



HAL
open science

DE L'EFFET DE RÉEL AUX EFFETS DE FICTION : LA MISE EN PERSONNAGE DANS VIES ÉCRITES DE JAVIER MARÍAS

Murielle Borel

► **To cite this version:**

Murielle Borel. DE L'EFFET DE RÉEL AUX EFFETS DE FICTION : LA MISE EN PERSONNAGE DANS VIES ÉCRITES DE JAVIER MARÍAS. Cahiers d'Etudes Romanes, 2013, 26, pp.263-279. hal-03520894

HAL Id: hal-03520894

<https://amu.hal.science/hal-03520894>

Submitted on 11 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

DE L'EFFET DE RÉEL AUX EFFETS DE FICTION : LA MISE EN PERSONNAGE DANS *VIES ÉCRITES* DE JAVIER MARÍAS

Murielle BOREL, Aix-Marseille Université

Ce projet a germé alors que je me consacrais à ma thèse sous la direction de Monique De Lope. Ne disposant à cette époque ni du temps ni des moyens conceptuels d'aborder le sujet, j'avais laissé la question de côté avec la ferme intention d'y revenir. L'occasion m'en a été donnée lors d'un Colloque à Metz portant sur la biographie. Cet article reprend et complète la communication qui avait alors été présentée. Je la dédie à Monique De Lope dont la rigueur intellectuelle et la vivacité d'esprit ont toujours été une inépuisable source de motivation.

En 1992, l'auteur espagnol, Javier Marías, publie un ouvrage intitulé *Vidas escritas*¹ (*Vies écrites*²) dans lequel il rassemble vingt récits de vie consacrés à des écrivains de tous horizons à l'exception de l'aire ibérique, morts, mais passés à la postérité. Comme il l'explique dans son prologue³, ce parti pris, loin d'être anodin révèle le défi qu'il s'est lancé : faire en sorte que des écrivains célèbres rejoignent à leur tour le monde de la fiction afin qu'ils accèdent, sous la plume d'un auteur devenu pour un temps biographe, au statut de personnage.

Ce projet a vu le jour à la suite d'une expérience littéraire menée en 1989, et qui consista à rassembler dans une anthologie intitulée *Cuentos Únicos*⁴, des auteurs inconnus du grand public et dont le principal mérite consistait à n'avoir écrit qu'une seule nouvelle. Bon nombre de lecteurs ont cru que les éléments biographiques précédant chaque récit et qui visaient, bien sûr, à présenter succinctement les auteurs, sortaient tout droit de l'imagination du romancier espagnol. Celui-ci estime alors que la confusion est directement liée à « la façon de mettre en oeuvre »⁵ les récits de vie et que les modalités de construction devaient se montrer opératoires, quel que soit le sujet de la biographie envisagé. Autrement dit, des écrivains aussi notoires que Faulkner, Rimbaud, Sterne ou Joyce, pour ne citer qu'eux, pouvaient également être soumis à ce processus de mise en fiction. Javier Marías nous offre donc une belle opportunité de nous interroger sur les processus de fictionnalisation de la personne et de

¹ Javier Marías, *Vidas escritas*, Madrid, Siruela, 1992.

² Javier Marías, *Vies écrites*, Traduction d'Alain Kéruzoré, Paris, Rivages, 1996.

³ «L'idée était en somme, de traiter ces écrivains connus de tous comme des personnages de fiction, ce qui est probablement le souhait intime de tout auteur», *Vies écrites*, p.9.

⁴ Javier Marías, *Cuentos únicos*, Madrid, Siruela, 1989.

⁵ *Vies écrites*, Prologue, p. 9.

renverser ainsi le rapport habituel entre réalité et fiction, si prégnant dans la littérature en général et le genre biographique en particulier.

Lorsqu'il est question de biographie, se pose inévitablement le problème de la relation au réel et du statut même du biographé. Est-ce que le passage par la littérature n'implique pas forcément une fictionnalisation de la personne? Comment discerner dans le récit, entre ce qui relève du réel et de l'invention? Les éléments de la fiction sont-ils repérables? Autant de débats qui ont longuement divisé les théoriciens des décennies durant, et auxquels je ne prétends évidemment pas apporter de réponse tranchée. Je me contenterai de faire état de quelques processus de mise en fiction relevés dans les biographies de Javier Marías.

L'auteur assure dans son prologue qu'il part d'un matériau référentiel réel. Il nuance ensuite son propos en avouant qu'il lui est parfois arrivé « d'embellir » certaines anecdotes⁶. A ceux qui comme Shaeffer ou Genette estiment qu'il n'existe pas de critères de reconnaissance interne de la fiction⁷, j'objecterai que mon propos se situe dans une perspective de réception, et que dans ce cadre là, peu importe, finalement, que le matériau soit vrai ou relève de l'invention, puisque seul compte l'effet produit sur le lecteur.

Je m'attacherai donc à mettre en évidence ce qui, dans la construction des biographies contribue à l'effet de fiction. Mais survient une autre difficulté. Lorsque la théorie littéraire évoque l'ancrage du genre biographique dans le fictionnel elle se contente la plupart du temps d'indiquer que le biographe use de procédés romanesques mais rarement, les spécifie. Nous pensons tous avoir une pratique suffisante de l'analyse textuelle pour être à même d'identifier les principaux procédés. Mais à bien y réfléchir, où se situe la limite entre un procédé purement et exclusivement (si l'adverbe a du sens) « romanesque » et un procédé simplement littéraire, à savoir lié à la mise en texte d'un récit, qu'il se veuille véridique (comme le récit historique) ou qu'il passe par le filtre de l'imagination?

Pour répondre à cette question plus délicate qu'il n'y paraît de prime abord, il m'a semblé opportun de partir d'un genre littéraire lui-même fortement ancré dans le réel ou plus exactement en prise directe avec l'effet de réel : le roman réaliste du 19^{ème} qui a nourri la réflexion de prestigieuses critiques. Retenant l'idée que cette forme littéraire cherchait coûte que coûte à gommer les effets de fiction pour mieux susciter l'illusion référentielle, j'ai estimé qu'un auteur aussi malicieux et instruit que Javier Marías avait de grandes chances de jouer la carte de l'inversion des codes pour passer de l'effet de réel aux effets de fiction.

⁶ « s'il n'y a pratiquement rien d'inventé (de résolument fictif), il y a en revanche quelques épisodes ou anecdotes 'embellis'... », *ibid.*

⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.

Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

Des contenus étranges

La double tension entre réalité et invention est perceptible sitôt que l'on se penche sur le contenu des biographies.

Celles-ci, tout à fait dans la veine des biographèmes, pour reprendre un terme inauguré par Roland Barthes⁸, se construisent sur la base d'anecdotes dessinant les personnalités sélectionnées par touches impressionnistes. Au-delà de l'aspect nécessairement fragmentaire d'une telle technique, ce qui frappe est la constance avec laquelle Javier Marías insiste sur le caractère véridique des faits rapportés. Dès le prologue, je l'ai dit, l'auteur affirme que tout est vrai. Il est certain que le pacte alors conclu avec le lecteur peut n'être qu'un leurre, un jeu. Mais je partirai du principe que l'auteur est sincère. A diverses reprises, le biographe se pose ou s'impose comme le détenteur de la vérité, comme celui qui va lutter contre des idées reçues⁹, et propagées par « la légende », le terme apparaît avec insistance dans plusieurs récits (William Faulkner, Isak Dinesen, Ivan Tourgueniev...) On trouve une intention équivalente chaque fois que l'auteur utilise une formulation du type : « il est vrai que », « en réalité » ou encore « il ne faut pas croire » « Il est hors de doute que » etc.

Bien que le biographe s'affiche comme le garant du réel, il sélectionne les anecdotes les plus inattendues, les plus farfelues. Ainsi, cette manie qu'aurait eue Joseph Conrad de s'enfermer dans sa salle de bains pour écrire ou encore les lubies d'Isak Dinesen qui ne manquait jamais de saluer la lune et évitait toujours de la regarder à travers une vitre afin qu'elle ne lui portât pas malheur.

On remarquera qu'en insistant sur les aspects les plus saugrenus, voire irrévérencieux, Javier Marías élabore, pour l'essentiel, des biographies à valeur désacralisante. L'étrangeté des contenus, déjà suggérée par les titres (« Laurence Sterne en ses adieux », « Malcom Lowry en calamité » « Rudyard Kipling sans plaisanteries »), confère une indéniable dimension ludique ; elle invite surtout le lecteur à s'interroger sur la véracité de faits sentis comme trop bizarres pour être vraisemblables. L'auteur pousse donc jusque dans ces derniers retranchements le critère générique qui veut que depuis le 18ème, la biographie révèle davantage l'irrationalité du personnage plutôt que le rationnel affiché¹⁰.

On observe ainsi un contraste saisissant entre les contenus proposés et le projet avoué, celui de dire la vérité rien que la vérité. Javier Marías a toujours excellé dans le maniement du paradoxe et de l'ambiguïté.

⁸ Rappelons que le terme apparaît pour 1^{ère} fois dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

⁹ A titre d'exemple, cet extrait de « Rudyard Kipling sans plaisanteries » : « Malgré ses nombreux voyages, Rudyard Kipling a plutôt laissé l'image d'un reclus ou d'un ermite. » p. 93.

¹⁰ Daniel Madelenat, *La biographie*, Paris, PUF, 1984, p. 35.

Entre éthique et esthétique

Si les contenus contribuent déjà en soi à l'effet de fiction, celui-ci est renforcé par le mode d'organisation des éléments du récit.

Les «Vies écrites» de Javier Marías sont courtes puisqu'elles ne dépassent pas la douzaine de pages. La brièveté du format implique une nécessaire incomplétude car le biographe ne saurait tout rapporter même au prix d'une forte concentration. Ce sont les choix qu'il opère qui révèlent son projet et ses intentions.

Chaque biographie est immanquablement accompagnée d'un titre qui restreint le récit. Il peut s'agir d'une période de la vie, comme il apparaît dans « Isak Dinesen dans la vieillesse » ou « Oscar Wilde après la prison », d'un trait de caractère ou d'un état émotionnel, tels que le suggèrent «Rudyard Kipling sans plaisanteries » et « Ivan Turgueniev en sa tristesse », ou encore d'une circonstance particulière : «Henry James en visite » ou « Vladimir Nabokov en extase».

Malgré un titre réducteur, les récits ne s'en tiennent pas à ces seuls aspects. Qu'ils constituent ou non le point de départ des biographies, ils débouchent toujours sur d'autres thèmes, d'autres anecdotes, sans quoi, les biographies perdraient sans doute totalement leur vocation de « vies écrites » pour n'offrir qu'une « tranche de vie ». Javier Marías rassemble donc des anecdotes, offre des descriptions physiques et morales, fait des incursions dans la vie privée voire très intime des auteurs, aborde superficiellement, la plupart du temps, leur activité littéraire. Il reprend donc une catégorisation ternaire qui a longtemps prévalu dans l'organisation du récit biographique. L'élaboration de certains personnages, évoque même parfois les classiques portraits de La Bruyère où caractérisations physique et morale entrent étrangement en résonance. Comme dans les célèbres caractères, l'auteur sélectionne alors un ou deux traits qu'il sature. Il a donc tendance à construire des représentations relevant davantage du type que de l'individu, autant dire qu'il instaure une négation de l'effet de personne au profit d'une mise en personnage.

Prenons l'exemple d'Oscar Wilde. Javier Marías n'offre qu'une biographie partielle de l'homme. Les éléments qu'il sélectionne répondent à une visée unique : mettre en exergue les aspects contradictoires de la personnalité de l'auteur. Il commence par évoquer son allure physique repoussante avec sa main « molle comme une chiffé ou plutôt comme de la vieille pâte à modeler un peu grasse » qui « laissait l'impression de s'être souillé après l'avoir serrée »¹¹.

¹¹ *Vies écrites*, p. 111.

Il complète le portrait en évoquant sa peau « sale et bilieuse » et sa manière de « pincer et d'étirer légèrement son double menton quand il parlait »¹².

A cette première description désastreuse, fait suite une mention psychologique nettement plus positive puisque sitôt que Wilde ouvrait la bouche, Javier Marías assure que cette sensation faisait place à une « sorte de maternalisme, de franche admiration, de sympathie inconditionnelle »¹³.

La construction du portrait obéit à une organisation tout à fait classique où apparaît en premier lieu la description externe, laquelle est suivie d'une caractérisation d'ordre psychologique. Toutes les mentions et anecdotes qui suivront s'organiseront autour de l'opposition mollesse physique et fermeté de caractère afin de mettre en évidence les contradictions de l'homme. Les éléments choisis sont volontairement réducteurs et témoignent de l'intention de l'auteur : il n'est nullement question de reconstruire de façon exhaustive la vie d'Oscar Wilde mais plutôt de partir d'un matériau référentiel et de le soumettre, à double titre à un traitement littéraire. C'est donc la visée esthétique qui prévaut. La personnalité est traitée comme un personnage.

Cet état de fait se confirme lorsque l'on remarque que bon nombre de biographies adoptent une structure assez proche de celle qui régit la nouvelle telle que la conçut Poe en son temps et telle qu'elle fut reprise dans l'aire hispanophone par Julio Cortázar, à savoir un récit bref dominé par le principe d'unité et doté d'une structure circulaire, pour ne citer que les procédés formels les plus marquants.

Nous avons vu que chaque biographie portait un titre qui *de facto* agissait comme un réducteur de la biographie tout en lui conférant une cohérence : sont essentiellement envisagés et rapportés les éléments, anecdotes, traits physiques et psychologiques qui vont dans le sens de ce vecteur commun. J'en ai donné un exemple avec la biographie consacrée à Oscar Wilde. Les nouvelles, régies par le principe d'effet unique, fonctionnent exactement sur ce principe.

Le deuxième critère formel affectant l'élaboration de la nouvelle repose sur le principe de circularité. En s'achevant tel qu'il a commencé, le récit donne une impression de complétude, de perfection formelle. Cette structure est repérable dans la plupart des biographies du *corpus*. Ainsi dans « James Joyce et ses airs », les paragraphes introductifs et conclusifs de la biographie entretiennent-ils d'étroites correspondances. Si le récit s'ouvre sur « On avait coutume de dire de James Joyce... »¹⁴, il se termine sur la formulation « James Joyce avait

¹² *Ibid*, p. 111.

¹³ *Id.*, p. 111.

¹⁴ *Id.*, p. 27.

coutume de soupirer »¹⁵. Certes, il ne s'agit pas d'une reprise termes à termes *stricto sensu* mais la répétition est suffisamment explicite pour produire un effet d'écho. Cet écho se prolonge à travers la mention de l'épouse Nora Barnacle : si elle apparaît en début de récit comme la destinataire d'une lettre dans laquelle Joyce lui-même se présentait comme un homme « jaloux, solitaire, insatisfait et orgueilleux »¹⁶, elle devient, dans la phrase finale, celle qui définit son époux par un laconique : « C'est un fanatique »¹⁷. La reprise de la thématique identitaire s'inscrit ici dans une démarche contrastive.

La question de l'opposition entre image publique et vie privée hante toute la biographie. La volonté de dessiner un portrait exact de l'auteur irlandais à partir de quelques traits caractéristiques est portée par la répétition du verbe « ser » (« être ») à l'imparfait ('ser' en espagnol exprime l'essence par rapport à « estar » qui ne dit que l'accidentel) qui, tel un leitmotiv rythme l'intégralité du récit.

Cette construction du récit basée sur la circularité et le leitmotiv révèle sans ambiguïté la visée artistique de la production, laquelle s'inscrit dans une forme littéraire précise, la nouvelle, dont Javier Marías maîtrise parfaitement la conception puisqu'il s'est adonné à cet exercice avec succès¹⁸.

Dans d'autres récits comme « Rainer María Rilke dans l'attente » l'empreinte nouvellistique est renforcée par un début *in medias res* qui, on le sait, offre le double avantage de capter l'attention du lecteur et de renforcer l'impression de « tranche de vie ».

L'organisation du récit, en privilégiant l'effet, l'efficacité sur l'informatif, répond à une logique essentiellement esthétique.

Si l'effet unique est d'un certain point de vue générateur de cohérence, il se substitue sans doute à l'organisation qui prévaut habituellement dans le récit biographique, à savoir un ordonnancement chronologique des faits. Nous allons voir que Javier Marías malmène à loisir la temporalité.

Le temps en question

On constate d'abord que les *Vies écrites* échappent toutes à un déroulement linéaire qui prendrait la naissance comme point de départ, signalerait les étapes les plus marquantes de

¹⁵ *Ibid*, p.31.

¹⁶ *Id.*, p. 27.

¹⁷ *Id.*, p. 31.

¹⁸ Javier Marías a publié deux recueils de nouvelles : *Mientras ellas duermen*, Barcelona, Anagrama, 1990 et *Cuando fui mortal*, Barcelona, Anagrama, 1996. Pour plus de renseignements, possibilité de consulter ma thèse, *L'effet-personnage dans les nouvelles de Javier Marías*(1951), soutenue à l'Université de Provence le 28/11/2003, disponible à l'ANRT.

l'itinéraire vital pour s'achever avec la mort du biographé. Cette trame événementielle très prisée par le roman réaliste laisse place à une organisation plus aléatoire, voire plus anarchique. Les récits s'ouvrent de préférence à n'importe quel moment de la vie du personnage. Pour Madame du Deffand, ou Isak Dinesen, Javier Marías choisit de remonter le temps et commence par la fin de leur vie.

Or d'après Bersani, le réel n'est pas seulement lié à la chronologie. Il s'inscrit entre un début et une fin qui jouent un rôle très précis : celui de structurer une vie¹⁹. Les récits de Javier Marías contreviennent à ces principes. Aucun récit ne s'ouvre sur la mention d'une quelconque date de naissance. L'auteur part indifféremment d'un jugement de valeur, d'une idée générale ou d'un événement révélateur de la personnalité de l'écrivain comme c'est le cas par exemple avec Nabokov :

Il est très probable que Vladimir Nabokov n'ait pas eu plus de manies et d'antipathies que n'importe quel autre écrivain, mais c'est l'impression qu'il donne car il a osé les reconnaître, les proclamer et les nourrir continuellement.²⁰

Cette absence de repère temporel traduit la permanence du trait de caractère par opposition à un fait concret plus facilement identifiable et datable. Les personnages donnent alors l'impression d'évoluer dans une temporalité indéterminée et par conséquent mythique, simultanément transposable à l'espèce humaine mais également impérissable.

La temporalité passe au second plan, quand elle n'est pas purement et simplement niée. S'il semble difficile voire incongru de dater un trait psychologique, en revanche l'association d'un événement précis à un référent chronologique ne pose pas de problème. Pourtant, même dans ces cas-là Javier Marías rechigne le plus souvent à inscrire l'événement dans la temporalité. On trouve même quelques biographies excluant toute date autre que celle de la mort de l'écrivain !

Si l'annulation pure et simple de la temporalité représente le degré ultime du processus de fictionnalisation, tous les récits ne sont pas affectés de manière aussi drastique. Certaines narrations présentent bien quelques repères temporels, mais ces derniers ne remplissent pas leur rôle. En effet, quand Javier Marías précise qu'Henry James a été invité à dîner « 140 fois

¹⁹ « Dans la littérature réaliste, l'effort pour obtenir une forme signifiante profite à une psychologie des personnages signifiante et structurée avec cohérence. Les incidents révélateurs aident à rendre intelligible le caractère des personnages ; les vrais commencements et les fins définitives offrent un cadre temporel où les individus ne se contentent pas d'exister, mais se déplacent d'un stade à l'autre pour accomplir un destin tout tracé », Leo BERSANI, « Le réalisme et la peur du désir » in *Littérature et réalité*, Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), Paris, Seuil, 1982, pp.52-53.

²⁰ *Vies écrites*, p.69.

bien comptées en 1878-1879 »²¹, ces dates, sous leur apparente rigueur scientifique ne signifient rien car elles ne se rapportent à aucun commencement. On a l'impression que le malicieux romancier joue à faire du vraisemblable à partir de l'anecdotique, dans une sorte de parodie même du genre. La mention de l'année n'a aucune valeur en soi, seule importe ici la fréquence car elle seule est significative. La date s'apparente alors à un ornement, à un artifice.

Dans le même ordre d'idée, préciser que Malcolm Lowry connut des problèmes durant le séjour qu'il effectua au Mexique « en 1946 »²² rend la précision vaine si aucune date de naissance n'établit de point de départ auquel relier cette référence. Sa présence s'avère plus formelle que fonctionnelle.

La seule concession faite au genre s'applique sans doute à la mort du biographié. Celle-ci apparaît toujours en fin de récit, accompagnée de la date et des circonstances précises du décès dans une profusion presque maniaque de détails. Toutefois, la mention de la mort ne marque pas le point final du récit, puisque ce dernier s'achève en principe sur un paragraphe servant d'épilogue. On relève au passage, une autre manifestation du traitement littéraire de l'information.

En outre, l'absence de date de naissance, nous l'avons vu, tend à ruiner l'intérêt des précisions finales puisqu'elle anéantit le principe même de chronologie. Curieusement, Javier Marías prend bien soin, le plus souvent, de préciser l'âge auquel est intervenu le décès, comme s'il entendait compenser ainsi l'ellipse de départ.

Si ce n'est cette exception, l'événement est généralement laissé dans l'indétermination. Il serait tentant de croire que Javier Marías montre davantage d'intérêt pour l'anecdote que pour le moment de son déroulement. Mais ce refus obstiné à employer un marqueur référentiel aussi important n'est pas anodin. En supprimant les dates, l'auteur, nous l'avons vu, déconnecte les personnages de la réalité, les installe dans un temps mythique, un hors-temps qui est précisément celui du roman, de la légende, de la fiction. Celui de la création romanesque et non d'un genre aussi ancré dans le réel que l'est le biographique. Cette annulation partielle du cadre spatio-temporel renvoie à l'organisation a-chronologique des récits classiques dans lesquels, comme nous le rappelle Ian Watt « la succession des événements est disposée dans un continuum spatio-temporel très abstrait et accorde fort peu d'importance au temps »²³.

²¹ *Ibid*, p.39.

²² *Id.*, p. 81.

²³ Watt, Ian, « Réalisme et forme romanesque » in *Littérature et réalité*, op. cit. p.30.

En outre, existe-t-il de meilleur moyen que la datation pour renvoyer à une réalité concrète objective ? C'est précisément son universalité qui a poussé les romanciers réalistes à en user voire en abuser. A l'inverse, Javier Marías s'ingénie par tous les moyens à renforcer la subjectivité de ses récits.

Subjectivité et fragmentation

Les biographies se présentent donc comme un tissu de prolepses et d'analepses. Le critère chronologique si cher aux réalistes du fait de sa conformité aux lois naturelles est rejeté. Les vies semblent s'organiser selon le bon vouloir et le caprice du narrateur. Les récits qu'il propose s'apparentent davantage à des enchaînements d'anecdotes qui dessinent les personnalités par petites touches, à la manière du biographème, nous l'avons dit. Dans ce type de récits, l'auteur fuit le caractère exhaustif et structuré de la biographie classique au profit d'une organisation dominée par la fragmentation et l'éclatement. Dans l'étude que Martine Boyer-Weinmann a consacrée à Roland Barthes, elle souligne que ce dernier « refuse les chaînes motivantes vers l'amont biographique de l'enfance du génie, les connexions causales et l'illusion rétrospective de cohérence. La biotopique d'un Moi dispersé et volatil se substitue à la chronique d'une identité »²⁴. Suivant ce principe, Javier Marías ne cherche pas non plus à établir de cohésion entre les différents éléments de la biographie, ce qui conduirait à un artificiel « effet de destin »²⁵ qui est aussi facteur de cohérence dans le récit réaliste.

On constate, au contraire, qu'un thème succède à un autre, comme si le narrateur semblait suivre le cours de ses pensées, de ses idées, optant pour un discours analogue au courant de conscience ou au monologue intérieur utilisés par les romanciers du début du siècle en réaction contre le réalisme comme chacun sait.

Dans les cas les plus extrêmes, la motivation peut complètement disparaître, comme dans ce portrait d'Isak Dinesen où Marías saute du coq à l'âne :

Ses yeux cernés de Khôl étaient pleins de secrets, selon ceux qui les virent : ils ne cillaient jamais ni ne s'écartaient de ceux qu'ils fixaient. Le père d'Isak Dinesen s'était suicidé quand elle avait dix ans, et elle avait conté des histoires depuis son enfance [...] ²⁶

²⁴ Martine Boyer Weinmann, *La relation biographique*, Seyssel, Ed. du Champ Vallon, 2005, pp. 52-53.

²⁵ « Le récit structurerait artificiellement ces événements, après les avoir soigneusement sélectionnés, en vue de les faire percevoir comme une histoire unifiée ayant un début, un milieu et une fin. On sait que c'est l'un des reproches fréquemment fait aux autobiographies les plus classiques: celui de présenter rétrospectivement les premiers événements d'une vie comme annonçant nécessairement ceux qui ont suivi, produisant ainsi un effet de destin. » Laurent Jenny, *La fiction*, Genève, Edition: Ambroise Barras, 2003-2004, p.5.

²⁶ *Vies écrites*, p. 24.

L'auteur supprime alors tout lien de causalité entre les événements qui apparaissent comme autant d'éléments indépendants mis bout à bout pour créer un effet de désordre, voire d'incongruité.

Au lieu de faire émerger, comme dans le récit réaliste, un principe de cohérence, Javier Marias dessine un univers chaotique, révélateur d'une conception empreinte de postmodernisme. En enfreignant les canons esthétiques du roman réaliste, il sape le principe d'illusion référentielle. Mais c'est justement et paradoxalement, en refusant une convention littéraire que l'auteur s'approche sans doute le plus de la vérité car nous savons bien que nous n'évoluons pas dans un univers stable, défini et surtout dans lequel tout saurait avoir un sens. Toujours est-il qu'en termes d'effet pour le lecteur, cette discontinuité, cette fragmentation sont davantage perçues comme des anomalies : elles contribuent à déréaliser le personnage car elles le rendent énigmatique, voire incompréhensible.

D'autre part, cette forme de progression imprime au texte une forte subjectivité qui s'oppose à l'objectivité réaliste. Là encore, on se situe clairement dans une perspective de création littéraire et non dans un système mû par une visée référentielle. Le récit et par voie de conséquence, les personnages, reçoivent un traitement fictionnel.

En éliminant les repères à valeur « universelle », en accentuant le traitement subjectif des personnages, l'auteur donne l'impression de mieux s'appropriier les biographés. Il entretient avec eux une relation similaire à celle qui s'établit entre l'écrivain et ses créations littéraires : il contribue ainsi à la mise en fiction de personnes pourtant bien réelles.

Un autre moyen consiste à jouer avec le tempo, comme le remarquait déjà Daniel Madelenat²⁷. Les événements décrits font apparaître des tempos très divers, indépendants donc de la durée « réelle » et objective de l'événement. Il se produit un nivellement tout à fait caractéristique de la littérature inspirée du Nouveau Roman et de ses tentatives pour rénover l'écriture de la fiction. Dans une perspective « réaliste », romancier et biographe sont censés s'attacher prioritairement aux aspects les plus importants du récit et laisser de côté l'anecdotique. Suivant la même logique le biographe consacre plus de temps à relater les moments sentis comme clés dans l'existence de l'individu. La longueur de la narration serait donc fonction de l'importance de l'événement. Dans les biographies qui nous concernent, Javier Marias contrevient à ce principe réaliste et relate des événements parfaitement anecdotiques dont on ne perçoit pas forcément l'intérêt. Ainsi l'abondance de détails dans la description de l'accident à cheval dont est victime William Faulkner :

²⁷ Le lecteur intéressé par ces aspects pourra se reporter aux pages 152 à 156 de l'ouvrage déjà cité.

Le cheval l'avait désarçonné et il n'avait pas pu se relever, il était tombé sur le dos. L'animal s'était éloigné *de quelques pas, s'était arrêté et avait tourné la tête vers lui*. Quand Faulkner put se redresser, le cheval s'approcha de lui *et le toucha du museau* »²⁸.

Il est entendu que ces détails qui n'apportent rien de fondamental d'un point de vue informatif servent l'illusion référentielle selon le mécanisme mis à jour par Roland Barthes. Mais il me semble que leur « inutilité » souligne surtout le caractère arbitraire des choix de l'auteur et renforce la transgression du principe de motivation. Ils participent aussi à la mise en scène du récit.

De la mise en récit à la mise en personnage

L'effet de fiction résulte également des techniques dites « romanesques », visant à rendre la narration plus efficace. C'est le cas lorsque le narrateur cesse de condenser ou de résumer l'anecdote qu'il relate et décide de la mettre en scène afin de mieux la faire vivre. L'hypotypose garantit davantage d'expressivité puisqu'elle donne au lecteur l'illusion que la scène se déroule sous ses yeux. Comme dans l'exemple précédent, les anecdotes deviennent le plus souvent très visuelles.

On se trouve alors face à un paradoxe : c'est en accentuant le caractère réel de la scène, que le processus de fictionnalisation est le plus repérable.

Cette contradiction s'applique aussi à la mise en discours. Lorsque le narrateur rapporte les paroles du biographé ou d'un témoin en usant du style direct, il recourt aux guillemets. Ceux-ci garantissent la véracité des propos. Pourtant la convention d'écriture, par effet repoussoir annule l'illusion référentielle dans la mesure où elle révèle l'encodage nécessaire à l'écriture et par conséquent l'artificialité même de la littérature. Les guillemets engendrent une distanciation par laquelle se manifeste le traitement littéraire du matériau référentiel, tel qu'on peut l'observer dans l'exemple suivant, extrait de « William Faulkner à cheval » :

Personne, disait-il, ne venait le déranger et le bruit continu de l'énorme et antique dynamo lui semblait 'apaisant', l'endroit 'chaud et silencieux' [...]²⁹

A l'inverse, le style indirect libre ménage effet de réel et mise en personnage sans prétendre à l'illusion référentielle. Ainsi lorsque J. Mariás fait état du manque de motivation professionnelle dont souffre visiblement Faulkner, il spécifie que :

²⁸ C'est moi qui souligne. *Vies écrites*, pp. 15-16.

²⁹ *Vies écrites*, p. 14.

William Faulkner n'aimait pas être interrompu dans sa lecture, et la vente de timbres chuta de façon vertigineuse : Faulkner en donna une explication à sa famille en disant qu'il n'était pas disposé à se lever continuellement pour servir au guichet et se montrer courtois avec n'importe quel connard qui aurait deux cents pour acheter un timbre.³⁰

Les précisions apportées ainsi que le changement radical de ton et de registre montrent bien que l'auteur insère dans son récit des paroles que Faulkner a de toute évidence prononcées et qui ont pu être rapportées par ses proches. Rappelons que pour Kate Hamburger³¹, pourtant, l'utilisation du style indirect libre fait partie des trois signaux essentiels de la fiction.

Autre avatar du récit romanesque, la nécessité de maintenir l'intérêt du lecteur. Outre l'hypotypose, elle passe aussi par le suspens et l'instauration d'une complicité avec le lecteur. Lorsque J. Marías décrit l'accident de cheval de Faulkner, il choisit de le faire à partir du point de vue de l'épouse de l'écrivain laquelle, comme le lecteur, est ignorante des faits et les découvre progressivement³² :

Sa femme vit de la maison le cheval de Faulkner sellé près du portail, les rênes à terre. Ne voyant pas son mari, elle appela *le*³³ docteur Félix Linder et ils partirent ensemble à sa recherche.³⁴

Au-delà du suspens produit par l'effet dilatoire des détails enrichissant l'anecdote, l'emploi de l'article déterminé associé à l'identité précise du médecin instaure une proximité avec le lecteur et permet, par un processus d'empathie, de faire vibrer la corde sensible. Une visée purement informative s'en serait très probablement tenue à l'information objective. En arbitrant entre le superflu et le nécessaire, l'informatif et le décoratif, l'objectif et le pathétique, Javier Marías contribue aussi à la mise en personnage des figures qu'il a choisies.

L'effet de fiction est également lié à la façon dont le narrateur intervient dans la narration. Ainsi que l'a souligné Daniel Madelenat, le biographe, comme n'importe quel auteur, dispose de divers moyens pour réguler la distance entre ses créations et le lecteur³⁵. Cette distance, qui détermine l'arbitrage entre objectivité et subjectivité du récit, dépend essentiellement de deux facteurs : le point de vue et l'implication du narrateur, lesquels entretiennent d'étroits

³⁰ *Ibid.*, pp. 13-14.

³¹ Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

³² Sur les liens entre instance narrative et réception du récit, on se reportera utilement à *L'effet-personnage* de Vincent Jouve, Paris, PUF, 1992.

³³ Souligné par moi.

³⁴ *Vies écrites*, p. 15.

³⁵ « L'auteur peut régler sa distance par rapport à l'histoire : éloigné, il dit, énumère, discute et classe les interprétations, « déréalise » les événements en les donnant comme choses passées (...) Proche, il tend à disparaître derrière la représentation tissée de descriptions, dialogues, images, qui doivent imposer au lecteur la vision d'une réalité massive, immédiate, objective. » Daniel Madelenat, *ibid.*, p. 149.

rapports. Lorsque le narrateur considère les faits en respectant une parfaite neutralité de ton, il construit un discours où prévaut la valeur informative. L'objectivité du discours peut être renforcée par la focalisation externe. Il s'agit de deux avatars de la littérature réaliste.

On en trouve un exemple dans « Joseph Conrad à terre » lorsque l'auteur précise « Conrad portait monocle et n'aimait pas la poésie »³⁶. Ces observations peuvent difficilement être plus neutres. Il convient toutefois de se méfier de ces énoncés dits objectifs car malgré l'apparente neutralité de ton, l'association de deux éléments aussi disparates que le monocle et le manque de fibre poétique engendre un décalage ironique, une incongruité que le lecteur malicieux et complice ne manquera pas de détecter.

La narration gagne bien sûr en subjectivité chaque fois que le biographe émet un jugement de valeur sur le personnage ou sur l'événement qu'il rapporte. En intervenant directement dans le récit, le narrateur tend à annuler l'illusion référentielle car il met à jour les différents niveaux de narration, comme dans cet exemple :

Lorsque le poète (qu'elle poussait à abandonner femme et enfant pour venir faire de longs séjours de « création » chez elle à Rungsteldlund) ne se montrait pas à la hauteur (*et c'était souvent le cas*³⁷), la baronne s'indignait et le maltraitait.³⁸

Il existe d'autres modalités d'interventions « d'auteur » (il est plus exact, même dans le genre biographique, de parler de narrateur) plus difficiles à repérer. La mise en scène du personnage devient plus subtile lorsqu'elle est le fruit d'un jeu de focalisations³⁹. Tout en conservant un narrateur extradiégétique omniscient, le biographe peut inviter le lecteur à pénétrer les pensées du personnage ou simplement le convoquer à une scène très intime à laquelle il ne saurait avoir en principe accès. Ainsi, lorsque le biographe formule un énoncé tel que « il déclara qu'il lui restait peu de temps à vivre et qu'il n'abritait pas la moindre intention d'avoir des enfants »⁴⁰, procède-t-il à une véritable mise en scène du dialogue. En effet, par le truchement du verbe introducteur « il déclara » qui malgré l'emploi du passé simple tend à actualiser la scène par la reproduction indirecte du discours du personnage, le lecteur est invité à partager ce moment d'intimité avec Conrad : il devient le récepteur presque direct de l'écrivain.

³⁶ *Vies écrites*, p. 19.

³⁷ Souligné par moi.

³⁸ *Id.*, p. 23.

³⁹ J'ai développé dans ma thèse une analyse des différentes stratégies narratives que l'auteur pouvait utiliser pour influencer la réception du texte.

⁴⁰ *Id.*, p. 19.

De manière générale, dès lors que le narrateur s'écarte du référentiel, de l'objectif, il génère un effet de fiction car il révèle les différentes strates du récit : il abandonne alors l'invisibilité à laquelle tentait de s'astreindre le narrateur extradiégétique du roman réaliste.

L'effet de fiction n'est pas seulement lié au point de vue, il peut résulter d'une artificialité engendrée par le ton du narrateur. Chaque fois que le biographe tend vers l'éloquence, voire la grandiloquence, le poétique, le lyrique, le récit perd en neutralité au profit d'un traitement plus littéraire et artificiel. Il accentue ainsi le caractère fictionnel des personnes représentées. La mise en personnage résulte aussi du style. Plus le biographe soignera son écriture et plus il contribuera à accentuer l'effet de fiction, c'est déjà ce que suggérait Maurois :

En essayant de se faire davantage artiste, il [le biographe] devient moins biographe ⁴¹.

Il semblerait que le biographe-écrivain n'ait d'autre choix que d'arbitrer entre ces deux modalités d'écriture.

Conclusion

On constate donc que les effets de fiction découlent directement du traitement que l'auteur réserve à ses créations, tant en termes de contenus que d'écriture. En sélectionnant le matériau référentiel et en l'organisant selon son bon vouloir, le romancier-biographe se comporte en interprète de vie. Les procédés de mise en personnage qu'il sélectionne, reposent sur une inversion des canons esthétiques plébiscités par la littérature réaliste (des personnages pleins et intelligibles évoluant dans un cadre temporel clos, historiquement vraisemblable, régi par une organisation chronologique, et dont les gestes seraient motivés) et la récupération de schémas littéraires classiques ou bien, à l'inverse, de techniques qui ont fait les beaux jours de l'expérimentalisme. Javier Marías construit des personnages fragmentés, énigmatiques, évoluant dans un cadre temporel peu défini. Leur élaboration fait état d'une chronologie perturbée, voire inexistante, et présente le plus souvent une rupture des liens de causalité et une absence de motivation qui révèlent une soumission pleine et entière à la subjectivité du narrateur, autant d'aspects qui inscrivent les *Vies écrites* dans une esthétique résolument postmoderne. Si Javier Marías n'échappe pas à l'arbitrage entre réalité et fiction,

⁴¹ André Maurois, *Aspects de la biographie*, Paris, Grasset, 1930, p.56.

incontournable quand il est question de genre biographique, sa démarche originale a le mérite d'enrichir le débat et ouvre sans doute de nouvelles voies d'exploration.