

LA REFERENCE AU CŒUR DU PACTE FICTIONNEL-BIOGRAPHIQUE.

Ledot Gwanaelle

Toute étude ayant trait au champ de la fiction biographique se trouve confrontée à la question de la référence. L'oscillation entre un pôle fictionnel et un pôle historique qui s'affirme, nous le montrerons, comme une caractéristique du genre, requiert une perspective contrastive étayée par des critères précis.

Un corpus construit à partir de l'œuvre de Jacques-Pierre Amette et notamment de trois fictions biographiques (*La Maîtresse de Brecht*⁴¹, *Province*⁴² et *Un été chez Voltaire*⁴³), nous permettra de mettre à l'épreuve des outils déjà éprouvés sur cette question. Les éléments relevant du paratexte, ainsi que l'analyse des incipits, illustreront ces oscillations entre pacte fictionnel et pacte historiographique. Le traitement des sources, et la place prise par la notion d'attestation dans cet effort de clarification générique seront abordés dans un deuxième temps. Enfin, l'analyse des composantes « prévisibles » de la production textuelle laissera place à l'originalité d'écriture de ces fictions biographiques, piste qui nous permet, dans le cadre de notre corpus, de dépasser l'aporie initiale.

1. Le pacte fictionnel-biographique.

Si les projets respectifs de la biographie historique et de la fiction biographique présentent des convergences, nous supposons que la recherche des traits génériques spécifiques reste pertinente, et la notion de référentialité, au centre de l'étude, nous paraît constituer le pivot de ces distinctions. Nous traiterons de cet objet en mobilisant un corpus de trois romans écrits par Jacques-Pierre Amette (*Province*, *La Maîtresse de Brecht* et *Un été chez Voltaire*), qui s'inscrivent dans le genre fiction biographique, et livreront à ce titre les éléments privilégiés pour l'analyse. C'est le cas également d'un autre roman d'Amette qui met en scène

41 J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, Paris, Albin Michel, 2003 ; Paris, « Le Livre de Poche », 2005 (édition citée).

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

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

Hölderlin (*L'Adieu à la raison*⁴⁴), auquel nous recourons plus ponctuellement.

La première des fictions biographiques consacrée à Brecht a pour titre *Province* : Jean Peyrelade, qui en est le personnage principal, cherche à retracer le parcours de son père, disparu. Ce père, prénommé Louis, décorateur, a été dans les années 40 le collaborateur, l'ami, le compagnon d'exil de Bertolt Brecht. Ces quelques éléments diégétiques sont rendus complexes par un ensemble d'analepses qui relient les tourments contemporains de Jean Peyrelade au récit de l'exil de Brecht et des siens, ainsi qu'à quelques incursions dans un cadre révolu, hanté par un évêque du seizième siècle nommé Revelata. *La Maîtresse de Brecht* (2003) sera la deuxième fiction biographique consacrée par Amette à Bertolt Brecht ; la période biographique correspond cette fois au retour de Brecht dans l'Allemagne de l'après-guerre. Le « témoin » privilégié de cette séquence est une comédienne, Maria Eich, chargée par la Stasi d'une mission d'espionnage. Le troisième ouvrage de notre corpus voit s'imposer l'univers lumineux et estival de Ferney, et avec lui deux comédiennes italiennes conviées par Voltaire.

40

Été 1761 : en résidence à Ferney, Voltaire reçoit deux ravissantes comédiennes italiennes venues répéter *Le Fanatisme ou Mahomet*, pièce écrite vingt ans auparavant et fort critiquée alors. [...] Parmi les invités, le comte Fleckenstein, un officier prussien envoyé par Frédéric II pour négocier un traité qui mettrait un terme à la guerre de Sept Ans. Pendant ce temps, non loin de là, Rousseau triomphe avec *La Nouvelle Héloïse*, qui condamne ce divertissement infâme : le théâtre.⁴⁵

Quelques faits textuels de ce corpus nous permettront d'illustrer quelques propositions établies par la recherche : ainsi, D. Cohn, se

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

45 Présentation d'*Un été chez Voltaire*, source : site officiel de Jacques-Pierre Amette, *Amette.net*, site officiel « Jacques-Pierre Amette », de Jérôme F. Goudeau, 2003-2007, <http://amette.free.fr>

référant aux développements de Paul Ricoeur sur la question,⁴⁶ opte pour une définition de la fiction construite autour de la notion de référentialité :

L'adjectif « non référentiel » dans l'expression définitionnelle « récit non référentiel » doit faire l'objet d'un examen plus minutieux. D'abord, et avant tout, il signifie que l'œuvre de fiction crée elle-même, en se référant à lui, le monde auquel elle se réfère. Cette autoréférentialité est particulièrement saisissante lorsqu'un roman nous plonge dès le début dans le monde de la perception spatiale d'un personnage fictif, comme c'est le cas dans *Le Château*.⁴⁷

Ce dernier exemple illustre selon l'auteur « la forme la plus pure » d'un « cadre interne de référence »⁴⁸ Mais elle relève que ce cas de figure est finalement assez marginal et laisse bien souvent la place à des modèles mixtes.⁴⁹ Le plus souvent en effet, le lecteur a affaire à des cadres de référence à deux niveaux⁵⁰, un cadre interne niché dans un cadre externe. « Comme le montrent ces incipits romanesques typiques, le caractère non-référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne puisse pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas *obligatoirement* à lui. »⁵¹ L'ancrage dans un univers de référence « historique » n'empêche évidemment pas la construction d'un univers de référence interne qui est partiellement « décroché » du cadre initial. Ce fait génère des questionnements infinis lors de l'analyse des fictions biographiques : à quel(s) moment(s) se réfère-t-on à un espace-temps historiquement identifié, et à quel moment sommes-nous en

46 « Dès la première moitié du volume I de *Temps et Récit*, il [Paul Ricoeur] prend parti contre la signification globalisante du terme « fiction » entendu comme synonyme du récit en général et se prononce en faveur du sens restreint de récit non référentiel », Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, éditions du Seuil, 2001. p. 23

47 *Ibid.*, p. 29.

48 *Ibid.*, p. 30.

49 « Mais les cadres de référence purement internes sont plutôt rares en fiction. », *Ibid.*, p. 30.

50 « Modèle de référence à deux niveaux », selon la terminologie d'Harshaw cité par D. Cohn, *ibid.*, p. 31.

51 *Ibid.*, p. 31

situation de « décrochage » par rapport à ce dernier ?⁵² L'enjeu est donc bien d'essayer de définir ce qui ressortit de l'une ou l'autre des catégories en présence, d'« **opérer le départ** » entre ce qui ressortit à l'histoire, au roman et à l'essai à partir de l'hybridité essentielle de la fiction biographique ».⁵³

Du point de vue de la production, il s'agit donc d'identifier les indices paratextuels qui permettraient d'éclairer cette distinction :

Les « indices » de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel : le plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise et dont l'indication générique roman, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d'autres.⁵⁴

Gérard Genette souligne la fonction de guidage de la réception qu'adoptent ces indications génériques paratextuelles, destinées à éviter toute confusion cognitive de la part du récepteur : dans notre corpus, les textes consacrés à Voltaire et Brecht comportent la mention « roman ». Une approche rapide de la fiction biographique d'Amette, *Un été chez Voltaire*, permet d'ailleurs de saisir toute l'ambiguïté propre au genre : si une précision éditoriale adjointe au titre indique bien qu'il s'agit d'un « roman », la déclaration liminaire de l'auteur annonce l'utilisation des sources voltairiennes :

Voltaire nous a laissé plus de quinze mille lettres.
Immense courrier aussi bien que conversation

52M. Boyer-Weinmann, reprenant D. Cohn associe très vite la question de la référentialité à ses conséquences formelles : « les prémisses attendues du genre romanesque (« invention, fiction, liberté énonciative, prédominance du mode narratif sur le mode explicatif ») sont considérées comme diamétralement opposées au genre biographique « épistémologiquement porté par un modèle scientifique (sélection du vrai, du vraisemblable et du fictif, réduction de l'erreur, double voie argumentative empirico- et hypothético-déductif, récit justifié de la collation des preuves à l'aide d'un modèle heuristique théorique). » M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, (coll. « Essais »), 2005, p. 76

53 Damien Fortin, « Les fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? », *Ada fabula*, vol. 12, n°4, Essais critiques, Avril 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6259.php>, page consultée le 18 juin 2014.

54 G. Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 163.

adressée à toute l'Europe. Je me suis efforcé de faire parler le philosophe de Ferney avec la vivacité de ton qu'il a employée avec ses correspondants, en le citant.⁵⁵

Ces quelques lignes programmatiques signalent le recours à une abondante documentation (confirmant le paradigme de l'enquête, caractéristique du champ biographique dans son ensemble⁵⁶). Cependant, le verbe « citer » n'engage pas la même méthodologie que celle des biographies historiques. La déclaration de J.-P. Amette, qui signe une forme de pacte biographique-fictionnel, atteste donc de l'oscillation entre le registre heuristique propre à l'historiographie et la part de l'imaginaire.

Une appréhension fine de ce pacte fictionnel-biographique requiert également l'examen de certains indices textuels, en particulier ceux présents en début de récit :

[...] certains de ses indices textuels [du roman] sont, par exemple, d'ordre thématique (un énoncé invraisemblable comme « Le chêne un jour dit au roseau... » ne peut être que fictionnel), ou stylistique : le discours indirect libre, que je compte parmi les traits narratifs, est souvent considéré comme un fait de style. Les noms de personnages ont parfois, à l'instar du théâtre classique, valeur de signes romanesques. Certains incipits traditionnels (« Il était une fois », « Once upon a time » ou, selon la formule des conteurs majorquins citée par Jakobson : « Aixocera y non era »⁵⁷) fonctionnent comme des marqueurs génériques et je ne suis pas sûr que les ouvertures dites « étiques » du roman moderne (« La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide ») ne

⁵⁵ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, précision liminaire, Paris, Albin Michel, 2007.

⁵⁶ Sur ce point, voir notamment D. Madelénat « Biographie et roman : je t'aime, je te hais » in *Le Biographique, Revue des Sciences humaines* n°224, *op. cit.*, pages 235 sq.

⁵⁷ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 239, cité par G. Genette, *Fiction et Diction*, *op. cit.*, p 163.

constituent pas des signaux aussi efficaces, voire plus efficaces : plus émancipés, à coup sûr, dans leur recours à la présupposition d'existence, par leur exhibition d'une familiarité, et donc d'une transparence des personnages, que les débuts « émiques » du conte ou du roman classique.⁵⁸

Qu'en est-il dans les *incipits* des trois romans du corpus ? Dans les premières lignes d'*Un été chez Voltaire*, *in medias res*, se glissent un certain nombre d'indices :

Malgré les arrivées, les voitures, les baise-mains, les révérences, les domestiques empressés, ce jour de juillet 1761 fut si orageux au château de Ferney que l'air brumeux enrobait tout de somnolence.

« Un mirage ! », s'était exclamé Voltaire qui descendait l'escalier pour accueillir les comédiennes italiennes.

ZanettaObozzi arrivait de Naples où elle avait enterré son père. Gabriella Capacelli venait de la troupe des Italiens à Paris.⁵⁹

44

Les mots « Ferney » et « Voltaire », ainsi que la date de 1761 font signe vers l'univers de référence voltairien, historiquement identifié. En revanche, la focalisation sur une journée, ainsi que le détail météorologique quasi invérifiable d'un temps « orageux » confirment l'indication paratextuelle générique « roman ». Quant aux comédiennes, une analyse actantielle rapide montre qu'elles se situent dans un entre-deux : présence et existence plausible (référence d'Amette à « la troupe des Italiens »), mais difficilement vérifiable (et non destinée à être vérifiée par le lecteur du roman). ZanettaObozzi représente, comme sa grande amie et son double, Gabriella Capacelli, le « théâtre italien » arrivant à

⁵⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁹ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, *op. cit.*, p. 15.

Ferney⁶⁰ : elle n'a pas d'existence historique ; cependant, il est question en début et en fin de roman d'un certain « Carlo Obozzi » qui est son père, et qui n'est pas sans rappeler le dramaturge contemporain de Goldoni nommé « Carlo Gozzi ». Par ailleurs, la description de son jeu de comédienne à la fin du roman⁶¹ correspond à une lettre de Voltaire datée du 8 octobre 1760 et envoyée de Ferney : « Nous jouons aujourd'hui *Mahomet*. Une Palmire jeune, naïve, charmante, voix de sirène, cœur sensible, avec deux yeux qui fondent en larmes. On n'y tient pas. »⁶² La note de l'éditeur critique précise qu'il s'agit de « Madame Rilliet »⁶³. Gabriella Capacelli prend son nom directement dans la *Correspondance* de Voltaire qui fait état, en juillet 1761, de nombreuses lettres échangées entre Voltaire et le marquis Francesco AlbergatiCapacelli⁶⁴ sur divers sujets, de l'« héritière de Corneille » aux comédies de Goldoni (lesquelles sont citées dans le roman)⁶⁵. C'est à Gabriella que Voltaire confie le rôle de Zopire dans *Mahomet*⁶⁶, ce qui ne correspond pas aux données de la *Correspondance*⁶⁷. Plus généralement, l'appartenance des deux jeunes filles à la comédie italienne leur permettra d'adopter un point de vue décentré et hautement critique sur la tragédie voltairienne, ce qui sera l'une des caractéristiques de leur rôle de témoin.

L'incipit de *La Maîtresse de Brecht* est lui aussi, riche d'enseignements quant à la manière dont se construit l'univers de

60 « Ce fut quand je vis paraître sur le Théâtre Italien votre admirable *Sémiramis* que j'osai vous écrire pour la première fois, pour avoir certaines instructions que je crus nécessaires à la justesse de la représentation. »

61 « La voix chantante emplit le théâtre, la pauvre Palmire est devant eux, livrée à l'horreur, au désespoir, à la plus profonde des détresses... » J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 117.

62 Voltaire, Lettre 6260 du 8 octobre 1760, à Thieriot, *Correspondance*, Gallimard, Pléiade, t. VI, p. 18.

63 *Correspondance*, Gallimard, Pléiade, t. VI, p. 1174.

64 Par exemple : lettre 6694 du 7 juillet 1761 au Marquis Francesco AlbergatiCapacelli, Gallimard, Pléiade, t. VI, page 463.

65 « Toutes deux avaient joué à Venise, à Bologne, à Naples, à Parme et à Paris et triomphé dans *Les Dames de bonne humeur* et *La Manie de la villégiature* de leur Goldoni. », *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 21. Et, dans la *Correspondance* de Voltaire, cette allusion du Marquis : « Le célèbre Goldoni, qui a mérité vos éloges, a fait connaître que l'on peut rire sans honte, s'instruire sans s'ennuyer, et s'amuser avec profit. Mais quel essaim de babillards et de censeurs indiscrets s'éleva contre lui ! », Marquis Francesco AlbergatiCapacelli, lettre du 30 juin 1761, citée dans *Correspondance*, Pléiade, tome VI, page 1339.

66 « Dépêchez-vous, pour l'amour du ciel, mes petits anges. Gabriella, vous êtes Zopire, le sheik de la Mecque... », J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, op. cit., p. 50. Ou encore (c'est Gabriella qui parle) : « Il [Voltaire] me fait jouer Zopire. », *Ibid.*, page 48.

67 « Je vais jouer Zopire », in Lettre du 8 octobre à D'Argental, in *Correspondance*, Gallimard, Pléiade, t. VI, p. 15. Ou encore : « Ce ne sera pas une longue lettre car je vais jouer Zopire dans l'instant », in Lettre à François de Chennevières, *ibid.*, p. 16.

référence propre aux fictions biographiques et, à cet égard, à l'articulation du référentiel historique et du fictionnel :

Berlin-Est

1948

Il resta un long moment à regarder défiler les forêts et leurs rousseurs.

A la frontière interzone, Brecht descendit de voiture, entra dans le poste de police allemand et téléphona au Deutsches Theater. Sa femme, Hélène Weigel, se dégourdit les jambes autour de la voirie. Un camion blindé rouillait dans un fossé.

Une heure plus tard, trois voitures noires vinrent chercher le couple. Il y avait Abusch, Becher, Jhering, Dudow, tous membres de la Ligue culturelle.⁶⁸

Les procédés sont assez similaires : l'année, le lieu et le nom de Brecht renvoient d'emblée à un univers spatio-temporel historiquement attesté. Le nom de l'épouse de Brecht peut éventuellement être connu de certains lecteurs ; les autres personnages à l'existence historique sont identifiables dans les sources historiques, puisque les mêmes données sont présentes chez Werner Hecht, lequel décrit l'arrivée en des termes similaires, empruntés pour l'essentiel au *Journal* de Brecht :

A la frontière entre la zone d'occupation soviétique et le secteur soviétique de Berlin, il manqua des papiers de véhicule. Brecht téléphone au Deutsches Theater, et de là sont envoyées plusieurs voitures de la « Ligue culturelle pour le Renouveau de l'Allemagne », accompagnées par Alexander Abusch. « La presse attendait à la gare, nous en sommes débarrassés dans un premier temps. » Un

⁶⁸ J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 13.

premier accueil est organisé à la Ligue culturelle,
auquel sont présents Johannes R. Becher,
Herbert Jhering und Slatan Dudow.⁶⁹

Cependant, du point de vue de la réception, ces derniers personnages sont destinés probablement chez la plupart des lecteurs à demeurer dans l'entre-deux référentiel qui caractérise la fiction biographique.

L'*incipit* de *Province* requiert, quant à lui, plusieurs temps d'analyse :

Chaque soir, sur la plage de Biscarosse, l'eau et le vent déposent le sable. De longues et lentes vagues grises viennent de l'horizon. Les bancs de sable mêlés aux courants modifient le tracé des dunes. Les chemins, dans un mouvement perpétuel, se transforment et laissent, ici ou là, des boues, des eaux dormantes, des vieux grillages.

Chaque soir, la nuit vient et souffle sur les landes nuageuses, chaque soir, un jeune couple rentre par une route vide et droite qui traverse Saint-Symphorien et finit en une large boucle autour de Bazas.

C'est ici, par un jour de gros temps, qu'Anna Casseuil a rencontré Jean Peyrelade. Il était sur une jetée, les jambes au-dessus des lentes vagues grises qui venaient éclabousser les pilotis.⁷⁰

Le premier paragraphe est relativement indéterminé d'un point de vue générique (autobiographie ? roman ? biographie ?), et seul le deuxième

⁶⁹ Nous traduisons le passage suivant : « An der Grenze zwischen der SBZ und dem sowjetischen Sektor von Berlin fehlen Wagenpapiere. B telefoniert mit dem Deutschen Theater, von wo sofort einiges Autos des Kulturbunds zur demokratischen Erneuerung Deutschlands mit Alexander Abusch geschickt werden. « Die Presse war am Bahnhof gewesen, die sind wir zunächst los. » Es gibt eine erste Begrüßung in Kulturbund, bei der Johannes R. Becher, Herbert Jhering und Slatan Dudow anwesend sind. (27-279) », W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 834.

⁷⁰ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 11.

permet, par l'introduction d'« un jeune couple » de supposer un ancrage romanesque. Rien, en revanche, qui laisse deviner le choix générique de la fiction biographique avant la page 28, où Brecht est introduit, de manière assez artificielle, à côté de Louis Peyrelade, le père de Jean :

Il est là, sur un morceau de route, entre Berlin et Svobostrand, au Danemark. Il marche dans un bruit de branches cassées, Bertolt Brecht à ses côtés. Encore jeune, encore maigre, Brecht est entouré, dans son exil, de secrétaires et de maîtresses, de traductrices et d'inspiratrices, Margarete Steffin, Ruth Berlau, Helene Weigel. Il est sévère dans son exil, parmi les bois noirs et les bouleaux blancs, parmi les rochers noirs et la mer grise.

Hitler hurle à la radio.⁷¹

L'association étroite de la biographie et de la fiction place certains personnages (fictionnels : Anna et Jean Peyrelade) au centre de l'action narrative, tandis que les autres (historiques : Brecht, Weigel, Berlau...) demeurent dans un arrière-plan référentiel. Le personnage qui devient ici médiateur, le père de Jean, joue un rôle similaire à celui de Zanetta dans *Un été chez Voltaire* et Maria dans *La Maîtresse de Brecht*.

L'angle complémentaire qui s'impose est, très schématiquement, celui de la réception, lequel diffère selon qu'on se situe sur le pôle de l'enquête biographique historique ou sur celui de la fiction biographique :

Le pacte romanesque de suspension volontaire de l'incrédulité (la « willing suspension of disbelief » de Coleridge) peut-il continuer à prévaloir ? N'est-ce pas contradictoire avec la pulsion critique à l'origine des travaux mêmes de Nadel et White ? Comment faire tenir ensemble, dans l'écriture (problème du biographe), mais aussi dans la lecture (problème du lecteur que les

⁷¹*Ibid.*, p. 28-29.

deux auteurs abordent trop superficiellement)
l'adhésion requise par la lecture romanesque et
l'inquiétude salutaire soulevée chez le lecteur par
la mise en doute, la rétraction, voire la perte de
signification du factuel ?⁷²

Selon donc que le lecteur adhère ou non à ce pacte de suspension, les conséquences possibles de la réception seront différentes. Dans un cas (suspension volontaire de l'incrédulité), le lecteur n'est pas supposé opérer des vérifications ultérieures sur la trame diégétique. Dans l'autre, on peut imaginer que certaines informations fassent l'objet de vérifications et de croisements des sources. C'est ce qu'expose D. Cohn en reprenant la distinction terminologique entre référentiel et non référentiel :

Compris de cette manière, l'adjectif « non référentiel » de notre définition permet de distinguer deux *types* différents de récits, selon qu'ils traitent de personnes et d'événements réels ou imaginaires. Seuls les récits appartenant au premier type – qui inclut les ouvrages historiques, les reportages journalistiques, les biographies et les autobiographies – peuvent être sujets à des jugements de vérité et de fausseté. Les récits du second type – qui comprend les romans, les *short stories*, les ballades et les épopées – sont en revanche insensibles à de tels jugements. [...] On peut exprimer cette opposition d'une autre façon en disant que les récits référentiels sont vérifiables et incomplets, alors que les récits non référentiels sont invérifiables et complets.⁷³

⁷² M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique...*, op. cit., p. 381.

⁷³ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 33.

La notion de « vérification » qui apparaît à la fin de ce développement est fondamentale, en ce qu'elle rejoint la sphère de la scientificité et de ses exigences propres. Le principe n'est-il pas que la démonstration « scientifique » (ou qui tend à l'être) puisse être reconduite par le récepteur s'il respecte un certain nombre de procédures explicitées et la méthodologie *ad hoc*? Où l'on voit que la nature historique/fictionnelle du texte lui-même tient davantage aux exigences méthodologiques (et à l'explicitation qui y est liée) qu'au contenu diégétique. D. Cohn livre un exemple à l'appui, relatif à la question biographique :

On peut vérifier l'exactitude d'une biographie de Thomas Mann, on peut signaler ses erreurs factuelles et en écrire une autre fondée sur des faits nouvellement découverts ; mais il ne viendrait à l'idée d'aucun lecteur expérimenté de vérifier l'exactitude de l'indication concernant la durée de vie de Hans Castorp donnée dans *La Montagne magique*...⁷⁴

50

Bien sûr, le modèle « hybride » que constitue la fiction biographique⁷⁵ soulève davantage d'interrogations que l'opposition roman/biographie : un lecteur pourrait envisager d'opérer une vérification d'ordre historique sur l'une des fictions biographiques de J.-P. Amette, bien qu'on comprenne intuitivement que ce ne sera pas l'une des « conséquences de lecture » majoritaires,⁷⁶ et que cette possibilité (qui demeure) ne constitue pas un fondement pour le pacte fictionnel-biographique.

⁷⁴*Ibid.*, p. 33.

⁷⁵ Voir les analyses d'Alexandre Gefen quant à l'« hybridité textuelle » des fictions biographiques : « Soit-même comme un autre » : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans A.-M. Monluçon et A. Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIXe-XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 60.

⁷⁶ Certains critiques ont cependant opéré des vérifications, ou tout au moins, signalé des erreurs qui leur paraissaient évidentes. Citons François Jacob, qui, dans un article intitulé « Nouvelles du XVIIIe siècle », examine un extrait du roman d'Amette (« Regardez autour de vous : à quelques kilomètres d'ici, à Genève, ce Rousseau écume de rage contre nous... ») et pointe une erreur concernant Rousseau : « Or, non seulement Rousseau n'écumait de rage contre personne, mais il pouvait difficilement le faire à Genève, qu'il avait quittée en octobre 1754, et qu'il ne reverra jamais. », *La Gazette des Délices*, 14, été 2007, http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/bge/sites_html/bge-gazette/14/nouvelles.html

2. Le traitement des sources

L'importance de la source documentaire (et de son explicitation) dans le champ historiographique est abondamment commentée par M. Boyer-Weinmann, qui suit en cela les propositions de D. Cohn :

En soulignant les dissymétries fonctionnelles des deux régimes textuels, Dorrit Cohn renforce la réhabilitation du travail documentaire dans le travail historique et biographique, que Ricœur avait abordée d'un point de vue phénoménologique :

“L'idée selon laquelle l'histoire est obligée de se fonder sur une documentation vérifiable et que cette obligation fait défaut dans le cas de la fiction a survécu aux attaques même les plus radicales contre la distinction histoire/fiction. [...] Dans le domaine de l'historiographie, la notion de référentialité peut, et en fait doit, continuer à informer le travail des praticiens qui ont pris conscience de la problématique de la construction narrative...”⁷⁷

51

Le traitement des sources est en effet bien différent selon qu'il s'agisse de biographie historique ou de fiction biographique, et les attentes du lecteur sont également divergentes.⁷⁸ Cette exigence sur le pôle de la réception répond une fois encore à l'exigence du biographe sur le pôle de la production :

Le processus qui aboutit à un texte historique de forme narrative est soumis à des contraintes

⁷⁷ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*, p. 171. Cité également par M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 384. Voir aussi cette affirmation : « Neutraliser les frontières entre récit fictionnel et historique revient en fait à remplacer une forme d'illusion biographique fondée sur une homologie entre le vécu et le narré par une autre forme d'illusion fondée sur le soupçon généralisé, pouvant conduire jusqu'au déni du réel confondu avec un pur effet textuel. », M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique...*, *op. cit.*, p. 384.

⁷⁸ « ... certains faits biographiques, définitivement attestés, ne sauraient être ignorés, controuvés ou abusivement contestés, et cela consciemment. Si le lacunaire est une fatalité du matériau biographique et l'ellipse une nécessité narrative requise pour la cohérence, le lecteur souhaiterait cependant avoir des garanties que la lacune, sous un prétexte esthétique, ne cache pas en vérité une volonté ou un aveu d'ignorance, une manipulation délibérée », M. Boyer-Weinmann, *op. cit.*, p. 382

rigoureuses et à des règles strictes, il est sujet aux justifications de l'auteur et à l'examen minutieux du lecteur, et sa correspondance obligée avec les événements racontés est ouvertement exhibée dans le texte lui-même. La relation du romancier avec les sources est libre et elle reste tacite, ou, lorsqu'elle est mentionnée, elle est présumée fausse ; son origine véritable peut fort bien rester (et reste souvent) cachée à tout jamais – parfois à l'auteur lui-même.⁷⁹

Ainsi en est-il de l'épisode de Marlebäk dans *Province*. Certes, la datation de l'épisode de Marlebäk correspond aux données historiques de la biographie brechtienne, puisque le roman d'Amette précise en page 111 : « Marlebäk, octobre 1940 », date que l'on retrouve dans toutes les biographies ; citons à titre d'exemple Werner Hecht : « 5. Juli-6. Oktober 1940 ReisenachMarlebäk, Kausala »⁸⁰ Mais la description du romancier se détache, du point de vue méthodologique, de son ancrage historique :

52

Le calme. On voit les arbres s'incliner dans le vent, les multiples frissons argentés de l'eau et des vagues courtes sous l'embarcadère. Puis une demeure de bois avec deux rangées de huit fenêtres, puis un gros plan de Bertolt Brecht. Sa lourde tête osseuse, le crâne rasé, la branche de lunettes d'acier, l'oreille et les circonvolutions des veines, la veste de menuisier, pochette rabattue, toile dure, plis luisants, il allume un cigare debout, contre le vent.⁸¹

Il est impossible, en effet, de savoir quel document iconographique est utilisé par Amette comme base de cette description. Une source possible est l'une des nombreuses photographies que l'on peut retrouver sans

⁷⁹ D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 176.

⁸⁰ W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 615

⁸¹ J.-P. Amette, *Province*, op. cit., p. 112.

peine dans la biographie de John Fuegi⁸² (voir la photographie de 1939, référencée par le numéro 63, où l'on voit clairement la posture et les vêtements de Brecht, tels que décrits ici, avec l'éternel cigare), ou dans la *Chronique* de Werner Hecht, mais rien ne sera confirmé par le romancier. Le récit intègre en outre, subrepticement, quelques jugements du narrateur : la tête est qualifiée de « lourde », et la toile du vêtement de « rugueuse », ce qui correspond d'ailleurs à l'apparence fruste que, selon de nombreux biographes, Brecht se plaisait à mettre en scène. Quant à la suite immédiate du texte, elle ajoute une notation descriptive cohérente avec ce que l'on sait historiquement du lieu Marlebäk, mais y introduit un personnage complètement fictionnel :

Une vaste bande de terre puis une bande de nuages, les vagues figées, le cercle vaste du ciel, les trouées de la forêt, la maison blanche et son long toit en pente, les châssis des fenêtres à guillotine.

Le père de Jean Peyrelade porte un costume croisé un peu grand, une chemise blanche et une cravate qui semble avoir été prêtée, car les plis sont aux mauvais endroits. Il a le sourire de l'homme qui écoute. Les deux hommes marchent, le long de la plage.⁸³

53

Suit une description d'Hélène Weigel et de son chignon (trait distinctif⁸⁴ que l'on retrouve sur la plupart des photographies de la comédienne) : « Brecht est penché, en veste de toile, cigare entre les doigts. Il explique quelque chose à Hélène Weigel, cheveux tirés en chignon et grosse broche pour tenir le lissé d'une robe. »⁸⁵ On peut lire ensuite « Le père de Jean écoute Brecht. », et deux lignes plus loin : « Le père de Jean, jeune homme discret. » L'intrusion de ce personnage fictionnel dans une scène

⁸² J. Fuegi, *Brecht et Compagnie*, Paris, Arthème Fayard, 1995.

⁸³ *Ibid.*, p. 112.

⁸⁴ Trait présenté comme distinctif dans les deux romans de J.-P. Amette, mais qui en réalité, à en juger par les nombreuses photographies, est extrêmement commun pour toutes les coiffures féminines de l'époque.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 112.

assez fidèlement brechtienne semble amuser l'auteur lui-même, qui le qualifie facétieusement de « discret ».

Alors que l'auteur des fictions biographiques s'émancipe de certaines exigences méthodologiques, l'exhibition des sources et l'explicitation d'une démarche sont des traits d'identification de la biographie historique :

Ce qui saute immédiatement aux yeux, c'est bien entendu la présence de tout un appareil « périgraphique » (notes, soit en bas de page soit en fin de chapitre, préface ou appendices), une zone textuelle qui fait fonction de médiation entre le texte narratif et sa base documentaire extratextuelle. Mais cette base référentielle s'introduit aussi dans le texte proprement dit, qui, comme le note Michel de Certeau, « combine au singulier du savoir citant le pluriel des documents cités ». Ce processus citationnel peut être intégré de manière plus ou moins harmonieuse : moins, lorsque les sources documentaires sont citées directement, plus, lorsqu'elles sont paraphrasées ou résumées. Mais la strate de la preuve testimoniale est une composante obligatoire même des récits historiques qui présentent la surface la plus homogène.⁸⁶

54

M. Boyer-Weinmann utilise l'expression intéressante de « discours de méthode » pour identifier ce positionnement méthodologique, lié également à des stratégies argumentatives, puisqu'il s'agit aussi pour le biographe historien d'affirmer un *ethos* particulier, en tant que spécialiste du sujet et, au-delà, spécialiste de la méthode biographique.⁸⁷ Les

⁸⁶D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 177

⁸⁷ « En faisant l'économie d'une rhétorique retorse de valorisation du sujet (du type : à sujet toujours louable, traitement trop indigne), le discours de la méthode en présuppose habilement l'existence. L'accent porté sur la désignation des sources, la genèse de l'investigation, constitue à la fois une information pour le lecteur et une programmation filtrée de sa lecture. D'une autre manière, il s'agit encore d'une forme oblique de valorisation,

revendications méthodologiques sont indissociables d'une forme de « contrat de lecture ».

La méthodologie de la biographie de type « historique » et celle des fictions biographiques diffèrent donc de manière fondamentale. La déclaration liminaire d'Amette dans *Un été chez Voltaire*, que nous avons citée précédemment, confirme l'analyse contrastive que nous avons esquissée à grands traits :

Voltaire nous a laissé plus de quinze mille lettres. Immense courrier aussi bien que conversation adressée à toute l'Europe. Je me suis efforcé de faire parler le philosophe de Ferney avec la vivacité de ton qu'il a employée avec ses correspondants, en le citant.

Les autres personnages, eux, s'expriment à leur manière et puisent à d'autres sources ; j'ai laissé à chacun sa liberté, sa raison, et, souvent, sa sensibilité qu'elle soit encore classique ou déjà rousseauiste.⁸⁸

Le recours aux sources et l'identification de ces dernières ne sont pas explicites dans les fictions biographiques, sauf en cas de thématisation, ou bien dans le paratexte. Si quelques références sont explicitées dans *La Maîtresse de Brecht*, nous ne trouvons aucune précision de cet ordre dans *Un été chez Voltaire*, et la détermination des sources requiert dans la plupart des cas, pour le récepteur intéressé, une recherche extérieure au texte. Par ailleurs, on relève que cet exposé de principes se partage entre l'ancrage historique et la liberté octroyée par la forme romanesque, qui autorise un certain flou méthodologique perceptible dans la formulation de J.-P. Amette : « Les autres personnages [...] puisent **à d'autres sources** ». Cette oscillation peut

mais du biographe ès qualité. A la rhétorique de contrition (les devoirs du biographe) succède la proclamation de ses droits. C'est dans l'énoncé des moyens de la biographie et des usages de sa lecture, que le biographe fait la démonstration de sa compétence biographique. », M Boyer-Weinmann, *La relation biographique...*, *op. cit.*, p. 134.

⁸⁸ J.-P. Amette, *Un été chez Voltaire*, précision liminaire, Paris, Albin Michel, 2007.

être entendue comme un signe fort de l'abandon de la rigueur documentaire au profit de la liberté fictionnelle.

Lorsque M. Boyer-Weinmann évoque les « responsabilités élémentaires envers le lecteur... »⁸⁹, elle montre ici encore que le contrat qui lie le biographe et son lecteur (inséparable de la notion de « garantie ») est différent de celui que l'on peut inférer de la relation entre le biographe « fictionnel » et son lecteur. D. Madelénat insiste de même sur cette « servitude » fondamentale qui lie le biographe historien aux sources et à la documentation :

Mais l'ordre et la finalité des opérations mentales divergent profondément ; le romancier part d'une cohérence logique (sa vérité : celle d'un personnage ou d'une situation) qui dialogue avec un immense réservoir de faits : l'univers culturel et social où il baigne ; il mélange, concentre, amalgame, stylise à son gré ce donné pour optimiser les effets qu'il prétend imposer au lecteur. Le biographe, historien, part d'une vérité factuelle qu'il doit établir précisément et qui le lie ; il n'en peut rien rejeter (sauf en une sélection limitée dans des séries d'indices semblables) ; il doit s'accommoder du bizarre, de l'irrégularité contraire à l'idée qu'il conçoit d'un caractère ; serf des témoignages et des documents, il n'accorde à sa fantaisie qu'un espace chichement mesuré, et, pour ainsi dire, contigu aux matériaux.⁹⁰

56

Pour synthétiser ces divergences, on soulignera que le fait semble imposer sa loi au biographe (prégnance des événements), alors même que le romancier aurait le loisir d'adopter par rapport à la chaîne événementielle une posture distanciée. Sa contrainte à lui relèverait simultanément d'un système narratif interne qu'il construit et dont il

⁸⁹ M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique...*, *op. cit.*, p. 385.

⁹⁰ D. Madelénat, *La Biographie*, *op. cit.*, p. 168.

reste le maître : « sa vérité ». Selon Dorrit Cohn, l'une des différences essentielles entre le discours de l'histoire et celui de la fiction tient aux liens que le premier « entretient avec le niveau référentiel et le détachement que le second opère par rapport à lui »⁹¹. L'interaction entre le « réservoir de faits » (que constitueraient les événements biographiques) et l'univers de référence construit est formalisée par la notion de « dialogue » chez Madelénat⁹² : la narration, conçue comme libre et créative, va néanmoins emprunter plusieurs éléments à un ensemble de données attestées. R. Dion et F. Fortier évoquent à ce propos le « vécu-matériau »⁹³ qui entre en jeu dans cette dynamique d'élaboration des fictions biographiques.

3. Traits d'écriture influant sur la composition des fictions biographiques : l'effet contemplatif.

L'univers diégétique de la fiction biographique sera donc en relation avec une référence externe. Mais l'univers externe (celui du biographié) ne sera pas appréhendé dans sa logique d'ensemble, globale (et encore moins exhaustive) ; l'auteur de fictions biographiques n'a pas de « prétention » ou de « visée » explicite de ce point de vue. La visée discursive première est de « raconter une histoire au lecteur », et au-delà, de partager une certaine représentation de l'existence. Par exemple, l'enjeu des textes d'Amette ne sera probablement pas de ré-expliciter le sens supposé de la vie de Voltaire, contrairement au propos d'un biographe tel qu'André Magnan⁹⁴. Si la cohérence diégétique est primordiale, en revanche l'exigence d'intelligibilité portant sur le sens de la vie du biographié va aller diminuant dans les fictions biographiques. Est-ce à dire que la vie du biographié n'est qu'un prétexte à représenter « autre chose » (ayant trait davantage à l'auteur de la fiction biographique) ? Ou bien est-ce une manière indirecte de livrer une

⁹¹D. Cohn, *Le Propre de la fiction*, op. cit., p. 179

⁹² « Le romancier part d'une cohérence logique (sa vérité : celle d'un personnage ou d'une situation) qui dialogue avec un immense réservoir de faits : l'univers culturel et social où il baigne. », D. Madelénat, *La Biographie*, op. cit., p. 168, cité *supra*.

⁹³R. Dion, F. Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2010, p. 30.

⁹⁴A. Magnan « Ce que cet homme a fait de plus essentiel, ce qu'il a pensé, ce qu'il a senti – ce qu'il a voulu faire de sa vie surtout : le point de perspective du discours biographique. » *Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1986, p. IX.

interprétation de la vie du biographié, par fragments ou par éclats, et de manière symbolique ? A ce stade, nous pouvons réinterroger l'hypothèse d'Ina Schabert reprise par R. Dion : « Pour dire comme Schabert, dans cette biographie fictionnelle « les faits biographiques sont arrangés à l'intérieur d'un système d'assertion autoréférentiel, ils sont utilisés figurativement, en tant que signes qui représentent plus ou autre chose qu'eux-mêmes » (1982, p. 9 – je traduis). »⁹⁵ Il y a transmutation, il y a « figuration » et « arrangement de signes », si l'on reprend les termes R. Dion et d'Y. Baudelle⁹⁶.

Dans notre corpus, c'est un effet « contemplatif » qui s'impose à la lecture des récits. Les oscillations entre fictionnel et référentiel sont subsumées par le projet d'écriture spécifique de l'auteur : quelques traits stylistiques permettent alors de dépasser l'aporie initiale ; au-delà de l'identification référentielle historique, ce sont donc les thèmes spécifiques et les modalités d'écriture privilégiées par l'auteur qui vont conférer à l'œuvre son unité. Ainsi, une comparaison entre les biographies historiques et les fictions biographiques de notre corpus met en évidence des effets de « dilatation » diégétique qui deviennent signifiants : il en va ainsi de l'épisode de Buckow dans *La Maîtresse de Brecht* qui se mue en célébration de la nature environnante, variation sur les descriptions brechtiennes des célèbres poèmes.

Elle aimait ces temps gris, avec les rives du lac
un peu ternes, ces roches d'un brun-rouge, ces
lignes de verdure touffues et mornes, ces herbes
qui évoluaient en vagues sous la brise, ces
lichens d'un vert acide. Des nuages stagnaient et
devenaient si clairs à l'horizon qu'ils donnaient
le sentiment de produire leur propre

⁹⁵ R. Dion, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », in *Littérature*, n°128, 2002. *Biographiques*. pp. 26-45. Doi : 10.3406/litt.2002.1772
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_128_4_1772

⁹⁶ Selon ce dernier, le **processus de sélection** qui est à l'œuvre sur l'univers externe touche aussi bien le système actantiel que les données diégétiques : « Si c'est à propos des personnages qu'il est le plus facile à mettre en évidence, ce fonctionnement fusionnel de la création romanesque touche aussi à la matière événementielle du récit, son organisation spatiale et sa structure temporelle : comme le mécanisme de sélection, il s'observe à tous les niveaux. La durée peut se contracter, comme l'espace peut se condenser. » Y. Baudelle, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », in *Revue des Sciences Humaines* n°263, Paradoxes du biographique, juillet-septembre 2001, p. 89.

luminescence et de répandre une douceur sur les collines alentour ; les chaises de jardin, les chaussures de toile qui séchaient sur le rebord d'une fenêtre, le muret et ses rosiers sauvages, les odeurs de pierre chaude, le chêne et son frémissement noir diffusaient quelque chose de vertigineux. Enfoncé dans un coin de ciel...⁹⁷

Si la dilatation de l'épisode peut s'expliquer par le fait que la plupart des biographies historiques y accordent une importance majeure⁹⁸ (objet de plusieurs notations dans le *Journal* de B. Brecht, et même d'un recueil entier de poèmes⁹⁹), quelques phénomènes de reconfiguration temporelle (réurrences et analepses) apparaissent comme un principe constant de l'écriture de J.-P. Amette ; ainsi, l'épisode de Marlebäk mentionné au début de *Province* réapparaît en fin de roman :

Un ciel chauffé à blanc. Un champ avec des herbes grillées. Été 1941. Une espèce de frisson, un mouvement sombre. Le père de Jean, en costume croisé.
Il tient un livre.
Ou des journaux, les deux peut-être.

97 J.-P. Amette, *La Maîtresse de Brecht*, op. cit., p. 149. Voir le poème « Le jardin d'agrément » dans les *Elégies de Buckow* : « Au bord du lac, au fond des pins et des peupliers blancs,

Abrité de buissons et de murs, un jardin,
Si judicieusement semé de fleurs saisonnières
Qu'il fleurit de mars à octobre.

Ici, au petit jour, point trop souvent, je viens m'asseoir

Et je me dis : puisses-tu toujours, toi aussi,
Offrir par tous les temps, bons ou mauvais,

Telle ou telle œuvre qui agré. » B. Brecht, *Poèmes*, tome 7, « Elégies de Buckow », op. cit., p. 10.

98 L'importance accordée par les biographes au « bureau » de Brecht à Buckow est illustrée par la photo « Arbeitszimmer im Gärtnerhaus » dans W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., page 1110. Cet espace d'isolement est décrit par M. Esslin dans les termes suivants : « Brecht s'était ainsi aménagé une espèce d'île où il lui était loisible de se retirer à l'abri des exigences et des contraintes du monde extérieur. », M. Esslin, op. cit. p. 142.

99 Ou encore évocation de la maison dans le poème « La Fumée » :

« La petite maison sous les arbres, au bord du lac.
Du toit monte la fumée.

Manquerait-elle,

Comme alors seraient désolés

Maison, arbres et lac. », B. Brecht, *Poèmes*, tome 7, « Elégies de Buckow », op. cit., p. 17. Nombreuses mentions des « barques » et du « canotage » dans les *Elégies de Buckow*.

Vu de dos, Brecht penché sur l'eau.

Brecht est toujours à contre-jour. Autour d'eux, tout brûle, tout flambe. Le dernier été de Marlebäk. Roosevelt fait un interminable discours à la radio. Le père de Jean et Brecht restent dans la brume de chaleur. Toutes les explications fugaces de Brecht passent par le silence grignoté du cinéma muet, dans la pâleur écailleuse et grise de la mer, par la fumée vague d'un destroyer sur la ligne d'horizon.

[...]

Plantes vertes, plantes sèches, épineux, pins parasols, tout prend l'importance d'une figure du vide, un refuge au milieu d'une vague d'oubli, le caractère indéchiffrable et beau de cette maladie. Le temps, regardez. Ils sont rongés tous les deux. Brecht et son crâne quasi rasé, son cigare mâchonné, sa veste de menuisier, l'éclat de ses verres de lunettes, si ronds, si limpides, autant que son regard. Les brins d'herbe, donc, passent et repassent en premier plan.¹⁰⁰

60

Si cette réécriture circulaire est autorisée, dans la logique diégétique, par l'existence d'un film mettant en scène Brecht, ses amis et Louis Peyrelade, c'est la dimension contemplative que l'auteur confère à sa description, scandée par les références à la Baltique et ses « lignes d'argent »¹⁰¹, qui s'impose comme trait signifiant d'écriture.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 226.

¹⁰¹ « Bertolt Brecht avait levé les yeux de sa tasse de café. Neuf heures du matin. Les herbes folles forment des ondulations sur la dune, la toile de la chaise longue où reposait tout à l'heure Ruth Berlau se gonfle et se rabat. Traces de pas dans le sable gris. Une chaîne d'argent laissée sur la table brille un instant au soleil, entre deux nuages... »

Le sable gris. Le chemin qui mène vers le sable gris de la plage est à l'image même du malaise qui saisit Brecht. Le reflet du reflet. La conscience n'a plus rien d'adéquat. Il n'y a plus qu'une concupiscence.

Immense ombre de guerre et de chaos qui brûle jusqu'au plafond des maisons, jusqu'aux nuages. On se repose dehors dans une chaise longue. Au cours des conversations si délicieusement apaisées, les bavardages ne sont plus que des reflets de reflets. Le théâtre a besoin parfois, d'une triste tuerie sans morale, comme la fin de *Hamlet*. Le plus juste devoir de l'homme de théâtre : une triste tuerie ? Sans morale ? C'est donc cela le théâtre ? Ecrire dans un jardin de villa une triste tuerie ?

Les sources biographiques, telle la *Chronique* de Hecht qui intègre les descriptions de Marlebäk par B. Brecht¹⁰², justifient partiellement l'inflation romanesque de cet épisode. Cependant, J.-P. Amette fait le choix de passer sous silence les considérations liées aux conditions de l'exil, ou à l'écriture collaborative du *Puntila*, qui prennent une place conséquentes dans la plupart des biographies, au profit de scènes constituant autant de pauses contemplatives, dédiées à la mer Baltique, aux bouleaux et au vent dans les arbres. Le romancier privilégie manifestement les descriptions de l'« univers naturel », tandis que les biographes s'attardent sur les circonstances de la production littéraire.¹⁰³

Conclusion.

Le corpus constitué des trois fictions biographiques d'Amette aura notamment permis d'explorer « le statut éminemment distinct de la référentialité dans les deux domaines (référentialité externe pour le récit historique, double référentialité interne et externe pour la fiction) »¹⁰⁴, et d'identifier les faits textuels ressortissant au pacte fictionnel-biographique. Nous avons tenté de dépasser ces constats par l'identification des traits spécifiques du projet d'écriture de J.-P. Amette, mettant en évidence des structures récurrentes, qui laissent une place croissante aux descriptions d'un « monde naturel » et à une attitude contemplative des figures fictionnelles... « Il faut savoir arrêter de transformer le monde et le regarder tel qu'il est. »¹⁰⁵, a déclaré Amette pendant un entretien avec le journaliste L. Borderie.

Mais elle est là...

L'étincelle et les traînées argentées sur la mer.

Le vaste éparpillement, les ombres qui épaississent et s'amincissent vers l'horizon, les traînées argentées.

Les conversations si misérables à table, le soir. Le ciel devient plus profond, davantage bleu après avoir été gris.

Les lignes d'argent de la Baltique se rapprochent et disparaissent si doucement dans le vide. », *Provincia*, op. cit., p. 157.

102W. Hecht, *Brecht Chronik*, op. cit., p. 619.

103 Voir M. Esslin : « Cependant, après l'invasion par l'Allemagne du Danemark et de la Norvège, un homme aussi détesté par les nazis que l'était Brecht ne pouvait plus trouver en Europe un abri vraiment sûr. C'est pourquoi, au cours de l'année 1940, accompagné de sa famille – et de plusieurs assistants et collaborateurs – il passa en Finlande, où, pour une quelconque raison, il était plus facile d'obtenir un visa américain. Il y fut l'hôte de l'écrivain Hella Wuolijoki dont les contes populaires lui inspirèrent sa pièce *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*Maître Puntila et son valet Matti*), ce qui devait par la suite lui valoir une nouvelle accusation de plagiat. », M. Esslin, *Bertolt Brecht*, op. cit., p. 110.

104 M. Boyer-Weinmann, *La relation biographique...*, op. cit., p. 379

105 Laurent Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, mai 2007. En ligne, consulté le 14 janvier 2017 http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=5950

Les images de Voltaire et Brecht, écrivains de l'engagement, subissent donc une transformation profonde *via* le processus de fictionnalisation à l'œuvre... L'Artiste recréé par J.-P. Amette aspire, semble-t-il, à l'anéantissement du moi, heureusement dissous dans une harmonie naturelle. Cet effacement se trouve thématiqué dans les fictions biographiques, conférant à l'œuvre, au-delà des oscillations génériques, son unité :

La douceur tendre et granuleuse du papier sous les doigts entraîne Hölderlin dans un rêve éveillé, un sommeil de la conscience qui est encore une forme de vie, mais atténuée, secrète, harmonieuse, avec simplement ce qui emporte les mots laissés à eux-mêmes, à leurs invisibles courants.¹⁰⁶

¹⁰⁶J.-P. Amette, *L'Adieu à la raison*, op. cit., p. 52.

Résumé :**La référence au cœur du pacte fictionnel-biographique.**

La réception des fictions biographiques doit être envisagée en relation avec l'espace générique complexe dans lequel elles s'inscrivent. L'objet sera de définir, à partir d'un corpus romanesque, la nature d'un pacte « fictionnel-biographique » et, dans ce cadre, la place qu'on accorde, sous un angle épistémologique, à la notion de « référence » : quels sont les éléments (textuels et paratextuels) qui contribuent à sceller ce pacte spécifique avec le lecteur ? Quel est sous cet angle le rôle de l'*incipit* et celui de la référence aux sources (exhibées ou implicites) ? Comment éviter le piège des « clefs » de l'univers romanesque tout en tenant compte de l'inévitable ancrage de la diégèse dans le champ historique-biographique ? Comment cet ancrage est-il soumis au lecteur, lequel accepte les règles d'un univers générique hybride ?

La question de la référence et de l'attestation, explorée notamment par Dorrit Cohn, R. Dion et A. Gefen, est au centre de la réflexion, fondée sur l'analyse d'un corpus romanesque : les œuvres consacrées par le critique et romancier Jacques-Pierre Amette à Voltaire, Brecht et Hölderlin. L'étude s'inscrit donc dans une perspective comparatiste étayée par des études à visée épistémologique.

Corpus :

AMETTE, Jacques-Pierre, *Province*, Paris, Seuil, 1997.

—, *La Maîtresse de Brecht*, Paris, Albin Michel, 2003 ; Paris, « Le Livre de Poche », 2005 (édition citée).

—, *Un été chez Voltaire*, Paris, Albin Michel, 2007.

BRECHT, Bertolt, *Poèmes*. 7, 1948-1956 : *Elégies de Buckton*, *Poèmes ne figurant pas dans des recueils*, *Chansons et poèmes extraits des pièces*, Paris, L'Arche, 1967. Traduit de : *Gedichte 7 1948-1956*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964.

— *Journal de travail 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976, (titre original : *Arbeitsjournal*) – édition originale allemande établie par Werner Hecht, 1973, Suhrkamp Verlag.

VOLTAIRE, *Correspondence and related documents*, definitive edition by Theodore Besterman, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977; *Correspondance*, traduction et adaptation de la précédente édition par Frédéric Deloffre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977-1993. Les références à cette dernière édition sont données comme suit : Gallimard, Pléiade t. VII, 8021.

Etudes.

BAUDELLE Yves, « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », in *Revue des Sciences Humaines* n°263, *Paradoxes du biographique*, juillet-septembre 2001, pp. 75-101.

BOYER-WEINMANN Martine, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, (coll. « Essais »), 2005.
COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, éditions du Seuil, 2001.

DION Robert, « Une année amoureuse de Virginia Woolf, ou la Fiction biographique multipliée », in *Littérature*, n°128, 2002. *Biographiques*. p. 26-45. Doi : 10.3406/litt.2002.1772

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_128_4_1772

DION Robert et FORTIER Frances, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.

FORTIN Damien, « Les « fictions biographiques » contemporaines, un nouveau « sacre de l'écrivain » ? *Acta Fabula*, avril 2011, volume 12, numéro 4.

FUEGI John, *Brecht et Compagnie*, Paris, Arthème Fayard, 1995. Traduit de l'américain par Eric Diacon et Pierre-Emmanuel Dauzat. Titre original : *Brecht and company*, New York, Grove Press, 1994.

GEFEN Alexandre, « Soi-même comme un autre » : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », in *Fictions biographiques : XIXe-XXIe siècles / Actes du Colloque Fictions biographiques, XIXe-XXIe siècles* organisé à l'Université Stendhal-Grenoble 3 du 11 au 14 mai 2004 ; [par l'Equipe ECRIRE] ; textes réunis et présentés par A.-M. Monluçon et A. Salha, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 55-75.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

HECHT Werner, *Brecht-Chronik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1997.

MADELENAT Daniel, « Biographie et roman : je t'aime, je te hais » in *Le Biographique, Revue des Sciences humaines* n°224, op. cit., pages 235 sq.

MAGNAN André, *Dossier Voltaire en Prusse (1750-1753)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1986.

Sitographie.

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

Articles de presse en ligne.

Laurent Borderie, « Jacques-Pierre Amette, libre comme Voltaire », *L'Orient littéraire*, mai 2007. En ligne, consulté le 14 avril 2017 http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=33&nid=5950
François Jacob, « Nouvelles du XVIIIe siècle », *La Gazette des Délices*, 14, été 2007, http://institutions.ville-geneve.ch/fileadmin/user_upload/bge/sites_html/bge-gazette/14/nouvelles.html