fois les traits du jeune peintre, a souvent été interprété, sans doute de façon quelque peu prosaïque, comme une illustration du narcissisme de l'artiste : « se regarder équivaut donc à découvrir sa souffrance – drame du narcissique qui, dans son désir manqué de l'autre et son incertitude de soi, ne peut vivre que la tristesse de ce manque⁴⁷ ». En termes freudiens, moins nuancés encore, cette figure, fascinée par son propre reflet ou, pour le dire autrement, par un autre *soi*, qui provoque la captation visuelle de son image et l'érection d'un genou phallique, a aussi pu être lue comme l'exemplification de l'homosexualité du Caravage.

On sait pourtant que, depuis Alberti, à partir d'une lecture d'Ovide et de Plotin⁴⁸, la figure de Narcisse fait partie de celles que l'on associe volontiers aux origines de la peinture⁴⁹ : « J'ai l'habitude de dire à mes proches que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, fut ce Narcisse qui se vit changé en fleur, car si la peinture est bien la fleur de tous les arts, alors c'est toute la fable de Narcisse qui viendra merveilleusement à propos. Qu'est-ce donc que peindre, sinon embrasser avec art la surface d'une fontaine⁵⁰ ? ». La figure de Narcisse incarne ainsi la puissance de la peinture, véritable art de la résurrection, qui insuffle le souffle de vie à la mort et aux choses mortes, parce qu'elle « a en elle une force toute divine qui non seulement, comme on le dit de l'amitié, permet à la peinture

⁴⁴ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*.

⁴⁵ J. Derrida, « Force et signification ».

⁴⁶ Le Caravage, *Narcisse*, v. 1608-1610, huile sur toile, 113 x 97 cm, Rome, Palazzo Corsini, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

⁴⁷ F. Bardou, *Caravage...*, p. 94.

⁴⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, III, vv. 402-511 ; Plotin, *Ennéades*, I, VI, 8.

⁴⁹ D. Arasse, « Introduction ».

⁵⁰ L. B. Alberti, *La Peinture*, II, 26.

de rendre présents les absents, mais encore de faire surgir après de longs siècles les morts aux yeux des vivants⁵¹ ». À travers la découverte de son reflet dans le miroir de l'eau, Narcisse découvre la beauté de sa propre figure, mais aussi, en étant leurré par le dispositif mimétique, la force trompeuse de la représentation, dont il jouit concrètement et à son insu.

Le mythe de Narcisse n'est donc pas seulement celui de la peinture ; il est aussi celui qui, sur le mode métaphorique, associe la jouissance de soi et celle de la fiction mimétique, réconciliée *par* et *dans* la représentation iconique. Elle est l'illustration des pouvoirs conatifs de la peinture qui doit, pour Alberti, produire des effets sur les spectateurs qui, à leur tour, peuvent trouver *sur* ou *à* la surface de la toile (traduite, dans le mythe albertien, par la « surface de la fontaine » [*superficiem illam fontis*]), le lieu de projection de leurs propres sentiments. Cette jouissance est celle du producteur comme du récepteur. L'*autofiction* est, comme le suggère Serge Doubrovsky, « autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir⁵² ». Vertigineuse mise en abyme de l'œuvre et de la vie, du texte et de l'image, de l'image et de son reflet, du peintre et du spectateur, le *Narcisse* du Caravage représente une tentative, peut-être unique, de mettre au jour cette dimension « pathétique » ou, pour le mieux dire, « affective » de la *mimésis*, où celle-ci n'est jamais plus réussie, jamais vraiment achevée que lorsqu'elle parvient, en (re-)prenant forme et vie, à effacer les frontières entre l'œuvre et la vie, à faire que la première ne semble être que l'une des manifestations de la seconde.

La figure de Narcisse n'a donc de sens que liée à celle d'un autre mythe artistique, celui de Pygmalion qui, sculptant le corps de Vénus, finit par confondre sa vie et son art, et tombe amoureux de son œuvre :

Son ciseau forme une statue d'ivoire. Elle représente une femme si belle que nul objet créé ne saurait l'égaliser. Bientôt il aime éperdument l'ouvrage de ses mains. C'est une vierge, on la croirait vivante. [...] Souvent il approche ses mains de la statue qu'il adore. Il doute si c'est un corps qui vit, ou l'ouvrage de son ciseau. [...] Il lui parle, l'écoute, la touche légèrement, croit sentir la chair céder sous ses doigts, et tremble en les pressant de blesser ses membres délicats. [...] Il la nomme la fidèle compagne de son lit. Il l'étend mollement sur le duvet le plus léger, comme si des dieux elle eût reçu le sentiment et la vie⁵³.

On connaît la suite. A la demande du pauvre sculpteur, Vénus donne vie à la statue : « Tandis qu'il [Pygmalion] s'étonne ; que, timide, il jouit, et craint de se tromper, il veut s'assurer encore si ses vœux sont exaucés. Ce n'est plus une illusion : c'est un corps qui respire, et dont les veines s'enflent mollement sous ses doigts. Il rend grâces à Vénus. Sa bouche ne presse plus une bouche insensible. Ses

⁵¹ L. B. Alberti, *La Peinture*, II, 25.

⁵² S. Doubrovsky, *Fils*, quatrième de couverture.

⁵³ Ovide, *Les Métamorphoses*, X, vv. 247-269.

baisers sont sentis. La statue animée rougit, ouvre les yeux, et voit en même temps le ciel et son amant⁵⁴. »

Dans les deux cas, c'est la *vie de l'œuvre* qui demeure l'objet des recherches de l'artiste et de son spectateur-modèle. C'est le sens donné par Rembrandt à l'eau-forte qu'il grave en 1648, sans doute autour du thème de Pygmalion⁵⁵. On y voit un artiste dessinant d'après une figure féminine, vue de dos, dont il est difficile de dire, en raison de l'indétermination de sa position spatiale, mais aussi du traitement achevé de l'estampe, s'il s'agit d'un modèle ou d'une statue. L'indétermination renvoie la scène au thème ovidien de l'œuvre prenant vie. A la différence du jeu traditionnel des peintres qui, comme Jean-Léon Gérôme, en 1890⁵⁶, représentent la statue prenant vie en prenant chair, Rembrandt ne *représente* pas la statue de Pygmalion ; il en évoque graphiquement la nature et les effets. Le *non finito* de la gravure répond à celui d'une statue auquel il ne manque que la vie. C'est donc en faisant référence à sa propre estampe que Rembrandt fait indirectement référence au mythe fondateur de Pygmalion : ce que l'artiste doit viser, ce n'est pas tant l'achèvement technique et formel de son œuvre que la vie, qu'il doit donner à son œuvre mais qu'il n'atteint jamais réellement.

De ce fait, l'œuvre parfaite est l'œuvre qui ne se présente pas comme telle, mais dont le statut d'*œuvre* s'efface au profit de celui de la *vie*, qui, pour reprendre les réflexions développées par Frege, Goodman, Searle ou Genette⁵⁷, est une feintise qui ne dénote rien de totalement réel, mais qui, en ayant un sens, par la force métaphorique de la fiction, dénote bien, sur le mode figuré, une chose qui a une existence dans un « monde » ou un « îlot référentiel », une feintise qui produit du « monde » et de la « vie ». Figure limite de la jouissance de l'œuvre, le *Narcisse* du Caravage ou la statue de Rembrandt sont les figures par excellence d'une forme de bovarysme visuel. Le drame de Narcisse ou de Pygmalion ne réside pas, en définitive, dans le fait qu'il se réfère à quelque chose qui n'existe pas, mais qu'il confond et croise ce qui, sans l'art, ne pourrait se rencontrer – le rêve et la réalité.

⁵⁴ Ovide, *Les Métamorphoses*, X, vv. 270-296.

⁵⁵ Rembrandt van Rijn, *Dessinateur devant un modèle ou une statue*, 1648, eau-forte et pointe-sèche, 234 x 185 mm.

⁵⁶ Jean-Léon Gérôme, *Pygmalion*, 1890, New York, Metropolitan Museum of Art.

⁵⁷ G. Frege, *Ecrits logiques et philosophiques*, pp. 108-109 ; N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, p. 134 ; J. Searle, *Sens et expression*, pp. 117-118 ; G. Genette, *Fiction et diction*, pp. 59-60.

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, 1994.
- ACCETTO, Torquato, *De l'honnête dissimulation* (1641), trad. fr. (Mireille Blanc Sanchez), Paris, 1983.
- ALBERTI, Leon Battista, *La Peinture*, trad. fr. (Thomas Golsenne, Bertrand Prévost), Paris, 2004.
- AQUIEN, Michèle, MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, 1996.
- ARASSE, Daniel, « Introduction », *Albertiana*, IV, 2001, pp. 160-164.
- ARASSE, Daniel, *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, 1997.
- AUBRAL, F., CHATEAU, D., *Figure, figural*, Paris, 1999.
- BAGLIONE, Giovanni, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori* (1642), Naples, 1733.
- BARDON, Françoise, *Caravage, ou l'expérience de la matière*, Paris, 1978.
- BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Paris, 2002, 5 vol.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, 1979.
- BLANC, Jan, *Peindre et penser la peinture au XVII^e siècle*, Berne, 2008.
- CHAPELAIN, Jean, *Opuscules critiques*, éd. (A. C. Hunter), Paris, 1936.
- CHAPMAN, H. P., *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton, 1990.
- CHASTEL, André, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (1959), Paris, 1982.
- CHASTEL, André, *Fables, formes, figures II*, Paris, 1978.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, 2004.
- DERRIDA, Jacques, « Force et signification », *L'Écriture et la différence*, Paris, 1967, pp. 9-49
- DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie / autofiction », *Revue des Sciences Humaines*, CCXXIV, 1991, pp. 17-25.
- DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, 1977.
- FREGE, Gottlob, *Ecrits philosophiques et logiques*, trad. (C. Imbert), Paris, 1971.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, 1991.
- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, 1978, trad. (M.-D. Popelard), Paris, 1992.
- HANDS, A. R., « Sallust and *Dissimulatio* », *The Journal of Roman Studies*, XLIX, 1959, pp. 56-60.
- HORACE, *Epîtres*, trad. fr. (F. Villeneuve), Paris, 1989.

- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du « moi », de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, 2003.
- JACCOMARD, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, 1993.
- JEANNELLE, Jean-Louis, VIOLLET, Catherine, éd., *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, 2007.
- JOUANNY, Charles, *Correspondance de Nicolas Poussin, publiée d'après les originaux*, Paris, 1968
- KANTOROWICZ, Ernst, *Œuvres*, Paris, 1989.
- LACAN, Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Ecrits*, Paris, 1966, pp. 93-100.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, 1996
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figures*, Paris, 1971.
- MACHIAVEL, Nicolas, *Œuvres*, trad. fr. (Christian Bec), Paris, 1996.
- MARIN, Louis, *Détruire la peinture*, Paris, 1977.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, trad. fr. (G. Lafaye), Paris, 1925-1930.
- PLATON, *Phèdre*, trad. fr. (P. Vicaire), Paris, 1998.
- PLOTIN, *Ennéades*, trad. fr. (E. Bréhier), Paris, 1960.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, éd. (Bernard de Fallois), Paris, 1993.
- ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au cybersoi*, Montréal, 1997.
- SALLENAVE, Danièle, « Fiction et autobiographie », *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, 1991, pp. 71-76.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, 1999.
- SCHEFFER, O., « Qu'est-ce que le figural ? », *Critique*, CXXX, 1999, pp. 912-925.
- SEARLE, John, *Sens et expression*, Paris, 1982.
- STOICHITA, Victor, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris, 1999.
- TISSERON, Serge, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Paris, 1997.
- VAN HOOGSTRATEN, Samuel, *Introduction à la haute école de l'art de peinture (1678)*, trad. fr. (Jan Blanc), Genève, 2006.
- WALLON, Henri, « La Kinesthésie et l'image visuelle du corps propre chez l'enfant », *Bulletin de psychologie*, VII, 1954, pp. 239-246.
- WITTKOWER, Margot, WITTKOWER, Rudolf, *Les Enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Paris, 1985.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Jan Miense Molenaer, *Peintre dans son atelier, peignant un groupe de musiciens et de danseurs*, 1631, huile sur toile, 86 x 127 cm, Berlin, Gemäldegalerie.
2. Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650, huile sur toile, 98 x 74 cm, Paris, Musée du Louvre.
3. Bartolomé Esteban Murillo, *Autoportrait*, v. 1670-1672, huile sur toile, 122 x 107 cm, Londres, National Gallery.
4. Johannes Vermeer, *La Leçon de musique*, 1662-1664, huile sur toile, 74 x 64,5 cm, Londres, collections royales.
5. Rembrandt van Rijn, *Portrait de Jan Cornelisz. Sylvius*, 1646, eau-forte, 27,8 x 18,8 cm, Göttingen, Kunstsammlung der Universität.
6. Le Caravage, *David tenant la tête de Goliath*, v. 1610, huile sur toile, 125 x 101 cm, Rome, Museo e Galleria Borghese.
7. Le Caravage, *David et Goliath*, 1599, huile sur toile, 110 x 91 cm, Madrid, Museo del Prado.
8. Le Caravage, *David tenant la tête de Goliath*, v. 1607, huile sur bois, 90,5 x 116,5 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum.
9. Christofano Allori, *Judith tenant la tête d'Holopherne*, 1616, huile sur toile, 139 x 116 cm, Florence, Galleria Palatina.
10. Rembrandt van Rijn, *La Lapidation de saint Etienne*, 1625, huile sur bois, 89,5 x 123,6 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.
11. Rembrandt van Rijn, *L'Erection de la croix*, 1633, huile sur toile, 95,7 x 72,2 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.
12. Rembrandt van Rijn, *Le Prédicateur mennonite Cornelis Claesz. Anslo*, 1641, eau-forte et pointe-sèche, 18,8 x 15,8 cm, Berlin, Kupferstichkabinett.
13. Rembrandt van Rijn, *Jan Six*, v. 1654, huile sur toile, 112 x 102 cm, Amsterdam, collection Six.

Carine CORAJOUR

**LA SOCIOLOGIE DE LA LITTÉRATURE
A L'ÉPREUVE DE LA BIOGRAPHIE.
LA TRAJECTOIRE D'EDMOND GILLIARD**

Le modèle bourdieusien de la sociologie de l'art insiste sur les conditions objectives qui pèsent sur le parcours des écrivains. Privilégiant une vision globale d'un « champ » littéraire structuré par une « lutte des places » entre les acteurs culturels, peu de place est laissée dans ce modèle théorique à la description minutieuse d'une carrière individuelle, à sa logique singulière, à sa diversité, à ses déviations, voire à ses contradictions. L'histoire des intellectuels permet une telle approche, car elle s'attache à décrire en finesse des trajectoires et à étudier les micro-contextes dans lesquels se développent des réseaux interpersonnels, où se jouent les prises de position esthétiques et idéologiques. Le présent article cherche à confronter ces deux approches, non dans une optique d'exclusion, mais au contraire dans une logique de complémentarité, à travers la figure de l'intellectuel romand Edmond Gilliard. Par l'étude de ses pratiques et de ses discours, il s'agira d'articuler au mieux l'approche micro-historique et celle plus holiste de Bourdieu.

Comment construire la biographie d'un auteur en articulant des données précises sur son existence récoltées en grande partie dans des documents personnels, notamment des correspondances, avec une analyse sociologique plus englobante qui envisage comme élément déterminant de la trajectoire des acteurs les structures classificatoires de l'espace social ? Plus précisément, le modèle d'interprétation bourdieusien de la sociologie de l'art insiste sur les luttes entre écoles artistiques pour l'acquisition de la légitimité littéraire et sur les rapports de domination entre les détenteurs du capital symbolique et les fractions moins reconnues. Une telle approche privilégie la recherche de lois générales structurées par les relations de pouvoir entre les différents groupes sociaux, reléguant dès lors les pratiques et les pensées de chaque sujet à une logique qui le dépasse et dont il serait le simple vecteur. Or, aborder une biographie semble à première vue difficilement compatible avec cet axe d'étude, tant l'analyse minutieuse d'une destinée singulière implique une compréhension fine de la logique individuelle de la personne¹.

¹ Nous n'entrons pas ici dans le débat sur le déterminisme de Bourdieu qui à l'heure actuelle a tendance à être nuancé, notamment à travers la notion d'« habitus » car elle offre la possibilité d'intégrer une part d'action des sujets. Nous postulons cependant que, malgré ces nuances, les

A première vue, l'étude biographique jette donc un défi à une analyse globalisante en proposant une lecture plus complexe de la subjectivité. Cependant je postulerais, en suivant des recherches historiographiques et sociologiques contemporaines, qu'une lecture de type micro n'est pas incompatible avec un regard macroscopique, mais qu'au contraire la complémentarité des approches offre la possibilité de dépasser certaines limites qu'induisent des principes méthodologiques unilatéraux. Il s'agirait alors d'articuler une histoire des intellectuels soucieuse, comme le dit François Chaubet, « d'approcher les comportements d'acteurs individuels dans leurs cadres effectifs et d'entendre leurs argumentations propres » avec une sociologie de l'art plus structurale qui cherche « des homologues très générales entre des œuvres et des positions sociales ou des sociologies critiques attentives à démasquer la part d'illusion véhiculée par les acteurs »². Comme le fait également remarquer cet auteur, autant la première lecture présente le risque de tomber dans une démarche passablement descriptive et monographique³, autant la seconde peut facilement déboucher sur un point de vue hyperdéterministe et figé de la réalité sociale.

Cela signifie que chaque méthode implique des types d'analyses différents selon l'échelle adoptée (micro ou macro). Selon Jacques Revel, en effet, « faire varier la focale de l'objectif, ce n'est pas seulement faire grandir (ou diminuer) la taille de l'objet dans le viseur, c'est en modifier la forme et la trame. »⁴ Dans le cas de la biographie, un des enjeux centraux se situe, selon moi, sur le regard différent que l'on porte sur l'acteur et sur son inscription au sein de l'espace social. En effet, sans retomber dans l'écueil de l'essentialisme et de l'illusion attachée à l'idée de singularité et de trajectoire libre, resserrer la focale sur une vie particulière permet de s'approcher au mieux de la multiplicité des expériences que font les acteurs sociaux et donc de proposer une vision plus hétérogène, donc plus complexe, d'une trajectoire singulière et des contextes dans lesquels elles s'inscrivent. Cela implique que les mondes sociaux ne sont pas totalement cloisonnés, mais qu'ils sont au contraire en constante interaction, notamment à travers la pratique des acteurs; ces derniers peuvent, tant dans la synchronie que dans la diachronie, appartenir à des espaces de vie différents, côtoyer des personnes aux profils contradictoires ou opter pour des ruptures radicales, en faisant des expériences plurielles et non linéaires. Au-delà des déterminismes qui conditionnent leurs pratiques et leurs représentations, cette vision dynamique de la société permet ainsi d'intégrer une

analyses proposées par le sociologue français et ses successeurs sont prioritairement axées sur les structures et non sur les sujets. Dans cet article, nous partons pour le moins de ce postulat, certes passablement schématique, en cherchant à articuler cette lecture « objectiviste » à une autre discipline, l'histoire des intellectuels, qui offre une place plus importante à la singularité des acteurs.

² F. Chaubet, « Sociologie et histoire des intellectuels », p. 185.

³ *Ibid.*, p. 188.

⁴ J. Revel, « Micro-analyse et construction du social », p. 19.

dimension de changement social, ce qu'une lecture purement structurale rend a priori plus difficile. Or, cette approche est d'autant plus adéquate au monde intellectuel et littéraire que ce dernier apparaît comme une institution « souple », peu professionnalisée, aux lois implicites et moins codifiées que dans d'autres espaces sociaux.

Je me propose d'aborder cette problématique en m'arrêtant sur la trajectoire d'un écrivain vaudois, Edmond Gilliard (1875-1969), qui a été une des figures marquantes des lettres romandes. Il a mené diverses activités comme enseignant, comme conférencier, comme fondateur de revues et d'éditions et bien sûr comme auteur. Il a évolué dans un milieu littéraire en mutation, qui a vu éclore au début du siècle la revendication d'une autonomie du champ artistique, resté jusqu'alors fortement tributaire d'une idéologie patriotique et moralisatrice. Cela a permis l'émergence d'une sphère de production restreinte aux valeurs plus progressistes, à laquelle Gilliard appartenait. En outre, l'auteur vaudois présente cette particularité d'avoir été à la fois reconnu comme un acteur important du monde intellectuel, sans toutefois acquérir une légitimité suffisamment solide pour lui assurer une pérennité, ce qui l'a obligé à se battre en permanence pour se maintenir en place, à se questionner et à devoir justifier ses entreprises artistiques. Je m'arrêterai sur une courte période de sa carrière, entre 1935 et 1940 environ, qui représente un moment de rupture important dans la carrière de Gilliard, en insistant à la fois sur les oppositions structurelles et les ambivalences vécues par sa double appartenance aux champs pédagogique et littéraire, d'une part, et par son activité artistique envisagée conjointement en Suisse romande et en France, d'autre part.

1. Enseignement/littérature : confrontation et complémentarité

Le champ⁵ intellectuel s'inscrit, selon Bourdieu, dans le champ plus global du pouvoir. Les acteurs qui y évoluent occupent donc une position dominante au sein de l'espace social, munis qu'ils sont d'un fort capital culturel, voire social et économique. Cependant, le champ intellectuel se divise lui-même en plusieurs sous-champs dont les statuts diffèrent. Le champ littéraire a globalement une position dominée par rapport à d'autres sphères culturelles comme l'éducation, dont la fonction de reproduction sociale la rapproche de l'idéologie dominante. Selon Bourdieu, les artistes, relégués dans les marges du pouvoir politique et économique, auraient développé dès la modernité d'autres valeurs distinctives telles la gratuité et l'innovation, notamment au sein du champ de production restreinte qui fonctionnerait selon une logique de désintéressement économique. Dans cette optique, une opposition fondamentale est apparue entre les « clercs » (les enseignants, les savants) et les « créateurs », ces derniers critiquant la routine intellectuelle imposée par les normes des institutions pédagogiques.

⁵ Nous avons réservé la notion de « champ » à un usage qui renvoie à la sociologie de Bourdieu, c'est-à-dire lorsque une idée de confrontation entre des espaces culturels apparaît.

Gilliard, qui a évolué dans les deux milieux, a entretenu une relation particulièrement ambivalente face à son métier d'éducateur, qu'il a pourtant mené pendant près de trente ans au niveau secondaire (entre 1905 et 1935 environ). En effet, le hiatus vécu entre son adhésion aux normes artistiques et sa pratique quotidienne concrète au sein de l'institution scolaire s'est concrétisé, au cours de sa carrière, par plusieurs périodes de dépression qui l'ont obligé à suspendre son enseignement. Suite à un arrêt maladie et à l'exhortation de sa direction à cesser toute activité extrascolaire, l'auteur se justifie par une rhétorique qui oppose deux logiques: la contrainte et la compromission, d'une part, la liberté et l'authenticité, de l'autre. En effet, c'est en ces termes qu'il se justifie dans une lettre adressée en 1925 à son propre cousin Charles Gilliard, qui était alors son supérieur hiérarchique puisque directeur du Gymnase cantonal⁶ :

J'ai toujours été persuadé que les crises qui m'ont affecté sont moins le résultat d'une dépense d'énergie exagérée que d'un refoulement et d'une contrainte – d'une sorte de déviation – imposée à cette énergie par les circonstances; en d'autres termes, si je n'ai pas la satisfaction de pouvoir, par moments, en toute liberté, dépenser mon ardeur jusqu'aux limites de son propre et essentiel contentement, il s'accumule en moi de l'énergie « renversée » et irritée qui détermine une sorte d'orage de révolte passionnée, une sorte de déchaînement de forces inemployées, non utilisées selon leur nécessité et leur destination, qui soumettent mon organisme à de terribles épreuves. Quelques satisfactions que puisse me donner mon enseignement [...], les conditions sont telles – et la discipline d'adaptation, de transformation, de transposition qui s'y impose – [...] que je ne m'y fatigue par retenue, et, sinon par trichage de pensée, du moins par surveillance constante de mon expression, et souci de ne jamais dépasser la mesure qui convient au lieu, de ne jamais offenser les convenances d'un officiel enseignement classique⁷.

De fait, la stratégie que Gilliard a mise en place pour dépasser cet antagonisme a été d'élaborer un enseignement suffisamment singulier pour lui octroyer le sentiment d'une liberté individuelle. Tout en abordant exclusivement l'étude de la littérature française classique (donc à fort potentiel de légitimation), il se proposait d'offrir une lecture renouvelée des auteurs par une approche antiacadémique basée sur la recherche d'une vérité existentielle et morale, humaniste et universaliste. Par cela, il a prétendu acquérir une voix dépassant son simple rôle de professeur en s'approchant plutôt de celui d'un « prophète » :

⁶ Charles Gilliard a sans cesse été perçu comme l'antithèse d'Edmond Gilliard, incarnant la figure du professeur austère et autoritaire. Il a été notamment professeur d'histoire à l'Université, alors qu'Edmond Gilliard, malgré diverses tentatives, n'a jamais vu s'ouvrir les portes de l'Alma mater.

⁷ Lettre d'E. Gilliard à C. Gilliard, 12 décembre 1925, in *Œuvres complètes*, p. 1570.

La matière de mon programme d'enseignement était la littérature française. Il fallait que cette matière à bachot parût d'appétit à chaque relevée du quotidien, prêt l'air d'être, pour une heure [...] ce dont nous avons ensemble le besoin choisi ; [...] Quoi de plus étranger à l'exigence vitale de ce sang jeune que ce brouet de littérature à trempe de papier mâché... Force me fut de faire, de ce purgatif à retardement de décharge jusqu'au jour du bachot, un « bouillon de culture » dans le sens le plus précisément *scientifique* du mot. Un ferment de découverte... Etre complice de l'universitaire polissure d'encaustique ? Je ne pouvais pas. J'ai tenu par la passion du philtre⁸.

Sa classe se transformait alors en un auditoire attentif à cette voix d'un « Maître » entièrement voué à la connaissance de soi-même par la connaissance d'autrui à travers les auteurs étudiés; un maître dont la fonction première était de transmettre une manière d'être à de jeunes élèves adolescents particulièrement réceptifs à des questionnements de cette nature. Gilliard a saisi l'occasion de creuser une brèche dans le sillon de l'institution pédagogique, en misant non pas sur une transmission technique du savoir, mais en insistant au contraire sur le rapport humain entretenu avec les gymnasiens et sur l'action effective de sa parole, posée comme un défi à l'idéologie dominante. Il a ainsi particulièrement soigné son don d'orateur, ce qui l'a également poussé à donner de nombreuses conférences à partir du début des années vingt, lui permettant de faire entendre sa voix quasi prophétique au-delà du cercle restreint de sa classe, et de se bâtir une solide réputation de critique littéraire.

Or, cette renommée a fonctionné à double tranchant. Encore non reconnu comme écrivain en raison du petit nombre d'œuvres littéraires publiées jusque-là, Gilliard a pu acquérir une légitimité parmi l'intelligensia romande grâce à son art oratoire. Son métier d'enseignant lui a également permis de constituer autour de lui un réseau d'anciens élèves qui se reconnaissaient dans sa posture d'intellectuel en marge et qui ont fondé, dans le courant des années trente, des revues et des entreprises éditoriales se voulant volontiers progressistes au niveau esthétique et idéologique. Ces organes ont été, en outre, l'occasion pour Gilliard de faire entendre sa voix de façon régulière, alors que les médias institutionnalisés lui étaient généralement fermés. Mais une tension a toujours subsisté chez l'auteur entre son statut reconnu de professeur et de critique littéraire, lui assurant un capital symbolique certain, et son aspiration à bâtir une œuvre littéraire. Nous pouvons postuler que cette situation l'a poussé à se détourner de sa fonction d'enseignant et d'intellectuel établi (toutefois de façon relative, car il n'était pas entendu par la frange la plus conservatrice des penseurs romands). En effet, il a pris une retraite anticipée à l'âge de soixante ans en 1935 et a quitté la Suisse romande pour s'installer en France dans un village isolé, à Dieulefit, afin de s'adonner exclusivement à son activité littéraire. Cela était censé lui permettre de

⁸ E. Gilliard, *Entretiens avec Georges Anex*, in *Œuvres complètes*, p. 825.

développer sans compromis un travail d'écriture exigeant, qui approfondirait de façon plus radicale la recherche déjà entreprise au sein de sa critique littéraire, à savoir une parole fondée sur une nécessité d'ordre spirituel et donc antagoniste à toute idée de profit immédiat. C'est ce dont témoigne Pierre Beausire, un des collaborateurs les plus fidèles à Gilliard, après l'installation de ce dernier en France :

Comment ces êtres qui se conservent dans le désir désespéré de devenir célèbres au plus tôt, et qui jugent toutes choses, non sous l'angle de la durée, mais sous celui du succès, pourraient-ils être sensibles à la signification humaine et à la vertu d'avenir d'une œuvre aussi singulière et d'une destinée aussi solitaire que les vôtres ?⁹

Toutefois, malgré un rejet clairement affiché de l'establishment intellectuel romand dès son installation dans la Drôme, Gilliard n'a cessé de revenir en Suisse pendant ces années pour donner plusieurs séries de conférences (quatre au total) dans un organe prestigieux rattaché à l'Université de Lausanne, la Société des Etudes de lettres, présidée par le professeur Georges Bonnard, une vieille connaissance de Gilliard, dont le profil est cependant celui de l'intellectuel libéral. Venir parler dans les murs de l'Alma mater lausannoise lui permettait à la fois de garder un contact avec le public cultivé de la capitale vaudoise et d'éviter d'entretenir uniquement des rapports avec des réseaux d'intellectuels appartenant à des sphères plus confidentielles. Cependant, Gilliard a progressivement ressenti un malaise vis-à-vis de cette institution. C'est ce qu'il avoue à Georges Bonnard en personne, en termes relativement modérés :

J'ai quitté le pays en emportant un léger sentiment de malaise. J'ai retrouvé, certes, de sûrs amis. Mais diverses rumeurs m'ont rendu plus hésitant à compter sur certaines protestations de dévouement et de reconnaissance... D'ici [de Dieulefit], cela ne m'importe guère. Je ne nourris aucun ressentiment [...]. Ce que je crains, c'est que, à la reprise du contact, dans le dépouillé de l'instant (je me livre entièrement quand je parle), je n'offre une peau trop sensible aux impressions – et à l'émanation de certaines présences – ; et ne me laisse ainsi entraîner à quelques pointes d'agressivité trop... locales, et engager dans des chicanes de critique, pour moi désuètes ; – indignes vraiment de la nature actuelle de ma passion.¹⁰

Il adopte un ton plus franchement critique lorsqu'il s'adresse à Pierre Beausire, complice de sa logique anti-institutionnelle :

C'est le milieu que je sens me devenir de plus en plus contraire, toute cette mentalité des gens de l'enseignement qui forme la majorité des membres de l'association. [...] Je reviendrai. Mais il faudrait organiser quelque chose d'autre. Je ne puis plus

⁹ Lettre de P. Beausire à E. Gilliard, 21 février 1937, fonds P. Beausire.

¹⁰ Lettre d'E. Gilliard à G. Bonnard, 10 août 1936, fonds G. Bonnard.

accepter le patronage d'une société qui a encore quelque chose d'officiel et d'universitaire. Tout cela, c'était encore du compromis. *Et je n'en ai plus l'âge.* » [l'auteur souligne]¹¹

Mais Gilliard reviendra tout de même, en quête d'une audience soutenue; à tel point qu'en 1938 le groupe de ses jeunes disciples fera paraître dans la revue *Suisse romande*, qui lui était favorable, une lettre ouverte adressée aux directeurs des quatre principaux journaux de Lausanne, d'obédience conservatrice, afin de dénoncer leur silence à l'égard des causeries de leur maître. Un jeu continu entre le rejet de la culture dominante et la dépendance vis-à-vis des organes qui la relayait est donc perceptible et explique en partie la position inconfortable dans laquelle Gilliard et son groupe se sont toujours trouvés¹².

Ainsi, son appartenance à deux champs intellectuels perçus comme antagonistes a été vécue chez Gilliard de façon passablement ambiguë. Un conflit de valeurs a bel et bien existé chez l'auteur et son rejet de l'idéologie dominante met en évidence la hiérarchie entre les champs pédagogique et littéraire, puisque son identification au second l'a poussé à se positionner dans les marges du système éducatif. Mais cet antagonisme permet également de faire apparaître en quoi l'appartenance à deux systèmes de référence peut fonctionner comme un ressort pour les actions entreprises, pour les choix effectués (orientation pédagogique propre, constitution d'un réseau d'intellectuels progressistes).

2. Suisse romande/France : une double appartenance

La deuxième tension significative dans la trajectoire de Gilliard est sa quête d'une double identité d'écrivain entre la Suisse et la France. Quitter la Suisse lors de sa retraite, nous l'avons évoqué, équivalait à prendre ses distances vis-à-vis d'un conservatisme idéologique et esthétique; cela revenait également, dans la logique de l'acteur, à s'isoler pour écrire et atteindre, dans une recherche littéraire absolue, une voix universelle. Le choix de la France s'imposait alors pour un intellectuel

¹¹ Lettre d'E. Gilliard à P. Beausire, 30 septembre 1936, fonds P. Beausire.

¹² Rejet que les chiens de garde des différents journaux les plus lus en Suisse romande lui ont bien rendu, comme en témoigne la réponse donnée par le rédacteur en chef du quotidien radical *La Revue*: « Nous nous sommes abstenus, en ce qui nous concerne, [...] de dire mot des conférences de M. Edmond Gilliard pour une raison de la plus magnifique simplicité: nous n'avons pas plus de sympathie pour la personnalité de l'Elu qu'il n'en a pour nous. Nous figurons "l'huître bourgeoise, pieuse et scolaire" où, paraît-il, la poésie de M. Edmond Gilliard, "perle éclatante et rugueuse, a pris son être et sa forme"; [...] Nous avons le dessein, beaucoup plus raisonnable, de proclamer notre horreur de terrien pour les ressemeurs de saisons, les chapelles, les périodiques découvreurs de génies, les fabricants de système, les soldeurs de la croyance et de la pensée des autres, les infailibles, les pontifes et les incompris. [...] Nous n'avons pas parlé de M. Gilliard parce qu'il ne nous convenait pas d'en parler, parce que nous exécrons certaines attitudes de l'esprit proches parentes du bolchévisme intellectuel. » Rodolphe Rubattel, « Réponse à des questions ». La protestation des défenseurs de Gilliard apparaît dans le deuxième numéro de 1938 de la revue *Suisse romande*.

particulièrement francophile, qui s'était fait connaître dans son pays à travers une œuvre-manifeste, *Du pouvoir des Vaudois*, où il affirmait son appartenance à la culture française par le partage de la langue, tout en revendiquant la reconnaissance de son identité suisse romande¹³. Il s'agissait alors d'articuler le local et l'universel, d'atteindre le général par le particulier, une thématique qui a été par la suite un des ressorts de sa poétique, à l'instar d'ailleurs de celle de C. F. Ramuz.

Il s'agit de replacer cette prise de position dans une lecture structurelle intégrant le rapport de domination entre la Suisse romande et Paris. Nous pouvons déceler cette situation fortement intériorisée par Gilliard à travers deux mécanismes: premièrement, l'association de la littérature française à l'idée d'universalité, ce qui confère à la France la possibilité de définir des normes esthétiques à valeur incontestée et de dénier ce pouvoir à d'autres sphères artistiques; deuxièmement, la défense des particularismes culturels, qui aurait été le propre, dès le XIX^e siècle, des nations littéraires en émergence, afin de contrer le modèle universaliste et d'entrer dans la concurrence littéraire, comme le montre Pascale Casanova dans son ouvrage *La République mondiale des lettres*. Cela a été le cas de la littérature suisse romande au XIX^e, lorsqu'elle a affirmé son autonomie par des œuvres à caractère essentiellement patriotique et religieux. Les auteurs de la génération suivante, celle de Gilliard, ont reçu cette double influence qu'ils ont intégrée dans leurs œuvres en tentant d'articuler le particularisme culturel avec une idée d'universalité. Il s'agissait alors de s'approprier le modèle français dominant tout en continuant à affirmer leur identité propre. Dans un autre registre, le choix qu'a fait Gilliard de s'établir à Dieulefit est à cet égard particulièrement significatif: cela lui offrait l'avantage de vivre en France, mais dans une province qui restait géographiquement et culturellement proche de la Suisse. Gilliard cherchera à s'insérer dans le champ français tout en restant fidèle à ses origines et en se tenant à distance de Paris.

J'aimerais illustrer cette position ambiguë face à la France par la tentative qu'a entreprise Gilliard de publier le premier volet de son texte *De Dieulefit en France* au sein de la revue qui consacrait les œuvres du champ restreint, à savoir la parisienne *Nouvelle Revue française*. Ici, l'idée de réseau littéraire prend tout son sens: en effet, pour mener à bien son projet, l'écrivain romand s'est appuyé sur son réseau d'anciens élèves. Ces derniers avaient établi des contacts soutenus avec André Gide en 1933, lors de leur adaptation théâtrale de son roman *Les Caves du Vatican*. A cette occasion, l'influent auteur français avait séjourné une dizaine de jours en Suisse romande en suivant les répétitions de la pièce. Gilliard l'avait également rencontré. Enthousiasmés par l'idée de soutenir leur figure de proue, les jeunes gilliardiens ont donc sollicité Gide pour qu'il propose et soutienne le texte

¹³ Gilliard avait défendu cette thèse dès 1914 déjà dans un article important paru dans le deuxième *Cahier vaudois*, intitulé « De l'usage du mot *national* et, en particulier, de son sens dans l'expression "littérature nationale" ».

de Gilliard au sein de la rédaction de la *N. R. F.*, en insistant, dans la lettre accompagnant l'envoi du manuscrit, sur l'importance pour l'écrivain romand de toucher le public français :

Après trente ans d'enseignement, et d'un enseignement qui fut pour ses élèves une vivante introduction à l'humanisme le plus large et le plus fécond, Edmond Gilliard s'est retiré à Dieulefit dans la Drôme pour se consacrer entièrement à l'achèvement de son œuvre littéraire. Soucieux de garder intacte sa liberté et de ne se livrer qu'à l'inspiration du moment, donc sans plan préétabli, [...] Edmond Gilliard se propose de publier, sous le titre général de *La Dramatique du moi*, une série de cahiers contenant ses réflexions sur tous les problèmes que l'actualité posera à son esprit, [...]. Or Edmond Gilliard désire que ceux-ci soient édités simultanément à Paris et à Lausanne : il a besoin de parler à un public plus étendu que celui qui l'a suivi jusqu'ici, et, en particulier, d'être entendu des Français¹⁴.

Etre publié en France signifierait, dans la logique du groupe gilliardien, atteindre un public français jugé particulièrement réceptif à cette écriture universaliste. Cela permettrait également de se détourner d'un public local, dominé par les thuriféraires du conservatisme dont Ramuz serait, selon eux, l'incarnation. C'est ce dont témoigne une lettre de Pierre Beausire à Gilliard après la réponse positive de Gide :

Je suis extrêmement heureux que Gide prenne à cœur votre projet et, par cet acte, vous rende ainsi justice. J'en suis heureux et pour vous et pour nous. Pour vous, parce qu'entre les moyens dont vous disposerez et l'action que vous voulez entreprendre il y aura congruence et que vous pourrez atteindre le but que vous vous proposerez en touchant le public auquel votre message est destiné et par lequel il mérite d'être entendu. – Et pour nous, parce que c'est un plaisir immense de savoir qu'enfin une autre voix d'ici va se faire entendre à Paris, libre, vivante, tout humaine et n'emprunte rien de ce jargon local en qui de tristes critiques se plaisent à reconnaître l'accent du génie...¹⁵

Mais les choses prendront une teinte différente puisque, étonnement, Gilliard refusera peu de temps après de faire paraître *De Dieulefit en France* dans la revue parisienne. Les arguments qu'il invoque sont paradoxalement révélateurs de l'enjeu considérable attaché à la publication de ces pages en France. Gilliard les

¹⁴ Lettre rédigée par Pierre Beausire, également signée par Daniel Simond, Alfred Wild, André Muret, Auguste Martin à André Gide, 15 août 1936, fonds E. Gilliard.

¹⁵ Lettre de P. Beausire à E. Gilliard, 6 septembre 1936, fonds E. Gilliard. Nous pouvons également citer ces propos que tient Pierre Beausire à Daniel Simond : « Quelle chance pour Gilliard – et pour nous ! Pour Gilliard qui va pouvoir agir jusqu'à l'extrême limite, se renouveler et s'approfondir sous l'action qu'il désire ardemment entreprendre. Et pour nous, qui avons le droit d'être fatigués du triomphe à Paris de la "niaiserie paysanne" », [...] de l'empire absurde absolu de Ramuz. » Lettre de P. Beausire à D. Simond, 6 septembre 1936, fonds D. Simond.

inscrit dans une stratégie plus globale de « début français »¹⁶, puisqu'il caresse alors un double projet de conférences et d'installation à Paris. Il y avait donc, selon Gilliard, « urgence » à ce que son texte fût rendu public le plus vite possible, ce que la *N. R. F.* ne pouvait garantir. Les pages de Gilliard seront donc prises en charge par une maison d'édition lausannoise, les Editions des Trois collines, fondée en 1935 par ses anciens élèves¹⁷. Mais on peut aussi penser que le refus des « feux de la rampe » que représente la *N. R. F.* était le signe de l'appréhension de l'auteur face au marché français, en même temps qu'un désir de pérenniser son inscription dans le champ romand. La France l'attire, mais non à n'importe quel prix: à cette époque, il était âgé de soixante ans et avait accompli une carrière importante en Suisse. Or, en France, il restait inconnu et dans la position d'un débutant.

En 1937, Gilliard a pourtant réengagé des négociations avec Gide pour pouvoir faire paraître le second cahier de sa *Dramatique du moi* au sommaire de la *N. R. F.*, en continuant toutefois à vivre cette tension :

Il est assez pénible, à mon âge [...] de se plier à l'allure, et de se rengager dans les démarches d'un débutant qui sollicite l'audience. J'éprouve à ces manières d'humilité insincère, pas mal de honte; d'autant plus que ma timidité « romande » me met naturellement, ici, en état d'infériorité, et que l'insincérité dont je parle n'est pas sans gêne involontaire¹⁸.

Gilliard confie cette même opinion à Pierre Beausire en des termes qui renvoient également à l'idée d'un décalage entre son identité de poète romand sexagénaire, ayant conscience de sa dépendance face au marché éditorial français, et celle des jeunes esthètes parisiens, qui semblent prêts à tout pour parvenir à la notoriété :

J'avais pris rendez-vous avec Paulhan. Il m'a reçu, il y a quinze jours environ. J'ai été un peu vexé par une attente de plus d'une heure dans un vestibule, avec cinq ou six jeunes esthètes porteurs de manuscrits; – le genre de la dactylo téléphoniste qui vous reçoit est plutôt méprisante pour les vieilles barbes inconnues. [...] Voyez-vous, mon cher ami, à faire ces démarches, j'éprouve, quand même, je ne sais quel froissement de pudeur. Disons le mot, mon orgueil s'y plie avec une maladresse évidente; même à l'égard de Gide. A mon âge on est – et je l'ai déjà dit – arrivé, ou raté, selon la règle commune. [...] Au fond, l'équivoque est constante. Et elle subsiste encore à l'intérieur même de moi. Je suis encore trop sensible à certains

¹⁶ Lettre d'E. Gilliard à D. Simond, 26 septembre 1936, fonds D. Simond.

¹⁷ « Mais, dans l'état le plus favorable des choses, jamais mes pages ne pourraient paraître dans la *N. R. F.* avant plusieurs mois. Or, cela ne peut pas attendre. La nécessité de cette urgence s'est décisivement imposée à moi au cours d'une dernière mise au point de la matière. » Lettre d'E. Gilliard à J. Moser, 7 septembre 1936, fonds E. Gilliard.

¹⁸ Lettre d'E. Gilliard à J. Moser, 5 février 1937, fonds E. Gilliard.

attraits de la réputation littéraire, ce qui me met, à l'égard de ceux qui ont les moyens de la dispenser et de la consacrer, dans un état de dépendance, et d'impressionnabilité. – Et, d'autre part, j'ai atteint à un point de désintéressement, ou si vous voulez, de solitude satisfaite, d'où je vois apparaître cette évidence: que l'on ne fait vraiment œuvre suprême [...] que lorsqu'on a revêtu, ou mieux revêcu, la puissance de l'anonymat originel... Alors, avec une sorte de naïveté adolescente, j'éprouvais une joie toute rougissante à voir mon nom figurer au sommaire de la *N. R. F.* ... et en même temps, je m'en fous... glorieusement... et je considère tout cela avec le sourire...¹⁹

Finalement, *La Nouvelle Revue française* publiera un autre texte de Gilliard, *De la Roue à la Rose*, en 1938. La dernière étape a été celle du choix de l'introducteur, car, comme le dit Gilliard à Jean Moser, « ce que j'écris aujourd'hui ne s'explique que par conséquence de toute une carrière, ignorée du public, mais signifiée par moi. »²⁰ Un vif débat s'est engagé entre les différents figures soutenant l'auteur romand, afin de définir la personnalité la plus apte à servir sa pensée. Or, l'enjeu se concentre ici encore sur les rapports de domination entre la France et la Suisse, tant Gilliard, tout en restant fidèle à son pays, perçoit le caractère limitatif de cette appartenance :

Une présentation par lui [René Daumal] aurait cet avantage d'être d'une plume française; et ce serait une voix de la maison même... Mais je risque d'être pris du dehors, et d'être « détaché » de mes plus nécessaires raisons. Que de contre-sens sont possibles, qui, non seulement, gêneraient mon sentiment, mais encore compromettraient l'effort de notre cause commune, et décevraient l'attente de notre solidarité amicale ! D'autre part, si cette présentation est d'une plume qu'on sent trop proche de la mienne (je ne pense qu'à la localité) le public français risque de continuer à se croire peu intéressé à cette affaire...²¹

Finalement, le choix sera fait par Paulhan sans consultation préalable auprès de Gilliard et s'arrêtera sur... C. F. Ramuz, c'est-à-dire sur le seul écrivain vaudois pouvant conférer une réelle légitimation à la publication de Gilliard dans la prestigieuse revue française. Ici les lois de la notoriété littéraire ont pris le dessus sur la logique de désintéressement incarnée par Gilliard. Une introduction était nécessaire, selon Gilliard, car sa recherche littéraire, particulièrement empreinte d'occultisme, obligeait à comprendre la démarche globale de son travail. Dans la logique éditoriale de la *N. R. F.*, la présentation avait surtout pour fonction de présenter un auteur inconnu en France, dont l'œuvre était de surcroît passablement hermétique. En l'occurrence ce qui peut apparaître comme une rivalité en Suisse

¹⁹ Lettre d'E. Gilliard à P. Beausire, 9 février 1937, fonds P. Beausire.

²⁰ Lettre d'E. Gilliard à J. Moser, 7 septembre 1936, fonds E. Gilliard.

²¹ Lettre d'E. Gilliard à D. Simond, 1^{er} novembre 1936, fonds D. Simond.

prend un autre tour lorsqu'il s'agit de s'exporter et de se faire chapeauter par un auteur reconnu :

J'ai peine à dominer le sentiment que j'éprouve à l'idée que Ramuz tripote là-dedans. Il m'est très désagréable de le trouver, toujours sur mon chemin [...]. Mais je crois que je ne puis faire autrement que d'en passer par là. Face à la France, le devoir envers la patrie vaudoise, (si j'ose dire !...) est de présenter, le plus possible, un front unique. Un refus serait trop difficile à expliquer, et presque inconvenant à motiver²².

Ramuz d'ailleurs, probablement emprunté de devoir commenter le texte de Gilliard, esquivera habilement cette contrainte pour se concentrer sur l'homme et sur le rôle qu'il a joué en Suisse romande, notamment dans la propre carrière de Ramuz. Gilliard, inconnu, n'est pas présenté comme un auteur à part entière, suffisamment légitime pour être abordé uniquement sous l'angle de son travail littéraire, mais au contraire reste défini par son appartenance à une identité régionale²³.

Ces quelques pages de Gilliard seront les seules qui paraîtront dans la *N. R. F.* De même, les cycles de conférences de l'auteur dans la capitale littéraire recevront un écho moindre ; tentatives avortées de s'insérer dans le monde culturel français, qui révèlent la difficulté pour un auteur de son âge, inscrit dans un pôle littéraire périphérique, de s'extraire de son champ d'appartenance et d'accéder au monde éditorial parisien : une tension, pourtant, où Paris fait avant tout figure d'alternative à un milieu romand à l'esprit étroit. Dans un même temps, Paris est aussi le lieu de la sanction littéraire, où la concurrence règne le plus intensément. Paris aimée et haïe, Lausanne rejetée et retrouvée, voilà l'ambiguïté d'un auteur suisse dont la référence ultime reste son propre champ d'appartenance, qui joue à la fois un rôle de repoussoir (lui permettant de mieux exprimer sa révolte²⁴) et comme un lieu protecteur, où une place, aussi confidentielle soit-elle, lui est réservée. Par la suite, Gilliard ne cessera de jongler entre les deux pays, notamment par un nomadisme accru entre la Suisse en France. Mais, dans un pays comme dans l'autre, seules les connexions de forte proximité établies avec des acteurs culturels lui permettront de maintenir une activité littéraire visible. Celle-ci continuera donc de s'inscrire avant tout en Suisse romande; des réseaux de proximité qui apparaissent alors comme le seul gage pour un écrivain peu légitimé de mener à bien une activité créatrice sur le long terme.

²² Lettre d'E. Gilliard à D. Simond, 30 juin 1937, fonds D. Simond.

²³ Voir C. F. Ramuz, « "Introduction" à la *Dramatique du moi* d'Edmond Gilliard ».

²⁴ Gilliard répond en ces termes à la lettre rédigée par le rédacteur en chef de *La Revue*, Rodolphe Rubattel (cf. note 10): « [Après les injures d'un nommé R. dans la *Revue*] S'ils savaient ce que je confie de moi à leurs injures ! Un R. même me sert de véhicule. Pauvre bête de somme. Mon ressort demeure leurs invectives. » E. Gilliard, *Journal 1930-1945*, in *Œuvre complètes*, p. 556.

Conclusion

J'ai essayé de montrer dans quelle mesure une analyse microhistorique offre la possibilité de réévaluer l'apport d'une analyse structurale de l'art de type bourdieusien. Cela implique de considérer qu'un acteur ne se définit pas selon une appartenance sociale unique, mais évolue, au contraire, au sein de multiples contextes au cours de sa vie. En outre, j'aimerais conclure sur la question de la légitimité littéraire, dans la mesure où une telle analyse semble particulièrement appropriée lorsqu'un auteur a une position instable dans le champ intellectuel. Il s'agit alors pour lui de tenter plusieurs entreprises afin de consolider son statut, comme l'a par exemple fait Gilliard en partant à Paris sur le tard. Plus qu'un autre, il doit multiplier les activités par nécessité matérielle (comme l'enseignement ou les conférences) et établir des contacts pour continuer son travail d'écrivain, peu relayé par les institutions comme la presse et les éditeurs. Il n'a donc pas la possibilité de privilégier l'adhésion à une seule position. En gros, une dépendance plus importante au champ nécessite une activité multiforme, alors qu'un capital fort symbolique, social et financier offre un positionnement plus franc. Mais un tel capital offre également à l'acteur une marge de manœuvre plus grande. C'est ce qu'ont révélé les deux exemples présentés dans cet exposé. Dans un premier cas, Gilliard a appartenu de facto aux deux champs posés comme antagonistes, ceux de la pédagogie et de la littérature, et cela dès sa jeunesse ; dans le second cas, il n'a fait qu'aspirer à l'accès au milieu éditorial parisien, sans toutefois réussir à s'y inscrire. Cette double configuration a révélé un degré de déterminisme variable. En effet, alors qu'il a pu comme enseignant dans son propre pays introduire des valeurs atypiques, il n'a par contre pas réussi, en tant que Suisse, à s'imposer dans le monde littéraire parisien.

Lorsqu'il s'agit d'une atténuation de l'idée de déterminisme, il y a possibilité d'intégrer celle d'un choix possible de l'acteur dans la mesure où, comme le dit Giovanni Levi, « aucun système normatif n'est, de fait, assez structuré pour éliminer toute possibilité de choix conscient, de manipulation ou d'interprétation des règles, de négociation »²⁵. Par exemple, pour tenter une comparaison avec Ramuz, leur différence de stratégie est particulièrement flagrante. Alors que Ramuz a fait très jeune le choix de se détourner de l'enseignement pour devenir écrivain professionnel, Gilliard a embrassé dans la même période la carrière pédagogique. Il faudrait bien entendu approfondir l'analyse de ces choix, mais à regarder par la suite leur trajectoire, nous pouvons dessiner deux modèles d'intellectuels différents : l'un, Ramuz, particulièrement solitaire, qui fonctionne sur le mode de l'individualité ; l'autre, Gilliard, qui investit la possibilité d'œuvres collectives, même si celles-ci ont eu in fine pour fonction de le soutenir dans ses démarches.

²⁵ G. Levi, « Les usages de la biographie », p. 1333.

Il s'agirait alors de réintroduire l'idée de changement social. En effet, qui dit appartenance à des contextes multiples dit possibilité d'en faire évoluer les normes par osmose : n'oublions pas que Gilliard a formé nombre d'élèves qui se sont reconnus dans sa voix, dont certains ont œuvré pour le développement d'un nouveau littéraire en Suisse romande; d'autres ont été les piliers de la résistance intellectuelle pendant la guerre; et d'autres, enfin, se sont révélés être les têtes pensantes des partis de gauche à Lausanne dès l'après-guerre. Tous ont en commun de reconnaître l'importance de l'enseignement de Gilliard dans leur formation intellectuelle, ce dernier incarnant l'esprit de liberté dans un milieu idéologique et esthétique encore particulièrement clos.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITES

Fonds Pierre Beausire, Centre de recherches sur les lettres romandes, Lausanne.
 Fonds Georges Bonnard, Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.
 Fonds Edmond Gilliard, Centre de recherches sur les lettres romandes, Lausanne.
 Fonds Daniel Simond, Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.

SOURCES IMPRIMEES

GILLIARD, Edmond, *Entretiens avec Georges Anex*, in *Œuvres complètes*, Lausanne, Trois collines, 1965.
 GILLIARD, Edmond, *Journal 1930-1945*, in *Œuvre complètes*.
 GILLIARD, Edmond, Lettre à Charles Gilliard, in *Œuvres complètes*.
 RAMUZ, Charles Ferdinand, « "Introduction" à la *Dramatique du moi* d'Edmond Gilliard », *La Nouvelle Revue française*, n° 295, avril 1938, pp. 596-598.
 RUBATTEL, Rodolphe, « Réponse à des questions », *La Revue*, 9 juin 1938.

ETUDES

CHAUBET, François, « Sociologie et histoire des intellectuels », in *L'Histoire des intellectuels aujourd'hui*, éd. Michel Leymarie et Jean-François Sirinelli, Paris, PUF, 2003, p. 183-200.
 LEVI, Giovanni, « Les usages de la biographie », *Annales ESC*, 1989, n° 6, pp. 1325-1335.
 REVEL, Jacques, « Micro-analyse et construction du social », in *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, éd. Jacques Revel, Paris, Gallimard, 1996, pp. 15-36.
 CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

Stéphane PETERMANN

(RE)ECRIRE LA VIE DE RAMUZ

1. Un auteur reconnu et ignoré

« Tout le monde connaît Ramuz. Personne ne connaît Ramuz. » C'est ainsi que Georges Duplain vante, en quatrième de couverture, l'utilité de la biographie qu'il consacre à l'écrivain suisse. Et il est vrai que Ramuz présente le cas assez particulier d'un auteur dont l'œuvre a bénéficié d'une large reconnaissance publique – en Suisse romande du moins –, lui assurant une popularité durable, mais dont la même œuvre a aussi suscité beaucoup d'incompréhension, de malentendus, et a finalement été peu ou mal étudiée par la critique, quand elle n'a pas été purement et simplement reléguée dans l'indifférence. Rappelons que si l'œuvre de Ramuz est encore très présente dans la mémoire collective romande, et qu'elle constitue une référence de premier ordre – j'en veux pour preuve les polémiques qui ont surgi de façon symptomatique quand il s'est agi de publier une nouvelle édition de ses *Œuvres complètes* ou de supprimer un de ses textes d'un document officiel comme le Livret de famille vaudois –, on ne peut pas dire que son poids dans l'institution littéraire, ici ou en France, soit à la mesure de l'autorité qu'on lui prête par ailleurs. Si le portrait de Ramuz figure sur le billet de deux cents francs suisses, les études critiques de taille qui lui ont été consacrées ne sont pas légion. Voilà donc une configuration intéressante pour étudier la question biographique, puisque nous avons affaire à une personnalité reconnue et ignorée à la fois ; ce d'autant plus que chez Ramuz, l'articulation « vie et œuvre » pose de multiples problèmes. L'on sait la part de légende dont l'écrivain a su s'entourer dans ses textes autobiographiques, la réélaboration *a posteriori* de son parcours d'écrivain qu'il y a opérée, fixant l'image stéréotypée du « génie solitaire » qui se serait construit hors de tout contexte¹. Par ailleurs, la vie de Ramuz est loin d'avoir été mouvementée, ou même riche d'autre chose que l'écriture, et contrairement à une idée reçue, elle n'a que peu nourri son œuvre fictionnelle : un des lieux communs de la réception sur ce point est de considérer *Aimé Pache, peintre vaudois* comme une œuvre à portée autobiographique, ce qui est quelque peu abusif et réducteur ; tout au plus Ramuz y transpose-t-il symboliquement des éléments de son parcours.

¹ Sur cette question, voir S. Pétermann, « Ramuz paysan, patriote et héros : construction d'un mythe » ; voir aussi D. Maggetti, postface à C. F. Ramuz, *Découverte du monde*.

Mais précisément parce que cette vie n'est faite que d'une œuvre à bâtir, il semble nécessaire, du point de vue des biographes, qu'on s'intéresse à elle : ce serait uniquement en retraçant la vie de cet *individu* extraordinaire que l'on pourrait accéder au sens véritable de ses textes.

2. De Buchet à Duplain : une même célébration

Ramuz est un grand auteur national (entendez romand) à célébrer, à faire connaître et à faire admirer. En tant que tel, il n'est pas assez reconnu. Sa vie est l'exemple même de la révélation d'un génie, d'un saint laïque qui s'est voué à une noble cause. Voilà les présupposés sur quoi se fondent les deux biographies de Ramuz publiées à ce jour. Parues à une vingtaine d'années d'écart, elles présentent des différences importantes de conception et de structure, mais relèvent fondamentalement de la même démarche idéologique. La première, qui date de 1969, est due à Gérard Buchet, proche de la famille de l'écrivain, futur président de la Fondation C. F. Ramuz, institution qui patronne la publication. Elle prend la forme d'un album relié, richement illustré, avec des photographies hors texte en couleur. Elle comporte un avant-propos, une table des illustrations et, bien sûr, le texte lui-même, sorte de récit continu, strictement chronologique, entrecoupé de sous-titres. Buchet a eu accès à des sources inédites puisées dans des collections privées, notamment des photographies et des tableaux ; il publie aussi trois textes inédits de Ramuz qui sont sans relation directe avec la biographie elle-même, mais qui donnent à celle-ci une valeur ajoutée. L'ouvrage ne se veut nullement scientifique, et il ressemble plutôt à un album commémoratif – on pense à ceux des Expositions nationales, de la Fête des Vignerons –, ce que confirme le titre lui-même, qui inclut les dates de vie et de mort du biographé. Il s'agit donc d'une biographie de célébration, qui paraît peu de temps après la commémoration du vingtième anniversaire de la disparition de l'écrivain, à une époque où la construction de la figure de Ramuz en grand auteur bat son plein.

Lorsque Georges Duplain fait paraître sa biographie de Ramuz – en 1991 – le contexte de la réception a changé. Le journaliste offre donc au public un objet matériellement différent et à la visée apparemment autre. Le format est plus réduit, et le titre annonce clairement l'ambition biographique, tout en la relativisant. L'utilisation de l'article indéfini (*C. F. Ramuz. Une biographie*) suggère en effet qu'il s'agit d'une lecture parmi d'autres possibles du parcours de l'écrivain. Mais ce qui frappe d'emblée, c'est que l'étude de Duplain a la prétention d'être « un ouvrage de référence capital », comme le dit la quatrième de couverture. Et pour être à la hauteur de cette ambition, elle comporte un avant-propos, une table des illustrations, ainsi qu'une chronologie et un index qui se veulent des outils de travail, mais qui se révèlent inexacts, voire fantaisistes. Le vernis de science dont se pare le livre se craquelle d'autant plus vite que celui-ci n'emploie ni notes de bas de page ni références systématiques : les sources sont citées avec plus ou moins de précision selon les cas, et le lecteur est contraint la plupart du temps de croire

l'auteur sur parole. Construit en huit parties et trente-huit chapitres où la chronologie s'autorise des retours en arrière, l'ouvrage opère des regroupements thématiques et interprétatifs. Elle aussi illustrée, parfois de documents alors moins connus, voire inédits, cette biographie qui entendait « faire date » se donne ainsi les atours d'un ouvrage si ce n'est scientifique, du moins solidement documenté. Or rien ne paraît plus faux lorsque l'on examine le traitement qui y est réservé aux sources.

Les sources qui permettent de documenter la vie de Ramuz sont nombreuses, mais souvent délicates à manier, voire problématiques. Il y a bien sûr l'œuvre elle-même, en particulier les textes autobiographiques et les essais, mais surtout le *Journal*, qui, rappelons-le, n'avait pas été publié intégralement avant 2005, mais qui était connu seulement sous la forme que lui avait donnée Ramuz à la fin de sa vie, c'est-à-dire celle de fragments soigneusement sélectionnés pour former un tout cohérent². Il y a ensuite les correspondances, les témoignages et souvenirs, enfin des documents iconographiques. Notons que Buchet et Duplain n'ont pas à leur disposition les mêmes instruments : lorsque le premier s'est attelé à sa tâche, la correspondance générale (mais non intégrale) de l'écrivain, intitulée *C. F. Ramuz, ses amis et son temps*, était en cours d'édition. Par ailleurs, Duplain utilise abondamment des pages inédites du *Journal*, ce que n'a pas fait son prédécesseur. Ce que les deux auteurs ont en commun en revanche, c'est qu'ils puisent indifféremment dans ces sources, sans jamais les mettre en perspective ou nuancer leur portée. Buchet peut ainsi écrire dans son avant-propos :

Découverte du monde, le *Journal*, *Vendanges*, *Paris, notes d'un Vaudois*, les deux volumes posthumes de *Lettres* sont une mine inépuisable de documents³.

Il ajoute que plusieurs romans sont des « biographies » et qu'*Aimé Pache, peintre vaudois* est « grandement autobiographique »⁴. Pas de frontière donc entre des récits de fiction, des textes autobiographiques – dont certains tendent vers l'essai –, un journal et des correspondances. Duplain ne dit rien d'autre lorsqu'il écrit, lui aussi dans son avant-propos :

Lorsqu'un poète a mis tant de sa vie dans son œuvre, il serait absurde d'évoquer celle-là sans recourir à celle-ci. La jeunesse de Charles Ferdinand ne peut nous être vraiment présente qu'à travers *Découverte du monde* ou *Vendanges* ; ses débuts littéraires qu'avec *Paris, notes d'un Vaudois*, et ainsi de suite. D'où l'abondance de citations, puisées aussi, bien sûr, dans la correspondance et le *Journal*⁵.

² Sur les différentes éditions du *Journal*, voir D. Maggetti, « D'un journal multiple », en particulier pp. IX-XIV.

³ G. Buchet, *C. F. Ramuz 1878-1947*, p. 5. Ouvrage désormais cité Buchet, suivi de la page.

⁴ *Idem*.

⁵ G. Duplain, *C. F. Ramuz. Une biographie*, p. 10. Ouvrage désormais cité Duplain, suivi de la page.

Buchet et Duplain refusent donc de placer une ligne de démarcation entre des textes proprement littéraires, de création, et des objets de type documentaire. Si cette frontière n'existe pas dans l'esprit de nos deux biographes, c'est que « l'homme et l'œuvre »⁶ pour eux se superposent et que « sa vraie biographie est son œuvre »⁷. D'entrée de jeu, Duplain opère une confusion, en partie involontaire, entre la vie et l'œuvre, faisant d'un propos de Ramuz sur la vie comme matériau de la littérature, une réflexion sur l'œuvre comme produit et aboutissement d'une vie sur laquelle elle se calquerait⁸. Mais ce lapsus est révélateur d'une attitude qui consiste non seulement à traiter tous les textes à disposition de la même manière, qu'ils soient écrits par Ramuz ou non, comme nous l'avons vu, mais aussi à mettre sur le même plan, dans son œuvre, des textes de fiction, des textes réflexifs et des textes autobiographiques, et à ignorer les contraintes des différents genres auxquels ils appartiennent⁹.

3. Les œuvres comme sources biographiques

On saisit aisément les problèmes qu'une telle confusion peut poser, quel que soit l'écrivain biographé. Mais concernant Ramuz, ceux-ci sont encore plus aigus que dans d'autres cas. Rappelons que, confronté à la nécessité de se faire une place en tant qu'écrivain dans un contexte où le rapport à la littérature était tout sauf évident, Ramuz n'a cessé de réfléchir à son rapport à l'écriture, à la langue, à son pays et à la situation de dominé de celui-ci dans le monde francophone. Ce souci omniprésent l'a amené à se constituer une petite mythologie personnelle à travers ses textes autobiographiques ou ses essais, contribuant à fixer durablement l'image d'un écrivain viscéralement attaché à un espace géographique circonscrit, au sein duquel il aurait à lui seul fondé l'autonomie et la légitimité d'une littérature régionale ; mais surtout, plusieurs de ses textes ont laissé le portrait d'un poète marqué par la destinée, appelé à une vocation d'artiste, conformément à l'imaginaire romantique.

Il y aurait ainsi une corrélation forte entre le lieu, l'écrivain et son œuvre, tous trois intimement liés. Autrement dit, la matière de l'œuvre, le créateur de cette dernière et le résultat de son travail ne seraient que des moments d'un processus que Ramuz s'évertue à présenter comme inscrit dans la nécessité. Ainsi, affirmer que son style est calqué sur les courbes du paysage, n'était-ce pas implicitement suggérer que le geste créateur n'est qu'une transmission, une traduction de quelque chose qui a toujours été là, mais qui restait à exprimer ? Il n'était dès lors pas interdit de voir en Ramuz le chantre « élu » d'une terre dont il était issu, sur

⁶ *Ibid.*, p. 9

⁷ Buchet, p. 5.

⁸ Voir les premières lignes de son « Avant-propos », p. 9.

⁹ Duplain écrit ainsi : « Presque rien n'a changé autour de Mon Repos ; le fournil est toujours sur le côté du jardin, en face du bosquet où il fait bon se tenir, le travail accompli. C'est la ferme de *Découverte du monde* ; c'est aussi la maison d'*Aimé Pache, peintre vaudois*, et les Fleury, qui ont racheté le domaine aux Ramuz, en sont fiers » (Duplain, p. 32).

laquelle il avait entièrement misé, dont il avait fait l'unique et quasi obsessionnel objet de ses écrits. Dans cette perspective, c'était bien du côté de la vie de l'écrivain qu'il s'agissait de se tourner pour comprendre sa production. Et, comme c'était pratique !, Ramuz avait donné une lecture toute faite de son parcours, puisqu'il s'était « expliqué ». Duplain – tout comme l'avait fait Buchet avant lui – peut donc traiter les ouvrages de Ramuz comme des sources à part entière, ainsi dans cet extrait :

Il veut pour lui le bonheur d'*Aimé Pache*, ce peintre jumeau de l'écrivain : « Le bonheur de naître planté profond en terre, et nourri de profond, comme un arbre avec ses racines. » Il y en a qui sont seulement posés dans un pays. Lui, quand on lui demandait : « D'où es-tu ? », il pouvait répondre : « Je suis d'ici depuis toujours »¹⁰.

Le biographe met ici sur le même plan le parcours narratif d'un personnage de fiction et l'expérience de Ramuz en tant qu'individu historique. A la lecture de ce passage, il est frappant de constater qu'on ne parvient pas à distinguer véritablement qui dit quoi sur qui. Entre Duplain qui exprime son point de vue sur Ramuz et le narrateur d'*Aimé Pache* qui qualifie le protagoniste, la solution de continuité est d'autant plus grande que le style du biographe adopte celui de Ramuz. Un autre extrait me paraît très révélateur, celui où Duplain relate le « célèbre » épisode de la composition dont Ramuz fait une étape déterminante vers la carrière d'écrivain dans *Découverte du monde*. Non seulement le biographe ne fait que répéter la version vraisemblablement arrangée par Ramuz pour entrer dans son projet de réélaboration, mais il pousse le mimétisme jusqu'à citer les dialogues entre le professeur, Abel Biaudet, et le jeune Ramuz, dialogues à l'évidence réécrits par ce dernier plus de quarante ans après, et dont la véracité, d'un point de vue documentaire, est pour le moins sujette à caution. En voici de courts passages :

Un jour, le professeur de français, M. Abel Biaudet, donne une composition à faire à domicile, sur un sujet libre [...]. Vient le jour où le professeur rend les copies une à une, en commençant par la meilleure. [...] Et puis, M. Biaudet tire d'un compartiment spécial de sa serviette une dernière copie; il la lit entièrement, à voix haute, faisant sonner la cadence et la rime, sans ironie d'ailleurs. Et il ajoute : « Monsieur Ramuz, vous qui portez un vieux nom allobroge, pouvez-vous affirmer que cette composition est de vous ?... » J'avais dit oui. « En ce cas, vous auriez un dix... Mais il me faut une attestation de vos parents. »¹¹

Duplain ne précise à aucun moment d'où il tire les différents éléments de cet « épisode », en tous points semblables aux pages de *Découverte du monde*. Sa manière d'employer les citations – qui sont par ailleurs erronées ou tronquées – ne permet pas de comprendre qui est le « je » du dialogue. D'un point de vue

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹¹ *Ibid.*, pp. 41-42.

strictement typographique, mais aussi sémantique, il semble que ce soit le « je » du biographe. Or il s'agit bien entendu du Ramuz autobiographe qui se penche sur son « moi » enfantin, ce que la perspective faussée de Duplain et l'usage abusif des textes qui est le sien rendent incompréhensible. Le biographe cite donc ces récits tels quels, sans les retravailler, et encore moins en les mettant en rapport avec le contexte de leur énonciation. Ces textes qui, du vivant de leur auteur, répondaient à des exigences internes à l'œuvre, ou qui étaient une manière de se présenter à son public, qui avaient servi à construire une certaine image de soi, les biographes pouvaient très bien les employer hors de toute référence pour les ériger en seule lecture autorisée du parcours de l'écrivain. Outre les effets de réel et de proximité ainsi obtenus, qui garantissent l'illusion de vérité, l'utilisation de textes ou de documents inédits (photographies, poèmes, extraits du *Journal*) ajoute à l'ensemble une dimension fétichisante. Buchet et Duplain ne cachent d'ailleurs pas leurs intentions. Le premier écrit :

Nous nous proposons dans ce livre de restituer une vie exemplaire de poète. Nous avons suivi à la trace, au plus près possible, les faits vrais, petits ou grands – travail qui nous a été facilité par le souci constant du poète de se raconter, de s'expliquer, de se « justifier »¹².

« Exemplaire » et « vrai », Ramuz devient sous la plume de Buchet non seulement le modèle idéal de l'écrivain, mais – le biographe déplaçant l'enjeu sur le terrain moral –, un parangon de probité au sens large du terme. Quant à Duplain, il affirme lui avoir voulu « bross[er] un Ramuz parmi les siens, un Ramuz par lui-même »¹³.

Mais que faire alors des témoignages ou des souvenirs, peut-être peu compatibles avec l'histoire de Ramuz par Ramuz telle qu'elle est ressassée par Buchet et Duplain? Ce dernier nous donne un élément de réponse :

Le foisonnement qui [...] découle [de la présence des témoignages] contribue à manifester que Ramuz est irréductible – à notre gré – à une seule ligne de force ; la multiplicité des aspects reflète les richesses de la sensation, de la réflexion et de l'expression¹⁴.

On aurait pu s'attendre à ce que la « multiplicité » des points de vue permette de nuancer le portrait du grand homme; mais aux yeux de Duplain, il semble plutôt que les souvenirs sur Ramuz doivent s'apparenter à ceux d'un *famulus*, d'un thuriféraire, tout juste bon à apporter sa pierre à l'édifice. A cet égard, le chapitre XXI de son ouvrage est particulièrement éclairant, puisque, intitulé « La porte ouverte », il réunit les récits de quelques visiteurs, jeunes ou vieux, connus ou

¹² Buchet, p. 5.

¹³ Duplain, p. 11.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

anonymes, qui ont un jour franchi le seuil de La Muette, la maison pulliérane de l'écrivain. Par leur ressemblance, ces récits témoignent de l'efficacité avec laquelle Ramuz a su imposer l'image du grand écrivain ; on y retrouve en effet les mêmes détails, les mêmes anecdotes, ordonnés dans une succession quasi rituelle, obéissant à la fois au genre du récit de la « visite au grand homme » et se soumettant aux nécessités du « mythe » véhiculé par l'écrivain.

4. De Charles à C. F. Ramuz

Car la maîtrise de Ramuz ne s'arrête pas à son œuvre et aux positions esthétiques qu'elle exprime. Que ce soit dans les portraits photographiques, dans l'apparence vestimentaire, dans la gestuelle, dans la correspondance, dans l'écriture « intime » ou personnelle, partout l'*ethos* de l'écrivain se manifeste dans une parfaite adéquation avec l'idée que Ramuz se fait de lui-même en tant qu'artiste. Si donc les témoignages sur Ramuz concordent le plus souvent, c'est qu'ils portent sur – osons le mot – un *personnage* que Ramuz a su se créer, l'écrivain C. F. Ramuz, et non sur Charles Ramuz-Cellier, dont le nom figure dans l'annuaire vaudois des années 1930-1940. Ce personnage, c'est celui que ses proches se sont mis, vers sa trentième année, à appeler non plus « Charles », mais « C. F. », comme le rappelle sa sœur Berthe Buchet-Ramuz dans ses souvenirs¹⁵, c'est-à-dire peu de temps après ses premiers succès dans les lettres. Tout le monde connaît C. F. Ramuz, mais peu de monde connaît véritablement Charles Ramuz, parce que personne ne s'est encore attelé à la tâche de faire le récit de la construction par ce dernier de son double social, l'écrivain professionnel, artiste, antibourgeois et non conformiste. Buchet, comme Duplain, fait la biographie de C. F. Ramuz, mais pas de Charles Ramuz. La désignation par Duplain de son objet biographé exprime d'ailleurs toute l'ambiguïté qu'il y a autour de l'identité de ce dernier, nommé tour à tour et selon le point de vue « Ramuz », « le petit Charles Ferdinand », « le petit Charles », mais aussi « C. F. », ainsi dans cet exemple spectaculaire :

C'est la Mèbre dont C. F. s'enchantait dans *Questions*, le ruisseau qui coule au pied des falaises de molasse où Charles glisse avec son gros chien danois Néron¹⁶.

On ne peut être plus clair: Charles est l'enfant évoqué par Ramuz dans *Questions*, un personnage du passé par rapport au présent de l'énonciation. C. F. est l'écrivain qui fait l'objet de cette biographie. Le destin de Charles Ramuz était de devenir C. F. Ramuz, et l'avènement de l'écrivain a coïncidé avec la disparition du premier. Duplain ne croit pas si bien dire lorsqu'il écrit :

¹⁵ B. Buchet-Ramuz, *Bilan d'une vie*, p. 15.

¹⁶ Duplain, p. 32.

Ce travail, c'est maintenant qu'il commence, pénible, ardu, solitaire. Charles doit inventer Ramuz ; il cherche, sans savoir encore que la quête sera la trouvaille¹⁷.

Le biographe exprime malgré lui l'idée que l'écrivain Ramuz est le résultat d'une construction de soi à laquelle l'homme Ramuz s'est totalement et définitivement identifié, supprimant non moins complètement son « être » ordinaire. Mais comme il ne peut pas le dire ainsi, il cherche à naturaliser cette construction, suivant en cela l'écrivain :

[Ramuz fait partie des hommes] ayant eu le privilège de connaître leur destin, la volonté d'assumer leur vocation, la force de la faire rayonner. C. F. Ramuz, dès l'enfance, se trouve tendu vers l'accomplissement d'une tâche d'écrivain¹⁸.

5. C. F. Ramuz, des hagiographies

L'effort de nos deux biographes consistera dès lors à retracer les étapes de cet « accomplissement » afin de montrer l'exemplarité d'un parcours placé sous le signe de la prédestination de l'« élu ». Pour les y aider, il n'est que les textes écrits par Ramuz lui-même sur lui-même. Buchet, comme il le reconnaît, se fonde sur les écrits autobiographiques qui couvrent les années d'apprentissage et de « conquête ». Conséquence logique, sur les onze parties¹⁹ que compte son texte, huit portent sur les premières années de la carrière de Ramuz, jusqu'à la fin des années 1910²⁰. Quant aux trente dernières années, elles sont réduites à trois parties intitulées: « Chez Grasset », « H.-L. Mermod » et « Le Grand Prix Schiller ». C'est dire qu'après avoir évoqué la consécration éditoriale en France et en Suisse, puis la remise de la plus haute distinction littéraire de Suisse, le récit de la vie de Ramuz peut s'arrêter, puisque le sommet de la carrière littéraire est durablement atteint. Duplain, qui a plus d'un tour dans son sac, ne peut s'en tenir là, vu ses ambitions. Comment suppléer à l'absence de textes autobiographiques relatant la deuxième partie de la vie de Ramuz ? En puisant abondamment dans le *Journal* inédit, évidemment, à ceci près que, dans ces années-là, celui-ci ne nous apprend pas grand-chose sur le déroulement de la carrière de l'écrivain. Son récit de la fin de la vie de Ramuz est donc plus développé que celui de Buchet, ce d'autant plus qu'il

¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ Celles-ci sont intitulées: « L'enfance et la découverte du monde », « Départ pour l'Allemagne et premiers poèmes », « Le départ pour Paris », « René Auberjonois et la découverte du Valais », « Retour à Paris », « La grande aventure des *Cahiers vaudois* », « L'exemple de Cézanne », « La rencontre capitale d'Igor Strawinsky », « Chez Grasset », « H.-L. Mermod », « Le Grand Prix Schiller ».

²⁰ Cette disproportion est encore plus flagrante dans l'ensemble de la correspondance intitulée *C. F. Ramuz, ses amis et son temps*, dont cinq volumes sur six sont consacrés aux années 1903-1918, le sixième, sous-titré « Les œuvres majeures », couvrant à lui seul la suite, c'est-à-dire les années 1919-1939. Quant aux dernières années de Ramuz, elles ne sont pas abordées dans cette publication.

recourt tout de même à d'autres sources, à des témoignages notamment, mais des témoignages qui prennent le relais de la légende mise en place par l'auteur dans ses propres textes.

L'objectif de Duplain est-il atteint au terme de son parcours ? Connaît-on mieux ou différemment Ramuz après avoir lu son étude, et en particulier les nombreux passages du *Journal* auparavant inédit ? Rien n'est moins sûr, comme en témoigne un compte rendu de Pierre-Olivier Walzer, dans lequel il affirme qu'avec cette biographie « Ramuz reste Ramuz » :

Et l'on est rassuré de retrouver la silhouette (classique) de l'écrivain penché sur sa table de travail à La Muette, dans cette petite cellule à la fenêtre ceinte de barreaux qui fut, de 1930 à sa mort, son royaume, son enfer et son paradis, le lieu de ses luttes quotidiennes pour se maintenir victorieusement présent au monde²¹.

Entendez que la légende est demeurée intacte, au grand soulagement du chroniqueur, qui n'en attendait pas moins de Duplain. Preuve s'il en est que la réception de l'œuvre de Ramuz reste, pour une large part, déterminée par une image arrêtée qu'il semble bien difficile de modifier, un peu à la façon des icônes que l'on se doit de recopier. Car Duplain, en dépit de son travail documentaire et de ses intentions affichées, n'a pas cherché à retoucher le portrait officiel, comme on l'a vu. Dans sa version des faits, par exemple, Ramuz a épousé Cécile Cellier en 1913, sans plus de précision quant au jour exact. Plus loin, il écrit que l'enfant unique du jeune couple est né le 1^{er} septembre de la même année. Or Duplain ne met pas en relation ces deux événements. Le mariage de Ramuz, qui, nous apprend la chronologie du *Journal* publié en 2005, a eu lieu le 18 février 1913, n'a-t-il vraiment aucun lien avec le fait que M^{lle} Cellier était enceinte de Ramuz depuis décembre 1912 ? Tout en vous laissant seuls juges des implications familiales et sociales qu'une telle situation pouvait susciter au début du XX^e siècle dans la petite bourgeoisie suisse romande, je me permets de douter qu'un biographe puisse honnêtement taire de telles circonstances, et je m'interroge sur les raisons qui peuvent, aujourd'hui encore, nous empêcher de jeter un regard dénué d'interdits sur « nos » auteurs. Quarante ans après la mort de Ramuz, aucune biographie de l'écrivain n'échappe donc à la volonté de le « légendifier ». Il faudrait, mais ce n'est pas le sujet qui nous occupe ici, s'interroger sur les conditions déterminant le contexte éditorial et culturel qui suscite ou permet de telles biographies, et questionner le retard pris en Suisse romande dans ce domaine.

Que nous apprend le traitement biographique de Ramuz ? Qu'une biographie d'un « grand auteur » ne peut être qu'une hagiographie, du moins en Suisse romande, en 1991. Qu'elle sert à faire entendre une voix disparue, à livrer une lecture orientée (souvent autorisée), et à consacrer. A livrer le maximum de reliques, à donner au lecteur l'illusion qu'il se rapproche ainsi de l'idole. Qu'elle

²¹ P.-O. Walzer, « C. F. Ramuz, l'homme qui aimait la vie », *Journal de Genève et Gazette de Lausanne*, samedi 21-dimanche 22 septembre 1991.

est le support idéal d'une démonstration de type téléologique, qu'elle est un artefact d'une « présence perdue ». Les biographies de Ramuz écrites à ce jour ne cherchent pas à mettre de la cohérence dans la discontinuité, à combler des manques, puisque l'écrivain s'en était chargé²². Elles ne cherchent pas non plus à révéler les multiples points de vue sur l'homme, mais elles accumulent, dans un nouveau récit, des récits (des témoignages) qui redisent à leur manière, complètent, corroborent la version que Ramuz a laissée de sa propre histoire (ou de sa légende). Buchet et Duplain se bornent donc à donner chacun une nouvelle version de la légende.

6. Un dernier cliché

Une photographie insérée dans la biographie de Duplain m'intrigue (**fig. 1**)²³. On y voit Ramuz de face, devant des vignes en terrasses formant une toile de fond ; elle est légendée : « Ramuz en Lavaux ». Cette image, prise par Gustave Roud en 1935, a paru dans *L'Illustré*²⁴ en décembre de la même année, et elle a été reproduite dans *Présence de Ramuz*²⁵. Or l'original de cette prise montre que Ramuz était accompagné de son éditeur Henry-Louis Mermod et du sculpteur Casimir Reymond, qui semblent le regarder (**fig. 2**). La photographie telle qu'elle apparaît dans l'ouvrage de Duplain est donc tronquée, ce qui me paraît involontairement révélateur. D'abord cette coupure – peut-être due à un impératif de mise en page, ce qui ne justifie en rien le procédé – *isole* Ramuz, au propre comme au figuré : il est sur l'image, ainsi que dans le texte, présenté comme le solitaire qu'il prétendait être, tandis que la photographie entière témoigne de ses liens avec d'autres artistes et du soutien de mécènes tels Mermod.



Fig. 1 : L'image de C. F. Ramuz dans l'ouvrage de Georges Duplain, sous-titrée « Ramuz en Lavaux ».

²² Notons que l'ouvrage de G. Froidevaux, *Ich bin Ramuz – nichts weiter. Materialien zu Leben und Werk*, paru en allemand à Zurich en 1987, échappe partiellement à ce constat. Mais sa publication hors de Suisse romande n'en est que plus significative.

²³ Duplain, p. 271.

²⁴ Gustave Roud, « Visite à C. F. Ramuz », *L'Illustré*, 24 décembre 1935.

²⁵ *Présence de Ramuz*, p. 27.



Fig. 2 : C. F. Ramuz, Henry-Louis Mermod et Casimir Reymond dans Lavaux, 1935. Photographie de Gustave Roud, reproduite dans *Présence de Ramuz*.

Mais surtout, l'image entière révèle symboliquement le dispositif qui fait de l'attitude de Ramuz une pose, elle souligne la mise en scène du personnage que j'ai évoquée : Mermod et Reymond, de dos, semblent assister en spectateurs à une scène jouée par Ramuz devant un décor. C'est peut-être ce contenu implicite gênant qui a motivé, inconsciemment ou non, le recadrage. L'image réduite ne montre que le résultat de la scénographie, tandis que l'image entière dévoile les coulisses de celle-ci, qui n'intéressent pas Duplain, puisque le Ramuz qu'il raconte n'est pas un homme comme les autres devenu écrivain, mais C. F. Ramuz, le « plus grand écrivain que la Suisse romande ait vu naître depuis Rousseau »²⁶. Comme quoi la recherche de la grandeur passe parfois par de petits changements d'échelle...

²⁶ Duplain, p. 11. Duplain cite là Marcel Raymond.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

- BUCHET, Gérard, *C. F. Ramuz 1878-1947*, Lausanne, Marguerat, 1969.
- BUCHET-RAMUZ, Berthe, *Bilan d'une vie*, Etoy, Les Chantres, 1977.
- DUPLAIN, Georges, *C. F. Ramuz. Une biographie*, Lausanne, Editions 24 heures, 1991.
- FROIDEVAUX, Gérald, *Ich bin Ramuz – nichts weiter. Materialien zu Leben und Werk*, Zürich, Limmat, 1987.
- GUISAN, Gilbert, *C. F. Ramuz, ses amis et son temps*, Lausanne-Paris, La Bibliothèque des arts, 1967-1970.
- Présence de Ramuz*, Lausanne et Saint-Jeoire-en-Faucigny, La Guilde du livre et L'Art au Village, 1951.
- RAMUZ, Charles Ferdinand, *Journal. Journal, notes et brouillons*, Genève, Slatkine, 2005, 3 vol.
- ROUD, Gustave, « Visite à C. F. Ramuz », *L'Illustré*, 24 décembre 1935.
- WALZER, Pierre-Olivier, « C. F. Ramuz, l'homme qui aimait la vie », *Journal de Genève et Gazette de Lausanne*, samedi 21-dimanche 22 septembre 1991.

ETUDES

- MAGGETTI, Daniel, « D'un journal multiple », introduction au *Journal*, Genève, Slatkine, 2005, t. I, p. IX-XXXVII.
- MAGGETTI, Daniel, postface à C. F. Ramuz, *Découverte du monde*, Lausanne, Plaisir de lire, 2005, [pp. 189-192].
- PETERMANN, Stéphane, « Ramuz paysan, patriote et héros : construction d'un mythe », *A contrario*, 2 (2006), pp. 36-56.

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Laurent Dubois, Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne.

Antonin WISER

CLAUDE SIMON, UNE DECONSTRUCTION DU BIOGRAPHIQUE

Les Géorgiques (1981) de Claude Simon travaillent sur un matériau biographique : les archives du Général d'Empire Lacombe-Saint-Michel. Pourtant, le travail formel de sa mise en texte surprend les attentes du genre : les noms propres s'effacent, l'identité du sujet est instable, la chronologie éclate. Par contraste, le sens et l'unité de la vie apparaissent comme des effets d'écriture, les produits de la forme romanesque en tant qu'elle est, selon le mot de Lukacs, « essentiellement biographique ». Tout le texte des *Géorgiques* conteste le caractère nécessaire de l'illusion de signification qui en résulte. La déconstruction du biographique qui s'y joue rejoint par différents aspects les thèses de J. Derrida.

Si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche.

Michel Foucault, *Les mots et les choses*

1

Les Géorgiques (1981) de Claude Simon se présentent comme un roman. Dès la page de couverture. Rien dans le texte ne viendra inquiéter le pacte romanesque ainsi établi avec le lecteur. Discuter de la question biographique à propos de cette oeuvre requiert donc quelques explications préalables.

La réception critique du Nouveau roman s'intéresse depuis plus d'une quinzaine d'années maintenant à un problème très proche, celui de l'autobiographique. Le mouvement, orchestré tout d'abord par Robbe-Grillet et sa proclamation de la « Nouvelle autobiographie », a conduit la critique à reposer la question du référent à propos de textes qu'on avait tenus longtemps pour de purs jeux formels. Les romans de Claude Simon font alors l'objet d'une lecture renouvelée. On prend la mesure de la distance qui sépare sa production des programmes théoriques de Robbe-Grillet ou Ricardou dans les années 1960-1970. Le matériau autobiographique, généalogique et biographique avec lequel travaille Claude

Simon est mis en évidence. Lui-même confirme l'ancrage de ses textes : « à partir de *L'Herbe* (1958), tous mes textes sont plus ou moins "à base de vécu" »¹.

La problématique de l'écriture autobiographique a donc inauguré des lectures de Simon placées sous le signe d'un « pacte de référentialité »². C'est dans ce contexte de réception renouvelée que la question biographique peut être posée.

2

La présence du matériau biographique dans *Les Géorgiques* est massive et aujourd'hui clairement avérée. Aussi inviterait-elle *a priori* à une interprétation de ce texte en terme de « roman biographique ». Je voudrais toutefois suggérer que son écriture non seulement résiste à une telle interprétation, mais qu'elle met en question le projet biographique lui-même.

Celui-ci a été récemment présenté par François Dosse³ comme un pari : rendre compte d'une vie au moyen de l'écriture. Même si les versions les plus contemporaines de ce projet prennent en compte son caractère pluriel et complexe, c'est toujours le sens d'une telle vie qui est visé. Pour cette raison, Dosse envisage l'écriture biographique contemporaine à partir d'un paradigme herméneutique et trouve sa principale ressource théorique chez Ricœur. Le concept d'« identité narrative », proposé par ce dernier dans *Temps et récit*, intervient comme le moyen de « restituer une cohésion de vie »⁴. Cette possibilité s'appuie sur la thèse ricœurienne concernant la mise en intrigue : sa capacité à opérer une synthèse temporelle de l'hétérogène. C'est alors l'unité du récit qui assurerait l'unité du sujet :

Quel est le support de la permanence d'un nom propre ? Qu'est-ce qui justifie qu'on tienne le sujet de l'action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d'une vie qui s'étire de la naissance à la mort ? La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire racontée dit le *qui* de l'action. *L'identité du qui n'est donc elle-même qu'une identité narrative*⁵.

¹ L. Dällenbach, *Claude Simon*, p. 171.

² Sur le statut particulier de la référentialité autobiographique chez Simon, voir les travaux de M. Calle-Gruber, « Une autobiographie de l'écriture », in *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon* ; D. Viart, « Question de genre : fiction et "autofiction" », in *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon* ; M. Thouillot, « Claude Simon et l'autofiction. D'un Acacia à l'autre » ainsi que M. Belarbi, « Pour une autobiographie moderne », tous deux in *Le « Nouveau Roman » en question 5. « Nouvelle Autobiographie » ?* ; J. Den Toonder, « A la limite de l'écriture autobiographique : Claude Simon. *L'Acacia* (1989) » in « *Qui est-je ?* » *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers* ; A. Ducan, « Claude Simon : Le projet autobiographique », in *Revue des sciences humaines*, 220.

³ Voir F. Dosse, *Le pari biographique*.

⁴ *Ibid.*, p. 450.

⁵ P. Ricœur, *Temps et Récit*, t. 3, pp. 442-443.

Cette identité, que Ricœur nomme *ipséité*, « repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. [...] L'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie »⁶. Si une telle cohésion est bien la visée du projet biographique, ainsi que Dosse le suggère, alors l'appareil théorique mobilisé ici vient confirmer obliquement la thèse de Lukács dans *La théorie du roman*, à savoir que « la forme extérieure du roman est essentiellement biographique »⁷.

Il serait toutefois erroné de croire que, dans *Temps et récit*, l'identité narrative intervient uniquement comme produit arbitraire de la narration. Ce serait oublier que Ricœur place la mise en intrigue sous l'autorité de la *mimesis I*, selon un rapport formulé ainsi : « La littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure »⁸. Autrement dit, la mise en intrigue ne peut configurer une identité narrative que parce que l'action humaine possède déjà une certaine unité de signification.

C'est ce postulat ontologique que viendra contester le travail d'écriture de Simon.

3

Je voudrais examiner maintenant quelques uns des dispositifs de ce travail d'écriture. Le premier point concerne la mise en texte du matériau biographique. On peut mettre en évidence trois types de documents dans *Les Géorgiques* : les archives du Général Lacombe-Saint-Michel, les souvenirs de Claude Simon et les pages d'*Hommage à la Catalogne* de George Orwell. Je m'intéresserai essentiellement au premier type – qui oriente la lecture en termes biographiques – afin d'observer comment le matériau qui en est issu fonctionne à l'intérieur du roman.

Le recours aux documents, dans une biographie, sert habituellement de garant à ce que Dosse nomme un « pacte de vérité »⁹. Cette fonction est pourtant désamorcée dans *Les Géorgiques*, de par le fait que rien dans ce texte ne permet d'identifier l'archive comme telle. La mention paratextuelle instaure, ainsi que je l'ai déjà mentionné, un pacte romanesque qui ne sera jamais troublé. On rencontre certes des marques d'hétérogénéité discursive (italique, guillemets), mais rien n'indique que les voix ainsi différenciées parlent depuis le dehors de la fiction. Si l'on considère le document comme une trace historique, on doit constater qu'ici la trace s'efface comme trace¹⁰.

⁶ *Ibid.*, p. 443.

⁷ *La théorie du roman*, p. 72.

⁸ *Temps et récit*, t. 1, p. 125.

⁹ *Op. cit.*, p. 450.

¹⁰ Un tel effacement rend par ailleurs invisibles les opérations de gommage ou de réécriture des documents. Raillard, sur la base d'extraits d'archives que Simon lui a permis de consulter, a pu

Impossible alors de remonter de la trace textuelle à quelque présence passée, sur le modèle herméneutique de Ricœur :

La trace indique *ici*, donc dans l'espace, et *maintenant*, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle orient la chasse, la quête, l'enquête, la recherche. Or c'est tout cela qu'est l'histoire. Dire qu'elle est une connaissance par traces, c'est en appeler, en dernier recours, à la *signifiance* d'un passé révolu qui néanmoins demeure préservé dans ses vestiges¹¹.

Rien donc, dans *Les Géorgiques*, ne nous conduit au-delà du tracé de l'archive effacée dans le roman¹². Le récit s'en trouve tout entier plongé dans un seul plan d'immanence. La ligne de partage entre fiction et réalité historique devient indiscernable, les deux se fondant dans l'ambiguïté de l'*histoire*. Du coup, la tension, propre selon Dosse à la biographie¹³, entre régime de fiction et de vérité, est annulée par leur indécidabilité.

Mais le procédé a également pour conséquence de rompre l'attache du document avec son contexte particulier. L'effet d'universalisation qui en résulte favorise la confusion des voix propre aux *Géorgiques* et la transposition analogique¹⁴ des expériences d'un personnage à un autre. Désancrés, les documents peuvent alors être greffés sans transition sur les souvenirs de l'auteur ou la réécriture des pages d'Orwell. J'y reviendrai plus loin.

Ces différents aspects rapprochent la mise en œuvre documentaire dans ce roman de ce que Derrida a pu dire de la trace. « [La trace] n'est une trace que si en elle la présence est irrémédiablement dérobée, dès sa première promesse, et si elle se constitue comme la possibilité d'un effacement absolu »¹⁵. L'absence, celle de signifié transcendantal, place l'effort herméneutique face à un « renvoi sans fin des traces aux traces »¹⁶. Derrida évoque alors la « force de rupture » de la trace, qui

mettre en évidence, par exemple, que le style du Général – concis, incisif, intemporel – est produit par élagage des écrits de Lacombe-Saint-Michel (cf. « Les trois hautes fenêtres », pp. 144-148).

¹¹ *Temps et récit*, t. 3, p. 219. La rétention mémorielle husserlienne semble ici transposée à la trace documentaire.

¹² Il est certain que le lecteur contemporain dispose maintenant d'informations métatextuelles – notamment des indications assez précises de Simon lui-même – qui peuvent guider vers le « personnage historique » de Lacombe Saint-Michel une recherche soucieuse d'établir la nature des rapports entre le roman et son dehors. L'objet du présent travail est toutefois quelque peu différent, dans la mesure où il s'agit uniquement d'examiner la manière dont le matériau biographique *fonctionne à l'intérieur du texte* de Simon. Dans les limites d'une telle perspective, qui se tient dans la clôture du volume des *Géorgiques*, on ne peut que constater qu'aucun élément ne nous renvoie à ces hors-textes que constitueraient le « personnage historique » et les « archives réelles ».

¹³ *Op. cit.*, p. 451.

¹⁴ Voir sur ce point l'étude de Nathalie Piégay-Gros sur les *Géorgiques*, pp. 51 sq.

¹⁵ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, p. 390.

¹⁶ J. Derrida, *La dissémination*, p. 58.

ouvre la possibilité de sa greffe¹⁷. Par ailleurs, dans le jeu du renvoi, « le mouvement de la trace est nécessairement occulté »¹⁸ : elle ne peut jamais se donner comme telle dans la mesure où elle joue déjà au cœur du « comme tel » qui croit s'y soustraire.

4

Cette structure met en question le concept d'origine.

La trace n'est pas seulement la disparition de l'origine, elle veut dire ici [...] que l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient ainsi l'origine de l'origine¹⁹.

L'origine donc comme effet d'écriture. Ce constat trouve une résonance particulière dans *Les Géorgiques*.

La montagne d'écrits du Général – « amoncellement de paperasses, de registres, de manuscrits » (439) de tout ordre – n'est pas ce qui reste de lui, les traces de sa présence, mais – à s'en tenir aux *faits* – cela même qu'il a été²⁰. A la lecture du roman, il semble bien en effet que pas un acte de L.S.M. n'ait été effectué autrement que par le truchement de son écriture. De « cette constance avec laquelle il veillait par voie épistolaire sur quelques hectares de terre » (447) jusqu'à la guerre qu'il mène par la seule puissance de sa plume²¹, toute la vie de L.S.M. se diffracte dans les innombrables scènes d'écritures et signatures rencontrées au fil du texte. Scènes multipliées, répétées et redoublées, à l'instar du paraphe lui-même, qui ne se donne pas ici comme la marque extérieure d'un acte, mais bien comme cet acte lui-même.

Pas plus que les autres traces, ce paraphe ne nous guide donc au-delà de ses trois lettres, à quelque origine première. La force de rupture contextuelle, comme pour tout graphe, suppose « la non-présence de mon vouloir-dire »²².

¹⁷ « Cette force de rupture tient à l'espacement qui constitue le signe écrit : espacement qui le sépare des autres éléments de la chaîne contextuelle interne (possibilité toujours ouverte de son prélèvement et de sa greffe) », J. Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 377.

¹⁸ J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 69.

¹⁹ *Ibid.*, p. 90.

²⁰ La réflexion de Derrida dans *Mal d'archive* semble bien confirmer cette possibilité, dans la mesure où « l'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement », p. 34.

²¹ « Il apposait rapidement, écrasant la plume, comme un sceau, la marque inflexible de l'autorité, un gribouillis, l'espèce de pelote de fils embrouillés que reconnaissaient au premier coup d'œil les destinataires des missives [...] les brefs assemblages de mots qui par le seul effet d'un peu d'encre rose sur un morceau de papier réussaient à faire avancer et vaincre des armées », *Les Géorgiques*, p. 396.

²² J. Derrida, *Marges de la philosophie*, *op. cit.* p. 376.

Pour fonctionner, c'est-à-dire pour être lisible, une signature doit avoir une forme répétée, itérable, imitable ; elle doit pouvoir se détacher de l'intention présente et singulière de sa production²³.

La signature de L.S.M. n'exerce en effet sa puissance qu'à distance, qu'à la condition de l'absence du Général à ce qu'il fait par ce moyen. Il n'est jamais présent, ni sur le champ de bataille, ni sur celui des semailles et des récoltes. Son paraphe est un téléopérateur. Ce qui se vérifie à l'occasion de sa succession. On sait qu'un testament ne performe qu'à partir de l'absence absolue de son émetteur. Son efficace se déploie alors même qu'on ne peut plus mobiliser ou actualiser aucune intention vivante. Mais cette impossibilité rend la signature équivoque. On n'a plus loisir de remonter à une volonté indivise, qui viendrait rassurer l'unité du sens transmis. Ce n'est pas un hasard si L.S.M. rédige deux textes testamentaires comme il laisse deux « lignées » : toute signature, comme toute transmission, est toujours déjà prise dans un mouvement de division. De là, l'héritage se conteste et se disperse, jusqu'à cet épuisement à partir duquel le « visiteur » du troisième chapitre envisagera sa généalogie²⁴.

5

Le paraphe qui performe la vie de L.S.M. se donne comme une rature et une suppléance, le tenant lieu d'un nom absent. Lacombe-Saint-Michel n'apparaît en effet jamais. Tout semble obéir à cette loi du « γράφειν comme effacement originaire du nom propre. Il y a écriture dès que le nom propre est raturé dans un système »²⁵, nous dit *La Grammatologie*. Un effacement dès les premières lignes, qui laisse le lecteur aux prises avec un *il* anonyme. La force de rupture du pronom estompe l'identité du sujet. Ainsi dans l'extrait ci-dessous :

Le goût amer que lui laisse la nuit passée avec la jeune Italienne : le ton faussement enjoué sur lequel il la raconte, la plaisante et maladroite justification (lui faire moins mal que les moustiques), sa hâte, son départ comme une fuite, la sèche brusquerie avec laquelle il poursuit sans transition : Il me tardait de quitter Goro. J'en partis à la pointe du jour pour me rendre à Mantoue qui vous doit la place Virgiliane. Cette ville

²³ *Ibid.*, p. 392.

²⁴ Dällenbach inscrit la question généalogique avec celle de l'origine du texte dans une même interrogation : le romans de Simon portent selon lui l'aveu du fait que « la question de la filiation et de la paternité se voit sans relâche réactivée ici par une matrilinearité et une parthénogenèse insistantes, que ne saurait jamais être levé le quadruple mystère littéraire qu'elle emporte avec elle : suis-je assuré d'être *l'auteur* de mon texte (N'en serait-je pas plutôt le fils, le fils adoptif, le neveu ?). Comment ce texte a-t-il commencé ? (Ou si l'on préfère : comme s'engendrent les mots ?) D'où me vient-il ? Comment savoir ? », *Sur Claude Simon*, « La question primordiale », p. 83. Chacune de ces questions ne s'ouvre qu'à partir de l'équivoque première, l'absence d'origine.

²⁵ *De la grammatologie*, p. 159. Sur l'effacement d'origine du nom propre, voir également *La carte postale*, p. 382.

s'embellirait davantage si... Il couche à même le sol dans une cour d'école, la tête appuyée sur sa muselle. Il couche sur le ciment d'un hangar d'usine. Il s'effondre dans un pré dont il essaye de brouter l'herbe. Il est couché sur le plancher d'un wagon à bestiaux parmi des corps tellement entassés qu'il ne peut allonger ses jambes. Le wagon n'est aéré que par deux petites lucarnes rectangulaires. Il souffre de la faim et de la soif. Il y a 2 postes de Ponpone à Merola, 2 postes aller et retour de Merola à Goro, 4 de Merloa à Magnasca, 3 de Magnasca à Ravenne, 5 ½ de Ravenne à Rimini, etc. Il se rend compte qu'il ne pourra pas continuer à jouer les riches étrangers dans la journée et à se cacher pendant la nuit. (64)

A la fois multiple et identique, le pronom bien peu personnel fonctionne comme point de passage qui lisse les hétérogénéités spatio-temporelles dans l'immanence du plan d'écriture. Le principe d'individuation est affaibli. A sa seconde lecture, instruite par une première des procédés textuels ici à l'œuvre, le lecteur reconnaîtra le Général dans l'épisode de Goro, le cavalier de 1940 déporté en train vers un camp de prisonniers, ou le fugitif O. poursuivi à Barcelone par les stalinien. Mais tous sont expressément télescopés et confondus en un seul flux textuel, selon un unique point de *fuite*. Plusieurs syntagmes restent par ailleurs, quant à leur attribution, partagés ou indécidables²⁶. Dans la *différence* de il à il, condition de leur identification, se maintient toujours aussi leur altérité comme point d'indécidabilité, de non singularité et d'idéalité. Aucune procédure herméneutique ne saurait la réduire absolument. L'incertitude restante rejoint celle du cavalier du second chapitre dont la troupe se désagrège dans la nuit et le brouillard : « peut-être est-ce le même type et le même cheval [qu'il a croisés précédemment], ou peut-être que le cavalier arrêté c'est maintenant lui » (98).

6

Privé de nom propre inaugural, le corps du texte perd son chef – *archè* en tous ses sens – au même titre que le corps de cavalerie du second chapitre, qui connaît alors « la cessation de toute cohésion, de toute discipline, [...] toute notion de commandement et d'obéissance apparaissant aux uns et aux autres sans objet, *privée de sens*, nulle » (95. C'est moi qui souligne). L'éclatement de l'espace géographique et de la continuité temporelle est l'effet d'une décapitation qui instaure l'immanence de l'univers textuel. *Les Géorgiques* auront d'ailleurs évoqué

²⁶ Ainsi « il souffre de la faim et de la soif » pourrait aussi bien convenir à O. traqué à Barcelone qu'au cavalier de 1940. Le syntagme a d'ailleurs une valeur itérative, puisque cette souffrance a pu être vécue par le cavalier au moins juste avant d'être fait prisonnier, durant sa déportation (ce que suggère le cotexte immédiat) et sa détention, voire – si on l'identifie avec Simon lui-même – après son évasion. Et, si aucun autre épisode ne vient confirmer l'hypothèse, rien n'interdit non plus, *de jure*, que le Général n'ait pas fait également une telle expérience, une fois qu'on a reconnu le fonctionnement polyphonique du *il* dans ce premier chapitre, à même de supporter plusieurs personnages différents. Cette dernière supposition est simplement moins bien confirmée par le reste du texte, à l'intérieur d'une pratique désormais probabiliste de la lecture.

comme le dédoublement de ce geste scriptural, l'exploit double et conjoint de L.S.M. : tuer un roi et accoucher un monde.

An-archique, le monde du texte l'est alors au moins à un double titre. D'abord parce que le sujet n'y est plus *subjectum*. Il disparaît en tant que substrat rassemblant et ordonnant ses accidents. Ceux-ci se donnent alors épars, « sans distinction de grade » (95) :

Il a cinquante ans. Il est général en chef d'artillerie de l'armée d'Italie. Il réside à Milan. Il porte une tunique au col et au plastron bordés de dorures. Il a soixante ans. Il surveille les travaux d'achèvements de la terrasse de son château. Il est frileusement enveloppé d'une vieille houppelande militaire. Il voit des points noirs. Le soir il sera mort. Il a trente ans. Il est capitaine. Il va à l'opéra. Il porte un tricorne, une tunique bleue pincée à la taille et une épée de salon. Sous le Directoire il est ambassadeur à Naples. Il se marie une première fois en 1781 à une jeune protestante hollandaise. A trente-huit ans il est élu membre de l'Assemblée nationale à la fois dans les départements du Nord et du Tarn. Pendant l'hiver 1807 il dirige le siège de Stralsund en Poméranie suédoise. Il achète un cheval à Friedland. C'est un colosse. Il écrit plaisamment à un ami qu'il a pris trop d'embonpoint pour sa petite taille de cinq pieds neuf pouces. En 1792 il est élu à la Convention. Il écrit à son intendante Batti de veiller à regarnir les haies d'épine blanche. (21-2)²⁷

L'usage du présent met à plat tout relief chronologique, fonctionnant comme opérateur d'une dispersion où tous les éléments sont désormais équidistants. La juxtaposition paratactique libérée de toute vectorialité temporelle défait l'*ego* dont Husserl pensait qu'il « se constitue pour lui-même en quelque sorte dans l'unité d'une histoire »²⁸.

Au défaut de *subjectum* ne vient donc suppléer aucune voix narrative qui se poserait en sujet transcendantal. Le récit dans son ensemble ne donne lieu à aucune *Sinngebung* ; pas d'activité noétique pour produire un sens intentionnel à partir des données hylétiques de l'archive, selon un modèle phénoménologique qui sous-tend encore l'herméneutique de Ricoeur. Réduite à la seule coprésence des éléments dans la linéarité textuelle, l'identité narrative – si tant est qu'on puisse encore

²⁷ Que l'on compare, pour en prendre la (dé)mesure, cette dispersion à la notice biographique suivante de L.S.M : « Né en 1751, l'ancêtre mène une carrière militaire et politique. Il épouse en premières noces une jeune protestante hollandaise, Marie-Anne Hassel rencontrée à l'opéra, à Milan. Elle meurt en lui donnant un fils. Elu membre de l'Assemblée nationale dans les départements du Nord et du Tarn en 1789, élu à la Convention en 1792, il vote la mort du roi l'année suivante. Secrétaire de la Convention en pleine période de la Terreur, il sauve et épouse une royaliste, Adélaïde Micoux. Sous le Directoire, il devient ambassadeur à Naples et vote la peine de mort contre tout émigré rentré en France, pris les armes à la main. En 1803, il est général en chef de l'armée d'Italie à Milan ; il dirige le siège de Stralsund en Poméranie (1807) ; puis il devient gouverneur militaire de Barcelone. Il meurt à 60 ans dans son domaine de Falguières en surveillant les travaux d'achèvement de la terrasse du château ». Tirée de C. De Ribeaupierre, *Le roman généalogique*, pp. 133-134.

²⁸ E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, p. 129.

parler d'identité – ne parvient à se constituer ni en une subjectivité, ni même en une objectivité.

7

Le sens auquel se soustraient ici *Les Géorgiques* est celui d'une certaine évidence d'ordre syntaxique. Simon l'évoque à l'occasion d'une mise en scène : celle d'O. tentant de rédiger la relation de son aventure espagnole.

Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure il s'en dégagera un sens cohérent. Tout d'abord le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire et se présentent selon des priorités d'ordre affectif devrait, dans une certaine mesure, les expliquer. Il pense aussi peut-être qu'à l'intérieur de cet ordre premier des obligations de la construction syntaxique feront ressortir des rapports de cause à effet. (311)

Le sens apparaît donc comme plus-value graphique, un *effet d'écriture*²⁹ – comme on parle d'effet d'optique. Mais l'effort d'O. aboutit à un échec, ne pouvant camoufler l'absurdité primordiale de l'Histoire derrière la cohésion artificielle du récit.

A la fin il fait penser à quelqu'un qui s'obstinerait avec une indécourageable et morne persévérance à relire le mode d'emploi et de montage d'une mécanique perfectionnée sans pouvoir se résigner à admettre que les pièces détachées qu'on lui a vendues et qu'il essaye d'assembler, rejette et reprend tour à tour, ne peuvent s'adapter entre elles ni pour former la machine décrite par la notice du catalogue, ni selon toute apparence aucune autre machine sauf un ensemble grinçant d'engrenages ne servant à rien sinon à détruire et tuer, avant de se démantibuler et de se détruire lui-même. (311-312)

A ignorer le sens comme effet d'écriture, l'ordre du discours romanesque devient idéologique. Héritée, la forme du « roman prétendument "réaliste" »³⁰ – celle-là même que Lukács tenait pour essentiellement biographique – se donne comme transparence parce qu'elle est réifiée en un milieu d'évidence. O., c'est certes Orwell, mais surtout l'observateur, l'objectivité, l'origine. Celui qui

²⁹ *Discours de Stockholm*, p. 17. « Les personnages du roman traditionnel sont entraînés dans une suite d'aventures, de réactions en chaîne se succédant par un prétendu implacable mécanisme de causes et d'effets qui peu à peu les conduit à ce dénouement qu'on appelle le "couronnement logique du roman", démontrant le bien-fondé de la thèse soutenue par l'auteur exprimant ce que son lecteur doit penser des hommes, des femmes, de la société ou de l'Histoire... L'ennui, c'est que ces événements soi-disant déterminés et déterminants ne dépendent que du bon vouloir de celui qui les raconte et au gré duquel tels ou tels personnages se rencontrent (ou se manquent), s'aiment (ou se détestent), meurent (ou survivent), et qui si ces événements sont bien entendu possibles, ils pourraient tout aussi bien ne pas se produire » (18).

³⁰ *Op. cit.*, p. 35.

« s’efforce (feint ?) de se borner aux faits » et opte pour « une forme d’écriture qui se présente comme neutre (il recourt à des phrases courtes, il évite dans la mesure du possible les adjectifs de valeur et d’une façon générale tout ce qui pourrait ressembler à une interprétation partisane ou tendancieuse des événements » (314). O., c’est le discours halluciné qui se rêve en « voix blanche », qui voudrait annuler tout ce que le corps – le sien comme celui de l’écriture – a d’opaque, d’autonome, d’immaîtrisé. Le désir de sa négation : $O = 0$. Délire phonocentriste, mais aussi volonté d’ordre, ce que Foucault évoquait :

Dans toute société la production de discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d’en conjurer les pouvoirs et les dangers, d’en maîtriser l’événement aléatoire, d’en esquiver la lourde, la redoutable matérialité³¹.

C’est bien de ce type de procédures répressives que relève l’ordonnement qu’O. s’efforce, sans succès, de réaliser.

8

A l’inverse, *Les Géorgiques* travaillent la terre en désordre, s’enfonçant dans la matérialité scripturale pour y creuser un *ab-sens*. L’écriture n’y est pas le véhicule d’une signification qui lui préexisterait³² : elle est le lieu de sa construction ou de sa non-construction. De sa possible déconstruction. Le texte simonien conteste donc le schéma de la *mimesis I* de Ricœur. L’écriture ne vient pas refigurer ce qui d’avance faisait figure. L’identité est narrative au sens fort : un pur artefact graphique. Mais la forme qui la produit n’est pas une immédiateté ou une nature. Elle est historique et advenue, $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota$ et non $\varphi\acute{\upsilon}\sigma\epsilon\iota$.

Le texte des *Géorgiques* témoigne de cela par un montage du matériau documentaire qui renonce à l’« illusion nécessaire » propre au pari biographique selon Dosse, à savoir « la volonté de faire sens, de réfléchir l’hétérogénéité et la contingence d’une vie pour en faire une unité signifiante et cohérente »³³. Ce geste de Simon exprime le refus du Grand Récit historique. Le roman « prétendument réaliste » porte en lui une téléologie qui le rapproche de la fable morale. Il ne produit pas simplement une apparence, mais bien une mystification : celle du sens de l’agir et de l’unité de la vie. Simon le souligne dans son *Discours de Stockholm* :

J’ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières [...] j’ai été fait prisonnier, j’ai connu la faim, le travail physique jusqu’à l’épuisement, je me suis

³¹ M. Foucault, *L’ordre du discours*, p. 10.

³² « On n’écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s’est passé avant le travail d’écrire », C. Simon, *Discours de Stockholm*, p. 25.

³³ F. Dosse, *op. cit.*, p. 10.

évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle [...] et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante douze ans, découvert aucun sens à tout cela. (24)

Ni direction ni signification. Cette liste d'événements ne rappelle pas par hasard, jusque dans sa forme, celles qu'on peut lire dans *Les Géorgiques*³⁴.

9

Pareille thèse, aussi bien que sa mise en œuvre, inquiète l'herméneutique. Ainsi Ricœur évoque la possibilité que, dans l'ère post-moderne, « l'on ne sache plus ce que raconter veut dire »³⁵. Mais Simon sait précisément ce que raconter *veut* dire : l'opération narrative désire le sens de l'histoire. Le pari biographique n'y échappe pas. Aussi, pour se libérer de l'emprise d'un tel vouloir-dire, le récit est-il chez Simon, à l'instar de l'histoire universelle pour Adorno, « construit et nié »³⁶. L'insistance sur la construction met en évidence la genèse scripturale du sens. Le moment de sa négation défait le caractère fétiche de la forme narrative réifiée. C'est à cette double condition que le travail simonien de déconstruction du biographique lui permet de rejoindre l'histoire par-delà ses sens surimposés.

On pourrait alors, au terme de ce parcours des *Géorgiques*, transposer à l'écrivain ce que Benjamin dit de l'historien matérialiste dans le passage suivant – en laissant toutefois résonner le mot *histoire* en toute son équivoque :

Tout exposé dialectique de l'histoire a un prix : il faut renoncer à la contemplation, caractéristique de l'historicisme. L'historien matérialiste est obligé d'abandonner l'élément épique de l'histoire³⁷.

³⁴ Le rapport du métatexte simonien – notamment le *Discours de Stockholm* cité ici – aux romans mériterait d'être interrogé spécifiquement. Ne pouvant m'y engager ici, je me limiterai à cette précision : on l'aura compris, la lecture proposée ici postule que l'« expérience de vie » de Simon n'est pas le sens de ses textes mais qu'elle vient tout au plus en quelque sorte les redoubler. L'ab-sens se joue d'abord à même *Les Géorgiques*, au fil d'une lecture immanente.

³⁵ *Temps et récit*, t. 3, p. 483. La remarque fait écho à l'anathème prononcé au second tome de *Temps et récit* contre les romans sans unité et sans clôture – une catégorie à laquelle Simon avoue lui-même, dans le *Discours de Stockholm*, appartenir. Ricœur évoquait alors « un seuil au-delà duquel nous sommes mis dans l'alternative, ou bien d'exclure l'œuvre du domaine de l'art, ou de renoncer à la présupposition la plus fondamentale de la poésie, à savoir qu'elle est une imitation des usages non littéraires du langage, parmi lesquels l'usage ordinaire du récit comme arrangement systématique des incidents de la vie », *ibid.*, t. 2, p. 45. Le non-respect de la forme héritée et de la norme herméneutique place Simon sous le coup d'une telle excommunication prononcée par les gardiens de l'orthodoxie romanesque.

³⁶ Cf. Th. Adorno, *Dialectique négative*, p. 308.

³⁷ W. Benjamin, « Eduard Fuchs, historien et collectionneur », in *Œuvres*, t. 3, p. 175.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 2001.
- BELARBI, Mokhtar, « Pour une autobiographie moderne », in *Le « Nouveau Roman » en question 5. « Nouvelle Autobiographie » ?*, éd. Roger-Michel Allemand et Christian Milat, Lettres Modernes Minard, Paris, 2004.
- BENJAMIN, Walter, « Walter Fuchs : historien et collectionneur », in *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Une autobiographie de l'écriture », in *Le grand temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2004, pp. 149-166.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.
- DÄLLENBACH, Lucien, « La question primordiale », *Sur Claude Simon*, Collectif, Paris, Minuit, 1987, pp. 63-93.
- DEN TOONDER, Jeanette, « A la limite de l'écriture autobiographique : Claude Simon. *L'Acacia* (1989) » in « *Qui est-je ?* » *L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Bern, Peter Lang, 1999, pp. 163-186.
- DE RIBAUPIERRE, Claire, *Le roman généalogique*, Bruxelles, La part de l'Œil, 2002.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- DERRIDA, Jacques, *La carte postale*, Paris, Aubier, 1980.
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archives*, Paris, Galilée, 1995.
- DOSSE, François, *Le pari autobiographique*, Paris, La découverte, 2005.
- DUCAN, Alastair, « Claude Simon : Le projet autobiographique », in *Revue des sciences humaines*, 220 (1990), pp. 47-62.
- FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 1992.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 1996.
- MOUGIN, Pascal, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'imaginaire biographique*. Paris, Minard, 1997.
- PIEGAY-GROS, Nathalie, *Claude Simon. Les Géorgiques*, Paris, PUF, 1996.
- RAILLARD, Georges « Les trois hautes fenêtres : le document dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », in *Romans d'archive*, éd. Raymonde Debray-Genette et Jacques Neffs, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1987.
- RICŒUR, Paul, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1991, 3 t.

SIMON, Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.

THOUILLOT, Michel, « Claude Simon et l'autofiction. D'un Acacia à l'autre », in *Le « Nouveau Roman » en question 5, « Nouvelle Autobiographie » ?*, éd. Roger-Michel Allemand et Christian Milat, Lettres Modernes Minard, Paris, 2004, pp. 111-136.

VIART, Dominique, « Question de genre : fiction et "autofiction" », *Une mémoire inquiète*. La Route des Flandres de *Claude Simon*, Paris, PUF, 1997.

Raphaël BARONI

REVENANCES DE L'AUTEUR...

Dans la préface de son roman *Le Monde selon Garp*, John Irving prétend qu'un adulte qui lit un roman, sauf à être désespérément inexpérimenté ou tout à fait innocent en la matière, est à même de comprendre qu'il n'importe guère de savoir dans quelle mesure le livre possède une dimension autobiographique. Pourtant, Irving reconnaît que quand des lecteurs en chair et en os rencontrent un auteur non moins charnel, la question ne manque pas de fuser : qu'est-ce que le romancier a mis de lui-même dans son œuvre¹ ? Dans un entretien avec Frédéric Martel, Michel Houellebecq a affirmé quant à lui que c'était difficile à croire, mais qu'à l'heure actuelle, il ne savait plus très bien ce qui, dans ses romans, relevait de l'autobiographie. Il ajoute par ailleurs être très conscient que cela n'a aucune importance². Umberto Eco, en tant que romancier, a déclaré pour sa part qu'il refusait désormais de répondre à la question : « Auquel de vos personnages vous identifiez-vous ? » La seule réponse possible, à ses yeux, était : « Aux adverbess, bien sûr³ ! » On peut au moins en déduire qu'il estime avoir créé des adverbess à son image, et que les lecteurs sont décidément bien acharnés à vouloir traquer les auteurs entre les lignes leurs romans. Ces quelques anecdotes m'amènent à poser une question double : pourquoi les auteurs semblent-ils vouloir dénier le droit à leurs lecteurs de s'intéresser à la manière dont la fiction est habitée par eux ? et pourquoi ces lecteurs ne parviennent-ils par à sortir de cette fascination biographique apparemment totalement hors de propos ? Sur un plan théorique, la question pourrait être posée en ces termes : qu'est-ce que l'auteur fait au lecteur que son œuvre toute seule est incapable de faire par elle-même ?

Pour comprendre le sens historique et les ramifications théoriques et pratiques de cette question, nous sommes contraints de suivre la faille d'une polémique très ancienne dont l'une des étapes majeures nous ramène à un changement de perspective épistémologique que la Nouvelle Critique, dans les années soixante du siècle passé, a réussi à imposer aux études littéraires. Peut-être faudrait-il remonter plus loin pour bien comprendre les enjeux profonds du débat, par exemple jusqu'au

¹ J. Irving, *Le Monde selon Garp*.

² « C'est ainsi que je fabrique mes livres », entretien de Michel Houellebecq avec Frédéric Martel, *Nouvelle Revue Française*, 548 (janvier 1999).

³ U. Eco, *Apostille au Nom de la rose*, p. 84.

Contre Sainte-Beuve de Marcel Proust, ainsi que nous y invite Dominique Maingueneau dans son dernier ouvrage⁴ ou alors jusqu'à l'émergence de l'esthétique romantique, ou même jusqu'aux fondements de la modernité, au moment où l'œuvre passe d'un statut de *Mimèsis* à celui d'un petit-monde créé par un auteur prométhéen (et c'est le filon suivi par Tzvetan Todorov dans son dernier ouvrage⁵).

Quelle que puisse être l'origine historique de cette faille entre l'œuvre et son créateur qui a conduit à la progressive autonomisation du texte littéraire, tout le monde semble s'accorder aujourd'hui pour critiquer ce repli textualiste et pour le juger caduc. Autant le dire tout de suite, nous sommes sans doute à l'aube d'un changement majeur de paradigme théorique et certaines certitudes anciennes doivent aujourd'hui être ré-interrogées à nouveaux frais. Les racines de l'émancipation du texte vis-à-vis de la biographie de l'auteur s'enfoncent donc profondément dans le terreau de l'histoire littéraire, mais cette libération n'apparaît jamais avec autant d'éclat qu'à l'époque où la Nouvelle Critique a cherché à rompre avec la méthode de Lanson. La faille y est plus apparente parce qu'il s'agit de la rupture la plus brutale, la plus fraîche dans nos mémoires – elle a même son slogan, inventé par Barthes, qui a déclaré « la mort de l'auteur » – et le combat a accouché d'une redistribution des cartes institutionnelles qui a durablement modifié les méthodes de recherche et l'enseignement de la littérature.

A cette époque, une question semblait devoir être définitivement bannie du champ de la réflexion littéraire : on a décrété sans valeur l'hypothèse d'une intention de l'auteur et contesté la pertinence de recourir à des données biographiques pour interpréter les textes. L'idée essentielle était d'opposer une lecture progressiste centrée sur le texte lui-même – dont les structures internes se révéleraient dans l'actualisation neutre et objective qu'en ferait un lecteur idéal, un spécialiste armé d'une batterie d'outils scientifiques – et une lecture jugée conformiste, qui tentait autrefois de déterminer le sens des textes en recourant à des données externes portant sur ses conditions de production. Comme à l'époque de la Réforme, on voulait donc en revenir à la lettre du texte, et ne plus se laisser abuser par des considérations mondaines concernant les auteurs.

Seulement, assez rapidement, les tenants du « close reading », d'une lecture thématique, immanente ou structurale, bref tous ceux qui avaient l'ambition d'atteindre le stade d'une lecture purement objective, se sont vus débordés par leur aile la plus radicale, et peut-être la plus conséquente : les œuvres se sont transformées en boîtes de pandores libérant tous les démons de la dérive interprétative et de la « différence » du sens. On voit bien comment le problème devait se poser inévitablement : rompre avec l'intention de l'auteur et déclarer, comme le faisait Roland Barthes, son « acte de décès », cela ouvrait de nouvelles potentialités pour la lecture, c'était un acte d'émancipation, pas seulement contre l'histoire littéraire à la Lanson, mais aussi, potentiellement, contre toute forme de

⁴ D. Maingueneau, *Contre Saint Proust, ou la fin de La littérature*.

⁵ T. Todorov, *La Littérature en péril*.

lecture savante. L'initiative transférée de l'auteur au lecteur faisait courir le risque, à plus ou moins brève échéance, de tout emporter, du moins tout ce qu'avait été capable d'élaborer la culture philologique en cherchant à reconstituer l'horizon du texte qui résiste à l'horizon du lecteur. Le texte menaçait de devenir un simple *stimulus* pour la dérive du sens. On n'osait plus affirmer, pour canaliser le flot interprétatif, que l'auteur n'aurait jamais pu penser cela ou que telle interprétation était un anachronisme flagrant, tout était permis au lecteur du moment que cela partait du texte.

Ceux qui n'avaient pas peur d'être emportés par le courant affirmaient que la parole écrite était plus propre que la parole orale, parce qu'elle était détachable du corps qui la produit, de la bouche pleine de dents et de fluides qui la profère et qui l'englué dans son origine. La parole écrite est portée sur un vaisseau de papier qui peut la faire dériver bien loin de son port d'attache, qui la fait s'éloigner encore davantage à chaque lecture. Les exemples d'une telle dérive ne manquent pas : de Sophocle à Freud, Œdipe s'est mué en l'icône d'une névrose infantile ; de Shakespeare à Schwarzenegger, Hamlet est passé de l'anti-héros au *Last Action Hero*. Et si l'auteur importe peu, pourquoi ne pas jouer au jeu des fausses attributions volontaires ? C'est le jeu auquel s'est prêté Borges pour enrichir « l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. »

Cette technique, aux applications infinies, nous invite à parcourir l'Odyssée comme si elle était postérieure à l'Enéide [...]. [Elle] peuple d'aventures les livres les plus paisibles. Attribuer l'*Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage⁶ ?

Seulement la même réflexion nous invite à réfléchir sur l'importance cruciale de la signature de l'auteur en ce qui regarde le réglage de l'interprétation. En effet, si *Don Quichotte* n'avait pas été écrit par Cervantès au XVII^e siècle, mais par Philippe Ménard au XX^e siècle, nous ne le lirions pas du tout de la même manière. C'est ce que nous enseigne Borges dans ce célèbre passage tiré de la même nouvelle :

Comparer de Don Quichotte de Ménard à celui de Cervantès est une révélation. Celui-ci, par exemple, écrivit (Don Quichotte, première partie, chapitre IX) :

...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

Rédigée au XVII^e siècle, rédigée par le « génie ignorant » Cervantès, cette énumération est un pur éloge rhétorique de l'histoire. Ménard écrit en revanche :

⁶ J. L. Borges, *Fictions*, pp. 50-51.

...la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir.

L'histoire, mère de la vérité ; l'idée est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. [...] Le contraste entre les deux styles est également vif. Le style archaïsant de Ménard – tout compte fait étranger – pêche par quelque affectation. Il n'en est pas de même pour son précurseur, qui manie avec aisance l'espagnol courant de son époque⁷.

En fait, la libération du sens de l'œuvre de l'emprise exclusive de l'intention présumée de son auteur (intention dont la reconstruction dépend autant de la lettre du texte que de données biographiques et historiques) aurait dû nous rendre attentifs à ce que l'attribution d'un texte à un auteur singulier faisait à la lecture. La question ne faisait pas problème tant que la question du sens n'était débattue que dans un cadre communicationnel, dans lequel on admettait que la forme cachait un fond, et qu'il était donc possible de lire entre les lignes pour retrouver *la pensée profonde du texte*, le sens codé de la métaphore qui, au fond, ne devait pas être bien différente de la pensée profonde de l'auteur. Mais on sait bien que les textes sont à double fond, à triple fond, à fond infini, et ce sens objectif, on ne le rencontre jamais. La philologie n'était qu'une tentative pour pallier la faiblesse des codes, pour compenser leur caractère historique, vieillissant, leur oubli et leur renouvellement inévitable, pour maintenir figé un sens qui se métamorphose sans cesse dans la différence de la communication.

La polémique lancée par la Nouvelle Critique, en rompant avec la philologie, aurait dû en fait poser cette question cruciale qui avait été masquée par la croyance en la pérennité et la naturalité du sens : qu'est ce que l'attribution du texte à un auteur fait à la lecture ? Mais cette question a été d'abord occultée, contournée, parce qu'on croyait encore en un sens objectivable, et ensuite elle a été ignorée par ceux qui préféraient célébrer la dérive du sens, sa libération, plutôt que de retrouver un sens conventionnel préfiguré par autrui. En ce sens, Antoine Compagnon a parfaitement raison de montrer dans *Le Démon de la théorie* que même les théories de la réception articulées à partir des années 1970, par exemple celles d'Ingarden, d'Eco, d'Iser, de Jauss ou de Barthes, ne font que recouvrir le problème de l'intention d'auteur sans le régler. Les modèles communicationnels qui ont continué à prévaloir après la révolution de la Nouvelle Critique ont par conséquent tué dans l'œuf une réflexion sur l'acte concret de la lecture et sur les effets que peuvent avoir les données biographiques dans la configuration de cet acte interprétatif.

C'est encore un adepte du « close-reading » qui nous a pourtant fourni la meilleure expérience empirique possible pour nous dévoiler la nature de ce que serait une lecture entièrement émancipée des données biographiques, cette lecture

⁷ J. L. Borges, *Fictions*, p. 50.

dont Borges nous a donné un aperçu fictif et ludique dans son *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*. On aura peut-être deviné que je fais ici référence à la fameuse expérience menée par I. A. Richards dans les années 1920. Voilà comment Compagnon résume cette expérience aussi désastreuse que féconde pour la réflexion sur le statut du texte, expérience exposée par Richards dans son ouvrage *Practical Criticism*⁸ :

Pendant des années, Richards demanda à ses étudiants de Cambridge de « commenter librement », d'une semaine à l'autre, quelques poèmes qu'il leur soumettait sans nom d'auteur. La semaine suivante, il faisait son cours sur les poèmes en question, ou plutôt sur les commentaires de ses étudiants. Richards leur recommandait de procéder à plusieurs lectures successives (en moyenne rarement moins de quatre, et jusqu'à douze) des pièces soumises, et de consigner par écrit leurs réactions à chaque lecture. Les résultats étaient généralement pauvres, ou même désastreux (on se demande d'ailleurs par quelle perversion Richards a continué ses expériences aussi longtemps), caractérisés par un certain nombre de traits typiques : l'immaturation, l'arrogance, le manque de culture, l'incompréhension, les clichés, les préjugés, la sentimentalité, la psychologie populaire, etc. L'ensemble de ces déficiences faisait obstacle à l'effet du poème sur les lecteurs. Mais, au lieu d'en inférer un relativisme radical, un scepticisme épistémologique absolu à propos de la lecture, comme le feront plus tard, sur la base de la même évidence calamiteuse, les adeptes du primat de la réception [...], Richards maintenait contre vents et marées la conviction que ces obstacles pouvaient être levés par l'éducation afin d'accéder à une compréhension pleine et parfaite d'un poème, pour ainsi dire *in vitro*⁹.

Pour ma part, je me demande s'il n'existe pas une troisième voie pour l'interprétation qui se situerait hors de cette alternative entre la croyance naïve en l'objectivité du sens et la résolution à un relativisme radical. Peut-être n'est-il pas complètement idiot de rappeler que l'expérience concrète de la lecture est rarement aussi calamiteuse que dans l'expérience de Richards, car l'attribution du texte à un auteur suffit généralement à canaliser l'interprétation et à lui éviter de tomber dans les non-sens les plus grossiers. Mettons-nous d'accord sur ce point : canaliser signifie en même temps réduire la liberté du lecteur, mais aussi donner une direction à ses efforts interprétatifs, leur permettre de ne pas s'éparpiller dans toutes les directions. Il ne s'agit pas d'interdire la dérive du sens en la jugeant d'emblée inadéquate, mais d'affirmer simplement que cette dérive gagne en qualité et en richesse quand elle se fait en pleine conscience, qu'elle a vraiment un caractère ludique, ce qui impose de partir d'une attribution correcte permettant au lecteur de se repérer dans le dédale des interprétations. Plus on dispose de données biographiques de base, et plus la dérive est féconde : il est très aisé de dériver à

⁸ I. A. Richards, *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*.

⁹ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, p. 166.

partir de quelques vers isolés, décontextualisés, sans signature, mais cela débouche vite sur du n'importe quoi, ainsi que l'a montré Richards.

L'expérience est beaucoup plus stimulante quand on part d'une œuvre que l'on connaît au contraire fort bien et que l'on parvient, malgré ces connaissances, à lire le texte à l'envers : par exemple quand on met en lumière l'art de la dissimulation dans les *Confessions* de Rousseau. Quand Borges nous invite à lire l'*Enéide* comme si elle était antérieure à l'*Odyssée*, il nous invite à enrichir « l'art rudimentaire » de la lecture en pleine connaissance de cause, mais quand Richards prive ses lecteurs de repères biographiques, il devient pervers : il les déboussole et appauvrit ainsi leurs performances interprétatives.

L'ouvrage de Pierre Bayard, qui a fait grand bruit cette année en nous apprenant comment parler des livres que nous n'avons pas lus, nous aide à mieux comprendre certains aspects de cette lecture canalisée par l'attribution du texte à un auteur, par l'usage de données biographiques et contextuelles. Au fond, nous explique-t-il, être un lecteur compétent, ce n'est pas être un lecteur qui lit intégralement tous les livres dont il parle, mais c'est être un lecteur qui sait se situer dans la grande bibliothèque de notre culture. La culture elle-même serait ainsi d'abord une affaire d'*orientation*. Être cultivé, affirme Bayard, « ce n'est pas avoir lu tel ou tel livre, c'est savoir se repérer dans leur ensemble, donc savoir qu'ils forment un ensemble et être en mesure de situer chaque élément par rapport aux autres¹⁰ ». Bayard conclut de cela qu'il est « tout à fait possible d'avoir un échange passionnant à propos d'un livre que l'on n'a pas lu, y compris, et peut-être surtout, avec quelqu'un qui ne l'a pas lu non plus¹¹ ». Ce genre de situation est en fait très courante : j'ai eu de nombreuses discussions passionnées au sujet de l'œuvre de l'Houellebecq, sur le sens et la valeur de la littérature, avec des amis qui n'avaient jamais lu une seule ligne de ses romans. Par contre, il est impératif d'avoir une vague idée du personnage, de ses opinions, de ses liens par exemple avec les Raëliens, de ses propos contre le monothéisme et, en particulier, contre la religion musulmane, etc. L'expérience de Richards montre à l'inverse qu'il est aussi possible d'avoir un échange lamentable à propos d'un poème que l'on connaît par cœur avec quelqu'un qui l'a lu une douzaine de fois, surtout s'il ignore quel en est l'auteur.

Il est évident que connaître, même sommairement, la biographie d'un auteur, modifie nécessairement la perception que nous nous faisons de son œuvre, le phénomène de la lecture est affecté par cette présence en filigrane du créateur dans sa création. Ainsi, savoir que tel polar est écrit par un ancien membre repent du milieu (c'est le cas par exemple du roman de Jean Chauma *Bras cassés* paru récemment chez Antipodes) ou que tel roman policier est écrit par un scientifique catholique et qui fait de la politique (c'est le cas du roman de Jacques Neiryck *La Mort de Pierre Curie*) donne une épaisseur toute différente à ces textes. Dans de tels cas, il me semble incontestable que la connaissance de données biographiques

¹⁰ P. Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, p. 27.

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

enrichit considérablement la portée esthétique de l'œuvre, tout comme un pissoir peut se transformer en une fontaine ou une selle de vélo peut se muter en une tête de taureau quand ces objets sont signés et placés dans un musée.

Nous ne sommes donc pas en présence d'une alternative entre, d'une part, une lecture idéalement conforme à une intention d'auteur (ou une lecture idéalement programmée par le texte) et, d'autre part, une lecture qui s'écarterait nécessairement de son sens d'origine. Contre l'alternative d'une compréhension de l'acte interprétatif 1) comme *décodage* ou 2) comme *dissémination*, il faut affirmer que retrouver quelques guides de lecture émanant du hors-texte (par exemple de la connaissance de données biographiques concernant l'auteur) ne revient pas nécessairement à produire une lecture conformiste, mais cela peut permettre occasionnellement de porter l'interprétation au-delà d'elle-même, de donner une profondeur supplémentaire à la lecture. Certaines données biographiques peuvent en effet orienter le lecteur empirique sur des voies fécondes pour son interprétation sans que cela signifie qu'il faille donner le dernier mot à l'auteur. Le dernier mot est toujours pour le lecteur, tout simplement parce que son actualisation du texte est postérieure à celle de l'écrivain. Le lecteur aurait ainsi raison de chercher parfois des pistes interprétatives dans les données biographiques, mais cette actualisation ne saurait se limiter à cet horizon qui se situe en amont du texte. Le lecteur est également libre de suivre d'autres voies, d'assumer sa naïveté, de faire *comme si* le texte était d'un autre ou n'était de personne.

Pour conclure, j'aimerais esquisser une loi épistémologique qui serait applicable à toutes les situations de lecture. Il me semble qu'une hypothèse interprétative doit nécessairement s'inscrire dans l'une ou l'autre de ces deux postures anthropologiques de base : celle de l'auteur empirique ou celle du lecteur empirique, elle ne peut se tenir dans les deux postures *en même temps* ou se situer en surplomb, dans une sorte de vision détachée et impersonnelle, qui serait le point de vue objectif de Dieu. En général, le lecteur professionnel est dans la posture incarnée du lecteur (à moins qu'il ne soit lui-même l'auteur de l'œuvre qu'il commente, comme Edgar Poe avec son poème *The Raven* ou Umberto Eco dans son *Apostille au Nom de la Rose*) mais il veut idéalement savoir comment l'œuvre a été construite ou comment elle devrait idéalement être comprise, et donc il s'imagine à la place d'un auteur idéal qui se fait une image de son lecteur idéal. On pourra même pousser cette méthode jusqu'à essayer de s'imaginer comment l'auteur idéal s'imagine que son lecteur idéal s'imaginera la manière dont l'auteur idéal avait voulu qu'il soit, etc. Voilà comment se met marche la spirale interprétative, à travers une série de projections imaginaires en miroir, de mises en abyme. Cette spirale se donne parfois l'illusion de l'objectivité, mais elle ne consiste en fait qu'en une série de glissements de perspectives imaginaires que la théorisation, par sa prétention à la généralité, par le mouvement de conceptualisation qui l'anime, tend à détacher progressivement de l'expérience concrète. Dans cette spirale, les données biographiques viennent simplement donner un peu plus d'épaisseur, un peu plus de chair à l'auteur idéal, tandis que la

dérive interprétative, par les libertés qu'elle prend vis-à-vis cet horizon en amont du texte, vient souligner au contraire la condition réelle de l'interprète et l'expansion sémiotique inévitable du texte qui en découle. Car il y a une alternative qui consiste à refuser d'entrer dans cette spirale interprétative et à mettre au contraire en lumière ce que le texte pourrait dire bien que, de toute évidence, l'auteur ne pouvait pas vouloir le dire. Mais cette dernière posture, celle généralement assumée par la déconstruction, est beaucoup moins libre qu'il n'y paraît, elle suppose au contraire que l'on a déjà une idée assez précise de ce que l'on pense que l'auteur de l'œuvre était censé vouloir dire. La déconstruction ne sort donc pas de la spirale interprétative, elle ne fait que montrer en quoi le texte lui fait obstacle et manifeste sa propre altérité d'objet intercalé entre l'auteur et son lecteur.

Il y a enfin une autre lecture, non professionnelle, la lecture insouciante, ludique, courante, celle qui ne se préoccupe pas d'interpréter, de chercher la vérité, mais qui est soucieuse de s'appropriier l'œuvre, de la transformer en objet de plaisir. Et ce lecteur est tout à fait libre d'aller où il veut, de commettre des fausses attributions, des anachronismes involontaires ou délibérés. Seulement ce que les auteurs constatent quand ils rencontrent de tels lecteurs (j'avais commencé par là), c'est qu'ils sont moins insouciant qu'on pourrait le croire... au-delà du livre qu'ils se sont appropriés, de l'objet qu'ils ont acheté, puis classé dans leur bibliothèque personnelle, ils trouvent aussi leur plaisir dans la rencontre avec un auteur, un homme qui est à l'origine du texte. Quelque part, l'objet devient le lieu d'une rencontre avec une altérité véritable, quelqu'un d'autre et pas seulement quelque chose d'autre, et c'est cela qui fait son charme, cela qui lui donne de la chair ou « de l'estomac », comme dirait Gracq. Il me semble qu'un livre écrit par un ordinateur, mais s'il appliquait les formules les plus efficaces, serait quelque part une source de déception pour le lecteur qui cherche à rencontrer un autre monde que le sien en lisant une histoire écrite par quelqu'un.

Je crois qu'il n'y a vraiment que deux postures cohérentes quand on analyse un texte, l'une étant une posture qui assume pleinement sa situation réelle de lecteur, l'autre étant une posture qui feint de s'abstraire de cette situation pour tenter de se réincarner dans celle de l'auteur. En d'autres termes, dans la première posture, que l'on peut appeler esthétique, on se donne toute latitude d'exploiter le texte dans une direction quelconque, et alors il faut accepter la dérive interprétative comme un exercice de liberté à l'intérieur d'un canevas textuel dont les potentialités de sens sont infinies. Mais même dans cette attitude dégagée de l'intention d'auteur, la biographie de ce dernier continue de jouer un rôle, elle donne de l'épaisseur au texte, elle peut fournir des *stimuli* supplémentaires pour enrichir la lecture de perspectives que l'on n'aurait peut-être pas envisagées dans la solitude de notre rapport à un texte anonyme. La critique nue n'est pas une situation normale de lecture, mais elle est au contraire extrêmement artificielle : il s'agit d'un cas limite exorbitant et qui souligne la dépendance inévitable de l'interprétation vis-à-vis du contexte.

Dans la seconde posture, qui pourrait être qualifiée de poétique ou de philologique – une philologie moderne dont l'érudition serait nourrie à des sources aussi diverses que les données biographiques, génétiques, psychologiques, historiques ou sociologiques –, on se donne au contraire pour mission de produire une lecture fidèle à un horizon qui nous est étranger, on s'intéresse à l'écrivain, sa vie, son œuvre, ses autres œuvres, les formes symboliques de *son* époque et de *sa* culture. Roland Barthes, dès 1973, a eu conscience de cette résurrection inévitable de l'auteur quand il a écrit dans *Le Plaisir du texte*. C'est du moins ce que laisse entendre le passage suivant :

Comme institution l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à « babiller »)¹².

Reste à savoir quel genre d'auteur on rencontre dans un texte, quel « corps étranger » réside entre les lignes. Or, c'est sur la définition du « Moi-écrivain » qui hante l'œuvre que se sont vivement opposés Proust et Sainte-Beuve, car l'un et l'autre ne parlaient apparemment pas de la même personne, c'est-à-dire pas du même aspect de la personne. Ce que l'auteur partage le mieux avec son lecteur, c'est peut-être une part de son existence qui n'est pas la plus mondaine, mais la plus essentielle, ou alors c'est la dimension essentielle de la part mondaine, en ce sens je pencherais peut-être pour Proust malgré tout. John Irving raconte que c'est son fils qui a trouvé la meilleure réponse à cette fausse mauvaise question qu'on lui posait sans cesse au sujet de sa façon d'habiter son roman : Qu'est-ce que John Irving avait mis de lui-même dans sa fiction ? Son angoisse de perdre les êtres qu'il aime !

¹² R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, pp. 45-46.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Minuit, 2007.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.
- ECO, Umberto, *Apostille au Nom de la rose*, trad. fr., Paris, Grasset, 1985.
- HOUELLEBECQ, Michel, « C'est ainsi que je fabrique mes livres », entretien avec Frédéric Martel, *Nouvelle Revue Française*, 548 (janvier 1999), Paris, Gallimard.
- IRVING, John, *Le Monde selon Garp*, trad. fr., Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Contre Saint Proust, ou la fin de La littérature*, Paris, Belin, 2006.
- RICHARDS, I. A., *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, 1929.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007.

ADRESSES DES AUTEURS

Jérôme MEIZOZ
Directeur de la Formation doctorale interdisciplinaire
Université de Lausanne
Faculté des lettres
Av. de Provence 4
CH-1015 Lausanne
Jerome.Meizoz@unil.ch

François ROSSET
Prof. français moderne
Université de Lausanne
Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Francois.Rosset@unil.ch

Francesca MARIANI ARCOBELLO
Dizionario storico della Svizzera (DSS)
Residenza governativa
CH-6501 Bellinzona
francesca.mariani@dhs.ch

Andrea PILOTTI
Assistant diplômé
Institut d'études politiques et internationales
Université de Lausanne
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Andrea.Pilotti@unil.ch

Guillaume POISSON
Membre de Conseil
Centre de Recherches Historiques de l'Ouest
(CNRS-UMR 6258)
Université de Maine
Assistant diplômé
Section d'histoire
Université de Lausanne
Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Guillaume.Poisson@unil.ch

Marie WIDMER
Assistante diplômée
Institut d'archéologie et des sciences de l'antiquité
Université de Lausanne
Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Marie.Widmer@unil.ch

Florence PASCHE
Assistante diplômée
Département interfacultaire d'histoire
et des sciences des religions
Université de Lausanne
Décanat théologie
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Florence.Pasche@unil.ch

Jan BLANC
Dr., maître-assistant
Section d'histoire de l'art
Université de Lausanne
Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Jan.Blanc@unil.ch

Carine CORAJOURD
Centre de recherches sur les lettres romandes
Université de Lausanne
Bâtiment Unithèque
CH-1015 Lausanne
Carine.CorajoudJespersen@unil.ch

Stéphane PETERMANN
Assistant diplômé
Centre de recherches sur les lettres romandes
Université de Lausanne
Bâtiment Unithèque
CH-1015 Lausanne
Stephane.Petermann@unil.ch

Antonin WISER
Assistant diplômé
Section de français
Université de Lausanne
Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Antonin.Wiser@unil.ch

Raphaël BARONI
Dr., maître d'enseignement et de recherche
Ecole de français langue étrangère
Université de Lausanne
Bâtiment Anthropole
CH-1015 Lausanne
Raphael.Baroni@unil.ch

Pierre ASSOULINE
écrivain et journaliste
chargé de conférences
Institut d'études politiques de Paris
(IEP, Science Po Paris)

« LA VIE ET L'OEUVRE » ?

RECHERCHES SUR LE BIOGRAPHIQUE

La réflexion sur la biographie a connu un renouvellement important ces vingt dernières années dans plusieurs disciplines. Florissant sur le marché éditorial, ce genre ancien trouve aujourd'hui des formes nouvelles, nourries de la galaxie des sciences humaines contemporaines, comme en témoigne l'ouvrage de François Dosse, *Le Pari biographique* (La Découverte, 2005). Genre fondateur en histoire de l'art, la biographie est pratiquée peu ou prou dans la plupart des disciplines des lettres. Bonne raison pour se pencher de manière interdisciplinaire sur le genre et sa pratique.

La vogue des éloges académiques au XVIII^e siècle, et la profusion du discours biographique sur les artistes à l'orée du Romantisme ont ouvert la voie à la fameuse « méthode biographique » de Sainte-Beuve, et à sa reconversion dans les programmes d'enseignement, par le biais de Gustave Lanson et de ses émules. Inculqué à des générations d'élèves, devenu une structure invisible de l'entendement universitaire dans les disciplines littéraires, le couple « la vie et l'œuvre » a été sévèrement reconsidéré, au XX^e siècle, par les approches formalistes, structuralistes ou sociologiques.

Qu'en est-il de ce genre actuellement ? Comment les travaux de littéraires, d'historiens, d'artistes, de philosophes envisagent-ils les données biographiques ?