

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUBJECTIVITÉ ET BIOGRAPHIE :

LES ENJEUX DE L'INTERPRÉTATION D'UNE VIE D'ÉCRIVAIN

DANS L'ŒUVRE DE DANIEL OSTER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MARIANE DALPÉ

MARS 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier mon directeur, M. Robert Dion, pour m'avoir fait connaître l'œuvre de Daniel Oster ainsi que pour ses précieux et rigoureux conseils tout au long de la rédaction de ce mémoire. Je le remercie aussi de m'avoir donné la chance de faire partie de son équipe de recherche. Les connaissances que j'ai acquises dans le cadre de ce travail m'ont été d'une immense utilité pour l'écriture de mon mémoire.

Je tiens également à remercier ma sœur, Catherine, qui m'a transmis son amour de la littérature alors que j'étais encore une toute jeune fille et qui m'a intéressée aux questions biographiques pendant qu'elle écrivait son propre mémoire de maîtrise, consacré à l'œuvre de Jean-Benoît Puech. Je la remercie pour l'enthousiasme dont elle a fait preuve envers mon projet et pour sa lecture attentive de mon mémoire.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à mes parents, Julien et Christiane, pour le soutien qu'ils m'ont apporté au fil des ans, et à mon mari, Maxime, pour ses encouragements et sa compréhension.

Enfin, je souhaite remercier le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour l'important soutien financier dont il m'a permis de bénéficier.

## TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i> .....	<i>iv</i>
<i>Introduction</i> .....	<i>1</i>
<i>Chapitre 1 Subjectivité et biographie : héritage et perspectives contemporaines</i> .....	<i>11</i>
Le biographe : narrateur de roman et essayiste.....	13
Biographe et biographé : sujet et objet .....	23
Daniel Oster et la fiction biographique .....	31
<i>Chapitre 2 Stéphane ou la reconstruction subjective</i> .....	<i>48</i>
Le voyage à Bruxelles : faits, invention et transposition .....	49
Stéphane : œuvre de fiction .....	57
« Valvins », un méta-récit.....	65
<i>Chapitre 3 La Gloire : pour un renouvellement du biographique</i> .....	<i>75</i>
Stratégies d'écriture.....	79
Regards sur le biographique .....	90
Une critique intime.....	101
<i>Conclusion</i> .....	<i>109</i>
<i>Bibliographie</i> .....	<i>117</i>

## RÉSUMÉ

Les dernières décennies ont été marquées par un regain d'intérêt pour les écritures biographiques. Celles-ci tendent toutefois désormais à délaissier le cadre canonique traditionnel pour se déployer plus librement : les formes s'en trouvent donc transformées, tout comme la place que s'accorde le biographe, dont la subjectivité investit désormais le texte. C'est ainsi que Daniel Oster, dans ses deux ouvrages consacrés au poète symboliste Stéphane Mallarmé, dresse un portrait éminemment personnel du biographé tout en proposant une réflexion sans concessions sur le biographique.

Dans ce mémoire, il s'agit dans un premier temps de mettre en lumière, tant dans les biographies traditionnelles que dans les écrits contemporains plus hétérodoxes, les principaux points d'ancrage par lesquels on peut déceler la subjectivité du biographe. Que ce soit par les interventions directes de l'auteur, par les choix qu'il fait dans la hiérarchisation et dans l'analyse des faits, ou encore par l'usage de la fiction, le biographe laisse toujours entrevoir une part de sa subjectivité. Un second chapitre est consacré à l'étude de *Stéphane* (1991), une fiction biographique racontant des tribulations imaginaires de Mallarmé. L'analyse de ce récit ouvertement fictionnel donne lieu à une investigation de la notion de vérité telle qu'elle est perçue par l'auteur, pour qui le vrai se doit de transcender la simple factualité. La réflexion se porte enfin sur *La Gloire* (1997), ouvrage où l'auteur, qui se met lui-même en scène en tant que biographe, propose une remise en question radicale du genre biographique. Ce chapitre tend à montrer que, selon Oster, c'est en éliminant la distinction vie-œuvre et en renonçant à tout idéal d'objectivité que le biographe peut espérer atteindre cette grande vérité intime qui est à son avis la seule qui compte réellement.

Cette réflexion permet en somme de montrer qu'une implication subjective de l'auteur aussi affirmée que l'est celle d'Oster permet d'élargir le spectre des préoccupations abordées dans l'œuvre. De cette manière, à travers une réévaluation profonde des présupposés du biographique ainsi que du concept même de vérité, le biographe sort de l'ombre de son grand modèle pour produire une œuvre à part entière.

## INTRODUCTION

À la faveur d'un « retour au sujet » qu'il est possible de constater tant dans la production que dans la critique littéraire depuis le début des années 1980, le genre biographique a connu un formidable essor. S'inscrivant dans le paradigme postmoderne actuel, ces « nouvelles » biographies sont le lieu d'un éclatement des formes et d'une hybridation des genres. Certains biographes contemporains rejettent donc le modèle canonique de la biographie factuelle et chronologique, optant plutôt pour les formes beaucoup moins fixes du roman ou de l'essai. On peut également reprendre, pour décrire ces nouvelles pratiques biographiques, le rapprochement qu'effectue Dominique Viart entre les écrits biographiques contemporains et un pentagone « dont la poésie, la fiction, l'essai, la biographie et l'autobiographique fourniraient les cinq sommets » (2001a : 338). À cette liberté formelle s'ajoute celle du contenu : les biographies contemporaines ont généralement anéanti le postulat selon lequel la vérité doit nécessairement être médiatisée par des faits documentés, et on assiste à une éclosion de la fiction au sein d'un genre qui, à l'origine, tendait essentiellement vers la référentialité. Ainsi, le biographe se permet parfois d'affirmer énergiquement sa subjectivité dans son œuvre, que ce soit en y investissant sa propre fiction ou encore en intervenant directement.

Bien sûr, le genre biographique continue à être largement pratiqué dans sa forme non littéraire, c'est-à-dire sans véritable souci esthétique ; mais, depuis le début des années 1980, de nombreux écrivains ont réinvesti le genre et lui font porter les préoccupations qui sont celles de la littérature contemporaine au sens large. Dans ces conditions, l'écriture biographique se permet de faire ouvertement ce qu'elle ne faisait autrefois que le plus discrètement possible : affirmer la présence de l'auteur, que ce soit par une prise de parole dont la subjectivité est sans équivoque ou encore par une inscription de son propre imaginaire dans le vécu de l'autre.

Car entre biographie et autobiographie, la frontière tend à s'effriter et, à travers le récit de la vie d'un autre – un écrivain dont l'œuvre a profondément marqué l'auteur, un proche, ou une figure historique inspirante –, l'auteur entend parfois reconstituer ou comprendre son propre parcours. Mais plus encore, puisque ces œuvres comportent souvent une dimension métaréflexive, on y retrouve également des questionnements plus généraux : qu'est-ce qu'une existence humaine ? comment en consigner le chaos par écrit ? qu'est-ce qui fait la singularité d'un individu ? comment la vie d'un individu peut-elle avoir un sens ? Ces remises en question qui accompagnent la démarche biographique prennent, on le conçoit, une tournure très personnelle pour l'écrivain qui introduit dès lors dans son texte de ses réflexions personnelles. Les évocations d'écrivains, qui occupent une place importante dans ce corpus de nouvelles écritures biographiques, favorisent une réflexion sur la littérature qui transcende la seule œuvre de l'écrivain biographé : puisque le biographe s'accorde la liberté d'effectuer des digressions et de développer un point de vue personnel, la réflexion sur l'écrivain à qui il consacre son effort biographique conduit souvent à l'inscription au sein du texte de sa propre expérience en tant que lecteur et biographe.

On retrouve de tels procédés dans l'œuvre biographique de Daniel Oster, romancier et critique français né en 1938 et décédé en 1999, et dont l'œuvre sera analysée dans ce mémoire. Même si son œuvre demeure plus méconnue que celle d'écrivains comme Pierre Michon ou Gérard Macé, les textes qu'il a consacrés au grand poète symboliste Stéphane Mallarmé, soit *Stéphane* (1991) et *La Gloire* (1997), apparaissent néanmoins exemplaires de ces nouvelles formes du biographique en raison de leur éclectisme formel et de la manière dont l'auteur s'y investit personnellement. Le genre biographique est donc infléchi par Daniel Oster, qui s'en sert afin de livrer, en plus d'une réflexion sur la vie de Mallarmé, une pensée

personnelle. D'abord, son écriture biographique lui permet de réfléchir sur la question de la subjectivité ainsi que sur la possibilité de traduire celle-ci par le langage, cette question étant d'autant plus épineuse pour lui puisqu'il estime que « je » ne sera jamais qu'une instance de langage et non le réceptacle d'une identité singulière. Le doute quant à la possibilité de dire cette identité hante donc la réflexion proposée par l'auteur quant au biographique. Ensuite, dans le prolongement de ce doute envers le langage, l'entreprise biographique se double d'une quête autobiographique, la réflexion sur Mallarmé conduisant Oster à questionner sa propre identité. Enfin, l'auteur se montre subjectif dans sa manière d'investir ses ouvrages sur Mallarmé des questionnements qui sont au cœur de sa propre œuvre critique et dont le lien avec le poète ne semble pas forcément aller de soi.

La question de la subjectivité est donc au croisement de nombreux enjeux qui traversent l'œuvre d'Oster et me permettra par conséquent de me pencher tant sur sa poétique que sur le métadiscours qu'on y retrouve. Je tiens également à mentionner que le travail que je me propose apparaît d'autant plus pertinent lorsqu'on considère le peu d'intérêt que la critique, jusqu'à maintenant, a accordé aux livres d'Oster : si l'on excepte quelques rares articles et de brèves mentions dans des travaux de critique savante, l'œuvre d'Oster semble encore largement ignorée, en dépit de la pertinence des questions qu'elle soulève et de sa formidable qualité littéraire. Dans les quelques paragraphes qui suivent, je présenterai brièvement les différentes œuvres de Daniel Oster, en commençant par les deux textes étudiés plus particulièrement dans ce mémoire, puis en m'arrêtant sur ses autres ouvrages qui sont liés à la question du biographique, ce qui permettra de dégager un portrait global de sa pensée.

Rédigé dans un style fantomatique et obscur, *Stéphane* est une fiction biographique qui relate un court épisode de la vie de Mallarmé. En février 1890, le poète se rend en Belgique pour prononcer une série de conférences sur Villiers de l'Isle-Adam, son ami, décédé six mois plus tôt. Prenant comme point de départ ce

voyage, Oster imagine l'intervalle entre le départ de Paris et la première conférence à Bruxelles. Le roman adopte un ton véritablement mallarméen, qui évoque la fascination pour le détail et la posture surplombante de la poésie symboliste. Sur une période d'environ vingt-quatre heures, Daniel Oster s'approprie la vie de Mallarmé, remplaçant les événements avérés par des tribulations fictives. Dans la version d'Oster, Mallarmé n'est pas accueilli à la gare par Edmond Picard, l'organisateur de la conférence, qui fut également son hôte, mais plutôt par un mystérieux personnage fictif nommé Putmans qui vient annoncer au poète qu'il l'accueillera chez lui et qui l'informe qu'il souhaite prendre en charge son existence jusqu'à ce que vienne le moment de la conférence. Stéphane – qui n'est jamais désigné que par son seul prénom – se laisse entraîner, dépouillé de toute volonté et presque absent à lui-même, jusqu'au chevet du père mourant de Putmans, puis à un concert de Vincent d'Indy, et enfin au domicile de Putmans où son épouse, Hélène, les attend. Le lendemain matin, la jeune femme emmène le poète faire une promenade avec elle, et tous les deux vivent une incertaine idylle. À plusieurs reprises, Putmans et sa femme soliloquent, le fantomatique héros s'effaçant totalement du récit. Si l'action du roman est déroutante, l'auteur réserve une dernière surprise pour la fin, concluant son ouvrage de manière tout à fait inattendue : délaissant complètement ses personnages, il se met personnellement en scène, discourant sur les circonstances de sa propre écriture et expliquant les raisons pour lesquelles il a substitué des événements fictifs aux événements réels.

*La Gloire*, qui est beaucoup moins hermétique que *Stéphane*, se révèle pourtant plus difficile à présenter. Ouvrage hétéroclite, la deuxième œuvre que Daniel Oster consacre à Mallarmé met de l'avant une esthétique fragmentée, l'auteur procédant par une accumulation désordonnée d'éléments disparates. Il s'agit donc tout à la fois d'un cahier de notes en vue d'une biographie envisagée par l'auteur, d'un journal intime dont la chronologie est abolie, mais aussi d'un glossaire de termes qui font partie de l'imaginaire mallarméen. Daniel Oster dresse un portrait de Mallarmé en puisant

abondamment dans sa propre intériorité, mais aussi en citant à profusion l'œuvre et les écrits intimes, souvent triviaux, du poète lui-même, de ses amis et de ses contemporains, de ses critiques et de ses biographes. Remettant en question de manière radicale les grands poncifs sur Mallarmé (la figure du maître, les mardis de la rue de Rome, l'hermétisme de la poésie, l'écrivain en sa tour d'ivoire), Oster propose plutôt de renouveler la perspective en portant attention à certains éléments qui ont été mis de côté par plusieurs générations de critiques afin de construire cette figure presque figée du poète, mais aussi en reconnaissant que la relation biographique ne requiert pas que l'identification du biographe au biographé : elle nécessite également que le biographe témoigne de la sympathie au biographé. Peu à peu, malgré l'extrême fragmentation de l'ensemble, se dessine le profil incertain de l'individu Stéphane Mallarmé dans un rapport très intime rendu possible par la subjectivité et par l'émotivité de l'auteur. Ces deux textes montrent donc comment des méthodes divergentes peuvent se conjuguer dans le cadre d'une seule réflexion, et surtout les effets qui sont produits lorsque le biographe affirme sa subjectivité dans son œuvre.

Même si l'analyse ne portera que sur *Stéphane* et sur *La Gloire*, il me semble néanmoins nécessaire de présenter les autres livres d'Oster où celui-ci aborde des questions similaires, afin de donner un aperçu plus large de ses positions quant au biographique. Aussi influencé par Paul Valéry que par Mallarmé, Oster lui a également consacré deux livres, *Monsieur Valéry* (1981) et *Dans l'intervalle* (1987), qui abordent tous deux le biographique de manière détournée. Comme pour *La Gloire* et pour *Stéphane*, le premier ouvrage prend la forme d'un essai alors que le second est surtout une œuvre fictionnelle. *Monsieur Valéry*, dont le titre s'inspire de *Monsieur Teste*, œuvre de jeunesse de Valéry, est constitué d'une série de courts textes. Chacun de ces chapitres est orienté thématiquement sur un sujet particulier, qu'il s'agisse d'un concept omniprésent chez Valéry, d'une œuvre, d'une question littéraire générale ou d'un élément du parcours de l'écrivain. En somme, il s'agit moins dans ce texte de rendre compte de Valéry en tant qu'homme qu'en tant qu'écrivain, Oster

se conformant par cette démarche aux réticences que Valéry lui-même éprouvait par rapport au biographique<sup>1</sup>. Renonçant à tenter de retracer le vécu individuel et personnel de Valéry, Oster se penche sur son parcours intellectuel et littéraire, les rares faits biographiques relevés par l'auteur n'étant convoqués qu'en raison de leur influence directe sur la production littéraire de son modèle.

*Dans l'intervalle* n'est pas réellement un texte biographique et il n'y est pas réellement question de Valéry non plus. Pourtant, l'influence de l'auteur des *Cahiers* y est partout présente. S'inspirant d'une phrase de Valéry, citée en quatrième de couverture, qui affirme qu'un personnage tel qu'Edmond Teste ne pourrait exister dans le réel pendant plus longtemps que quelques quarts d'heure, Oster s'essaie à inventer une vie à ce mystérieux personnage. Texte déroutant qui ne cesse de bifurquer, *Dans l'intervalle* emmêle les observations du narrateur – celles-ci concernant autant sa propre vie que celle de Teste – et des extraits d'écrits de Teste lui-même et de son entourage, une partie importante du texte étant constituée de lettres – apocryphes il va sans dire – échangées entre Teste, son épouse Émilie et divers écrivains, réels ou fictifs. Il se révélerait tout à fait périlleux de dégager ici une interprétation de ce texte extrêmement complexe ; il faut néanmoins y voir une amorce des thèmes et des formes qui seront développés quelques années plus tard dans *Stéphane* et dans *La Gloire*, notamment en ce qui concerne l'intrication du matériau biographique avec le fictionnel ainsi qu'avec la subjectivité autobiographique de l'auteur.

---

<sup>1</sup> Cet extrait de *Variété* montre bien que les questions biographiques présentaient pour Valéry fort peu d'intérêt : « Racine savait-il lui-même où il prenait cette voix inimitable, ce dessin délicat de l'inflexion, ce mode transparent de discourir, qui le font Racine, et sans lesquels il se réduit à ce personnage peu considérable duquel les biographies nous apprennent un assez grand nombre de choses qu'il avait de communes avec dix mille autres Français ? Les prétendus enseignements de l'histoire littéraire ne touchent donc presque pas à l'arcane de la génération des poèmes. Tout se passe dans l'intime de l'artiste comme si les événements observables de son existence n'avaient sur ses ouvrages qu'une influence superficielle. Ce qu'il y a de plus important – l'acte même des Muses – est indépendant des aventures, du genre de vie, des incidents, et de tout ce qui peut figurer dans une biographie. Tout ce que l'histoire peut observer est insignifiant. » (Valéry, ([1924]1959 : 74-75)

Paru aux Presses universitaires de France la même année que *La Gloire*, *L'individu littéraire* (1997a) est un ouvrage beaucoup plus conventionnel. Il s'agit en fait d'un recueil d'articles qui portent sur les figures de l'écrivain tel qu'il est représenté par la littérature et tel qu'il se représente lui-même. Oster pose d'entrée de jeu la question du sujet écrivain en lien avec son langage (« Il modèle sa figure sur celle qu'il envisage, jusqu'à ce qu'il finisse par appeler "je" ce déguisement de mots auquel il apportera le prestige un peu futile de son parape. » (1997a : 2)), mais s'interroge aussi sur la fiction qui détermine selon lui toute figure d'écrivain et qui amène à réfléchir à la fois à la question de l'identité et à celle de la place de l'homme de lettres dans la société : « L'écrivain est un personnage de roman qui se construit *hic et nunc* selon les codes de la narration propres à chaque époque, et qui détermine les procédés de narration propres à le rendre recevable comme personnage et comme figure dans l'imaginaire, à commencer par le sien propre. » (1997a : 4) Le recueil comporte des chapitres sur Valéry et sur Mallarmé, de même que sur Marcel Schwob, sur Jean Tardieu, sur Joseph Joubert, sur Villiers de l'Isle-Adam, en plus de quelques chapitres plus généraux où Oster remet en question le biographique, en particulier le modèle canonique de la biographie.

*Rangements* (2001), enfin, publié deux ans après le décès d'Oster, est son livre le plus personnel. Très proche de l'esthétique du collage qu'on retrouve dans *La Gloire*, cet ouvrage permet à Oster, qui se sait atteint de la maladie qui finira par l'emporter, de faire le point sur son parcours intellectuel et littéraire. Ces questions sont abordées à travers le travail de triage que l'auteur effectue dans sa bibliothèque et dans ses dossiers personnels. Il revient donc une dernière fois sur les problématiques du biographique et de l'autobiographique, concluant, comme il l'a montré à travers l'ensemble de son œuvre, que l'individu ne peut s'écrire qu'à travers la fiction.

Ce mémoire vise à explorer les différents procédés par lesquels le biographe s'inclut personnellement dans un ouvrage qui se veut, du moins en principe, consacré à un tiers. Il s'agira de comprendre les raisons pour lesquelles le biographe s'immisce de la sorte au sein de son travail biographique, mais aussi de voir les effets engendrés par cette subjectivité qui reflue dans un genre où sa présence est loin d'aller de soi. Plus spécifiquement, à travers l'analyse de *Stéphane* et de *La Gloire*, j'aimerais parvenir à apporter une réponse aux questions suivantes : comment la subjectivité s'insère-t-elle dans l'approche du vécu mallarméen et de quelle manière le biographe intègre-t-il ses propres préoccupations, sa propre sensibilité, dans son analyse de la vie de Mallarmé ? En quoi une approche subjective permet-elle de surmonter ou de contourner certaines apories liées à la quête biographique, dont l'auteur lui-même ne cesse de redire qu'elle vouée à l'échec ? Comment, dans un contexte où il ne cache pas sa méfiance envers l'aptitude du langage à représenter le réel, Oster envisage-t-il l'articulation entre subjectivité et prise de parole individuelle ? Comment la subjectivité du biographe influence-t-elle la vision critique de l'œuvre mallarméenne qui est proposée par les ouvrages d'Oster ? Puisque les textes d'Oster empruntent des formes variées, on peut également se demander de quelle manière la subjectivité infléchit son approche générique ainsi que la poétique de son œuvre. Je souhaite aussi m'interroger sur les implications éthiques d'une telle approche du biographique ; en effet, il est essentiel de se questionner sur la validité d'un propos biographique qui fait ouvertement place à l'inventivité de l'auteur. Enfin, comment ces textes gèrent-ils leur appartenance au genre biographique, dans la mesure où l'auteur évoque explicitement les réserves qu'il éprouve par rapport à ce genre ?

Il sera d'abord question, dans le premier chapitre, de déterminer en quoi consiste la subjectivité du biographe de manière générale, c'est-à-dire autant dans les textes de forme traditionnelle que dans les écrits biographiques de forme plus hétéroclite. Je me pencherai donc sur les différentes postures adoptées par le biographe avant de m'arrêter sur les diverses modalités de la relation qui lie le

biographe au biographé. Ce faisant, je porterai une attention particulière à la position que Daniel Oster prend par rapport à ces questions qui sont problématisées au sein même de ses ouvrages. Je m'intéresserai ensuite à la manière dont Oster se démarque des autres biographes contemporains, en comparant son rapport subjectif à son objet avec celui d'autres auteurs dont la pratique m'apparaît emblématique du genre (Gérard Macé, Pierre Michon, Dominique Noguez, Jérôme Prieur, Jean-Benoît Puech), ce qui me permettra également d'étudier les liens entre subjectivité biographique et fictionnalisation.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude de *Stéphane*. L'enjeu principal sera de montrer que, dans ce récit où s'entremêlent événements réels et faits imaginaires, l'auteur cherche autant à développer une vision de Mallarmé et de son œuvre qu'à produire un texte personnel, voire autobiographique. Je tenterai dans un premier temps de départager les éléments du roman qui relèvent, d'une part, de Mallarmé et, d'autre part, d'Oster lui-même. Enfin, j'envisagerai, à travers l'étude du dernier chapitre de l'ouvrage, où l'auteur explicite son projet biographique, de quelle manière ce projet est tributaire d'un point de vue sur la vérité qui rejette la simple factualité, le travail du biographe étant surtout lié à une quête de transcendance dont les motivations apparaissent, avant tout, personnelles.

Le troisième chapitre exposera les stratégies mises en œuvre dans *La Gloire* qui contribuent à y placer l'auteur lui-même et son objet, Mallarmé, sur un pied d'égalité. Je montrerai comment la forme du journal employée par Oster donne à son énonciation un statut privilégié, tant par rapport à l'objet de son discours que vis-à-vis de ses lecteurs. Je ferai ensuite l'analyse du métadiscours critique et biographique qu'on retrouve dans *La Gloire*, en m'intéressant aux diverses critiques qu'Oster adresse à de nombreux commentateurs de Mallarmé. Je me pencherai également sur la vision du biographique qu'il met de l'avant, c'est-à-dire sur la conception, construite et exploitée par l'auteur, de l'événement et des non-événements inscrits en

creux dans chaque fait avéré. Enfin, je ferai ressortir la vision de Mallarmé qui se dégage de l'ouvrage d'Oster.

En somme, par l'étude de la question de la subjectivité chez Daniel Oster, j'espère découvrir quelles fonctions occupe celle-ci. Je pose l'hypothèse que l'intérêt de la subjectivité du biographe réside surtout dans l'intersubjectivité, c'est-à-dire dans le fait de se mettre soi-même à la place de l'autre, mais aussi dans l'intégration dans le texte d'éléments fictionnels issus de l'imaginaire de l'auteur lui-même. Je souhaite également explorer les différentes ramifications entre la subjectivité et le travail biographique, car il semble qu'Oster adopte une posture personnelle par rapport non seulement à Mallarmé lui-même, mais aussi dans sa relation à l'œuvre mallarméenne envisagée d'un point de vue critique, ainsi que dans son approche du langage et du genre biographique. Je voudrais finalement comprendre comment et pourquoi l'approche subjective privilégiée par Oster apparaît comme la seule qui, pour lui, puisse donner accès à une vérité plus profonde que la simple vérité des faits.

## CHAPITRE 1

### SUBJECTIVITÉ ET BIOGRAPHIE :

#### HÉRITAGE ET PERSPECTIVES CONTEMPORAINES

Écrivant dans l'ombre du grand personnage dont il relate l'existence, le biographe se fait généralement discret : la biographie se voulant entièrement tournée vers un tiers qu'elle cherche à mythifier, à réhabiliter, ou plus généralement à expliquer, elle n'apparaît pas *a priori* comme un genre propice au déploiement de la subjectivité de son auteur. Plus encore, l'éthique du biographe, c'est-à-dire l'obligation morale où il se trouve de dire la vérité sur le biographé, tend à faire de lui davantage un historien ou un journaliste qu'un artiste à part entière, puisque le souci d'exactitude et la fidélité aux sources comptent en principe davantage dans son travail que les préoccupations d'ordre esthétique ou imaginaire. En effet, l'espace restreint laissé à l'imagination de l'auteur – qui doit, selon les codes du genre, éviter d'y faire appel –, la structure correspondant toujours plus ou moins au même modèle canonique, celui du récit chronologique et exhaustif débutant par le récit de la naissance et des origines et se terminant sur celui de la mort, ainsi que le manque de recherche et d'innovation stylistiques ont conduit à retenir de la biographie son aspect référentiel plutôt que ses qualités littéraires. De plus, la biographie n'a pas la même fonction que le roman ou les autres genres perçus comme plus particulièrement porteurs de littéarité : on lit une biographie, en général, pour y rechercher des informations sur le biographé, et le scripteur ne fait guère, dans l'esprit du lecteur, que rapporter les faits en les organisant en un tout cohérent.

Pourtant, même si les procédés que la biographie met en œuvre peuvent sembler généralement impersonnels, l'étude du rôle du biographe montre que sa subjectivité

joue un rôle déterminant, tant dans les biographies traditionnelles que dans les textes biographiques contemporains, qui assument davantage leur littéarité. En effet, les traces de la subjectivité du biographe sont inscrites dans le texte, ne serait-ce que parce que le travail biographique consiste en une description du réel et que, comme le souligne très justement Dominique Viart, « il n'est de conscience du réel que subjective, c'est-à-dire *fictive selon un sujet* » (2001b : 24). Cette perception ontologiquement biaisée se manifeste dans le texte biographique de multiples manières : par le maniement de la langue, par la vision du monde présentée, par les thèmes privilégiés, bref, par tous ces choix intellectuels ou personnels qui orientent l'entreprise biographique.

Ce sont ces modalités de l'expression subjective du biographe que je me propose d'explorer dans ce chapitre, d'abord de manière plus technique et générale, c'est-à-dire dans le récit biographique canonique autant que dans les textes biographiques plus contemporains et littéraires. Je montrerai qu'il est commun, même dans les textes les plus conventionnels, que le biographe ait recourt à la fiction (souvent malgré lui) ou encore qu'il intervienne personnellement soit pour donner son opinion, soit pour apporter des précisions sur ses recherches biographiques. Je me pencherai également sur la relation biographique, c'est-à-dire sur la relation entre le biographe et le biographé, afin de montrer que le lien qui les unit est rarement neutre et de mettre en lumière les échanges qui s'opèrent entre l'un et l'autre. Ensuite, je souhaite m'arrêter plus spécifiquement à la fiction biographique<sup>2</sup>, courant auquel on peut lier le travail de Daniel Oster, et où les procédés mis en œuvre dans la biographie

---

<sup>2</sup> Par « fiction biographique », j'entends les textes biographiques, généralement contemporains, qui se détachent du canon générique pour refléter des préoccupations proprement littéraires, que celles-ci soient directement problématisées ou encore intégrées à travers la forme, la fictionnalisation du contenu ou l'investissement personnel de l'auteur. Le choix de cette désignation générique relève d'un certain arbitraire dans la mesure où aucun terme ne fait pour le moment consensus pour désigner cette production littéraire. Comme le montre Robert Dion dans un article intitulé « Un discours perturbé : la fiction dans le biographique » (2007), de « biographie littéraire » à « fiction biographique », de « biographie fictionnelle » à « essai biographique », la terminologie varie d'un auteur à l'autre mais il s'agit néanmoins d'un seul et même phénomène.

traditionnelle sont souvent repris, discutés, détournés, exacerbés ou critiqués. Nous verrons notamment qu'il existe un consensus entre les critiques, qui n'hésitent pas à voir une dimension autobiographique dans les textes de ce corpus. À travers cette amplification de l'importance accordée à l'écrivain-biographe, je serai à même de montrer quelles mutations se sont opérées au sein du genre biographique depuis les trois dernières décennies, et d'indiquer de quelle manière l'œuvre d'Oster peut être considérée à l'aune de cette production qui fait figure de courant. Il s'agira donc de recenser les zones d'affleurement de la subjectivité de l'auteur dans le genre biographique, pour indiquer comment ces « intrusions » sont inévitables, mais aussi pour voir ce qu'elles apportent au biographique.

#### *Le biographe : narrateur de roman et essayiste*

Dans son incontournable étude sur la biographie parue en 1984, Daniel Madelénat traite de la question de l'esthétique biographique en la segmentant selon les deux pôles principaux dont elle tend à adopter la forme : le roman et l'essai. Madelénat souligne que chaque biographie, sans qu'elle corresponde parfaitement à l'un de ces modèles, tend toujours plus ou moins vers l'une ou vers l'autre de ces esthétiques. Afin d'étudier le rôle et la posture du biographe, je reprendrai l'articulation proposée par ces deux pôles, qui permettent d'envisager le travail biographique non seulement selon plusieurs angles, mais aussi dans sa diversité. En m'arrêtant au pôle romanesque, je serai à même d'explorer la question des impératifs liés à ce mode de narration, ainsi que celle de la présence de la fiction dans la biographie. L'étude du pôle essayistique m'amènera à parler de la biographie comme démarche intellectuelle, mais me permettra aussi d'aborder la mise en scène et l'éthos du biographe. Cette distinction entre les deux grands modèles esthétiques de la biographie me semble particulièrement pertinente dans la mesure où les textes qui

feront l'objet d'études dans les chapitres suivants tendent, d'une part, vers le roman (*Stéphane*) et, d'autre part, vers l'essai (*La Gloire*).

Le fait que la biographie emprunte fréquemment ses procédés au roman pose la question des rapports entre ces deux genres. Comme le souligne Daniel Madelénat, c'est à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que le modèle biographique et le modèle romanesque commencent à converger. Cette affinité générique, cependant, tient moins à une transformation de la biographie qu'à une profonde mutation que subit le roman, qui délaisse le merveilleux dont son imaginaire était constitué pour plutôt s'intéresser au monde réel : la réalité sociale aussi bien que réalité individuelle. Ainsi, depuis deux siècles, romanciers et biographes se sont emprunté leurs procédés : « à la recherche du vrai, le roman intègre des éléments biographiques ou autobiographiques ; à la recherche de cohérence, la biographie tend à l'imagination d'une intériorité » (Madelénat, 1984 : 167). Ce souci de cohésion psychologique au sein de la représentation d'un personnage biographique apparaît comme un élément particulièrement important dans la biographie française, qui « vise toujours, dans ses meilleures réussites, à l'*herméneutique* d'un *Sujet singulier*<sup>3</sup> » (Viart, 2001b : 15, souligné dans le texte). Cette situation met en évidence certaines des raisons pour lesquelles le biographe est parfois amené à faire appel à son imagination : la nécessité de faire du biographé un être qui s'appréhende comme un personnage de roman, c'est-à-dire le besoin d'en faire un portrait qui taise les incertitudes que le biographe peut pourtant avoir. Ainsi, il peut lisser certaines aspérités que ses sources laissent entrevoir et qui entreraient en contradiction avec la personnalité qu'il tente de peindre.

---

<sup>3</sup> Par opposition aux biographies anglo-saxonnes, qui se caractérisent surtout par une volonté de parvenir à l'exhaustivité, qui « traquent l'infime pour l'accumuler et produisent finalement une restitution de vie comme *quantité* : quantité de rencontres, de faits, d'événements, de témoignages, de documents, d'écrits et de photographies » (Viart, 2001b : 15).

Mais même s'il n'a pas le souci de masquer ou de minimiser certains faits, le biographe qui opte pour le modèle romanesque doit néanmoins produire un récit qui soit lisible selon les codes de ce genre, mais aussi selon ceux de la biographie. Son travail doit donc tenir compte des impératifs relatifs à la narration romanesque en même temps qu'il doit s'efforcer d'être fidèle aux sources. Daniel Madelénat résume de manière éclairante les différences entre le travail du romancier et celui du biographe :

[L]es romanciers réalistes prétendent n'être que les secrétaires de la réalité sociale d'où ils tirent profils, caractères et événements. 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 et 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. (Madelénat, 1984 : 168)

D'ailleurs, Ina Schabert, dans *In Quest of the Other Person : fiction as biography*, souligne que si les auteurs de biographies historiques recourent à la fiction, c'est en quelque sorte malgré eux : « [H]istorians deplore situations when, in default of documentary evidence, they have to make do with purely conceptual evidence, i.e. with their own ideas of what would be probable. » (1990 : 32) La fiction qui s'installe dans la biographie n'est donc pas uniquement liée aux modalités de la mise en récit, mais aussi à la gestion des lacunes documentaires, problème auquel le biographe doit faire face sans toutefois escamoter les événements ou les aspects de la vie sur lesquels il dispose de peu de sources. Schabert, en soulignant que même les biographes les plus sérieux sont forcés de recourir à la spéculation, laisse entrevoir à quel point les biographes à la méthodologie moins rigoureuse sont susceptibles de laisser aller leur imagination dans de tels cas : « [A]uthors of biographical novels delight in opportunities of expanding ideas of what probably happened into full-blown

narratives by means of the novelist's devices. » (1990 : 32) C'est dans cet intervalle – pour emprunter un terme cher à Oster – documentaire que semble se positionner l'auteur de *Stéphane* : un lecteur assez avisé pour reconnaître Mallarmé sous les traits de « Stéphane », mais pas suffisamment pour être au fait des détails du voyage en Belgique de 1890, s'apercevra probablement que tous les éléments qui concernent les personnages de Putmans et de sa femme Hélène sont issus de l'imagination de l'auteur. On a en effet l'impression, à la lecture de *Stéphane*, que tout ce qui les concerne est fictif parce que leur irruption brutale dans la vie du personnage et les péripéties étranges qui s'ensuivent apparaissent fort improbables. De ce point de vue, l'histoire racontée par Oster n'apparaît pas comme une supercherie, mais plutôt comme une manière de combler un bref et obscur interstice dans la vie de Mallarmé, ce qui confère une certaine légitimité à son propos (légitimité qu'il saborde lui-même en admettant, dans le dernier chapitre, que son récit ne correspond pas à la véritable histoire, qui est pourtant abondamment documentée). Par ailleurs, il faut voir dans la démarche d'Oster une prise de position par rapport à la biographie et à son ambition de totalisation et de cohérence : en ne s'intéressant qu'à quelques heures de la vie du poète et en s'interrompant avant que ne vienne l'heure de la conférence que Mallarmé s'appête à prononcer, l'auteur veut montrer que les moments « creux » d'une existence doivent aussi être considérés et qu'ils peuvent très bien permettre de saisir les contradictions et les incertitudes qui constituent l'intimité d'une personne.

Malgré les similitudes qui existent entre la poétique du roman et celle de la biographie, les deux genres restent néanmoins bien distincts – du moins en théorie – à cause de leur statut référentiel respectif : le roman raconte une histoire fictive tandis que la biographie rapporte des faits véridiques. Mais le récit biographique est souvent plus composite qu'il n'y paraît, si bien qu'il comporte souvent une dimension fictive, que celle-ci soit prédominante, comme c'est le cas dans *Stéphane*, ou qu'elle soit subtile, voire involontaire. Pour aborder la question de la fiction dans un texte qui implique une lecture référentielle, il me semble essentiel de préciser ce que j'entends

par fiction. D'abord, suivant la pensée de Barbara Herrnsteinn Smith (citée par Genette, 1991 : 81), je distingue deux principaux aspects de la fiction : d'une part la fictionnalité de l'histoire racontée, et d'autre part celle de la narration. Le premier aspect se pense surtout en fonction de l'idée de non-référentialité dans un récit, c'est-à-dire de ce qui ne peut pas être considéré comme une transposition, dans le langage<sup>4</sup>, d'une réalité extérieure avérée<sup>5</sup>. Le second aspect me permet notamment d'adhérer à une définition qui n'exclut pas la fiction de la poésie, aspect essentiel dans la mesure où Oster lui-même parle abondamment de la fiction chez Mallarmé, mais aussi d'insister sur le fait que l'acte de narrer en adoptant une esthétique romanesque contient en lui-même une part de fiction.

Afin de voir comment la fiction se manifeste dans les textes biographiques, il convient d'étudier brièvement les indices qui permettent de la détecter, ou au moins de soupçonner sa présence. Alors que John Searle considère qu'« il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction » (cité par Gérard Genette, 1991 : 68), Käte Hamburger, dont les travaux sont également convoqués par Genette, croit au contraire qu'il existe des marques claires de fictionnalité, qui sont susceptibles de se retrouver jusque dans un texte qui se donne pour factuel : les verbes de sentiment et de pensée attribués au personnage, mais également des procédés comme le monologue intérieur et le style indirect libre laissent croire que l'auteur ne s'appuie pas directement sur des sources. Cependant, comme l'affirme Genette, un récit factuel (comme, en l'occurrence, la biographie) « ne s'interdit *a priori* aucune explication psychologique, mais doit justifier chacune d'elle par une indication de source [...] ou l'atténuer et, précisément, la modaliser par une prudente marque d'incertitude et de

<sup>4</sup> Si j'insiste sur la question du langage, c'est qu'on retrouve dans l'œuvre de Daniel Oster de nombreuses évocations de ce que l'auteur considère comme l'impossible transparence de la langue. Cette médiation essentielle qui se trouve au cœur de tout écrit influence grandement sa conception du biographique, qui dès lors apparaît comme un idéal inatteignable.

<sup>5</sup> Je m'inspire ici de la définition que Dorrit Cohn (qui elle-même s'inspire de Wolfgang Iser) donne de la fiction : « Récit non référentiel. » (Cohn, [1999]2001 : 27)

supposition [...] » (1991 : 77). C'est là un exercice dont les biographes font fréquemment l'économie, surtout lorsque leurs travaux n'empruntent pas une tangente savante. Ainsi, de telles atténuations ne se retrouvent pas obligatoirement dans les biographies où l'auteur emprunte une esthétique romanesque, qu'il s'agisse de textes très littéraires comme *Stéphane* ou bien de textes grand public, puisque le biographe peut tenir pour acquise l'adhésion du lecteur ; toutefois, l'analyse de Genette permet de voir non seulement que récit factuel et analyse psychologique ne sont pas aussi opposés qu'ils peuvent le sembler, mais également que la psychologie constitue le point névralgique à partir duquel la fiction se laisse deviner dans un texte. Cette précision s'avère importante dans le cadre de mon analyse, puisque, lorsqu'il sera question de *Stéphane*, qui est essentiellement le récit d'une aventure intérieure, les tribulations du personnage doivent pouvoir être pensées sans exclure d'emblée tout véritable lien entre Mallarmé et le personnage présenté par Oster.

Cependant, au-delà de la présence d'indices comme les marques textuelles et la mise en scène de la psychologie des personnages, un autre élément essentiel permet d'évaluer à quel point une biographie contient de la fiction. Il s'agit des divergences entre la représentation qui est donnée d'un même biographé par différents biographes : certains mettront l'accent sur des faits qui seront au contraire mis de côté par d'autres, et la manière de combler les lacunes documentaires dépendra nécessairement du biographe lui-même. Daniel Madelénat va jusqu'à affirmer : « La diversité des biographies consacrées à un même sujet prouve la part de l'invention pure dans le travail historique [...] » (1984 : 168) Grâce à la multiplication des travaux biographiques, il est souvent possible pour le lecteur de vérifier à l'aide de sources extérieures l'authenticité des faits soulevés dans une biographie<sup>6</sup>, et par le fait même, d'évaluer quelle part de fiction s'y trouve.

---

<sup>6</sup> On verra d'ailleurs une telle analyse au chapitre deux, lorsque j'étudierai les différences, chez divers biographes de Mallarmé, dans le récit du voyage en Belgique que met en scène Oster dans *Stéphane*.

C'est donc avec prudence qu'il faut aborder la question de la fiction dans la biographie, si l'on veut éviter de tirer trop rapidement la conclusion soit que tout y est fictif<sup>7</sup>, ou encore que rien ne l'est tout à fait, la vérité pouvant surgir de la fiction. On verra d'ailleurs que cette question se pose avec d'autant plus d'acuité dans le cas de la biographie fictionnelle, où la fiction est si présente qu'on peut être tenté d'interpréter ces textes dans une perspective dite « panfictionnaliste » (Boyer-Weinmann, 2005 : 12). C'est avec autant de circonspection qu'il faut envisager le rapport entre fiction et subjectivité : si l'acte de narrer selon les codes romanesques implique une part de fiction, cela ne signifie pas obligatoirement que la subjectivité de l'auteur se déploie dans son œuvre. Il faut, en somme, concevoir la fiction au sein de la biographie davantage comme un chemin d'accès à la subjectivité de l'auteur que comme le reflet direct de celle-ci.

Le second grand pôle esthétique dont parle Madelénat est celui de la biographie s'inspirant du mode de discours adopté par l'essai. Au récit chronologique et fluide se substitue alors une structure beaucoup moins contrainte, inspirée surtout par le jugement – critique, moral – que le biographe souhaite développer. Madelénat remarque que ce type de texte n'évacue pas toute forme de récit, mais que la « narration ne subsiste alors qu'en lambeaux rétrécis ; elle a cédé la place à l'exposé et à la discussion d'un problème ou d'un cas » (1984 : 172). Renonçant à raconter l'existence de manière exhaustive, les biographes privilégient alors des éléments spécifiques, soit que ceux-ci aient une importance particulière dans la vie du biographé, soit qu'ils touchent une question qu'ils cherchent à approfondir. Il en va ainsi, dans une certaine mesure, dans *La Gloire*, où on peut voir s'esquisser certains thèmes, par exemple celui de la paternité, celui de l'ironie ou celui du bibelot.

---

<sup>7</sup> C'est plus ou moins le point de vue auquel adhère Daniel Oster, qui considère, comme il l'explique dans la préface de *L'individu littéraire*, que le réel n'est pas apte à être rendu par le langage et que le « je » de l'écrivain est toujours, que celui-ci le veuille ou non, une fiction.

Si ce type de biographie entretient des liens relativement étroits avec la pratique journalistique, Madelénat souligne également que la biographie essayistique est liée à la critique littéraire, bien que ces deux genres aient des rapports ambigus. En effet, les biographes qui se penchent sur des figures d'écrivains adoptent généralement, par rapport à l'œuvre du biographé, deux types d'attitudes : certains considèrent l'œuvre comme un simple document ayant une pertinence heuristique dans l'interprétation de la vie, alors que d'autres peuvent percevoir l'œuvre comme une sublimation de l'existence, adhérant ainsi à la célèbre phrase de Proust : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. » ([1927]1999 : 2284) Dans le premier cas, le biographe sera conduit à considérer l'œuvre comme une pièce à conviction, comme un matériau biographique ; dans le second cas – le plus fréquent en ce qui concerne Mallarmé –, la vie et l'œuvre seront considérés comme deux choses distinctes, le récit de l'une n'impliquant pas l'interprétation de l'autre.

Cette approche de la biographie permet de percevoir de manière beaucoup plus transparente la subjectivité de l'auteur que dans le modèle romanesque. Ne cherchant pas, ici, à se camoufler derrière l'écran que constitue une instance narrative omnisciente, le biographe essayiste jouit de la liberté formelle et thématique que permet le genre de l'essai. Il peut donc mettre de l'avant son travail biographique, c'est-à-dire « les lacunes, les doutes, la quête méthodique des traces et des signes, l'hésitation entre les systèmes d'interprétation, les artifices de mise en œuvre » (Madelénat, 1991 : 238) qu'on cherche au contraire à dissimuler dans la biographie romanesque. D'une telle démarche résulte un glissement important par rapport à l'autre grand modèle biographique, puisque le biographe devient alors en quelque sorte le héros du texte biographique, que le lecteur accompagne dans son processus intellectuel, et le biographé, l'objet à appréhender.

Le biographe, ainsi, met de l'avant son éthos<sup>8</sup> et devient en quelque sorte un personnage de son propre texte. Il s'y représente, en enquêteur ou en analyste (voire en psychanalyste), cherchant à asseoir sa propre autorité énonciative. *La Gloire* illustre bien cette mise à l'avant-scène de la personne du biographe, puisque l'auteur n'y apparaît pas seulement comme une discrète médiation entre Mallarmé et le lecteur : le texte se présente plutôt comme un échange entre Mallarmé – son œuvre, sa vie, son entourage, sa postérité – et Oster lui-même. Ce parti pris énonciatif permet notamment d'explorer l'héritage laissé par le biographé, ainsi que de se questionner directement sur ce qu'il peut encore nous apprendre aujourd'hui, questionnement auquel Oster se livre abondamment. Ce mouvement de va-et-vient entre le biographe et le biographé conduit, particulièrement dans la fiction biographique, à une confusion des rôles qui exacerbe l'impression que la biographie sert à dire la personne du biographe tout autant que le biographé lui-même. Ainsi, Paul Échinard-Garin va jusqu'à affirmer qu'Oster « tentait de faire de lui-même écrivant un double de Mallarmé [...], comme Mallarmé faisait de ceux dont il écrivait l'éloge des "sosies" » (2004 : 107).

Mais la question de l'éthos ne se joue pas uniquement à l'échelle du texte biographique lui-même : l'éthos se construit également dans le champ littéraire en général, à travers l'ensemble des œuvres et des interventions faites par le biographe. Dans le chapitre du *Propre de la fiction* qu'elle consacre à *Sir Andrew Marbot* de Wolfgang Hildesheimer ([1999]2001 : 125-147), œuvre qui reprend les codes de la biographie traditionnelle et les applique à un personnage fictif, Dorrit Cohn montre comment la réception du texte a été influencée par la publication, quelques années

---

<sup>8</sup> Ce terme, en rhétorique, « désigne la composante de l'argumentation qui se rapporte à la personne de l'orateur. Pour agir sur l'auditoire, celui-ci ne doit pas seulement user d'arguments valides (*logos*) et toucher les cœurs (*pathos*) : il lui faut aussi affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance. » (Amossy, 2002 : 209) Ce concept, repris par la critique littéraire, renvoie à l'image de soi projetée par le locuteur dans son discours, et comporte également une dimension sociale, l'éthos se construisant également à partir de « l'ensemble des postures adoptées par un auteur » (210) dans le champ littéraire.

auparavant, de la biographie – non-fictionnelle – de Mozart par le même auteur. Le lectorat a donc pu être amené à croire qu'Hildesheimer avait procédé de la même manière pour l'un et l'autre de ses ouvrages. Ainsi, en dépit des effets produits par le texte lui-même, l'éthos demeure également métatextuel, et il n'est pas indifférent que le biographe soit un universitaire, un journaliste ou un écrivain, puisque son appartenance à un milieu ou à un autre infléchit les attentes et la perception du lecteur.

En ce qui concerne Daniel Oster, son activité de critique littéraire influence son éthos dans la mesure où elle lui confère une crédibilité prétextuelle, qu'il renforce également dans son œuvre, en particulier dans *La Gloire*, où il montre l'étendue de ses connaissances sur le champ littéraire ainsi que sur l'œuvre mallarméenne. Toutefois, il faut souligner qu'Oster se présente lui-même, dans les textes qui constituent mon corpus, non comme un véritable biographe ni même comme un critique, mais plutôt comme un simple curieux qui cherche à comprendre qui était vraiment Stéphane Mallarmé. Ainsi, non seulement il se dissocie de la pratique biographique, mais il va jusqu'à la critiquer sévèrement. Par exemple, dans *La Gloire*, sous le titre de « biographie » :

Fort à parier qu'elles commenceront par le commencement. Les plus malins mettront des mises en garde pour dire que ça ne se fait pas mais qu'ils le font quand même. [...] Il doit exister un moyen de parler de cet homme sans le passer à la moulinette biographique. Quoi qu'on fasse, ce sera accumulation de tout ce qu'on sait, positivisme, même à la façon moderne. La limite du biographique, c'est le document. Tout le creusement, le trou, tout le déplacement, les égarements, le côté hagard (qu'on peut imaginer), n'y seront pas. Les lois de la biographie sont étrangères à la loi humaine. Ils n'auront pas assez vécu dans leur propre mort ou alors ils prendront prétexte de lui pour l'évacuer. Je vois d'ici les chapitres, la table des matières, l'index des noms cités, et puis, merde, la bibliographie ! Tout comme s'il n'avait pas vécu. (1997 : 158)

Refusant de céder, en tant que lecteur, à l'illusion biographique, tout autant que de chercher lui-même à en produire une, Oster réitère souvent, au sein même de ses

œuvres mais aussi dans certains textes de critique littéraire<sup>9</sup>, sa méfiance et sa rupture avec la biographie telle qu'elle est pratiquée traditionnellement. Ainsi, sa posture (en particulier dans *La Gloire*, mais aussi dans la dernière partie de *Stéphane*) se caractérise par un perpétuel questionnement sur ce qui constitue le biographique – les événements, les non-événements, les sources et leurs lacunes, notamment –, sur sa valeur heuristique et sur les possibilités qu'il ouvre quant à la compréhension d'une existence individuelle, mais aussi sur la conception de la vérité sur laquelle il devrait se fonder.

### *Biographe et biographé : sujet et objet*

Avant d'aborder plus spécifiquement la fiction biographique, je souhaite maintenant m'arrêter à la question de la relation biographique, puisqu'elle se décline à peu près de la même manière peu importe la forme que prend le texte biographique. Bien que la relation biographique, comme le souligne Martine Boyer-Weinmann dans son ouvrage qui porte ce titre, soit toujours triangulaire (« le couple central biographe-biographié ne saurait oblitérer l'existence d'autres couples : biographe-lecteur, biographié-lecteur » (2005 : 106)), ce n'est que sur la relation qui lie le biographe à son modèle que je compte centrer mon attention.

En adoptant sur la biographie une perspective en amont, on prend conscience des enjeux divers, intimes ou intellectuels, qui déterminent le choix du biographé par le biographe. Car ce qui semble aller de soi une fois qu'on tient le livre entre nos mains a pourtant commencé par n'être qu'une fascination, une admiration, un intérêt, avant de devenir un véritable projet, et avant même de se réaliser. Par exemple, Wolfgang Hildesheimer, auteur d'une biographie de Mozart parue en 1977, alors qu'il avait atteint la soixantaine, a affirmé avoir commencé à s'intéresser au grand

<sup>9</sup> Dans *L'individu littéraire*, par exemple, il écrit : « Il y a donc une possibilité réelle d'innover en biographie : ce serait tout simplement d'en écrire une. » (1997a : 42, souligné dans le texte)

musicien lorsque, tout jeune élève, il tentait d'apprendre ses sonates pour violon ([1977] 1990 : 81). L'intérêt pour Mozart a donc traversé toute la vie de Hildesheimer avant de donner lieu au projet biographique.

Ce point de vue sur les origines de l'entreprise biographique amène aussi à s'interroger sur le type de personnes qui choisissent de s'y consacrer. Comme le montre Daniel Madelénat, il n'y a évidemment pas qu'un type de biographe :

Il est des amateurs dilettantes et occasionnels [...]; des « fans » qui se vouent à une seule entreprise [...]; des universitaires qui prolongent et vulgarisent leur recherche; des romanciers qui s'essaient à l'histoire [...]; des « polybiographes » qui papillonnent de sujet en sujet; des professionnels temporaires (par nécessité pécuniaire momentanée [...]) ou définitifs (par goût ou facilité) [...]; des politiciens en quête de précédents [...], des nobles en mal d'ancêtres illustres ; des moralistes et des clercs soucieux de modèles; des écrivains qui répondent à la commande d'un souverain ou d'un mécène [...] ou à la sollicitation d'un marché. (1984 : 86)

À chacun de ces types de biographes – auxquels on pourrait ajouter ceux qui se consacrent à raconter, en témoin privilégié, l'existence d'un célèbre parent ou ami – correspondent des motivations et des objectifs qui divergent nécessairement et qui, comme on le voit, ne relèvent pas forcément d'un intérêt intime de la part du biographe. Plus proche de mes propres préoccupations et des textes sur lesquels ce mémoire se penche, Hildesheimer soutient que le biographe est un écrivain qui ne fait que dévier, et qui en réalité ne dévie pas tout à fait, puisque la biographie lui permet d'« écrire sur un personnage qui le préoccupe depuis longtemps, qui a même pu déterminer pendant longtemps sa façon de penser et de sentir, et sur lequel en même temps que sur le rapport qu'il a avec lui, il tente de faire la lumière » (1990 : 89). Le choix du biographé pourrait donc être, en somme, tout aussi représentatif de l'imaginaire de l'écrivain-biographe qu'un personnage qu'il aurait inventé de toutes pièces.

Dans le cas qui m'occupe plus particulièrement, la vision de Hildesheimer est confortée par l'exemple qu'on peut en trouver dans l'œuvre de Daniel Oster : ainsi,

dans *La Gloire*, le narrateur, à un ami qui s'étonne d'apprendre qu'il s'apprête à consacrer un autre ouvrage à Mallarmé, répond : « C'est un devoir que je m'impose, une manière de prendre enfin le tournant. De me sortir d'une affaire entre moi et moi. Affaire personnelle, en somme. Pas affaire de colloque. » (1997 : 16) Ainsi, on constate que l'écriture biographique d'Oster découle d'une curiosité intime sur Mallarmé. Dans *Stéphane*, la proximité entre le narrateur et la conscience du personnage fait comprendre sans équivoque qu'il ne s'agit pas uniquement d'appréhender l'œuvre mallarméenne à l'aune de Mallarmé lui-même, mais que l'auteur se livre en même temps à une quête de sa propre individualité. De plus, un survol de l'œuvre d'Oster permet de constater la place centrale que Mallarmé et Valéry y occupent, tant dans les écrits critiques que dans ses œuvres fictionnelles ou biographiques. L'omniprésence de ces deux écrivains chez Oster et l'influence manifeste qu'ils ont exercée sur lui mettent en lumière le lien privilégié qui unit l'auteur à eux, tant sur le plan strictement intellectuel que d'un point de vue plus personnel.

Le choix d'Oster de se consacrer à Mallarmé semble par ailleurs représentatif d'une tendance qui s'observe dans les fictions biographiques contemporaines : Dominique Viart souligne que les figures de poètes – Arthur Rimbaud et Georg Trakl, pour ne nommer que ceux-ci, ont tous deux suscité plusieurs ouvrages biographiques dans les dernières décennies – sont privilégiées dans ce qu'il nomme les « évocations » biographiques, ce terme englobant toutes les formes contemporaines de la biographie. Expliquant que le fait de recourir au « trajet » mythique semble plus pertinent pour ces auteurs que de relater dans toute son amplitude la vie du poète, Viart ajoute, et cette précision est conforme à qu'on peut observer chez Oster, que « [l']artiste cependant n'est ici qu'une figure limite et singulière d'une interrogation plus vaste des élans et des basculements du sujet » (Viart, 2001a : 337). Ce type de démarche biographique se démarque donc de la volonté traditionnelle de proposer un modèle de vie exemplaire, que celui-ci soit

positif ou négatif, pour plutôt se mettre en quête de l'ipséité<sup>10</sup> d'un individu, voire de ce qui peut constituer l'ipséité d'un individu.

En poussant plus loin, il importe également de porter attention à la dimension autobiographique sous-jacente à la démarche altro-biographique<sup>11</sup> : si le choix du biographé résulte effectivement d'une volonté individuelle de connaître l'autre, de la part du biographe, il faut voir que celui-ci peut aussi se servir du biographé comme d'un « détour, c'est-à-dire une *méthode* (*methodos*) pour ressaisir ce qui de l'autre entre dans la constitution du moi » (Viart, 2001b : 18). Dans le contexte de la fiction biographique contemporaine, cette tentation autobiographique de la part des biographes s'éclaire sous un nouveau jour si l'on considère la prolifération actuelle des écrits de soi : en effet, réfléchir sur soi ou sur un autre soulève des questions similaires quant aux problématiques de l'identité, notamment en ce qui concerne la possibilité même de rendre compte d'une vie par l'entremise d'un langage dont le pouvoir de représentation est désormais largement mis en doute.

Cette « perte de crédibilité du langage » (Viart, 1999 : 120) – et en particulier, du moins pour Oster, l'inaptitude du « je » à vraiment représenter le sujet – fait de l'expression du moi un objectif problématique, que certains, dont Daniel Oster ou Pierre Michon, par exemple, pensent atteindre plus efficacement par le moyen d'un truchement. Viart affirme que « [l]e geste autobiographique », dans les textes biographiques contemporains, se « déploie sur le mode d'un “détour” qui place la biographie – sous la forme restreinte de l'esquisse ou du fragment – au cœur d'un imaginaire d'élection susceptible de dire le sujet mieux que s'il ne développait les événements de sa propre vie » (2001a : 335). On aura l'occasion de revenir sur cet

---

<sup>10</sup> Dans son article « L'identité narrative », Paul Ricœur règle la question de l'ambiguïté du mot « identité » en expliquant que le premier sens est lié au même (*idem*). « Avec la seconde signification, au sens de *ipse*, “identique” est lié au concept d'*ipséité*, d'un *soi-même*. Un individu est identique à soi-même. Le contraire serait ici “autre”, “étranger”. » (1991 : 35)

<sup>11</sup> Biographie d'un tiers, par opposition à autobiographie (Genette, quant à lui, emploie le terme « allobiographie » (1991 : 80)).

aspect, qui semble s'appliquer à l'œuvre d'Oster dans la mesure où sa représentation de Mallarmé n'est pas sans laisser croire parfois à un autoportrait. Toutefois, même dans la biographie traditionnelle, le biographe peine à échapper à ce qui apparaît alors comme un parasitage involontaire : « Sur la piste d'un autre homme, le biographe doit se résigner à se trouver lui-même à chaque tournant : toute biographie abrite avec gêne une autobiographie en son sein<sup>12</sup>. » (Paul M. Kendall, cité par Madelénat, 1984 : 93)

L'une des manifestations possibles de la subjectivité de l'auteur consiste dans la hiérarchisation des divers éléments. Ainsi, la mise de l'avant de certains faits au détriment de certains autres permet jusqu'à un certain point de constater, au-delà des décisions purement formelles ou idéologiques, qu'une part d'arbitraire est à l'œuvre dans la biographie. De même, certaines inflexions que le biographe apporte à l'analyse qu'il fait des événements de la vie du biographé peuvent être révélatrices de la subjectivité de l'auteur. Hildesheimer, par exemple, dans l'article cité plus haut, évoque Alexander Wheelock Thayer, biographe de Beethoven, qui a été incapable de mener son œuvre à terme à force de vouloir écarter certains traits de la personnalité du grand musicien qui lui déplaisaient. Hildesheimer écrit, à propos des biographes qui tentent ainsi de contourner la réalité :

---

<sup>12</sup> Les différents critiques semblent s'entendre quant à l'aspect autobiographique de la biographie : nombre de textes, qui se penchent autant sur la biographie traditionnelle que sur les formes contemporaines du biographique, n'hésitent pas à tirer cette conclusion. Outre les auteurs déjà cités, on pourrait ajouter notamment : Ina Schabert : « Writers such as Anthony Burgess, Ludwig Harig and Peter Härtling make it quite clear that the portrait they present is, inevitably, a self-portrait as well. » (1982 : 6) ; Ira Bruce Nadel : « But whatever the role the biographer consciously chooses, his or her presence in the text is inescapable through the tropes, narrative style, and language of the work. And this reveals the essential secret of the enterprise : that the biography is fundamentally self-reflexive, as Harold Nicolson summarized in 1956 : "biography is always a collaboration between the author and the subject... the reflection of one temperament in the mirror of another." » (1988 : 25) ; Alain Buisine parle des « inévitables projections autobiographiques du biographe » (1991 : 11) ; Agathe Salha et Anne-Marie Monluçon affirment, en ce qui concerne la fiction biographique, qu'elle « est devenue un genre bipolaire, où se déploie la relation du biographe au biographé, jusqu'à brouiller les limites avec le genre autobiographique » (2007 : 11).

Par de pareilles affirmations ou suppressions ils révèlent des aspects essentiels de leur subjectivité. Avant tout ils effacent – et ceci peut-être pas même consciemment, mais par refoulement – les frontières extrêmement précises entre l'objectivité et la subjectivité, donc entre l'information et l'opinion, entre l'interprétation et la spéculation qui importent en matière de biographie. ([1977] 1990 : 88)

De plus, la mise en récit trahit elle aussi le regard du biographe, par la manière dont il choisit de combler les lacunes de ses sources. Celui-ci est donc fondamentalement influencé dans sa démarche par sa manière de percevoir non seulement le biographé – sa vie et son œuvre –, mais aussi par les conceptions qu'il entretient face à la littérature, à l'art, à la société.

L'ambiguïté de la relation biographique dans la fiction biographique, c'est-à-dire l'incertitude souvent entretenue quant à l'objet du discours, montre à quel point l'intersubjectivité est essentielle à la compréhension d'une existence individuelle : pour parvenir à comprendre les enjeux auxquels le biographé a dû faire face et les sentiments qu'il a pu ressentir, le biographe tente de les reproduire en lui-même pour mieux les représenter. L'intersubjectivité implique une relation de transfert entre le biographé et le biographe, ce qui ne doit pas faire oublier qu'il s'agit aussi d'un mouvement qui, loin d'être unilatéral, prend plutôt la forme d'un échange mutuel. Alors que j'ai déjà exploré la manière dont « l'autre biographique est nécessairement dépendant de la subjectivité autobiographique de son biographe » (Buisine, 1991 : 17), il faut également s'interroger sur la situation inverse, c'est-à-dire sur l'influence du biographé sur le biographe. Dans son article cité plus haut, Wolfgang Hildesheimer insiste sur la nécessité de s'identifier à son objet biographique, et de tenter de vivre, au moins en esprit, les expériences de celui-ci ([1977] 1990 : 80). Hildesheimer pousse encore plus loin cette tentative, allant jusqu'à mimer certains gestes excentriques de Mozart, rapportés par ses proches, afin de « ressentir les manifestations vitales » qui les ont provoqués. Dans le cas d'Oster, l'identification à l'objet apparaît d'emblée difficile, étant donné le caractère fondamentalement

*antibiographique* de Mallarmé<sup>13</sup>, c'est-à-dire son effacement comme sujet, sa manière et sa volonté d'incarner personnellement « la disparition élocutoire du poète » (Mallarmé, 2003 : 211) dont il parle dans la « Crise de vers ». Oster contourne toutefois ce problème en choisissant d'interpréter « le “personne ne parle” mallarméen [comme] [...] un des effets de *la personne qui parle*. [...] Toute sa poésie est le discours d'un sujet qui profère, sur la scène [...], le texte de sa propre absence » (1997 : 36). Par ailleurs, Jack Miles, auteur américain qui s'est aventuré à écrire une biographie de Dieu<sup>14</sup>, va jusqu'à affirmer que « ni l'œuvre ni le personnage ne sont à ce point inhumains qu'une évaluation interpersonnelle soit hors de question » (cité par Madelénat, 2000 : 159). De plus, dans le cas des biographies d'écrivains, l'identification est d'autant plus favorisée qu'il existe entre biographe et biographé ce que Georges May nomme une « solidarité en quelque sorte professionnelle » (cité par Boyer-Weinmann, 2005 : 8), puisque tous deux ont un commun leur condition d'écrivain. En plus de préoccupations littéraires et artistiques, l'un et l'autre partagent donc une activité : l'écriture.

Frédéric Regard, dans un article intitulé « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », se penche sur le rôle de l'intersubjectivité dans la biographie littéraire<sup>15</sup>. Selon lui, ce genre littéraire est intéressant dans la mesure où il se présente comme un « dialogue mutuellement enrichissant » (1999 : 26) entre auteur-sujet et auteur-objet. Il va jusqu'à affirmer que « [l']opposition en apparence binaire du sujet d'écriture à son objet servira surtout à initier une dialectique de l'identité et de la différence, du même et de l'autre, du centre et de sa marge, mais

---

<sup>13</sup> Nombre de textes sur la biographie mentionnent à quel point Stéphane Mallarmé se prête mal à l'entreprise biographique. Par exemple, Daniel Madelénat écrit à propos de Mallarmé que « l'antibiographisme de la “cible”, l'effacement de la vie dans l'œuvre [...] fa[il]t obstacle et provocation [...] » (2000 : 159).

<sup>14</sup> Paru en 1996, *God : A biography*, a d'ailleurs été couronné de succès, valant même à son auteur un prix Pulitzer.

<sup>15</sup> Regard spécifie au début de son article que par « biographie littéraire » il entend « de manière très restrictive, la biographie d'un écrivain par un autre écrivain » (1999 : 11).

une dialectique sans *telos*<sup>16</sup>, sans relève, une dialectique de relativité *et* de simultanéité » (1999 : 24). La biographie intersubjective, à la recherche de l'ipséité du biographé, doit donc viser à saisir celle-ci autant par ce qui rapproche le biographe du biographé que par ce qui les différencie fondamentalement l'un de l'autre. Ainsi, la vérité biographique se situe au cœur d'un mince intervalle entre chacun d'eux, mais aussi entre faits objectifs et fiction, entre événements et perceptions. La quête biographique, lorsqu'elle renonce à ce que Pierre Bourdieu dénonce comme « l'illusion biographique » (1986) (c'est-à-dire l'idée qu'une vie racontée de manière linéaire, comme « histoire de vie », puisse être l'équivalent d'une vie vécue<sup>17</sup>), aborde plutôt la question du vrai avec circonspection, comme si son objet consistait moins dans la recherche spécifique d'un vécu individuel que dans la quête de ce qui *peut* constituer le vrai ainsi que la possibilité de son saisissement. Dans cette optique, on comprend mieux les raisons pour lesquelles le biographe tend à s'immiscer dans son œuvre, la réflexion sur le devenir humain en général apparaissant comme la raison fondamentale de la démarche biographique. Je reviendrai abondamment sur ce qui, autant dans *Stéphane* que dans *La Gloire*, laisse croire qu'Oster, sans toutefois qu'on puisse dire qu'il va jusqu'à utiliser Mallarmé comme un prétexte pour une réflexion plus vaste, met néanmoins de l'avant des préoccupations très générales et apparemment personnelles sur le clivage entre la vie et la représentation qu'on peut en faire par le langage, mais aussi sur le concept même de vérité.

L'intersubjectivité, qui permet à la biographie de toucher une zone véritablement intime tant chez le biographe que chez le biographé, met donc en évidence le fait que ce qui est vrai pour un individu ne se résume pas à un compte rendu des événements qui ne tienne pas compte de la perception individuelle de leurs

<sup>16</sup> Ce terme, en grec ancien, renvoie à l'idée de fin, d'achèvement, de conséquence.

<sup>17</sup> Dans son article, Bourdieu soutient également que l'illusion biographique est relative à la fausse impression de constance à soi-même que laisse présupposer celle du nom propre ; il explique aussi que les biographes se leurrent en pensant pouvoir rendre compte d'une existence individuelle sans prendre en considération les états successifs des champs sociaux dans lesquels le biographé évolue.

répercussions. Car ce que montre la présence de la démarche intersubjective dans la biographie, c'est avant tout l'idée qu'une vérité n'existe pas tant dans l'absolu que pour un sujet et en fonction de lui. Cet aspect est important dans la mesure où la biographie cherche précisément à saisir le vécu d'un individu particulier. Oster souscrit tout à fait à cette idée, lui qui écrit à la fin de *Stéphane* que même si l'histoire qu'il a racontée est fictive, elle ne lui semble pas plus fausse que la « vraie » histoire, celle qu'il a renoncé à raconter. Effectivement, même un récit purement factuel contient inévitablement, selon lui, un caractère de fausseté qu'il refuse de taire et qu'il préfère plutôt assumer. Ainsi, bien que le biographe soit soumis à des impératifs éthiques, et bien qu'il ait une obligation morale, envers son lecteur, de dire la vérité, il peut néanmoins s'accorder une certaine latitude dans sa conception du vrai : la fiction, en particulier dans la fiction biographique, ne doit pas forcément être considérée comme un mensonge, puisqu'elle peut au contraire servir à dire une vérité qu'un strict exposé des faits ne saurait exprimer.

#### *Daniel Oster et la fiction biographique*

Je souhaite maintenant prolonger la réflexion en l'orientant plus spécifiquement vers les textes qui appartiennent à la même vague que celle qui a favorisé l'émergence des ouvrages que Daniel Oster a consacrés à Mallarmé, soit les biographies d'écrivain parues depuis les années 1980, et qui font appel d'une manière ou d'une autre à la subjectivité du biographe, que ce soit par un recours particulier à la fiction, par une mise en scène du biographe lui-même, ou encore par une démarche esthétique singulière. Cette brève exploration de ce type de pratiques d'écriture devrait permettre de mieux comprendre et de mieux situer l'œuvre d'Oster en la replaçant au sein de l'environnement intellectuel où elle a éclos. Car le contexte où elle surgit voit également apparaître quantité de textes qui s'appuient sur une vision similaire non seulement du biographique, mais aussi de la littérature en général. Les

œuvres sur lesquelles je compte appuyer cette réflexion ont été sélectionnées parce qu'elles ont retenu l'attention tant des critiques, par leur qualité littéraire et par l'intérêt des questions qu'elles soulèvent, que la mienne, en raison des liens qu'on peut établir entre ces textes et l'œuvre d'Oster. Je m'intéresserai donc ici aux différents thèmes à l'œuvre dans ce corpus encore mal défini, et auquel il est difficile d'accoler une étiquette générique définitive, pour voir de quelle manière les modalités de la biographie traditionnelle ont migré vers ce type d'écrits et pour montrer comment les œuvres de Daniel Oster s'y intègrent.

Les auteurs de fictions biographiques, sans forcément aller jusqu'à s'élever, comme le fait Oster, contre les pratiques traditionnelles de la biographie, sont toutefois pleinement conscients du caractère fondamentalement factice de la reconstruction biographique. Ainsi, comme Oster s'applique à le rappeler tout au long de son œuvre, une vie écrite ne doit surtout pas être confondue avec une vie vécue. Lorsqu'il met en scène Mallarmé, ou lorsqu'il met des mots dans la bouche d'Italo Svevo ou d'Arthur Rimbaud, comme il le fait dans *Dans l'intervalle*, pour les faire s'adresser à Edmond Teste, le *Monsieur Teste* de Valéry, il est évident que l'énonciation est prise en charge par l'auteur : Mallarmé, Svevo et Rimbaud ne sont guère que des noms et, en fin de compte, Oster désamorce sa propre illusion biographique. Il le fait sciemment, d'ailleurs, et n'hésite pas à railler sa propre démarche : il va même jusqu'à faire dire à Teste : « Si j'ai bien compris ce que m'a raconté Schwob ce matin (indiquer le lieu, les circonstances, *un détail qui fasse vrai*, par exemple chez Brébaut, boulevard Poissonnière, où furent le dîner des Spartiates, le dîner du Bœuf Nature, Goncourt, Zola, Flaubert, Labiche, etc.) [...]. » (1987 : 102, je souligne) Oster dévoile ainsi les rouages de son écriture et des « effets de réel » que celle-ci met en place, constat cynique désignant l'échec de la biographie traditionnelle.

Moins radicaux, la plupart des auteurs de biographies sont toutefois préoccupés par l'idée du doute, qui se décline de diverses façons, et qu'ils problématissent directement ou indirectement dans leurs œuvres. Bien sûr, les remises en question des sources et du savoir biographique ne sont pas exclusives aux productions biographiques contemporaines et littéraires, puisque la biographie traditionnelle, comme on l'a vu, dans le souci de rigueur qui caractérise une vaste part de ce corpus, redoute d'affirmer trop énergiquement lorsque les sources sont incertaines. Cependant, la fiction biographique ne se contente pas de recourir à des formules telles que « on croit que » et met plutôt ces incertitudes au cœur de ses réflexions. La problématisation du savoir biographique est donc au centre de ces textes et se manifeste selon divers procédés. De telles remises en question peuvent amener l'auteur à parodier le canon biographique, comme c'est le cas, par exemple, dans *Jordane revisité* (2004) de Jean-Benoît Puech, récit où celui-ci, qui avait déjà publié une biographie de Benjamin Jordane, écrivain imaginaire, entreprend d'éclaircir une incohérence biographique qui lui aurait été signalée par un de ses lecteurs après la parution de son premier ouvrage. Le récit prend donc la forme d'une enquête où le biographe, qui cherche d'abord simplement à déterminer lequel de Jordane ou de son frère était l'aîné, est amené à des remises en question de plus en plus vastes quant à ce qu'il avait pris pour la vérité de son objet biographique. Le doute n'est donc plus ici un bénin problème technique, il devient le point focal de l'entreprise biographique.

La fiction biographique se distingue également par son intérêt pour les sujets biographiques ingrats, comme l'est au fond Mallarmé lui-même : en effet, son existence relativement banale de professeur d'anglais et de père de famille n'apparaît pas des plus excitantes, sans compter que son œuvre, dominée par l'idée de la « disparition élocutoire du poète » et par le « qui écrit, intégralement, se retranche », laisse croire que le poète lui-même souhaitait éviter d'attirer l'attention sur son existence. Les biographes s'intéressent également désormais à des personnages obscurs, dont on ne peut guère faire des « modèles » de vie, comme on cherche

fréquemment à le faire dans la biographie traditionnelle. L'exemple le plus évident de cette tendance, à la fois par son caractère emblématique et par l'influence qu'il a exercée sur d'autres auteurs, est celui des *Vies minuscules* de Pierre Michon, paru en 1984. Ce recueil de « vies<sup>18</sup> », qu'on peut notamment rapprocher des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, ouvrage publié en 1896<sup>19</sup>, est consacré à des personnages obscurs et marginaux, connus du seul biographe, et sur lesquels celui-ci ne dispose que de bribes d'informations.

On voit donc que la fiction biographique continue d'entretenir des liens étroits avec les pratiques de la biographie traditionnelle. Cependant, les procédés de celle-ci s'y trouvent transformés. Dans un article intitulé « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », Dominique Viart résume l'ensemble mutations subies par ce type de textes en montrant comment ils obéissent essentiellement à une logique du décentrement de l'écriture, qu'il décline ainsi : décentrement biographique, qui fait en sorte que l'auteur parle de lui-même en

---

<sup>18</sup> Le terme de « vie » renvoie à une tradition biographique ancienne, puisque c'était le terme qu'on employait pour désigner les biographies avant l'apparition de ce terme, à la frontière entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce terme a pourtant longtemps fait concurrence, « par sa polysémie, sa charge affective, ses connotations illimitées » à celui de « biographie », qui dénotait davantage un « idéal de neutralité » (Madelénat, 1984 : 13-15).

<sup>19</sup> Michon, s'il lance en quelque sorte une tendance, n'est pas le seul auteur de biographies littéraires à s'inspirer de l'œuvre de Marcel Schwob, dont Alexandre Gefen soutient qu'elle constitue le « modèle générique » (2007 : 56) des fictions biographiques. Ainsi, les dernières décennies ont vu paraître nombre de textes qui reprennent, dès le titre, le nom de « vie », suggérant ainsi une filiation (par exemple : Gérard Macé (*Vies antérieures*), Christian Garcin (*Vies volées*), ou encore les *Morts imaginaires* de Michel Schneider). Oster, qui consacre à Schwob un chapitre dans *L'individu littéraire* (« Franciscanisme de Marcel Schwob »), s'inscrit lui aussi dans cette filiation intellectuelle, puisqu'il va jusqu'à citer, de manière plutôt énigmatique, le nom de Schwob à quelques reprises, dans *Stéphane*.

Quelques mots s'imposent sur le texte de Schwob : les *Vies imaginaires* sont composées de vingt-deux courts récits de vie de personnes dont on ignore à peu près tout, mais dont on sait qu'elles ont réellement existé, par exemple Pétrone, Pocahontas, Paolo Uccello, William Phips. Dans la célèbre préface, qui contribue autant que son texte lui-même à faire de Schwob un précurseur de la fiction biographique contemporaine, l'auteur souligne que les « biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens » ([1896]1993 : 17). Il ajoute plus loin que « l'art du biographe serait de donner autant de prix à la vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare ». Il y a donc chez Schwob les bases d'une théorie de la biographie fictionnelle et littéraire.

prétendant parler d'autrui ; méthodique, car les auteurs préfèrent n'aborder leur véritable « objet que par le truchement d'un tiers » (2007 : 50) ; formel, puisque que ces textes ne correspondent à aucun canon générique, mais empruntent à plusieurs genres ; épistémologique, parce que les auteurs élaborent leur propre « mode d'intellection du réel » (2007 : 51) ; heuristique et hiérarchique, en raison des détails apparemment anodins qui peuvent prendre plus d'importance dans le texte que certaines caractéristiques plus évidentes ; cognitif, enfin, car les auteurs de ce type de textes s'appuient, pour fonder leur réflexion, non pas sur leurs propres enquêtes, mais plutôt sur des discours déjà constitués. Ce dernier point est, selon Viart, le plus important, puisqu'il montre bien combien les fictions biographiques sont tournées vers la littérature elle-même, plutôt que vers le réel. Le bref résumé établi par Viart cerne de manière particulièrement efficace l'évolution des pratiques biographiques, et permet de constater à quel point ces transformations se jouent à plusieurs niveaux.

À l'idée de décentrement évoquée par Viart, il faut ajouter celle du fragment, qui permet elle aussi de rendre compte de plusieurs aspects importants de ce corpus. D'abord, le fragment de vie : nombre de récits se concentrent sur un moment particulier et restreint de la vie du biographé. *Stéphane*, dont l'action s'étend sur plus ou moins vingt-quatre heures dans la vie de Mallarmé, constitue un exemple éloquent de cette tendance, qui adopte par ailleurs deux déclinaisons possibles. Dans le premier cas, il s'agit pour les auteurs de représenter des moments forts dans la vie de la personne qui fait l'objet de la biographie, par exemple ses derniers jours<sup>20</sup>. Dans le second cas, auquel appartient *Stéphane*, les textes s'arrêtent à des journées banales, représentatives ou non de la quotidienneté du biographé. Cette fragmentation temporelle est notamment au principe des huit ouvrages parus dans les années 1990

---

<sup>20</sup> Quelques exemples : *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, d'Antonio Tabucchi ; *La dernière nuit d'André Chénier*, de Raymond Jean ; *Les derniers jours de Charles Baudelaire*, de Bernard-Henri Lévy ; *Les derniers jours de Stefan Zweig*, de Claudio De Souza et André Maurois ; *Les derniers jours de Thomas De Quincey*, de John R. Findlay (le biographé étant lui-même l'auteur d'un texte intitulé *Les derniers jours d'Emmanuel Kant*).

dans la collection « Une journée particulière », aux Éditions Lattès. Dans son article « Écrire des biographies » (2001), Alain Buisine revient sur certaines des idées à la base de l'écriture de son *Proust samedi 27 novembre 1909*, paru dans cette collection. Il explique notamment que la restriction temporelle à laquelle il a dû se conformer dans son ouvrage lui a permis d'éviter de recourir à la condensation, à l'ellipse dont procède malgré elle toute biographie. Buisine a choisi au contraire de s'étendre très longuement sur le petit nombre d'éléments qu'il a choisi de privilégier dans son livre. Il affirme également que cette

section temporelle volontairement restreinte, extrêmement limitée [...] permet, par simple découpe et fragmentation du vécu, de rompre cette continuité causaliste résultant nécessairement de la narration suivie de toute une existence [...], d'éviter d'ériger téléologiquement ce destin de l'écrivain comme destin conforme à une belle courbe harmonieuse et ascensionnelle » (2001 : 152).

Cet avantage lié à une perspective minimaliste est en continuité avec la pensée d'Oster, qui énonce dans *La Gloire* son opposition à la totalisation herméneutique que tente généralement d'opérer la biographie et qui échoue, selon lui, à vraiment rendre compte de la manière dont les événements s'enchaînent dans une vie. Ainsi, dans *Stéphane* autant que dans l'ouvrage de Buisine, le vécu est rapporté de manière à mettre en valeur la personnalité du biographé, mais non dans le but d'expliquer son existence.

L'idée du fragment dans la fiction biographique est aussi liée aux sources : les auteurs de ces textes fondent leur réflexion sur ces documents non seulement à partir de ce qu'ils disent, mais se penchent aussi sur les lacunes qui existent inexorablement entre chacune d'entre elles. Ces documents, par leur caractère partiel, lacunaire, désignent aux auteurs l'impossibilité d'accéder à un savoir biographique définitif et exhaustif. Le fragment, et la réflexion qu'il engendre et qui se déploie souvent directement dans le texte, est symptomatique de la littérature de notre époque, où le sujet, bien qu'il soit revenu sur le devant de la scène littéraire, reste néanmoins inquiet quant à sa propre subjectivité et à la possibilité de s'appréhender de manière

unitaire. De plus, il faut bien voir que le fragment, en tant que vision du biographique, est en opposition directe avec l'idée qui est généralement à la base de la biographie traditionnelle : celle d'organiser et de comprendre la vie du biographé comme un tout cohérent, en recueillant toutes les informations possibles. Ainsi, Daniel Oster s'élève contre ce qu'il appelle le « principe d'exhaustivité » dans la biographie : « [l]'idée de *totalité*, méthodologiquement excitante, repose [...] sur l'*a priori* qu'en accumulant des biographèmes sur une ligne, on obtiendra une trace continue. Seulement la faille, le manque, le défaut, font aussi partie du tout [...] » (1997a : 41). L'exhaustivité elle-même se révélant insuffisante, il apparaît donc nécessaire de chercher à comprendre l'identité par d'autres voies. De plus, comme l'explique Martine Boyer-Weinmann à propos des *Trois Rimbaud* de Dominique Noguez, « l'excès de cohérence dans le récit biographique et la lecture critique contribuent au renforcement de la canonisation de l'auteur » (2005 : 206). Les auteurs de fictions biographiques consacrées à des figures d'écrivains, qui souhaitent investir de manière plus intime leur héritage littéraire, cherchent plutôt à désigner la faille dans ces savantes constructions herméneutiques. C'est particulièrement flagrant dans *La Gloire*, où Oster non seulement opte pour une forme éclatée, prismatique, mais y va également d'un rejet virulent de presque tous ceux qui ont écrit sur Mallarmé, et qui font « [t]out comme s'il n'avait pas vécu » (Oster, 1997 : 158) en présentant le grand poète non pas comme un individu ordinaire ayant produit une œuvre remarquable, mais plutôt comme un personnage mythique auquel il faudrait presque vouer un culte.

Malgré ces questionnements, les auteurs de fictions biographiques cherchent à affirmer leur présence dans leurs œuvres, usant globalement des mêmes stratégies que celles dont j'ai montré qu'elles permettaient, dans la biographie traditionnelle, à la subjectivité de l'auteur de se manifester. Toutefois, ces techniques se déploient ici de manière beaucoup plus libre : le cas d'Oster montre bien que la fiction biographique peut aller très loin dans la fictionnalisation d'une existence réelle. En effet, la fiction

n'y est pas imbriquée subtilement dans les interstices d'un récit factuel, comme c'est le cas dans la biographie traditionnelle ; elle ne se restreint pas non plus aux impératifs d'un mode de narration. Chez Oster, comme chez bien d'autres auteurs, la fiction est, au contraire, aussi fondamentalement liée aux événements du récit qu'au matériau textuel.

Un exemple des plus éloquents quant à l'ampleur que peut prendre la fiction dans le genre de la fiction biographique est celui des *Trois Rimbaud* de Dominique Noguez. Dans ce texte publié en 1986, l'auteur livre une étude biographique et critique sur Arthur Rimbaud comme si le poète était mort en 1936, plutôt qu'en 1891, après son retour d'Afrique. Le titre de Noguez fait écho aux « deux Rimbaud » dont parle souvent la critique rimbaldienne, soit d'une part le jeune poète et d'autre part l'aventurier qui a cessé d'écrire. Le troisième Rimbaud de Noguez serait donc celui qui, revenu en France en 1891, aurait recommencé à écrire et aurait finalement accédé à une consécration de son vivant, entrant même à l'Académie française. Ce petit livre est à la fois sérieux, puisqu'il témoigne d'une véritable réflexion sur les effets qu'aurait pu avoir, sur le milieu littéraire, ce retour de Rimbaud qui aurait connu personnellement les auteurs des générations littéraires suivantes, par exemple les surréalistes ou les futuristes ; mais il y a également dans l'ouvrage de Noguez un aspect ludique indéniable : par exemple, on y retrouve des photos d'un Rimbaud vieillissant et des témoignages de personnalités littéraires qui l'auraient rencontré vers la fin de sa vie<sup>21</sup>. Comme c'est le cas chez Oster, surtout dans *La Gloire*, il semble que la démarche de Noguez serve à faire de la critique littéraire, mais sur un

<sup>21</sup> L'un des passages les plus amusants de ce texte, et qui vaut selon moi la peine d'être mentionné, est celui-ci, où l'auteur opère un drôle de renversement : « Nous n'irons pas jusqu'à la plaisante fiction d'Alain Borer qui, dans son *Rimbaud en Abyssinie*, prête à l'écrivain le destin de son personnage des *Nuits d'Afrique*, le fait donc mourir vers 1891 des suites d'une amputation de la jambe, et s'amuse ensuite à imaginer l'idée que nous nous ferions de lui aujourd'hui si, à Dieu ne plût, tel avait été le cas (petit jeu littéraire qui ne manque pas d'intérêt et qui vaudrait d'être pratiqué sur d'autres : comment verrions-nous Gide s'il était mort après les *Nourritures terrestres*, Aragon après le *Traité du style* ou Joyce après *The Dubliners* ?...) Non. Nous n'en conviendrons pas moins que cette manière de récrire l'histoire a l'avantage de faire ressortir, de façon ingénieusement métaphorique, qu'un certain Rimbaud meurt bien en 1891 pour donner naissance à un autre. » (1986 : 27)

mode moins formel et plus personnel que ce qui se pratique habituellement. La fiction témoigne donc d'une ironie, d'une distance prise par l'auteur face à la critique sérieuse, mais qui permet aussi la redécouverte d'une œuvre, à travers le renversement du mythe qui s'échafaude autour d'un grand écrivain.

La biographie se définissant selon des critères esthétiques assez bien circonscrits, il est possible de rester dans le champ du biographique même en introduisant de la fiction là où, en principe, réside le noyau référentiel de la biographie : l'identité de la personne qui fait l'objet du texte. Certains auteurs de biographies n'hésitent pas à inventer de toutes pièces le biographé. Il en va ainsi, comme je l'ai évoqué plus haut, de *Sir Andrew Marbot*, de Wolfgang Hildesheimer. C'est également ce qui se produit dans *La vraie vie de Sebastian Knight*, de Vladimir Nabokov ([1940]1979), roman où se mêlent récit biographique, témoignage, enquête et analyse littéraire. Mais le cas de biographie d'écrivain fictif avec lequel il est le plus facile et le plus pertinent d'effectuer un rapprochement avec Oster est celui de Jean-Benoît Puech. En effet, bien qu'Oster ait avant tout centré ses efforts biographiques sur des écrivains réels (à l'exception de *Dans l'intervalle*, qui est un texte biographique consacré en partie à Edmond Teste), il n'en demeure pas moins possible d'effectuer un parallèle entre Puech et lui : leurs œuvres respectives exploitent les mêmes thèmes et témoignent des mêmes questionnements, notamment à propos du biographique et de son impossibilité, mais aussi par rapport à la question du langage, et de la littérature en général. De plus, Puech, à l'instar d'Oster, aborde ces problématiques à l'intérieur même de son œuvre littéraire, qui constitue pour lui une occasion d'interroger le genre et la pratique biographiques.

L'œuvre biographique de Puech est centrée autour de Benjamin Jordane, écrivain sous le nom duquel il a publié nombre de textes, depuis 1979, et à qui il a consacré de nombreuses études (soit sous son propre nom, ou encore sous celui d'autres avatars fictionnels). Comme dans l'œuvre d'Oster et de Noguez, on retrouve

chez Puech un aspect comique, qui est en fait un jeu savant construit grâce au savoir littéraire de l'auteur, qui se permet de reprendre les codes de la critique littéraire et de la biographie pour les appliquer dans la fiction. Par exemple, *La Bibliothèque d'un amateur* (1979) est un recueil d'articles consacrés par Jordane à des œuvres littéraires qui n'existent pas et attribuées à des écrivains fictifs. On retrouve également cet aspect comique dans le travestissement nominal que Puech fait subir à plusieurs personnalités littéraires : ainsi, Louis-René des Forêts devient Pierre-Alain Delancourt, Gérard Genette, Frédéric Lestrade, et Maurice Blanchot, Emmanuel Blot<sup>22</sup>. Puech fait aussi tout un travail sur les titres des œuvres, créant une véritable bibliothèque imaginaire. Mais le travail fictionnel accompli par Puech n'a pas qu'une fonction ludique : il permet également de voir comment l'auteur contourne la difficulté inhérente au fait de parler de soi, comme c'est le cas chez Oster. À travers ce double fictionnel de lui-même qu'est Benjamin Jordane, Puech peut s'effacer en même temps qu'il se met à l'avant-plan. La fiction permet donc de surmonter les inquiétudes post-structuralistes quant à l'écriture du soi tout autant que de contourner les difficultés inhérentes à la prise de parole autobiographique, qui implique bien sûr un engagement personnel plus important de la part de l'auteur que le discours biographique ou fictionnel. Le recours à la fiction permet aussi d'éviter le problème fondamental de l'authenticité, qui se pose lorsqu'on prétend écrire le vrai, mais qui n'existe plus dès qu'on entre dans la fiction.

Si le travail de fictionnalisation révèle une part de la subjectivité de l'auteur, le travail d'esthétisation formelle auquel se livrent les auteurs de biographies littéraires

---

<sup>22</sup> Tous ces changements de nom (dont la liste pourrait être très longue) créent un effet d'autant plus efficace et déstabilisant que Puech nomme parfois ces gens par leur véritable nom. Ainsi, dans *L'Apprentissage du roman*, il va jusqu'à comparer l'œuvre de Louis-René des Forêts à celle de Pierre-Alain Delancourt. En note de bas de page, il donne une bibliographie des œuvres de des Forêts, et ajoute : « Dans "Aux sources des mirages" [...], Philippe Delpuech propose une étude comparée des œuvres et des vies de Louis-René des Forêts et de Pierre-Alain Delancourt, dans laquelle il invalide les rapprochements fallacieux parfois esquissés par les journalistes et les critiques littéraires dans les années 1980-1990. » (1993 : 189) (Ce passage fait d'ailleurs songer à celui de *Rangements*, où Oster explique pourquoi le journal de Gide est trop gidien pour avoir été écrit par Gide lui-même, et qu'il l'attribue plutôt à Louis Martin-Chauffier, son éditeur. (2001 : 25-32))

s'avère tout aussi personnel : le style très particulier d'Oster – ou plutôt *ses* styles, puisqu'il diversifie ses procédés – dans ses deux ouvrages sur Mallarmé est assez représentatif, sinon de celui de la majorité de ces auteurs, du moins du rapport qu'ils entretiennent avec leur propre écriture. Car les auteurs de fictions biographiques, qui ne croient pas, comme le déplorait Schwob au sujet des biographes de son temps, « qu'ils [sont] historiens » ([1896] 1993 : 17), se présentent comme des écrivains à part entière, dont l'œuvre est tout entière investie par leur imaginaire, et écrite dans un souci de littéarité. Ainsi, la recherche esthétique constitue l'une des caractéristiques fondamentales de ce corpus.

Cette recherche formelle peut, par exemple, se déployer sur le mode du pastiche, comme c'est le cas chez Noguez, qui imite allègrement les codes du récit biographique et de la critique littéraire. Comme on peut l'observer dans *La Gloire*, mais aussi dans *Proust fantôme*, de Jérôme Prieur (2001), qui est constitué d'une suite de très courts chapitres, certains auteurs choisissent de reproduire formellement l'idée de fragment qui, comme je l'ai mentionné, est déterminante dans ce type de textes. L'un des auteurs chez qui le caractère poétique du texte est le plus palpable est Pierre Michon ; dans *Rimbaud le fils*, paru en 1991, la même année que *Stéphane*, dans la collection « L'un et l'autre<sup>23</sup> », chez Gallimard, la langue est à la fois

---

<sup>23</sup> Les textes parus dans cette prestigieuse collection, fondée en 1989 et dirigée par le psychanalyste et écrivain Jean-Bertrand Pontalis, comprennent tous un rabat de couverture sur lequel on peut lire ce court texte, qui pourrait presque d'ailleurs servir à présenter l'ensemble du corpus des fictions biographiques contemporaines :

Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle.

L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle. Entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autoportrait, où placer la frontière ?

Les uns et les autres : aussi bien ceux qui ont occupé avec éclat le devant de la scène que ceux qui ne sont présents que sur notre scène intérieure, personnes ou lieux, visages oubliés, noms effacés, profils perdus.

somptueuse et sarcastique, une « prosodie enveloppante » (2005 : 194) comme la décrit Martine Boyer-Weinmann.

Mais la parole de Michon témoigne aussi de la filiation, thème central de cet ouvrage, et qui s'opère notamment entre Rimbaud et Michon. Ainsi, la phrase de Michon « s'autorise à éveiller de temps en temps en elle, et surtout aux moments de montée émotive, un écho direct du texte rimbaldien » (Jean-Pierre Richard, 1993 : 139). De telles réminiscences de l'œuvre du biographé dans le texte biographique n'est pas un procédé propre à la fiction biographique, mais sa présence dans ce type d'écrits renforce l'appropriation par l'auteur d'un héritage littéraire. Le matériau textuel contient donc en lui-même une part de cet héritage qui, au-delà de la simple esthétisation qu'il favorise, contribue également à faire de cette production littéraire ce que Viart nomme une « lecture-écriture », montrant par là que « la littérature contemporaine n'est pas d'abord une production mais une réception [...], une écriture qui met la lecture au cœur de son principe<sup>24</sup> » (1999 : 131). Cette idée s'applique également à une grande part du corpus des fictions biographiques, qui font état de ce qu'Alain Buisine nomme un *projet*, c'est-à-dire « une mise en forme interprétative, impliquant une certaine adéquation entre la forme littéraire de la biographie et l'œuvre-vie dont elle veut rendre compte. » (2001 : 151). Buisine ajoute : « Pour chaque écrivain il faut inventer une forme nouvelle et spécifique de biographie. Une biographie de Marcel Proust ne peut pas avoir la forme d'une biographie de Paul Verlaine ou de Pierre Loti. » Cette adaptation de la forme biographique à la personne qui fait l'objet de la biographie apparaît comme une caractéristique fondamentale de la fiction biographique contemporaine. La question des rapports entre la forme de la biographie et l'œuvre du biographé est d'ailleurs au cœur de l'œuvre d'Oster, particulièrement dans *La Gloire*, où l'auteur tient un propos très proche de celui de

---

<sup>24</sup> Le texte de Viart, intitulé « Filiations littéraires », ne se restreint pas à la biographie, mais traite plutôt de l'ensemble de la production contemporaine. Cependant, la question de la filiation est liée de manière particulièrement sensible aux écritures biographiques – que Viart nomme « essais-fictions » –, tant en ce qui concerne l'essor de la production et la place qu'y occupent les ascendants littéraires.

Buisine. Il se trouve en effet, en filigrane du propos sur Mallarmé, un argumentaire plaidant pour une forme biographique fluide, qui refléterait la pensée du biographé ; sans vouloir trop anticiper sur mon analyse de *La Gloire*, je peux déjà affirmer qu'Oster obéit à sa propre loi, en produisant un texte dont le caractère hétéroclite renvoie au foisonnement formel et thématique qu'il perçoit chez Mallarmé. Ce type de renouvellement, prôné et pratiqué par Buisine et par Oster, mais également par beaucoup d'autres auteurs<sup>25</sup>, témoigne non seulement d'un souci esthétique et d'une volonté de se dégager du canon générique, mais plus encore d'une réflexion profonde sur la pratique d'écriture de l'écrivain biographé. Les auteurs de fictions biographiques consacrées à des figures d'écrivains ne sont donc pas qu'en quête de beauté ou de nouveauté : leurs propres œuvres sont des interprétations, autant sur le plan formel que sur celui du contenu, de celles des écrivains sur qui ils écrivent.

Si les recours à la fiction et plus encore à une recherche formelle sont des procédés par lesquels le biographe manifeste sa subjectivité de manière relativement subtile, l'usage du « je » par le biographe et la mise en scène de celui-ci en tant que personnage de son propre texte est plus explicite. J'ai déjà montré comment l'auteur, dans la biographie traditionnelle, pouvait parfois se poser en enquêteur, en témoin, en analyste. Cependant, on voit dans la fiction biographique – c'est notamment le cas chez Oster – un élargissement du champ des rôles que le biographe peut s'attribuer, ainsi qu'une accentuation de sa présence. Ce peut être, comme le fait Gérard Macé dans *Le Manteau de Fortuny* (ouvrage qui est moins un récit qu'une évocation biographique – mais surtout littéraire – de Proust), en révélant en quatrième de couverture le caractère personnel, intime, de son projet. Ainsi, Macé, qui ne se représente pas directement dans son texte, évoque toutefois en quatrième de couverture l'expérience proustienne qu'il a lui-même vécue « quand le nom de

---

<sup>25</sup> Ce type de biographie est en effet pratiqué par nombre d'auteurs français (outre ceux que j'ai déjà mentionnés : Michel Schneider, Pascal Quignard) et étrangers (José Saramago, Antonio Tabucchi, Victor-Lévy Beaulieu, Peter Härtling).

Fortuny lu par hasard dans un dépliant sur Venise [lui] rappela le fantôme d'Albertine, le manteau de la fugitive, et le voyage sans cesse remis du narrateur dans la *Recherche du temps perdu* » (Macé, 1987). Jérôme Prieur, dans *Proust fantôme*, qui s'intéresse également à l'auteur de la *Recherche*, se représente sur les traces du grand écrivain, visitant son appartement, sa tombe, soulignant ainsi l'intimité de sa quête et la hantise que Proust exerce sur lui. En dévoilant d'emblée le caractère intime de leurs projets, ces auteurs désignent le caractère volontairement subjectif de leurs écrits et indiquent la dimension essentiellement intersubjective de leur démarche : pour Macé, il s'agit de dévoiler sa propre épiphanie proustienne, alors que Prieur devient personnellement un personnage de sa quête biographique. Cette implication personnelle du biographe, qui met en lumière ses incertitudes, ses errances et la subjectivité de son jugement et de ses interprétations, conduit à un renoncement à l'illusion biographique ; l'auteur ne prétend pas révéler un savoir objectif, pas plus qu'il n'entend faire un récit supposément véridique de la vie du biographé.

Cette affirmation de sa propre subjectivité de la part de l'auteur peut également l'amener à user de procédés qui obéissent à cette logique du décentrement dont parle Dominique Viart et que j'ai évoquée plus haut : afin d'offrir un nouvel éclairage sur le biographé, l'auteur va parfois jusqu'à mettre celui-ci de côté temporairement pour parler d'une autre personne. En usant de ce procédé, l'auteur est à même de faire ressortir plus efficacement certains éléments, à la manière de la critique comparatiste. Par exemple, dans *Rimbaud le fils*, Pierre Michon consacre certaines pages à Théodore de Banville et à certaines autres personnes qui ont évolué autour de Rimbaud, mais sans que ces gens soient nécessairement vus à travers leur relation avec Rimbaud, mais plutôt comme des contre-exemples. Le choix des éléments que l'auteur met en relation avec le biographé est bien sûr éminemment – sinon exclusivement – subjectif et révèle par conséquent une part de l'imaginaire de l'auteur. Ainsi, dans *Proust fantôme*, Prieur effectue lui aussi de tels déplacements

lorsqu'il s'attarde sur *Ceux de chez nous*, un film de Sacha Guitry tourné en 1916, où le cinéaste présentait des images de certains des plus grands artistes de leur époque comme Rodin, Degas, Monet, au nombre desquels Prieur aurait aimé que s'ajoute Proust, désir qui se pose comme la seule justification de cette digression qui apparaît donc hautement arbitraire. Oster recourt fréquemment à des décentrement de cette nature : *Dans l'intervalle*, qui se présente d'abord comme une biographie d'Edmond Teste, bifurque plusieurs fois en cours de route ; dans *Stéphane*, le chapitre « Paternité » ne parle pas du tout de Mallarmé, il s'agit plutôt d'un monologue prononcé par le personnage fictif de Putmans ; enfin, dans *La Gloire*, plusieurs pages sont consacrées à Jules Michelet, qui avait fait deux voyages dans la forêt de Fontainebleau, plusieurs décennies avant que Mallarmé ne loue la maison de Valvins dans cette même région. Il y a donc généralement un fil conducteur qui relie ces épisodes à la trame principale, mais celui-ci répond moins à une logique objective qu'il ne concerne l'imaginaire de l'auteur.

Enfin, l'intensification de la présence – explicite ou non – de l'auteur dans la fiction biographique laisse croire à des mutations quant aux motivations à la base du projet biographique, car l'objectif de ce type de textes n'est manifestement plus l'interprétation exhaustive de la vie du biographé, comme pour la biographie traditionnelle. En effet, le décentrement thématique correspondant souvent à un élargissement de la perspective, il s'agit pour l'auteur de biographies littéraires de s'interroger non plus sur le seul biographé, mais également sur son rapport à cet autre dont il parle, sur sa propre pratique d'écriture, sur le biographique, voire sur la littérature en général. Le biographique devenant le lieu où le scripteur se fait véritablement écrivain, la subjectivité qui s'y affiche apparaît moins comme une interférence entre l'image du biographé et le lecteur, mais plutôt comme un second pôle, un deuxième point de convergence s'ajoutant à celui, central, que représente le biographé.

J'ai donc voulu montrer, au cours de ce premier chapitre, comment la subjectivité de l'auteur se déploie dans la biographie, en abordant tant les pratiques plus traditionnelles du genre que les formes contemporaines et littéraires adoptées par le biographique. D'un point de vue général, j'ai montré de quelle manière les deux grands pôles esthétiques de la biographie décrits par Daniel Madelénat correspondent chacun à un type de subjectivisation du biographique, la biographie romanesque impliquant une certaine fictionnalisation du contenu, et la biographie adoptant la forme de l'essai favorisant la mise de l'avant de l'éthos du biographe et n'excluant pas une problématisation de ses hésitations herméneutiques. Je me suis ensuite penchée sur la question des rapports entre le biographe et le biographé, afin de montrer comment le projet biographique découle souvent d'un intérêt intime de la part de l'auteur, mais aussi dans le but d'évoquer l'importance de la dimension intersubjective – voire, dans certains cas, autobiographique – de l'entreprise biographique, qui apparaît dès lors, et plus particulièrement dans les productions plus littéraires, comme un dialogue entre le sujet et l'objet de la biographie. Enfin, la dernière partie du chapitre a été consacrée à mettre en relation la pratique d'écriture de Daniel Oster avec celle d'autres auteurs de fictions biographiques contemporaines. Ainsi, j'ai montré comment ces écrits, dominés par la pensée du doute, par une fragmentation tant formelle que thématique, par un important recours à la fiction, sont le lieu d'une profonde inscription de l'écrivain-sujet au sein du biographique. À travers un discours sur l'autre qu'il sait biaisé, l'auteur n'hésite pas à transmettre ses propres préoccupations quant à lui-même ou quant à son héritage littéraire.

À la lumière de ce déblayage, on constate que le texte biographique est beaucoup moins anonyme qu'il n'y paraît – un peu comme l'œuvre de Mallarmé est dégalée par Oster de l'impersonnalité que beaucoup y voient –, même dans ses variantes plus traditionnelles, et *a fortiori* au sein des ouvrages dans la veine desquels

s'inscrivent ceux d'Oster. Par ailleurs, il faut bien voir que celui-ci n'est pas dupe de cette objectivité qui fait défaut au biographe ; c'est sans doute même parce qu'il estime la biographie impuissante à livrer ce grand savoir qu'elle prétend receler sur le biographé qu'il prend le parti d'assumer sa subjectivité, c'est-à-dire de mettre en scène une histoire volontairement falsifiée et de s'arrêter sans cesse sur les doutes et sur les lacunes auxquels se heurte le travail biographique. Je souhaite maintenant me pencher sur les deux ouvrages que Daniel Oster a consacrés à Mallarmé afin de voir quel rôle y joue la subjectivité, en m'intéressant tant à la manière dont Oster lui-même pratique ce genre qu'au méta-discours sur le biographique qu'il développe à même son œuvre.

## CHAPITRE 2

### STÉPHANE OU LA RECONSTRUCTION SUBJECTIVE

J'ai montré, dans le chapitre précédent, que les rapports entre l'auteur et le personnage du texte biographique peuvent être brouillés au point où il devient difficile de déterminer si le personnage est bien une représentation de la personne réelle biographée – malgré la part de fiction que cette transposition implique, bien sûr – ou s'il s'agit d'un double de l'auteur lui-même. Cette question trouve une résonance particulière dans *Stéphane*, récit biographique dont la difficulté frôle celle de l'œuvre mallarméenne et où s'observe un lien intime mais ambigu entre « Stéphane » et le narrateur, cette ambiguïté étant même exacerbée par les propos tenus en son nom propre par le narrateur dans la dernière partie de l'ouvrage, où nous verrons comment il suggère que son personnage puisse être partiellement autobiographique. La nature du lien entre narrateur et personnage est donc l'élément premier à partir duquel on peut penser la subjectivité de l'auteur dans ce « roman<sup>26</sup> ». Par conséquent, il sera d'abord pertinent d'examiner, non dans le but d'effectuer un partage strict, mais plutôt afin de dégager une vue d'ensemble, les éléments qui font écho à l'auteur-objet, Stéphane Mallarmé. Je chercherai à voir comment Oster gère les sources dont il dispose quant au voyage de Mallarmé et par quels procédés il intègre des bribes de l'œuvre dans son propre texte. Dans une seconde partie, j'examinerai les éléments qui permettent de penser *Stéphane* comme une œuvre de

---

<sup>26</sup> L'étiquette générique qui apparaît sur la couverture de l'ouvrage implique un pacte de lecture qui semble difficile à respecter, *Stéphane* oscillant entre poésie, biographie, essai et roman. Ainsi, bien qu'il soit périlleux d'avancer une interprétation sur la base d'un élément éventuellement issu d'une volonté de l'éditeur plutôt que de l'auteur lui-même, on constate néanmoins que « roman » semble placé là moins pour établir la nature romanesque du texte que pour indiquer au lecteur que le texte ne doit pas être lu comme une biographie, ni comme un essai. C'est donc la nature fictionnelle de l'œuvre qui se trouve mise de l'avant par la désignation « roman ». D'ailleurs, et j'y reviendrai, l'absence du nom de famille du personnage semble œuvrer dans le même sens, en favorisant une lecture plus fictionnelle du récit.

fiction, notamment les liens qu'entretient le récit avec l'imaginaire de Daniel Oster ainsi que les éléments qui se détachent des *faits* tels qu'ils sont décrits dans la correspondance du poète et dans les biographies plus traditionnelles qui lui ont été consacrées. Il s'agira d'observer la nature de la relation entre le biographe et son modèle ainsi que d'examiner l'ampleur des éléments issus de l'imaginaire de l'auteur, en portant attention à la manière dont il les enchevêtre dans son récit. Enfin, je m'arrêterai aux questions soulevées dans la surprenante dernière partie, « Valvins », intitulée d'après le nom du village où Mallarmé louait une maison de campagne. Dans cette partie finale, la « Narration » devient individu, et l'écriture du récit qui précède est mise en scène autant que mise en question. À travers ce texte en rupture avec la narration du reste de l'œuvre, je m'interrogerai sur la conception du biographique à la base du projet d'Oster, mais aussi sur l'identification du biographe au biographé, qui est, d'une part, clairement problématisée et, d'autre part, mise en scène de manière plus subtile. De manière générale, c'est la conception de la vérité qui sous-tend la démarche d'Oster que j'aimerais parvenir à dégager. Car, comme je le montrerai, élaboration fictionnelle et recherche du vrai se conjuguent dans *Stéphane*.

#### *Le voyage à Bruxelles : faits, invention et transposition*

Bien que les faits représentés dans le texte de Daniel Oster soient majoritairement fictifs, le récit repose néanmoins sur une trame référentielle véridique, qu'il est possible d'analyser à la lumière de sources textuelles. En effet, le voyage en Belgique entrepris par Mallarmé le lundi 10 février 1890 nous est assez bien connu grâce à un grand nombre de documents d'époque qui y font allusion. Dans sa correspondance, en particulier, le poète relate presque quotidiennement son périple à Geneviève et à Marie, sa fille et sa femme, restées au 89, rue de Rome, Paris. Cette correspondance, colligée par Henri Mondor, qui fut également le premier

biographe de Mallarmé, et Lloyd James Austin, est accompagnée de plusieurs lettres reçues par Mallarmé ainsi que d'extraits d'articles de journaux belges qui évoquent la visite du célèbre poète ainsi que sa conférence sur Villiers de l'Isle-Adam. Ainsi, on sait que Mallarmé fut accueilli à la gare en début d'après-midi par Edmond Picard et Octave Maus, et que ceux-ci le conduisirent d'abord chez Picard, où il devait être hébergé, afin d'y déposer son bagage. Ils se rendirent ensuite à la salle des XX, pour assister à un concert donné par Vincent d'Indy. En soirée, Mallarmé « révisé, tard dans la nuit, le fameux texte » (Steinmetz, 1998 : 307) au lieu d'aller au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, où il avait été convié pour la première de l'opéra d'Ernest Reyer, *Salammbô*, d'après Flaubert. Le lendemain, jour de la première conférence de la tournée, le poète, toujours selon Steinmetz, « visite Bruxelles, la place de la Monnaie et ses environs » (1998 : 308). La conférence, qui durera deux heures et demie devant un public ahuri, a lieu à vingt heures. C'est lors de cette conférence que Mallarmé formule cette célèbre question à propos de Villiers, question qu'Oster, dans son roman, pose à son tour à propos de Mallarmé : « Véritablement et dans le sens ordinaire, vécut-il ? »

Dans la version d'Oster, lorsque Stéphane arrive à la gare après un voyage en train ponctué par une visite à la toilette, par une escale en plein champ et marqué par la présence dans son compartiment d'une belle et mystérieuse dame, Edmond Picard ne s'y trouve pas, pas plus que « l'édile des Beaux-arts » (1991 : 34) qui devait le remplacer en cas d'empêchement. C'est plutôt par l'énigmatique et fictif Putmans qu'est accueilli le poète. Abandonnant sa volonté à son hôte, le velléitaire personnage, comme absent de lui-même, est entraîné par celui-ci jusque dans un taudis où agonise le père cancéreux de Putmans. Les deux hommes vont ensuite aux XX pour assister à la fin du concert d'Indy, où Stéphane s'assoupit. Dans la voiture qui les conduit enfin au domicile de Putmans, celui-ci parle longuement de son père au poète. Stéphane passe tranquillement la soirée en compagnie de son hôte et de son épouse, Hélène. Le lendemain matin, Hélène enjoint à Stéphane de la suivre

pour une promenade au bois de la Cambre, et le récit se conclut au moment où la femme murmure, paraphrasant un vers de Mallarmé : « Venez [...], je crois que je vais vous introduire dans mon histoire. » (1991 : 97)

Il y a donc une série de ruptures, mais également de points de convergence, entre la « vraie » histoire du voyage à Bruxelles et celle qui est racontée par Oster. Mais cette succession de recoupements pousse à s'interroger sur la véritable place consacrée à la fiction et à la référentialité dans ce texte. En effet, lorsque Stéphane passe sans s'arrêter devant le comité réuni à la gare pour l'accueillir, semblant ainsi frayer la voie à l'irruption de Putmans, qui se trouve comme *suscité* par cette digression provoquée par Stéphane lui-même, le récit bascule-t-il subitement dans la fiction ? Ou était-on déjà dans un univers fictionnel depuis l'incipit, qui nous plonge dans un rêve dont l'éveil, à la seconde page, est peut-être finalement aussi onirique que le songe lui-même, qui se poursuivrait par conséquent pendant tout le récit ? Quel que soit le point de vue adopté, certains éléments du texte pointent de manière évidente vers Mallarmé et vers son œuvre, alors que d'autres indiquent la présence et l'imaginaire de l'auteur.

Malgré l'absence significative du nom de famille du personnage, Oster ne laisse guère de doute quant à l'identité de celui-ci, puisque son texte regorge d'ancrages référentiels. La plupart des traits biographiques présents dans *Stéphane* se présentent sous la forme d'allusions plus ou moins subtiles. Bien sûr, le prénom est l'ancrage le plus évident, mais on retrouve également dans le texte une profusion de biographèmes. Par exemple : dans l'esprit du personnage ressurgissent des souvenirs de Valvins ; on retrouve également quelques allusions à la « barbiche » de Mallarmé et au plaid écossais offert par Méry Laurent (et immortalisé sur une célèbre photographie prise par Nadar en 1895<sup>27</sup>), mais aussi l'ombre fugace de son fils

---

<sup>27</sup> Cette photographie est notamment reproduite dans la biographie de Jean-Luc Steinmetz, *Stéphane Mallarmé : l'absolu au jour le jour* (1998).

Anatole, le « petit garçon au col marin » (1991 : 10) décédé en 1879, à l'âge de huit ans. Des proches de Mallarmé sont également cités : Villiers de l'Isle-Adam, l'ami décédé récemment à qui le personnage consacre la conférence qu'il s'apprête à prononcer, Geneviève, qui devait initialement accompagner son père et qu'une grippe a retenue à Paris, et sa mère Marie, les « Dames » à qui Stéphane se demande ce qu'il pourra écrire, compte tenu de la tournure imprévue et étrange de son voyage. D'autres connaissances de Mallarmé reviennent à l'esprit du personnage d'Oster : Philippe Burty (critique d'art), Octave Mirbeau (écrivain et journaliste), Félicien Rops (artiste belge, ayant notamment illustré certaines œuvres de Mallarmé), Émile Zola (écrivain naturaliste), Catulle Mendès (poète parnassien), Marcel Schwob (écrivain symboliste) – certaines parties du texte sont présentées comme des dialogues avec celui-ci – sont évoqués. Oster insère également quelques extraits puisés presque textuellement dans la correspondance de Mallarmé<sup>28</sup>. Par exemple, on peut lire chez Oster, lorsqu'il est question du concert de Vincent d'Indy : « Il fut bientôt entouré de ces dames, Mademoiselle Alexandra David, Madame Moriamé-Lefebvre en toque de chinchilla, Madame Picard très gracieuse et mettant à l'aise [...] » (1991 : 50), alors que Mallarmé, dans sa lettre du 10 février à Geneviève et Marie, écrit : « À peine arrivé, concert aux XX, comme c'est de d'Indy, je ne résiste pas et y suis présenté à Madame Picard, très gracieuse et mettant très à l'aise<sup>29</sup>. » (1973 : 48-49)

Ce type d'emprunts contribue à ancrer le texte d'Oster dans la réalité du personnage. Mais de tels clins d'œil semblent avoir une fonction plus profonde que celle de banals effets de réel, dont j'ai évoqué au chapitre précédent de quelle manière Oster s'en moquait. En ce sens, et pour interpréter le texte d'Oster à la lumière de ses propres idées sur les sources biographiques – il s'en prend, dans le dernier chapitre, à

<sup>28</sup> Dans le dernier chapitre, le narrateur indique avoir eu accès à de « magnifiques documents de première main sur la tournée de conférences de Stéphane » (1991 : 116), sans toutefois donner davantage de détails sur la nature et sur le contenu de ces documents.

<sup>29</sup> Bien que Mallarmé lui-même ne les mentionne pas, dans une note faisant état du programme et des gens présents au concert de d'Indy, Mondor et Austin évoquent les deux autres dames nommées par Oster.

la trop grande crédibilité que les gens ont l'habitude d'accorder aux écrits intimes et à la correspondance –, ces emprunts devraient être perçus au même titre que les échos de l'œuvre mallarméenne que le texte fait entendre. Car, comme on a vu au chapitre précédent que c'était souvent le cas dans les fictions biographiques, Oster pratique une forme de mimétisme du style mallarméen. Cette imitation se déploie à plusieurs niveaux, dont le premier consiste dans cette imbrication de morceaux – souvent un peu modifiés – des écrits de Mallarmé. Par exemple, la phrase qui clôt le récit, citée plus haut, est une variante du vers liminaire d'un sonnet de Mallarmé : « M'introduire dans ton histoire » (1998 : 43-44) ; « la chambre où la mort annula le petit moi enfant » (1991 : 86) évoque la première page de *Pour un tombeau d'Anatole* : « annulant ce petit "soi" d'enfant » (1998 : 883). Par ailleurs, des fragments de la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam sont disséminés dans le livre d'Oster, notamment les deux phrases les plus célèbres de ce texte : « Sait-on ce que c'est qu'écrire ? » (Mallarmé, 2003 : 23), qui devient, dans la bouche du Stéphane d'Oster : « Ce que c'est qu'écrire, le sait-on ? » (1991 : 81) Oster cite également à deux reprises la célèbre question posée par Mallarmé dans sa conférence : « Véritablement, et dans le sens ordinaire, vécut-il ? » (1991 : 65 et 82) Par ailleurs, le fait que le roman s'ouvre sur le récit d'un rêve n'est pas sans rappeler l'incipit de la conférence : « Un homme au rêve habitué, vient ici parler d'un autre, qui est mort. » (2003 : 23) Plusieurs éléments rappellent également le « Sonnet en X » (que la critique nomme ainsi bien qu'il ne porte pas de titre), poème pour lequel l'auteur a une admiration particulière. Le mot « Styx », qui apparaît dans le poème, revient fréquemment sous la plume d'Oster. Le deuxième vers du poème : « l'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore » (Mallarmé, 1998 : 37), renvoie à trois éléments du texte d'Oster : « Comme [Stéphane] l'avait déclaré à l'employé du *Petit Écho Républicain de Marlotte* : "Là où le train vous mène, l'Angoisse vous y conduit encore plus vite. Avec une majuscule à Angoisse, s'il vous plaît." » (1991 : 16) ; « Une seule heure, Minuit » (1991 : 16) ; enfin, lorsque Putmans mène Stéphane chez son père, il lui demande de tenir la lampe afin qu'il puisse changer les vêtements et

les draps du malade, ce qui fait du personnage un « lampadophore ». Oster emprunte également à Mallarmé un champ lexical lié à la mer et à la navigation qui évoque notamment le poème « Brise marine ». Dans le train, par exemple, l'auteur convoque ce thème de manière tout à fait délibérée, la situation décrite n'ayant rien à voir, à proprement parler, avec le vocabulaire maritime convoqué : « Tangage ! Comme ils manquaient ici les steamers, les fastes de la poupe, les chaloupes suspendues avec leurs enroulements de cordages, les bouées liliales pour les naufragés ! » (1991 : 11) En décrivant ainsi par la négative, Oster fait en quelque sorte apparaître par le langage ces éléments absents, qui ne sont présents que dans l'imaginaire du personnage.

Sans imiter à proprement parler le style de la prose ou de la poésie de Mallarmé, l'écriture d'Oster s'inscrit néanmoins dans un registre très poétique où se manifeste une filiation esthétique<sup>30</sup>. Certaines phrases vont jusqu'à adopter une syntaxe qui évoque le caractère latinisant de la langue mallarméenne. Par exemple : « Semblable, d'être entendue, à l'acte décrire<sup>31</sup> – cette fuite, en soi, dans tous les sens, Schwob, du mot fuite. » (1991 : 48) Si de tels passages, qui apparaissent comme un calque du style mallarméen, par la difficulté de la syntaxe utilisée ainsi que par l'obscurité du sens qui en découle, sont plutôt rares dans *Stéphane*, on y retrouve de manière beaucoup plus fréquente un procédé d'écriture qui participe à un tel obscurcissement du sens et qui reproduit, sinon l'esthétique, du moins les effets de l'écriture de Mallarmé. Il s'agit, chez Oster, de gonfler les subordonnées de la phrase de telle sorte

---

<sup>30</sup> Cette volonté de donner au texte un caractère poétique se laisse notamment discerner par l'usage de la majuscule, qui renvoie à des pratiques poétiques plutôt que romanesques. En effet, en utilisant la majuscule pour des noms communs, Oster emprunte un procédé courant dans la poésie, mais très rare dans les autres genres littéraires. Par exemple, l'extrait suivant se situe dans un registre beaucoup plus poétique que romanesque, notamment grâce à l'usage de la majuscule qui donne un sens plus fort aux mots : « Une seule heure, Minuit. Un seul geste, la Fugue. Rien de précis pour l'échotier. Un seul oublié, Soi. Un seul voyage, le Sépulcre. Un seul train, la Nuit. Une seule compagne, la Glace, celle-ci blanche, avec la buée tiède en dedans, le givre au-dehors. » (1991 : 16)

<sup>31</sup> Peut-être s'agit-il d'une erreur typographique, mais il est bel et bien écrit « décrire » plutôt que « d'écrire », comme on aurait pu s'y attendre dans ce contexte.

que la phrase matrice, souvent segmentée, voie sa signification complètement éclipsée au profit du sens de ses subordonnées, comme dans l'extrait suivant :

On n'a pas les moyens, en cette année 1890, où l'on est venu à Bruxelles pour porter haut devant soi le soleil automnal de Mathias, d'imaginer, tout expert qu'on soit en répugnances policées, qu'on entre à peine dans un temps d'horreur et de répudiations dont tous les petits souffreteux du siècle, et ses analystes imperturbables, n'auront que les douces banlieues, les symptômes vite désuets. (1991 : 88)

La phrase prend une telle ampleur que sa signification première (« On n'a pas les moyens [...] d'imaginer [...] qu'on entre à peine dans un temps d'horreur et de répudiations [...] ») s'efface devant un foisonnement sémantique qui est également caractéristique de la prose comme de la poésie mallarméenne. Par ailleurs, pour suivre l'idée développée par Vincent Kaufmann (1993) dans l'un des rares textes critiques consacrés à *Stéphane*, ce style touffu opère une mise à distance du sens, c'est-à-dire qu'en recourant à de constants détours dans sa représentation, Oster récuse l'idée que le réel puisse être transmis de manière directe par le langage. Le style est donc un moyen pour lui de mettre en œuvre sa conviction – partagée par Mallarmé, comme il le montre dans *La Gloire* – que la fiction n'est pas que dans l'œuvre littéraire au sens strict, mais aussi dans les écrits plus contingents, dans toute médiation par le langage, et même dans le regard singulier que quelqu'un pose sur le monde. Ainsi, Oster écrit : « Qui n'introduit pas la fiction, fût-ce comme manque ou espacement, entre chaque manifestation ou seconde d'une vie qu'il croit sienne, ne vit pas – ou vit selon une fiction votée, jurisprudente. » (1991 : 114) Le langage de *Stéphane*, obscur à force de détours, représente donc par ce décalage sémantique la distance entre soi et un autre qui se dérobe perpétuellement, et dont l'identité est difficile à cerner à cause de la fiction qui en fait partie. Mais plus encore, le Stéphane d'Oster ressent cette impression d'étrangeté par rapport à lui-même. À plusieurs reprises dans le roman, mais en particulier pendant le voyage en train, le personnage se sent extérieur à lui-même. S'observant dans le miroir du cabinet de toilette, le poète songe, jouant sur les mots : « Les traits entr'aperçus, se fondant dans

l'insignifiance, suscitaient en lui l'impersonnel. Se dévisager ainsi, n'était-ce pas s'ôter irrémédiablement le visage ? » (1991 : 15) Oster introduit ici de manière évidente la conception de l'impersonnalité que sous-tend l'œuvre mallarméenne, en plus de développer une idée qui, comme on le verra en fin de chapitre, détermine sa propre vision de l'individu.

Le travail d'Oster est également révélateur du point de vue critique que celui-ci entretient par rapport à l'œuvre de Mallarmé. L'un des exemples les plus emblématiques qu'on puisse trouver à cet effet dans *Stéphane* concerne les allusions récurrentes à la mort du fils Anatole qui, loin de constituer un lieu commun du biographique mallarméen, se révèlent pourtant cohérentes avec la vision théorique qu'Oster développe dans *La Gloire*. En effet, si pour bien des critiques la vie de famille de Mallarmé constitue un obstacle à la vision qu'on voudrait dégager de l'œuvre-vie du poète – que beaucoup auraient manifestement préféré en reclus<sup>32</sup> –, pour Oster, au contraire, la mort du fils est un événement significatif auquel il faut accorder une place importante dans toute réflexion sur Mallarmé. Il insiste notamment, dans *La Gloire*, sur le fait que cette tragédie soit restée innommée dans l'œuvre de Mallarmé, et que ce silence, en repoussant l'essentielle médiation du langage, a fait en sorte que la mort d'Anatole est restée immédiate<sup>33</sup>. À travers les irrptions du fantôme d'Anatole dans *Stéphane*, Oster procède à une mise en récit de l'immédiateté perpétuelle de cette perte, constamment revécue par le personnage.

De même, sur un mode moins tragique, l'ironie mallarméenne, qui constitue un des aspects incontournables dont traite *La Gloire* et dont l'auteur estime également

---

<sup>32</sup> Dans le chapitre qui clôt *L'individu littéraire*, « Mallarmé eut-il des disciples ? », Oster écrit, indiquant par là le malaise ressenti par la critique envers le mariage et la paternité choisis par Mallarmé : « Nous en connaissons que ça gêne, Marie et Geneviève, que ça gêne, Anatole. » (1997a : 234)

<sup>33</sup> *Pour un tombeau d'Anatole* n'est pas une œuvre à proprement parler, puisqu'il s'agit plutôt de notes éparses rédigées par le poète dans les mois suivant le décès du garçon, mais que Mallarmé lui-même n'a jamais voulu publier.

qu'elle suscite trop peu l'intérêt des critiques, est intégrée au récit. Le récit de la petite expédition dans les toilettes du train est particulièrement teintée par cette distance amusée du personnage par rapport à sa propre situation : « [I]l se laissa aller à la joie malicieuse de considérer, comme si c'était du point de vue de l'épouvantail, un exquis poète français assis sur la lunette (en tant que spécialiste de la Lune) d'un express qui faisait teuf-teuf, selon l'onomatopée encore omise au Dictionnaire étymologique de M. Littré. » (1991 : 14) Il est donc important de considérer les éléments référentiels et les emprunts à Mallarmé non pas comme de simples ancrages dans l'univers du poète, mais également de voir comment ils indiquent le rapport d'Oster à Mallarmé lui-même ainsi qu'à son œuvre. La perspective que donne l'auteur de son personnage montre comment le travail biographique peut se confondre avec l'herméneutique littéraire, puisque la représentation de Mallarmé est directement influencée par le point de vue qu'Oster a sur son œuvre.

### *Stéphane : œuvre de fiction*

Bien qu'il entretienne des rapports factuels et textuels avec Mallarmé, le récit d'Oster contient également de nombreux aspects liés à l'auteur lui-même et qui indiquent que la fiction est à l'œuvre dans le texte. Ces rapports entre l'auteur et son récit sont aussi bien de nature thématique que formelle. Je souhaite donc maintenant me pencher sur certains aspects du texte qui semblent plus près d'Oster que de l'imaginaire ou du vécu de Mallarmé, et qui suscitent inévitablement une réflexion, non seulement par leur simple présence dans le texte, mais aussi par l'importance qu'ils y prennent.

Avant d'aborder ces éléments, je veux en premier lieu m'arrêter sur la question de la focalisation narrative, qui est l'un des principaux éléments à travers lesquels on peut penser la place que s'accorde l'auteur dans une narration d'où il semble, à première vue, absent. Comme l'écrit le narrateur dans la dernière partie de l'ouvrage,

« [p]our le livre sur Stéphane, la difficulté c'est qu'on ne peut pas dire Je » (1991 : 101). En effet, l'auteur – même si son parcours et celui de son personnage se recourent – ne pousse pas l'identification jusqu'à opter pour une narration à la première personne prise en charge par le personnage lui-même. On sent pourtant un désir de rapprocher au plus près le point de vue du narrateur de celui du personnage<sup>34</sup> ; ainsi, la focalisation n'est ni tout à fait celle, externe, d'un narrateur omniscient ni non plus véritablement interne. À mi-chemin de l'une et de l'autre, le point de vue narratif de *Stéphane* – à tout le moins en ce qui concerne les passages consacrés au personnage principal – relève davantage d'une superposition que d'une juxtaposition de points de vue. Plus concrètement, c'est par une utilisation récurrente du style indirect libre que le narrateur parvient à transmettre une vision du monde qui soit très près de la conscience et de la perception du personnage. Les descriptions sont donc faites à travers le regard que le personnage pose sur le monde. Ainsi, les éléments décrits dans le texte, par le truchement de cette perception, sont transformés en objets poétiques. Par exemple, la description qui est faite du lit où gît le père de Putmans est bien moins ancrée dans la référentialité telle qu'elle nous est généralement transmise par un narrateur externe que dans la subjectivité du personnage, qui appréhende d'abord les détails, avant d'en venir à une interprétation personnelle : « Le lit est au fond de la pièce. Pas exactement dans l'angle. On a laissé un espace autour. Il est comme un buisson desséché sur un morceau de pelouse ravagé par la sécheresse. Comme un centre du monde. » (1991 : 40) Le narrateur fonde donc continuellement son propre regard dans celui de son personnage. L'utilisation des temps verbaux participe également à mettre en question, au sein même du matériau textuel, la proximité entre l'instance narrative et le personnage. En effet, même si l'essentiel du récit est narré au passé, certains passages sont racontés au

---

<sup>34</sup> Il est intéressant de remarquer qu'on retrouve, dans *La Gloire*, cette note datée de juin 1990 – qui correspond probablement à l'époque de la rédaction de *Stéphane*, paru l'année suivante : « Le livre sur Stéphane devra être écrit dans la couleur Virginia Woolf. » (1997 : 133) L'auteur cherche donc, à la manière de l'écrivaine anglaise, à décrire les errements de la conscience du personnage.

présent. Ces glissements temporels, qui modifient le rapport d'éloignement entre le narrateur et Stéphane, permettent également de voir l'ambiguïté qui caractérise le rapport de l'auteur à son personnage.

La subjectivité de l'auteur ne se manifeste donc pas à partir de son propre point de vue, en tant qu'instance de narration omnisciente, mais plutôt par la manière dont il imagine et met en récit les perceptions et les pensées de son personnage. Certaines des préoccupations qui habitent l'esprit du personnage semblent ainsi déterminées par l'auteur lui-même. Il présente notamment un Stéphane troublé par l'insomnie dont on apprend dans la dernière partie qu'elle afflige l'auteur lui-même, mais il fait également du poète un père endeuillé, hanté par le souvenir d'Anatole de la même manière dont il est personnellement terrorisé par la perspective de la mort de ses propres enfants.

Afin de montrer comment se déploie la subjectivité de l'auteur dans *Stéphane*, il faut également souligner le fait que la narration dévie à plusieurs reprises et se centre sur d'autres personnages que Stéphane lui-même. En effet, toute une partie du récit, intitulée « Paternité » (1991 : 55-65), est un monologue endossé par le personnage de Putmans, qui parle à Stéphane de son père, dans la voiture qui les mène à son domicile, après le concert. De même, le premier chapitre de la partie suivante, « Hélène<sup>35</sup> », met en scène l'épouse de Putmans, réfléchissant tranquillement à sa vie tandis qu'elle attend l'arrivée de son mari et de leur invité. Ce passage est d'ailleurs narré selon les mêmes procédés que ceux qui sont employés pour parler de Stéphane. Ces digressions délibérées font en sorte que le récit ne suscite pas uniquement des questions sur la transposition qui s'y joue, mais également sur le rapport aux éléments ouvertement fictionnels qui s'y trouvent introduits et qui constituent une rupture avec

---

<sup>35</sup> Ce n'est probablement pas par hasard si ce personnage porte le nom d'un drame lyrique d'Ernest Chausson dont un extrait fut, d'après Mondor et Austin (Mallarmé, 1973 : 49), interprété au concert où Mallarmé assista le jour de son arrivée à Bruxelles. Il est également intéressant de remarquer que, dans la dernière partie, le narrateur écrit écouter « Rédemption » de César Franck, qui était également au programme du concert du 10 février 1890.

le biographique bien plus radicale que celle qui concerne les libertés prises par rapport aux événements de la vie de Mallarmé.

Il semble effectivement difficile de déterminer pourquoi Oster a laissé autant de place dans son récit à ces personnages fictifs qui, par l'importance qu'ils prennent au sein du texte, ne semblent apparemment pas là uniquement pour des raisons superficielles ou purement diégétiques. Le couple Putmans, quoiqu'il ne semble pas entretenir de liens avec Mallarmé ni avec son œuvre, est néanmoins très près de l'imaginaire d'Oster lui-même. Ainsi, à travers ce couple sans enfants, Oster semble faire écho à *Monsieur Teste* ([1946]2007), de Paul Valéry, œuvre à laquelle il fait souvent référence dans ses écrits, en particulier dans *Dans l'intervalle*, qui est partiellement constitué d'une biographie fictive du personnage de ce texte. La relation du couple Putmans, en effet, fait songer à celle de Teste et de son épouse Émilie : au sein de chacune de ces unions, le mari est un intellectuel excentrique<sup>36</sup>, plus âgé que son épouse, et celle-ci, une femme conventionnelle issue de la bourgeoisie et qui, en dépit de la marginalité de son époux, le soutient. Si Putmans personnellement reste somme toute assez loin du particulier personnage de Valéry, le parallélisme entre les deux personnages féminins est plus frappant, mais à condition seulement de considérer non l'Émilie de *Monsieur Teste*, mais celle de *Dans l'intervalle*. De cette manière, on perçoit le caractère très similaire des deux grandes figures féminines qui habitent l'œuvre d'Oster. En somme, ce qu'indique ce recours à l'œuvre de Valéry dans *Stéphane*, c'est surtout l'inscription de références qui sont celles d'Oster plutôt que celles de Mallarmé, qui exerçait une influence sur Valéry plutôt que de la subir. L'auteur parsème donc l'univers où il plonge Mallarmé de personnages qui sont liés à ses propres modèles littéraires et à son propre imaginaire.

---

<sup>36</sup> Oster attribue à son personnage un « petit opuscule sur l'Amnésie avec quoi Putmans avait clos [...] ses inaperçues œuvres complètes » (1991 : 68).

Putmans, quant à lui, peut sans doute être considéré comme un double de l'auteur, son irruption dans la vie de Mallarmé figurant vraisemblablement la rencontre qu'Oster aurait pu souhaiter avec le grand poète. En effet, lorsque Putmans et Stéphane sortent du concert, il lui propose de venir passer la nuit chez lui et lui dit, sans même attendre de réponse : « Donc, je vous emmène. Vous partagez mon existence jusqu'à demain soir vingt heures, qui sera l'heure de votre première conférence. » (1991 : 52) On remarque un certain mimétisme entre l'entreprise d'Oster et le projet de Putmans : prendre en charge, s'appropriier quelques heures de l'existence de Mallarmé.

L'identification entre Oster et Putmans se trouve, de plus, renforcée par la thématique à laquelle celui-ci est associé au sein du récit : celle du rapport entre un père et son fils. L'œuvre d'Oster montre en effet que cette question est primordiale pour lui, et en particulier dans son rapport à Mallarmé. Nous verrons, dans le chapitre suivant, qu'Oster montre dans *La Gloire* qu'envisager la paternité de Mallarmé permet de se détacher de l'image mythique du grand poète, véhiculée par la critique littéraire, pour devenir plus humaine, plus intime. Mais déjà dans *Stéphane*, la question de la paternité apparaît de manière récurrente, notamment dans l'esprit de Stéphane, hanté par la mort de son petit Anatole, mais surtout à travers Putmans dont les deux principales actions, je le rappelle, consistent à amener le poète au chevet de son père malade et à lui raconter l'histoire de celui-ci. Ce personnage de fiction permet donc à Oster d'inscrire de manière récurrente cette thématique du père qui définit son rapport subjectif et émotif à Mallarmé, mais qui constitue aussi l'un des motifs de son œuvre en général.

Bien que la dernière partie du roman constitue un méta-récit, certains passages dans le reste de l'œuvre se détachent également de la trame narrative. Ces digressions, qui sont disséminées, contiennent des allusions à un « Ange », dont on

comprend qu'il s'agit du narrateur<sup>37</sup>, ainsi qu'à Marcel Schwob, l'auteur des *Vies imaginaires*. Bien que ces apartés soient très énigmatiques – et presque fantomatiques –, sans aucune mise en contexte qui expliquerait leur insertion dans le récit, on comprend néanmoins qu'ils servent à introduire un discours sur la biographie (un discours cependant moins épistémologique que poétique et transcendant) qui devient toutefois plus explicite à la fin de l'ouvrage. Le premier de ces passages est un court dialogue entre Schwob et celui qu'il appelle « Maître » (on peut supposer qu'il s'agit de Mallarmé ou encore d'Oster lui-même<sup>38</sup>). Cet échange met en évidence le caractère évanescent de toute existence : l'individu se définit malgré lui comme l'absent de sa propre vie, qui dès lors se caractérise par ses dérobades et par ses lacunes. Face à ce manque existentiel perpétuel, Schwob rêve à un « témoin pur » (1991 : 23) qui prendrait en charge ses absences. « Vous voulez dire un Ange ? » demande à dessein son interlocuteur : la figure de l'Ange, qui réapparaît à plusieurs reprises dans le texte, est donc cet observateur qui plane au-dessus d'une conscience, celle de Stéphane en l'occurrence, et qui cherche à en percevoir le mouvement, les hésitations, les lacunes, bref, ce qui échapperait à la mémoire du sujet lui-même.

Oster oppose aussi dialectiquement l'Ange à ce qu'il nomme le « greffier ». Cette opposition peut être interprétée comme celle entre un narrateur qui, comme Oster, cherche à entrer en contact avec l'intimité de la conscience de son personnage

---

<sup>37</sup> Alors qu'à certains endroits du récit, l'identification entre l'Ange et le narrateur est incertaine, elle est parfois au contraire sans équivoque. Par exemple, l'Ange est associé de manière intime à l'auteur lui-même dans le commentaire qui suit la déchirante lettre de Philippe Burty à Mallarmé, où le critique apprend au poète le décès de sa petite fille, qui est reproduite dans le roman : « Que celui qui trouve un seul mot, un seul, à redire à la lettre de Philippe Burty, conclut l'Ange, que celui-là meure immédiatement de honte et que son corps demeure à jamais sans sépulture, livré aux chiens et à l'exécration du ciel ! » (1991 : 46) La charge émotive que suscite ce drame de la paternité rejoint la manière dont Oster traite généralement la question.

<sup>38</sup> D'autres allusions à Schwob, autant dans ces apartés que dans le récit lui-même, et jusque dans la dernière partie du livre, font de lui l'interlocuteur du narrateur, qui se positionne ainsi directement dans la filiation des *Vies imaginaires*, dont j'ai rappelé au chapitre précédent qu'elles constituaient le modèle original des fictions biographiques contemporaines.

et un narrateur romanesque traditionnel, ou encore un biographe rigoureux qui s'en tiendrait davantage aux faits et qui poursuivrait un idéal d'objectivité. Ainsi, on peut lire dans *Stéphane* :

Nul greffier, fût-il doué de toutes les ubiquités, ne parviendrait jamais à suivre notre trace pour en relever [...] le cheminement, et décidât-il de se concentrer sur une seule d'entre elles, il finirait par s'embourber lui-même dans le marécage de cette infinité de secondes où [...] Achille s'épuisait en vain contre la tortue. (1991 : 32)

Cette opposition revient donc à reconnaître un statut privilégié à la perspective subjective du narrateur-biographe, au détriment d'un point de vue plus référentiel et objectif non seulement sur le biographique, mais aussi sur le monde en général. C'est ainsi que les évocations de Marcel Schwob trouvent leur sens : comme celui-ci l'affirmait dans la préface aux *Vies imaginaires*, Oster estime que les biographes ne doivent pas se croire historiens, mais plutôt adopter une posture d'artiste.

Une opposition du même type, qui affirme la valeur de l'art, est d'ailleurs convoquée dans les passages où l'auteur oppose le point de vue de Mallarmé à celui de Zola. À travers ces allusions au grand romancier naturaliste, Oster récuse l'idée qu'une perception purement factuelle puisse être porteuse d'une vérité essentielle sur l'individu ou sur le monde. On sent donc l'ironie qui habite le propos lorsque le personnage songe : « Ah ! Être Zola une bonne fois, et sortir prestement de sa poche un carnet de molesquine où l'on accumulerait des vétilles en vue d'une énorme construction de chatolements romanesques. » (1991 : 26) Il ne faut donc pas rechercher la vérité, selon Oster, du côté de ce qui est avéré, palpable, mais plutôt dans l'intimité et dans les égarements de chaque conscience. Un point de vue critique sur le biographique et sur la littérature est donc développé presque imperceptiblement à travers la narration de *Stéphane*, par le truchement de la convocation du paradigme clamant la valeur d'une démarche subjective, poétique, au détriment d'un point de vue qui, comme celui du grand romancier naturaliste, mais aussi des biographes traditionnels, cherchent à faire de leur objet une réalité objective.

Enfin, si on fait la somme de toutes les digressions qui font dévier le texte de son objet principal, Stéphane, on voit que ces mises à distance du personnage occupent une place extrêmement importante dans le récit, qui semble donc constamment empêché, constamment décalé de lui-même. Selon Vincent Kaufmann, cet éloignement de Mallarmé au sein du texte montre comment le poète se dérobe non seulement au biographe, mais à lui-même. Il écrit : « [Oster] ressuscite une vie qui brille par son absence, par son peu d'empressement à se vivre, par le deuil qu'elle fait d'elle-même. Il remplit les lacunes, les interstices, mais dans celles-ci, le héros de la biographie s'absente, s'échappe encore plus, se rapprochant ainsi d'un idéal d'invisibilité [...] » (1993 : 119) qui est énoncé par Putmans lorsqu'il formule la philosophie de son père :

Être un acteur de second plan, et même de tout à fait arrière-plan, un acteur qui ne sorte pas des coulisses, un acteur que l'on tient en réserve, pas même un figurant, un remplaçant, mais un remplaçant qui ne remplace jamais personne. Pas même un acteur à qui par pitié ou par ironie on distribue le rôle ingrat du souffleur ou de celui qui éteint les quinquets, ou qui frappe les trois coups, ou qui déchire les billets au contrôle. Il ne faut pas être un acteur du tout. Pas un acteur qui se tient dans les coulisses et dont on pourrait dire : « Il se tient dans les coulisses, mais en fait c'est lui qui tire les ficelles. » Il ne faut être ni acteur, ni spectateur, disait-il, il faut être la scène vide. (1991 : 64)

*Stéphane* est donc, d'une certaine manière, la scène vide sur laquelle se joue (ou *ne* se joue *pas*) la vie de Stéphane Mallarmé. Le roman d'Oster, par cette mise à distance de son personnage, met ainsi en question plusieurs éléments : d'abord, l'identité de Mallarmé lui-même, sur qui est renvoyé le « vécut-il ? » de sa conférence. Ensuite, les interrogations de l'auteur quant au biographique, qui ne peut pas selon lui supposer sans inquiétude sa propre réussite et qui par conséquent doit faire état de ce doute par rapport à lui-même. Enfin, comme nous le verrons maintenant, l'étrangeté du sujet envers lui-même est une préoccupation qui marque la manière dont l'auteur réfléchit à son personnage, mais également à lui-même. Ces questions qui ressortent de la lecture de Stéphane et qui restent largement irrésolues indiquent comment un texte qui apparaît d'abord comme une supercherie biographique, comme un

mystérieux récit poétique, en vient à receler une réflexion à la fois universelle et personnelle.

« *Valvins* », un méta-récit

La dernière partie de *Stéphane*, comme je l'ai mentionné, est constituée d'un méta-récit où le narrateur renonce à mettre en scène son personnage et s'attarde plutôt sur sa propre expérience d'écriture, ainsi que sur sa manière d'envisager tant son personnage que le monde dans lequel celui-ci a évolué<sup>39</sup>. Si, dans le récit qui précède, la subjectivité de l'auteur était à rechercher dans les petits détails de la narration, elle se déploie ici dans un discours qui va jusqu'à se faire, par moments, théorique : Oster aborde directement la question du biographique et du rapport personnel qu'il entretient avec lui. Ce chapitre est toutefois difficile à appréhender, car non seulement sa trame n'est pas aussi linéaire que celle du récit qui précède, mais de plus la logique d'ensemble de ce texte touffu semble plutôt obscure (comme c'est d'ailleurs souvent le cas chez Oster).

Dès la première phrase de « *Valvins* », on comprend qu'un changement radical vient de se produire dans la narration : « Je suis allé sur la tombe de Stéphane à Valvins » (1991 : 99), écrit Oster. Cette entrée en matière est sans équivoque, autant par l'irruption soudaine dans le texte de ce « je » qui n'y figurait pas précédemment que par l'évocation de la mort du personnage qu'on nous présentait, un instant plus tôt, en train de parcourir le bois de la Cambre avec Hélène Putmans. Le dernier chapitre s'ouvre donc sur le récit de ce pèlerinage à Valvins, ou plutôt à Samoreau, village voisin où le poète a été enterré. Dans les premières pages, le narrateur s'arrête à décrire d'abord les circonstances de sa visite à la tombe de Stéphane – comment il a

<sup>39</sup> L'idée de juxtaposer un chapitre final où l'auteur s'exprime en son propre nom est également exploitée dans *Dans l'intervalle*, dont le dernier chapitre s'intitule « Le Narrateur ». Oster y emploie des stratégies d'écriture semblables à celles qu'on retrouve à la fin de *Stéphane*.

eu du mal à trouver le cimetière, sa recherche de la sépulture à travers les allées et sa découverte de la colonne de pierre où sont inscrits les quatre noms de la famille Mallarmé, derrière une rangée de cyprès – et il imagine également l'enterrement qui a eu lieu à cet endroit près d'un siècle plus tôt : l'expression de Marie et de Geneviève endeuillées, la disposition des gens présents. Dans ce court récit de la visite au cimetière, les réflexions du narrateur occupent une place encore plus importante que la description des faits et des lieux, comme c'était le cas dans les chapitres précédents. Cependant, ici, à mesure qu'on progresse vers la fin, la trame narrative se fait de plus en plus mince, l'espace étant presque entièrement occupé par les pensées du narrateur.

Après la visite au cimetière, le narrateur se rend à la maison de Valvins, dont la cour est fermée par une grille, et qu'il se contente d'observer et de prendre en photo. Dans un long aparté qui s'étend sur seize pages, le narrateur se livre à toutes sortes de réflexions sur l'identité de celui qu'il a tenté de faire revivre à travers son livre, sur sa propre écriture mais aussi sur son existence, sur ses problèmes d'insomnie ainsi que sur son sentiment de constant décalage par rapport à sa propre vie. Le récit reprend là où il s'était interrompu lorsque le narrateur revient sur sa visite à la maison de Valvins. Seulement, à ce stade, un glissement, déjà amorcé plus tôt, se produit dans l'énonciation : celui dont il est question n'est plus « je », mais plutôt « le type au feutre mou » (1991 : 124) qui correspond tout de même, malgré cette distanciation, au narrateur qui s'est détaché de lui-même. Les dernières pages du livre relèvent sans aucun doute de la fiction : l'homme au chapeau mou s' imagine prendre part à certains événements du passé de cette maison : la fête qui commémora, en 1923, le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Stéphane ainsi que la Première Guerre mondiale, alors que les « Boches transformèrent la maison [...] en fortin » (1991 : 125). Le paragraphe qui clôt le roman est encore plus énigmatique : il y est question d'un accident de voiture dans la région de Fontainebleau, où se situe Valvins, de l'enfant du conducteur qui s'envole dans « un nuage d'azur resplendissant » et qui

sauve la vie de son père en empêchant sa tête de percuter le pare-brise. Le livre se clôt sur la phrase que le petit garçon adresse à un policier : « Venez vite, mon papa ne doit pas mourir. » (1991 : 126)

Bien qu'il semble tout à fait hasardeux de tenter une interprétation de cette déroutante dernière page de *Stéphane*, on peut à tout le moins y voir réaffirmée l'importance du thème de la paternité au sein du texte. Cette question est en effet convoquée par le narrateur dans la dernière partie, non seulement à la dernière page, mais aussi dès les toutes premières phrases :

Je ne suis jamais allé sur la tombe de mon père depuis bientôt trente ans qu'il est mort. Sa tombe est en moi et il ne s'est passé un jour sans que je descende en ce caveau. À quoi bon aller déposer des fleurs sur la tombe d'un homme dont on est, soi, la pierre ? [...] Je voulais seulement vérifier que la tombe de Stéphane existait encore<sup>40</sup>. (1991 : 99)

Il est d'abord intéressant de constater qu'Oster lie ici les deux types de filiation – biologique et littéraire – dont Dominique Viart (1999) estime qu'elles sont des préoccupations récurrentes dans la littérature française de notre époque. Mais il faut aussi voir, à travers ce rapprochement effectué par l'auteur entre son propre père et Mallarmé, son modèle littéraire, comment sont imbriquées chez Oster la paternité intellectuelle et la paternité biologique. De ce point de vue, on est à même de constater la double portée de ce thème dans l'œuvre, mais surtout de percevoir de quelle manière s'y cristallisent nombre d'aspects que le texte convoque : en plus de la question de l'héritage littéraire, l'auteur traite de la paternité comme du lieu de l'intersubjectivité. Ainsi, Oster s'associe personnellement à Mallarmé par le sentiment que fait naître en lui le drame de la mort d'Anatole, et qui le renvoie à sa propre crainte de perdre son enfant :

---

<sup>40</sup> Dans *Rangements*, Oster écrit : « Curieusement, j'en sais davantage, en matière de petits faits "vrais", de gestes minuscules, à propos de Baudelaire ou de Mallarmé que d'Armand [son grand-père] ou de mon père même. » (2001 : 172)

Moi-même, je me cache, et n'ai comme Stéphane d'autre caresse que la peau d'un enfant que je trahis, social, me répugnant, pour lui administrer la vie. Toujours avec la révolte cruelle contre cette obligation de remplir ses devoirs pour que sa peau, si tendre, nocturne, se nourrisse aussi et se prépare à l'équarrissage. Sachant que le père tue l'enfant en le faisant vivre. Étant père, moi, uniquement, jusqu'au retranchement, mais aussi jusqu'à l'envie des bombes. Pas celles qui vous tuent, fils, par millions, mais celles, ultimes, qui écarteraient de vous pour jamais la meute des loups. Père à en crever, mi-aveugle déjà, qui s'écartera encore, en la tombe, sur l'enfant dans son lit qui vit encore en lui. (1991 : 106)

À travers le deuil de Stéphane et la terreur du narrateur se dessine donc une identification de l'un à l'autre – à l'un par l'autre – qui caractérise également le regard que le narrateur porte sur lui-même. Comme l'explique Vincent Kaufmann,

[o]scillant entre insomnie et amnésie, contaminé lui aussi par la maladie de l'oubli, [l'auteur] se perd de vue comme son personnage, il cesse d'être son propre contemporain, il se décale par rapport à lui-même, rate ses rendez-vous, lit les journaux avec un mois de retard, tendant ainsi à une existence tout aussi posthume. Le biographe s'identifie certes à Stéphane, mais le moins qu'on puisse dire, c'est que la plus-value d'identité qu'il en retire n'est pas si évidente. S'identifier à Stéphane (Mallarmé), c'est en effet s'identifier à une absence d'identité [...] (1993 : 119-120).

L'identification se fait donc dans les deux sens : alors qu'on a vu comment l'auteur attribuait au personnage une part de son propre imaginaire, on comprend maintenant que sa pensée est contaminée par celle de Stéphane. Mais surtout, on sent que le narrateur se montre solidaire de Mallarmé : solidaire de sa perte filiale comme de sa mise à distance de soi.

Mais l'essentiel du propos tenu par Oster dans la dernière partie concerne la Narration, qu'il écrit invariablement avec une majuscule, désignant ainsi davantage ce concept dans l'absolu que la simple narration de son propre récit. Comme le dévoile la quatrième de couverture, le fait de tenter d'entrer dans la familiarité d'un homme comme Stéphane n'implique pas seulement une réflexion sur celui-ci, mais aussi sur soi-même : « Cette épreuve concerne le Narrateur tout autant que la Narration. Elle nous rappelle que notre histoire est toujours hantée [...]. » (1991, 4<sup>e</sup> de couverture) La dernière partie du livre d'Oster insiste donc explicitement sur le

caractère personnel de tout travail biographique – voire de tout travail intellectuel. Car ce que montre le méta-récit que l'auteur vient greffer à son texte, c'est le fait que derrière tout narrateur se cache un individu, un type au feutre mou qui cherche à donner forme à sa pensée ; derrière chaque récit se dissimule un autre récit, celui de sa production. En montrant ceci, Oster tient également à souligner l'absence de transparence de toute narration : un récit représente moins les événements qu'il raconte qu'une pensée sur ces événements. Ainsi, dans le passage qui constitue le cœur de « Valvins », Oster écrit :

Ce serait un égal mensonge de raconter et de ne pas raconter. Ce ne serait pas – c'est. Une seule chose m'aura jamais intéressé chez un homme : la manière dont il est toujours à mi-chemin entre le mensonge qu'il est et le mensonge qu'il raconte. Je n'ai jamais pensé qu'écrire fût autre chose que se tenir sur cette voie où l'on ne saurait se tenir. Quand une situation devient insupportable, on voit aussitôt les raisons pour lesquelles il faut tout de même la supporter. Ce sont les mêmes raisons. Et quand une histoire ne peut pas être racontée et qu'on en raconte une autre à la place, on devient extraordinairement clairvoyant sur les raisons pour lesquelles on ne raconte pas ce qu'il faudrait raconter. Ce qu'il faut. Mais cela, si j'avais dû le faire, je l'aurais déjà fait. Et plutôt deux fois qu'une. Mais si j'avais raconté la véritable histoire, je me serais vite avisé que ce n'était pas la véritable histoire, comme cette vie n'est pas la véritable vie, comme les roses-trémières, les reines-marguerites et le rhododendron de Valvins n'étaient pas les vrais. Car la véritable histoire, si elle existe, me serait apparue aussi fausse que l'histoire de rechange, peut-être pour les mêmes raisons que l'histoire de rechange m'apparaît aujourd'hui aussi vraie, ou pas plus fausse, que l'histoire que j'aurais pu raconter quand j'étais encore en état de le faire. Sachant que si la véritable histoire devait être révélée, ce ne serait pas à moi, ni à quiconque, et qu'elle ne sera écrite par personne, quoique si elle doit être lue, elle sera lue par Quelqu'un. Voilà pourquoi des différentes manières de raconter la vie d'un homme, aucune ne convient. Aucune n'est efficace ni décente. Aucune n'est humaine. *Aucune n'a le moindre rapport avec quelque chose qui fut lui.* (1991 : 110-111, je souligne)

C'est donc dans cet extrait qu'Oster donne la principale clé de lecture de son récit, en affirmant son caractère fictionnel délibéré. Mais plus encore, cet aveu montre que pour l'auteur, le concept de vérité est loin de se résumer à l'exactitude, non plus qu'à l'exhaustivité des faits qui apparaissent ici comme des concepts totalement obsolètes.

La vérité recherchée par l'auteur relève donc davantage d'une forme de transcendance que de la simple factualité : il ne suffit donc pas selon Oster d'aligner des biographèmes pour parvenir à saisir l'identité du biographé. Cette affirmation, qui est un avertissement que l'auteur adresse au lecteur, mais également à lui-même, désamorce donc le caractère référentiel de son propre récit, mais aussi de tout récit biographique. La reconstruction positiviste si souvent visée par la biographie apparaissant comme nulle chez Oster, le récit biographique doit par conséquent modifier l'objet et la manière de sa quête afin de retrouver une certaine légitimité, c'est-à-dire de permettre de dégager un savoir sur son objet.

On voit donc qu'Oster renonce radicalement aux faits avérés et aux sources qui les attestent pour plutôt déployer sa réflexion hors de ces éléments qui, selon lui, ne reflètent pas forcément en eux-mêmes l'identité du biographé. Ainsi, c'est autant la factualité que l'exhaustivité que disqualifie Oster, qui écrit (faisant écho à cette phrase de Jean-Paul Sartre, qui affirme à propos de Flaubert : « Quand on a la correspondance en 14 volumes, on tient le bonhomme. » (Sartre, cité par Oster, 1997a : 40)) :

J'aurai beau lire mille fois la correspondance de Stéphane, je ne tiendrais pas le bonhomme. Les traces les plus sûres sont les traces manquantes. Les traces manquantes sont les plus nombreuses, les plus probantes, les moins incertaines. Voilà pourquoi nous ne devons jamais accepter l'idée que les traces que laisse un homme sont cet homme. (1991 : 112)

Oster se désaffilie donc de l'éthique biographique, qui repose sur l'obligation du biographe à dire la vérité, pour plutôt développer une nouvelle éthique qui permette de parler du biographé d'une manière qui soit, selon ses propres mots, plus *décente* et plus *humaine*. Désamorçant sa propre entreprise biographique par un usage de la fiction non seulement flagrant, mais avoué, Oster obéit à son idéal dans la mesure où il ne prétend pas parvenir à englober, à saisir le vécu et la personnalité de son objet. De plus, comme on le constate en observant l'ampleur des rapports stylistiques, thématiques et critiques que le texte d'Oster entretient avec l'œuvre de Mallarmé,

l'auteur estime que le texte biographique devrait se situer dans le sillage de l'œuvre du biographé. Ainsi, le refus de créer une illusion biographique ou romanesque, en plus de correspondre au point de vue personnel d'Oster, fait également sens par rapport à l'œuvre mallarméenne. En effet, dans la « Crise de vers », le poète écrit : « Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* [...] ». (Mallarmé, 2003 : 259) Ainsi, parmi les deux formes discursives que distingue Mallarmé, c'est-à-dire la poésie d'une part et tous les modes de discours qui relèvent de l'universel *reportage* d'autre part, Oster choisit de se positionner du côté de la transcendance du langage<sup>41</sup>. Son propre point de vue semble donc en adéquation avec celui de son objet biographique, avec qui il partage une vision de la littérature. Son œuvre biographique ne trahit par conséquent ni la pensée de l'écrivain-sujet ni celle de l'écrivain-objet.

Réfléchissant en marge des faits avérés auxquels il accorde finalement peu d'importance, Oster ne peut donc que s'en remettre à sa propre intériorité pour imaginer celle de l'autre. Mais on voit bien, dans « Valvins », que la quête de sa propre identité est tout aussi problématique que la recherche biographique. C'est ainsi qu'on voit s'effacer de plus en plus le narrateur dans la dernière partie du livre : alors qu'on y découvre d'abord un « je » sans équivoque, affirmé, celui-ci devient, à mesure qu'il avance dans l'écriture de son récit et qu'il communique avec Stéphane, de plus en plus évanescent, se transformant en « narrateur », en « type au feutre mou », avant de s'éclipser à son tour dans les dernières pages, comme le personnage. Le

---

<sup>41</sup> Il est également pertinent de souligner que Valéry, l'autre écrivain qui, comme je l'ai évoqué, occupe une place centrale dans l'imaginaire d'Oster, prend également position en faveur de la poésie au détriment du discours narratif. Il va même plus loin que Mallarmé, allant jusqu'à dire, à propos du lecteur de roman, qu'« absorbé par ce qu'il dévore, [...] il n'est plus lui-même, il n'est plus qu'un cerveau séparé de ses forces extérieures, c'est-à-dire livré à ses images, traversant une sorte de crise de crédulité » (Valéry, 1957 : 1974). Oster semble donc avoir souhaité éviter autant « l'universel *reportage* » que la « crise de crédulité » dénoncée par Valéry.

devenir du biographe est donc le même que celui du biographé, voué à disparaître hors du texte.

Parmi les éléments qui participent à cette mise en échec du biographique figure la disparition du nom « Mallarmé » : d'abord dans le titre, mais surtout dans le texte lui-même, où le personnage est invariablement appelé « Stéphane » et où, nulle part, on ne peut lire « Mallarmé » – élément d'autant plus particulier qu'Oster n'hésite pas à appeler les proches du poète par leur nom. Même au sein du corpus des hétéroclites biographies contemporaines, cet effacement du nom est inhabituel, ce qui donne à cette éclipse un statut d'autant plus significatif. Le principal effet de cette disparition est de soustraire le livre d'Oster à la tradition de la critique mallarméenne ; appeler le poète « Stéphane » au lieu de « Mallarmé » permet non seulement d'établir un lien plus intime entre le personnage et son auteur, mais aussi d'appuyer le récit sur un nom qui contient une charge symbolique moindre que « Mallarmé », lequel renvoie instantanément, dans l'esprit du lecteur, à l'œuvre et à la réception de celle-ci. Ainsi, plutôt que de s'inscrire au sein de la tradition mallarméenne – dont on verra au chapitre suivant que l'auteur la dénonce avec beaucoup de vigueur dans *La Gloire* –, *Stéphane* apparaît comme le fruit d'une quête personnelle menée par l'auteur, qui, à travers la recherche de soi et de l'autre, en vient à tenter de répondre à cette question : qu'est-ce qu'une identité humaine ? Dans *La Gloire*, Oster cite un passage du *Mystère dans les lettres* de Mallarmé : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de nous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun. » (1997 : 102) Cette part occulte semble être l'objet vers lequel Oster tend – sachant bien sûr qu'il ne pourra véritablement y accéder ni en Mallarmé ni en lui-même. Pour Oster, c'est dans ce qu'il nomme l'intervalle, dans l'espace intermédiaire entre soi et soi, entre soi et sa propre représentation, qu'il faut chercher ce mystère de l'identité. Et l'un des moyens proposés par Oster pour œuvrer dans ce sens consiste à recourir à la fiction : c'est bien sûr la solution qu'il retient dans son propre récit, en racontant une « histoire de rechange », mais c'est également

la solution qu'il propose dans l'absolu, comme moyen de ne pas se leurrer sur ce qu'on est, comme il l'indique dans le passage, cité plus haut, où Oster explique que la fiction, qu'on le souhaite ou non, s'introduit néanmoins dans nos vies. Il ajoute : « Quelle science nous confirmera, positive, que nul et rien en nous n'est jamais actuel, et que pas une fois nous n'aurons été contemporain de quiconque, encore moins de soi seul. » (1991 : 114) L'idée de l'intervalle conduit donc Oster à rejeter les certitudes. En effet, une des choses qu'il nous apprend, c'est qu'il faut renoncer à ce qu'on croit être des certitudes pour plutôt tendre vers le véritable savoir, c'est-à-dire vers une vérité à la fois intime et intangible, même si on sait que celle-ci ne nous sera jamais accessible que par fragments. C'est l'expérience qu'il entend réaliser dans *Stéphane* : ne pas se laisser tenter par la facilité d'un récit qui pourrait pourtant donner une impression d'exhaustivité, pour plutôt se mettre en danger, pour renoncer à un stérile ressassement et tenter de faire quelques pas sur la voie qui mène à la vérité.

Il apparaît donc, à la lumière de la dernière partie de *Stéphane*, que la biographie est appelée chez Oster à jouer un rôle qui transcende la réflexion sur le biographé pour aborder des problèmes existentiels et universels. Cependant, j'ai montré comment cette pensée personnelle que l'auteur développe au sein du texte biographique ne s'élabore pas au détriment du biographique lui-même, mais cherche plutôt à conjuguer cette réflexion sur Mallarmé avec ses propres préoccupations intimes. Ainsi, ce récit fantomatique et hermétique montre bien comment ce type de fiction biographique, malgré un renoncement à l'idée d'objectivité, réussit à cristalliser à l'intérieur même de sa pratique plusieurs autres types de discours : en plus du biographique, le caractère fictionnel du texte l'associe au genre romanesque ; la réflexion qu'on y retrouve sur l'œuvre de Mallarmé le lie à la critique littéraire,

tandis que certains passages sont d'ordre proprement théorique ; le matériau textuel, enfin, relève d'une esthétique poétique.

Le texte est donc d'autant plus subjectif qu'il contient sa propre logique générique ainsi que, comme je l'ai expliqué, sa propre éthique biographique. La subjectivité n'est donc pas ici uniquement relative au lien intime qui unit le biographe à son biographé, non plus qu'à l'intersubjectivité, qui comptent pourtant pour une large part de l'œuvre d'Oster. La subjectivité de l'auteur est ainsi également liée au genre biographique qu'il modèle moins selon la logique propre au genre que selon la sienne propre.

### CHAPITRE 3

#### LA GLOIRE : POUR UN RENOUVELLEMENT DU BIOGRAPHIQUE

À l'hermétisme poétique de *Stéphane* succède, en 1997, l'éclectisme thématique et formel de *La Gloire*. Bien que les deux ouvrages d'Oster aient en commun de se consacrer à la figure de Mallarmé, les procédés que l'auteur met en œuvre pour ce faire apparaissent toutefois fondamentalement divergents. Formellement éclaté, *La Gloire* se distingue notamment par l'absence de toute mise en scène du biographé, se situant ainsi dans la continuité de la dernière partie de *Stéphane*, dont nous avons vu que le personnage s'éclipsait pour laisser place à la prise de parole du narrateur. Comme le souligne Frances Fortier dans un article consacré à la représentation de Mallarmé dans *La Gloire*, la démarche d'Oster est « fort singulière, préférant le commentaire – de sa méthode comme de sa documentation – au récit biographique » (2008 : 132). L'ouvrage est donc caractérisé autant par une mise de l'avant d'éléments de la biographie de Mallarmé que par la préoccupation de l'auteur pour le biographique en tant que pratique. Une autre particularité de cet ouvrage est que l'auteur-narrateur y occupe une place prépondérante, sa quête biographique étant mise en scène. Dans ce chapitre, je veux voir en quoi la subjectivité de l'auteur, qui est inscrite dans *La Gloire* autant par l'intrusion constante du narrateur et par la poétique du texte que par la nature du modèle théorique proposé par Oster, parvient à sublimer les apories du biographique (par exemple, les problèmes liés aux sources ou l'incohérence apparente de certains événements biographiques), mais aussi à apporter des réponses éclairantes à des questions comme l'articulation du vécu et de l'œuvre.

Si la dernière partie de *Stéphane*, « Valvins », annonce en quelque sorte *La Gloire*, les deux ouvrages ne sauraient être plus éloignés thématiquement et

formellement, malgré leur objet commun, Mallarmé<sup>42</sup>. L'ampleur de la perspective biographique embrassée par chacun des ouvrages, notamment, est d'une extrême divergence : tandis que le roman de 1991 se concentre sur quelques heures à peine dans la vie du poète, le livre qui paraît six ans plus tard mise plutôt sur l'accumulation désordonnée de fragments biographiques. Il se dégage par conséquent de chacun de ces ouvrages une vision fort dissemblable du même biographé : bien que certains éléments particuliers soient constants dans les deux textes (la paternité et la vie à Valvins, par exemple, bien que souvent négligés par d'autres commentateurs, comme on le verra, restent des thèmes importants pour Oster), le portrait tracé dans *Stéphane* apparaît étrangement plus précis que celui qui est esquissé dans *La Gloire*. Effectivement, même si le personnage de *Stéphane* apparaît fantomatique, même s'il est caractérisé par son absence par rapport à lui-même, le Mallarmé de *La Gloire* est un être encore plus ambigu et énigmatique, à propos duquel se multiplient les paradoxes : poète de tour d'ivoire rêvant de reconnaissances officielles, penseur de l'absolu obsédé par l'idée du bibelot, brave père de famille et amant pathétique de Méry Laurent, petit professeur d'anglais et grand maître de la rue de Rome... Oster accumule les points de vue dans l'espace et dans le temps afin de déconstruire l'image cohérente du grand poète symboliste. Il en résulte un portrait prismatique, fragmenté ou, pour reprendre le mot très juste qu'on retrouve en quatrième de couverture, « cubiste ».

La question de la subjectivité de l'auteur s'impose d'elle-même lorsqu'on aborde cet ouvrage, puisque la marque d'Oster y est omniprésente et directement affirmée tout au long du texte, l'auteur n'empruntant pas une posture d'impersonnalité savante. La forme du journal intime, récurrente au sein de *La*

---

<sup>42</sup> *La Gloire* est beaucoup plus proche, en ce qui concerne la forme et le contenu, de *Rangements* que de *Stéphane*. Dans ce livre posthume, où les mêmes techniques d'écriture sont déployées, se retrouve une réflexion qui prend le relais de celle qui est déployée dans *La Gloire*. Si Mallarmé lui-même y occupe une place moindre, la réflexion globale sur le biographique et sur la littérature y est du même ordre.

*Gloire*, tend à mettre la figure de l'auteur et celle de Mallarmé sur un pied d'égalité, instituant ainsi une tension entre autobiographie et biographie. L'attention du lecteur, en effet, est fréquemment déportée sur l'auteur lui-même et sur sa quête. Mais il faut bien voir également que si le biographe s'insinue personnellement dans son texte, ce parasitage n'est pas univoque, car Mallarmé occupe manifestement une place importante dans la vie de l'auteur : celui-ci se rend à Valvins, visite l'appartement de la rue de Rome, discute de Mallarmé avec ses amis Thomas et Hermann (dont on ignore toutefois s'ils sont réels ou fictifs<sup>43</sup>), fréquente des expositions et des événements liés à Mallarmé. Lorsque son ami Hermann s'étonne d'apprendre qu'il écrit un autre livre sur Mallarmé, le narrateur décrit sa démarche en ces termes : « C'est un devoir que je m'impose, une manière de prendre enfin le tournant. De me sortir d'une affaire entre moi et moi. Affaire personnelle, en somme. Pas affaire de colloque. » (1997 : 16) Ainsi habité par Mallarmé, c'est de celui-ci que l'auteur parle quand il parle de lui-même.

La subjectivité d'Oster se manifeste également par le caractère arbitraire de son texte. L'auteur s'autorise en effet maintes digressions qui ne sont pas réellement liées à Mallarmé, mais qui alimentent sa propre pensée. Par exemple, on retrouve dans le texte des allusions à de nombreux auteurs qui ne sont pas mises directement en relation avec Mallarmé. Par exemple, on peut y lire plusieurs citations de *Moby Dick* et un long passage qui raconte les voyages que Jules Michelet a faits avec sa famille dans la forêt de Fontainebleau – tout près de Valvins – pendant la première moitié du

---

<sup>43</sup> À cause notamment de la fonction essentielle qu'ils jouent dans le texte (ils soumettent des questionnements au narrateur, lui recommandent des lectures, dialoguent avec lui, et c'est même à Thomas qu'est attribuée la phrase qui ouvre l'ouvrage) et parce qu'aucun élément ne semble indiquer qu'ils ont une existence extérieure au livre d'Oster, alors que toutes les autres personnes mentionnées par celui-ci sont nommées sans équivoque, je considérerai que Thomas et Hermann sont des personnages fictifs. D'ailleurs, comme on le verra à la fin du chapitre, le caractère fictionnel de ces deux personnages s'inscrit parfaitement dans la démarche d'Oster, notamment quant au rapprochement qu'il fait entre son propre travail et *Paludes* ([1920] 2008) d'André Gide.

XIX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. L'organisation du texte, par son caractère aléatoire, est également arbitraire. L'agencement des courts paragraphes qui constituent le texte ne correspond à aucune logique flagrante et cette désorganisation est mise en évidence par l'absence de chronologie des entrées de journal. Si on peut dégager une certaine cohérence du texte grâce aux intertitres qui le ponctuent, ceux-ci ne s'avèrent pas systématiques dans la mesure où chacun de ces titres ne vise pas à épuiser un sujet. Par exemple, le texte compte plusieurs entrées intitulées « BIOGRAPHIE », « CRITIQUE » ou « VALVINS ». Comme je tenterai de le montrer dans ce chapitre, la seule véritable rigueur que s'impose Oster, ce n'est pas celle de la méthode ni de la forme, mais bien celle de la pensée. Il s'emploie en effet à remettre radicalement en question les idées reçues sur Mallarmé, convoquant par le fait même une quantité impressionnante d'auteurs qui ont écrit sur le grand poète, et dont bien peu, ainsi que je le montrerai, trouvent grâce à ses yeux.

Ce chapitre sera divisé en trois parties. La première s'emploiera à décrire plus longuement les stratégies mises en œuvre par l'auteur en lien avec la question de la subjectivité. Il sera plus longuement question de la forme diaristique adoptée par le texte, ainsi que de l'éthos particulier de l'auteur, dont on verra qu'il se caractérise par une certaine intransigeance. Je m'arrêterai dans une seconde partie à analyser la vision du biographique – et de la critique, car j'expliquerai comment Oster refuse de séparer les deux – proposée par l'auteur, en portant une attention particulière à sa critique de la critique, ainsi qu'à ce qu'il nomme sa « théorie du geste ». Enfin, j'aborderai plus précisément la vision à la fois critique et biographique de Mallarmé qui découle de *La Gloire*, en insistant sur le fait que cette vision, qui assume sa propre fictionnalité, entretient un lien privilégié avec la subjectivité de l'auteur lui-même.

---

<sup>44</sup> De plus courtes évocations soulignent également les voyages faits dans cette région à différentes époques par Anatole France (1997 : 48) et par Gustave Flaubert (1997 : 57).

### *Stratégies d'écriture*

Même si le texte d'Oster ne constitue pas à proprement parler un roman, on peut néanmoins considérer qu'il appartient au sous-genre que Daniel Madelénat nomme le « roman du biographe » et qu'il décrit en ces termes :

Défini par son thème (un journaliste, un universitaire, un ami se livre à des investigations documentaires ou directes sur une personne déterminée en vue d'écrire sa vie), par son énonciation et sa focalisation centrées sur le biographe, par son système actanciel (la réussite ou l'échec de l'acte biographique, avec opposants, adjuvants, destinataires variés, destinataires qui commandent ou lancent l'entreprise), le roman du biographe est un sous-genre hybride : il croise des traits du roman gnoséologique où un enquêteur (policier, espion, etc.) tente de découvrir les causes dissimulées d'une réalité apparente par l'observation, l'inquisition, la filature, le raisonnement, et des caractères du roman réflexif où l'écrivain met en abyme l'acte d'écriture, le *work in progress*, les étapes du livre [...]. (2007 : 71)

La définition de Madelénat ne s'applique évidemment pas de manière unilatérale à *La Gloire*, mais elle permet toutefois de rendre compte de certains procédés qui y sont mis en œuvre. Le narrateur – qu'on peut sans trop de scrupules associer à l'auteur lui-même en dépit de certains éléments qui semblent être de nature fictionnelle – évoque à plusieurs reprises le livre qu'il écrit sur Mallarmé, aidé dans cette entreprise par Thomas et Hermann, et influencé par la pensée des commentateurs de Mallarmé, qui apparaissent dans presque tous les cas soit comme des adjuvants, soit comme des opposants. Par ailleurs, bien que l'auteur ne mène pas une enquête à proprement parler, c'est bel et bien sa quête de Mallarmé qui constitue l'enjeu principal de l'ouvrage.

Ainsi, on retrouve plusieurs allusions à ce livre à venir, allusions qui laissent d'abord croire que le livre qu'on a entre les mains n'est pas le véritable livre. Cependant, cette vision de *La Gloire* comme cahier de notes n'est qu'un des points de vue qu'on peut adopter sur le texte. Le statut de celui-ci n'est jamais explicité de manière définitive : tantôt, on peut le lire comme un texte que le narrateur écrit pour

lui-même, adhérant ainsi à la proposition selon laquelle le livre serait encore à écrire et que *La Gloire* ne serait faite que de réflexions préliminaires sur les stratégies biographiques à adopter ; tantôt, au contraire, le texte apparaît comme une mise en scène délibérée qui n'exclut pas plus le recours à la fiction – Thomas et Hermann – que les adresses directes au lecteur<sup>45</sup>. L'auteur entretient donc sciemment cette oscillation, qui fait par ailleurs écho à la tension maintenue tout au long du livre quant au statut de celui-ci : biographique ou autobiographique. Il semble évident que l'auteur ne cherche pas à pousser le lecteur à faire le choix d'une lecture en particulier, mais que c'est plutôt dans ce tangage générique qu'il faut se situer afin d'apprécier pleinement les paradoxes sur la littérature qu'il s'emploie à mettre en évidence.

Malgré le désir de l'auteur d'entretenir l'ambiguïté quant à la possibilité que *La Gloire* ne soit pas le texte définitif que l'auteur entend écrire, cette incertitude finit par se dénouer d'elle-même. En effet, à mesure que s'accumulent les critiques adressées au genre biographique et les responsabilités éthiques qu'Oster attribue aux biographes, on en vient inévitablement à la conclusion que, pour l'auteur, le récit biographique traditionnel n'est pas acceptable d'un point de vue moral, puisqu'il ne saurait véritablement rendre justice au biographé. De cette manière, le livre que l'auteur se propose d'écrire pourrait s'incarner dans la forme de *La Gloire*, qui permet très bien de « parler de cet homme [Mallarmé] sans le passer à la moulinette biographique » (1997 : 158), c'est-à-dire sans simplifier les événements, sans transformer le vécu afin de le rendre conforme au canon biographique, sans infléchir les faits afin qu'ils illustrent mieux les hypothèses qu'on souhaite démontrer. Oster confirme en quelque sorte que son livre ne saurait être différent de *La Gloire* lorsqu'il écrit, vers la fin de son ouvrage, après avoir mentionné une série de biographèmes

---

<sup>45</sup> Par exemple, cette parenthèse à propos de la préface que Georges Perros a écrit pour *Divagations* de Mallarmé : « je t'en conseille la lecture et la relecture, scoliaste : tu la trouveras dans *Papiers collés, II* » (1997 : 16).

jugés anodins et négligés par les biographes de Mallarmé (« Mallarmé abonné à *L'Argus*. Sèche les cours pour terminer un article. Se fait porter pâle. Concert Lamoureux. Prédilection pour les *Fêtes galantes* de Verlaine. Mallarmé connaît Charcot. Il l'a rencontré chez Daudet. [...] Charcot veut "soigner" Mallarmé. Etc. »), il ajoute : « Si j'étais biographe, j'aimerais mieux écrire une chose tout à fait désordonnée, aléatoire. Plus de chances de tomber juste. » (1997 : 159) Or, on voit bien que ce qu'il décrit en ces termes, ce n'est pas ce qu'il aurait pu faire, c'est plutôt exactement ce qu'il a fait. Il faut également noter l'usage du conditionnel dans ce passage, qui indique autant le refus d'Oster de s'associer pleinement au biographique que la reconduction de l'idée du livre à venir.

Bien que la poétique de l'ouvrage soit tout à fait éclectique, la forme qu'emprunte la plus grande partie du texte est celle qu'on pourrait rapprocher du glossaire. Comme je le mentionnais plus haut, le texte est segmenté en une série de paragraphes surmontés d'un titre – souvent un thème mallarméen, un nom de lieu, un nom d'écrivain, etc. – qui, pour reprendre les mots de Frances Fortier, proposent « non pas une lecture thématique – ce serait trop simple – mais une conception de l'esthétique mallarméenne en prise directe sur celle de ses *Mots anglais* [...] » (2007 : 139) tels que les définit Oster : « un petit log-book d'usage privé, une sorte de pense-bête éthique, un agenda esthétique, un petit programme de vie, voire un journal tout intime, un examen de conscience<sup>46</sup> » (1997 : 21). La principale stratégie d'écriture employée par Oster est donc directement inspirée par l'esthétique mallarméenne, et en particulier par l'esthétique d'écrits qui sont généralement considérés peu littéraires. La lecture qu'il fait des *Vers de circonstance*, ce recueil de petits poèmes quotidiens que Mallarmé offrait à ses proches, est également très près de sa propre démarche d'écriture : « Ce sont d'ailleurs de petits tombeaux toujours *in extremis* que

---

<sup>46</sup> Puisque *Les Mots Anglais* comprennent plusieurs sections, il est important de mentionner que ce dont Oster parle ici, ce sont les phrases que Mallarmé propose pour illustrer cent règles de grammaire anglaise.

ces vers de circonstance, les versiculets d'un monde miniature, des biographies rapides comme l'éclair [...]. » (1997 : 8) *La Gloire* produit des effets similaires à ceux qui sont décrits ici par l'auteur, avec ses très courts paragraphes où l'absence de contexte confère une profondeur particulière à ses propos, puisqu'aucun cadre interprétatif ne vient en restreindre la portée. Voici quelques exemples de ces paragraphes, qui illustrent bien cette fulgurance commune aux écrits d'Oster et de Mallarmé : « Rien de plus personnage que l'ego. » (1997 : 54) ; « La fatigue est pour lui une sorte d'extase. » (1997 : 108) ; « L'authenticité est un effet textuel. » (1997 : 110)

Puisque Daniel Oster est inspiré, dans sa propre démarche d'écriture, par la forme de l'œuvre mallarméenne, on pourrait appliquer à son ouvrage cet énoncé : « Mallarmé peut apparaître comme le premier écrivain qui ait fabriqué d'une manière aussi systématique et fourni avec autant de profusion un corpus (texte et gestes) qu'il nous contraint à lire dans sa totalité, dans le moindre détail, sans privilégier quoi que ce soit, sans hiérarchiser<sup>47</sup> [...]. » (1997 : 161) *La Gloire* produit le même effet de surenchère thématique et formelle que l'œuvre de Mallarmé, et contraint le lecteur à se heurter à une complexité et à des paradoxes tout aussi déstabilisants que ceux que l'auteur analyse chez le poète. Comme chez Mallarmé, impossible de rien hiérarchiser dans le texte d'Oster, car ce n'est qu'à travers une synthèse hasardeuse, laborieuse, qu'on peut parvenir à dégager un portrait général de la pensée de l'auteur. Je reviendrai plus en profondeur dans la suite de mon analyse sur les raisons qui motivent ce mimétisme de l'œuvre d'Oster sur celle de Mallarmé, mais je peux dès maintenant indiquer qu'il s'agit pour l'auteur d'adapter la forme biographique à la

---

<sup>47</sup> À travers l'ensemble du livre, de nombreux commentaires et citations qui servent à décrire l'œuvre de Mallarmé ou encore qui sont amenés sans mise en contexte peuvent tout aussi bien servir à décrire *La Gloire*. Quelques exemples : à propos de la lecture par Pasolini d'*À rebours* de J.-K. Huysmans, Oster écrit que « Pasolini a bien vu le "détachement humoristique de l'hagiographe par rapport à son héros". Bonne méthode que ce "détachement" » (1997 : 12) ou encore : « Projet de Leiris en 1966 : "Un livre qui ne serait ni journal intime ni œuvre en forme, ni récit autobiographique, ni prose ni poésie, mais tout cela à la fois. [...]" » (1997 : 129)

pensée esthétique du biographé. J'ai déjà montré qu'il en allait ainsi dans *Stéphane*, et c'est également le cas dans *La Gloire* : Oster infléchit son écriture pour la calquer sur l'œuvre mallarméenne telle qu'il la perçoit, c'est-à-dire sur sa vision critique de celle-ci. Ainsi, alors que le premier livre mettait surtout de l'avant le caractère hermétique, voire mystique, de l'œuvre mallarméenne, le second insiste sur l'aspect profondément hétérogène de cette même œuvre, qui comprend non seulement des écrits poétiques de forme traditionnelle, comme des sonnets ou des poèmes narratifs, mais aussi des textes d'une audace formelle radicale comme *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, des essais sur la poésie et sur les arts, une correspondance abondante, un manuel de grammaire anglaise, des textes sur la mode féminine, etc. *La Gloire* rend bien compte de cet éclectisme, autant parce que sa forme fragmentée lui permet d'aborder une très grande variété de sujets, que par son propre éclatement formel qui donne la mesure de celui qu'on retrouve dans l'œuvre de Mallarmé. La différence entre la vision critique de l'œuvre mallarméenne qui se dégage de *Stéphane* et celle qui découle de *La Gloire* prouve l'importance des effets de la poétique biographique ainsi que la pertinence de varier les procédés.

L'un des principaux aspects qui caractérise la surenchère présente dans le texte d'Oster consiste dans le recours constant à des points de vue autres que le sien. Si Mallarmé lui-même est relativement peu cité, il apparaît néanmoins comme le discret épiceutre d'un ouvrage où est en revanche convoqué un très grand nombre d'auteurs. Les commentateurs du poète occupent en effet une place majeure dans *La Gloire*. Oster parvient ainsi à mettre en évidence les grands poncifs de la vulgate mallarméenne, pour mieux se positionner par rapport à eux – et, généralement, s'y opposer. Le portrait proposé par Oster semble donc prismatique autant à cause de cette panoplie de points de vue juxtaposés que par le caractère aléatoire du texte. L'auteur, fort d'une érudition immense qui contribue à consolider son autorité discursive, montre par le recours à l'ensemble de la vulgate mallarméenne que l'enjeu de son travail biographique ne se restreint pas à l'individu Mallarmé. Si la vie de

celui-ci s'achève le 9 septembre 1898, le biographique, selon Daniel Oster, ne s'arrête pas là : il est la somme de tous les événements de la vie (événements vécus comme textuels) tout aussi bien que des points de vue sur ces événements. La manière dont Oster recourt sans cesse aux commentateurs montre comment il importe à ses yeux d'analyser ensemble la biographie et l'œuvre de Mallarmé, ainsi que tous les discours qui en découlent.

Mais Oster ne s'arrête pas là : il fait aussi appel à nombre d'auteurs contemporains de Mallarmé, afin que ceux-ci l'aident à mieux percevoir le monde intellectuel à l'intérieur duquel le poète a évolué. On peut se référer, pour comprendre sa démarche, à ce qu'il écrit dans le chapitre « Peut-on innover en biographie ? », dans *L'individu littéraire* :

Si l'on considère l'existence de l'homme de lettres dans les années 1850, il est tout à fait possible de construire une sorte de *pattern*, de biographie médiane, à partir des gestes de toute sorte, y compris discursifs, qui s'imposent au sujet écrivain. On pourrait d'ailleurs montrer que ce *pattern* n'est pas seulement le résultat d'une sorte de biographie statistique – ce qui ne serait déjà pas si mal – mais un véritable modélisateur, déviances comprises. (1997a : 42-43)

Bien qu'il n'aille pas dans *La Gloire* jusqu'à tenter de dégager le type de *pattern* dont il parle non sans ironie dans cet extrait, celui-ci révèle néanmoins qu'Oster estime qu'il faut tenter d'évaluer la vie d'un écrivain non pas uniquement selon les valeurs de notre époque, mais également selon celles qui prévalaient à la sienne. Comme le souligne Frances Fortier, s'il se montre peu tendre envers la critique, « [i]l préfère nettement le témoignage direct, jamais complaisant, d'un Henri de Régnier, qui truffe son journal intime d'anecdotes intimes rapportées par Mallarmé lui-même, ou encore la lecture d'un Paul Valéry [...] » (2008 : 135). À propos de ce dernier, Oster écrit que sa vision de Mallarmé a l'avantage, sur celle des commentateurs qui ont écrit sur le poète par la suite que, « l'ayant connu, il a gardé en mémoire la mesure de l'homme dans le temps » (1997 : 122). C'est donc ce qui fait la valeur du témoignage des contemporains de Mallarmé : ils ne succombent pas aux effets d'impersonnalité

engendrés par l'œuvre, qui tendent par ailleurs à mystifier ceux qui n'ont pas eu accès à une telle connaissance intime de l'écrivain.

Il n'est pas tout à fait anodin de souligner que le foisonnement de références qu'on retrouve dans *La Gloire* est convoqué sans que l'auteur ait recours au lourd système d'appel de notes qui est généralement d'usage dans les ouvrages qui présentent une réflexion du type de celle que livre Daniel Oster. Dans le texte, aucune note de bas de page ni aucune bibliographie. L'auteur se contente de donner des informations minimales sur les livres qu'il cite, soit, généralement, entre parenthèses, le nom de l'auteur de la citation et le titre de l'ouvrage. Cette absence d'un système d'appel de notes, qui caractérise la méthode d'Oster, correspond à une des nombreuses stratégies qu'utilise l'auteur afin de mettre à distance la démarche universitaire qu'il rejette au profit d'une approche plus libre formellement. La manière erratique avec laquelle il livre une pensée qui ne l'est pourtant pas illustre également sa croyance en une méthode intellectuelle qui mette à distance le modèle canonique. Sa posture énonciative n'est pas non plus celle d'un spécialiste de Mallarmé – bien qu'il en soit un – mais plutôt celle, comme on le verra plus loin, d'un simple curieux qui s'intéresse autant à la biographie de Mallarmé qu'au travail des biographes et des critiques qui revendiquent pleinement ce statut. Oster, qui n'hésite pas à s'en prendre personnellement aux commentateurs du poète, se montre également un peu condescendant, voire railleur envers les universitaires en général<sup>48</sup>. Il montre ainsi que c'est la pensée, et non la forme, qui doit être rigoureuse et que la biographie, mais aussi la critique, peuvent se pratiquer sans le recours à une méthodologie stricte.

---

<sup>48</sup> Il se moque à quelques reprises de ceux qu'il appelle les « scoliastes ». Par exemple, dans son commentaire sur le mot *Revolver*, il note : « N'importe quel scoliaste vous aurait mis en évidence sans broncher le *rêve* au début et le *vers* à la fin. » (1997 : 11) Ou encore, à propos de la phrase *The devil is in dice* : « Quelque scoliaste subtil ne manquerait pas de signaler que IN DICE est INDICE. » (1997 : 20) Plus loin, il écrit à propos de Louis Jourdain : « Voilà quelqu'un qui s'y prenait assez bien : il passait d'un texte à l'autre avec une aisance de khâgneux. » (1997 : 40)

Puisque Mallarmé n'apparaît que comme le centre absent de *La Gloire*, qu'il n'est pas mis en scène directement, l'auteur substitue le récit d'événements de sa propre vie à celui de la vie de son biographe. D'où la tension que j'évoquais plus haut entre biographie et autobiographie, puisque la personnalité exposée dans l'ouvrage est aussi bien celle du biographe que celle du biographé. À travers tout le texte, mais en particulier dans les passages qui empruntent la forme du journal, l'éthos d'Oster est mis de l'avant. Sans toutefois céder à l'obséquiosité, Oster se pose en familier du poète, trait qui constitue l'une des principales caractéristiques de sa posture discursive. Il écrit : « Je ne suis ni dévot ni fétichiste. Assister aux Mardis eût été au-dessus de mes forces. D'ailleurs je me serais fait mal voir. » Il conclut : « J'essaie seulement de reconstruire mentalement quelque chose qu'on désigne par ces deux mots : Stéphane Mallarmé. » (1997 : 144) C'est donc cette quête personnelle d'un savoir sur Mallarmé que nous présente l'auteur, qui s'affiche moins comme un expert ou un universitaire – posture qu'il adopte pourtant dans *L'individu littéraire* – que comme un simple curieux. Il faut également bien voir qu'Oster, en désignant Mallarmé par son prénom et son nom de famille, intègre ici une dimension laissée de côté dans *Stéphane*. Alors que dans la fiction biographique parue en 1991, la convocation du seul prénom laissait entrevoir que l'enjeu se limitait au personnage lui-même, envisagé intimement, familièrement, l'emploi du nom de famille dans cet extrait crucial de *La Gloire*, où l'auteur formule son projet, permet de comprendre qu'il s'intéresse désormais aussi à Mallarmé en tant qu'être social et en tant qu'écrivain.

L'auteur se décrit également comme un « [é]crivain du dimanche » (1997 : 87), qualificatif qui contribue à le distancier du monde intellectuel à proprement parler (mais aussi à le rapprocher de Mallarmé qui n'était pas non plus un écrivain professionnel). L'étalement dans le temps des entrées de journal, qui vont de 1990 à 1996, tend à illustrer non seulement le peu de temps que l'auteur consacre à son projet, qui progresse lentement, mais montre aussi la constance avec laquelle la

réflexion sur Mallarmé revient dans sa vie. L'écriture de cette œuvre biographique sur le poète ne relève pas d'un travail que l'auteur se doit d'accomplir pour des motifs autres que personnels. La rédaction de *La Gloire* constitue plutôt une activité à laquelle il se consacre pour lui-même, espérant venir à bout de l'énigme Stéphane Mallarmé. En adoptant cette posture d'écrivain du dimanche, Oster ne fait cependant pas que souligner le caractère personnel de sa quête biographique : il se distancie également de la vulgate mallarméenne, qu'il se permet d'observer et de juger de l'extérieur. Cette extériorité lui permet de faire fi de sa propre autorité discursive et d'exercer sa réflexion en toute liberté, sans chercher à en masquer les errances et les apories. On constate donc que l'enjeu de *La Gloire* consiste moins à présenter les résultats de la quête biographique qu'à rendre compte de la quête elle-même.

En se positionnant à l'extérieur du champ de la critique sérieuse et universitaire, l'auteur se montre libre de critiquer n'importe qui, autant les plus éminents commentateurs que Mallarmé lui-même. Par exemple, il approuve son ami Thomas, qui décrit le caractère un peu ridicule de la liaison que Mallarmé a entretenue pendant quatorze ans avec Méry Laurent. « Toutes ces roucoulaides », écrit Thomas, impitoyable, dans un réquisitoire qui s'étend sur deux pages, « et toutes ces phrases en sucre d'orge pour une demi-mondaine qui couchotte avec la littérature histoire de faire passer son illettrisme » (1997 : 148). La stratégie d'Oster apparaît ici un peu paradoxale : d'une part, il fait preuve de solidarité envers Mallarmé et s'applique à défendre son héritage et, d'autre part, il n'hésite pas à le montrer sous un jour pathétique. C'est que pour l'auteur, faire preuve de respect envers le poète, ce n'est pas adopter une attitude de déférence aveugle, mais plutôt reconnaître qu'en dépit de l'autorité qui entoure la figure de Mallarmé, le maître symboliste n'a pas échappé à certaines errances. En les désignant pour ce qu'elles sont, Oster tend à présenter une figure de Mallarmé plus proche de l'être humain réel que du mythe littéraire qu'on a fait de lui. S'opposant à Henri Mondor, qui affirme que les « lettres de Stéphane Mallarmé à Méry Laurent ne le montrent à aucun moment éperdu ou pitoyable »

(Mondor, cité par Oster, 1997 : 151), Oster note que cette vision trop sympathique à l'endroit du poète élimine une distance critique essentielle à une analyse impartiale. Pourtant, Oster lui-même ne se défend pas de témoigner une certaine amitié – le mot figure en quatrième de couverture – à Mallarmé, mais la différence est que, dans son cas, cette sympathie envers le poète le mène moins à faire preuve d'indulgence qu'à entrevoir, sans toutefois porter de jugement négatif sur lui, ses failles.

Oster se distancie également de la pensée de Mallarmé en refusant de souscrire à l'idée mallarméenne de la parole impersonnelle. Il se dissocie donc du point de vue que Mallarmé lui-même souhaitait imposer sur son œuvre, pour plutôt considérer que « le "personne ne parle" mallarméen n'est qu'une des modalités, un des masques, un des effets de *la personne qui parle*. *C'est toujours Mallarmé qui parle quand il dit : personne ne parle* » (1997 : 36). Précisément parce qu'il tient compte des autres masques qu'emprunte Mallarmé, Oster parvient à percevoir la mise en scène de soi-même que le poète a savamment construite. Ainsi, il montre que Mallarmé, qui a mis en scène sa propre absence, incarnant ainsi le « Qui l'accomplit [le geste d'écrire], intégralement, se retranche » (2003 : 23) de la conférence sur Villiers de l'Isle-Adam, l'a pourtant fait devant les témoins qu'il s'est choisis (Marie, Geneviève et Anatole) alors qu'il aurait aussi bien pu rester célibataire. « Il ne cesse de faire constater son absence. Il construit sa propre absence devant témoins [...], et ce sont les témoins qui lui donnent acte de sa performance. » (1997 : 95) C'est donc le biographique ici qui prend le relais de ce que l'œuvre, prise de manière indépendante, ne permet pas d'envisager : alors que les textes insistent sur la mise en retrait de soi-même, le biographique montre que cette stratégie est en quelque sorte une mise en scène, donc une fiction que le poète élabore au sein de sa propre existence.

Enfin, la posture discursive d'Oster se distingue par l'intransigeance dont il fait preuve. J'aborderai dans les pages qui suivent les nombreuses critiques qui sont adressées aux commentateurs de Mallarmé, mais je tiens à souligner ici l'attitude

avec laquelle l'auteur les formule. Bon nombre de ces critiques sont en effet lapidaires, Oster se montrant impitoyable envers ceux qui n'ont pas une position éthique acceptable à ses yeux. Il s'en prend donc à ceux qui, sous l'emprise de l'idée de la disparition élocutoire du poète, refusent de voir en Mallarmé un être qui a réellement vécu, se refusant ainsi la possibilité de concevoir la richesse de la pensée du poète. Si la quête biographique engagée par Oster est une affaire personnelle, son opposition à ces critiques l'est également. Une citation de Thomas Bernhard, transcrite dans *La Gloire*, me semble illustrer de manière éloquente le rapport qu'Oster entretient avec le monde littéraire : « Au reste, j'abomine la plupart des écrivains [...], je n'en aime que quelques-uns, mais ceux-là avec toute la force dont je suis capable. » (Bernhard, cité par Oster, 1997 : 133) En effet, le respect dont l'auteur entoure Mallarmé n'a d'égal que la violence avec laquelle il critique certains autres écrivains. Pour Oster, il semble tout à fait indécent de parler d'un écrivain sans songer que cette personne a effectivement existé, et il répond donc par de l'indignation à cette attitude de complaisance envers soi-même qu'affichent nombre de critiques, trop sûrs de la validité de leur interprétation. Puisqu'il fait de son opposition aux commentateurs de Mallarmé une question éthique, sa position par rapport à ces points de vue ne relève pas que de divergences théoriques : il s'agit pour Oster de défendre la mémoire et l'héritage du poète, mais aussi de prôner un discours sur la littérature qui renonce à user de raccourcis biaisés, pour gagner en intégrité. Défendant un idéal littéraire, il se montre parfois très direct et émotif lorsqu'il remet en question certains énoncés biographiques ou critiques. Il parle donc de la puérité de la lecture qu'Henri Mondor fait des lettres de Mallarmé à Méry Laurent (1997 : 151), qualifie d'hallucinatoire le travail de Jean-Pierre Richard (1997 : 80), parle de « l'idéologie du vérifiable » comme d'une « couillonnade » (1997 : 158), et ainsi de suite. Je propose maintenant d'examiner plus spécifiquement les différentes approches contre lesquelles Oster s'insurge, afin de dégager la vision du biographique qui est proposée dans *La Gloire*.

### *Regards sur le biographique*

Une part importante de *La Gloire* s'intéresse non pas uniquement à Mallarmé lui-même, mais également à la pratique biographique en général. Ainsi, les critiques qu'il adresse aux commentateurs de Mallarmé ne visent pas uniquement à pourfendre les conceptions erronées de l'œuvre mallarméenne, mais aussi à mettre de l'avant une méthode qui permette d'éviter de telles erreurs. Cette réflexion sur le biographique se déploie, d'une part, par une remise en cause à la fois du canon biographique et de la manière dont la critique mallarméenne envisage les rapports entre la vie et l'œuvre du poète. D'autre part, Oster propose une démarche qui tient davantage compte des errements, des lacunes et des contradictions qui font partie de toute existence. Je me propose donc d'examiner la vision du biographique qui se dégage de *La Gloire*, en m'arrêtant d'abord aux critiques formulées par l'auteur à l'égard des différents commentateurs de Mallarmé, puis en me penchant sur les solutions proposées par l'auteur.

L'élément central à partir duquel s'articulent les critiques formulées par Oster consiste dans son opposition à la séparation entre la vie et l'œuvre. Même si cette séparation trouve une justification chez Mallarmé lui-même, qui parle de la nécessité pour l'écrivain de se retrancher et de l'impersonnalité de l'écriture, Oster estime néanmoins qu'il faut tenir compte du projet de vie global qu'un écrivain élabore et entretient, et qui touche son existence sociale autant que son œuvre. Ce projet, selon Oster, ne se décline pas uniquement dans les œuvres dites littéraires, mais aussi dans les écrits plus informels, ainsi que dans les gestes accomplis. L'auteur montre donc que pour lui les événements de la vie et les écrits doivent être considérés sur un pied d'égalité en termes de pertinence dans le cadre d'une analyse critique ou biographique. Comme je l'ai fait valoir plus haut, il va jusqu'à considérer que la complexité et la richesse d'une œuvre littéraire sont directement liées à

l'enchevêtrement entre les écrits et la vie. Dans cette perspective, l'idée proustienne des « deux moi », le moi intime, celui qui écrit, et le moi social, celui qui agit en société, n'est considérée que comme un mythe qu'il faut à tout prix détruire : la littérature et la vie ne sont pas deux sphères distinctes, et la littérature n'a pas préséance sur la vie. Elle consiste par conséquent aussi bien dans les textes que dans les individus qui les écrivent. Ce refus de séparer la vie et l'œuvre se déploie à deux niveaux dans *La Gloire* : d'abord dans l'interprétation de Mallarmé et ensuite dans l'image que l'auteur donne de lui-même. En effet, le recours à la forme du journal montre de quelle manière la littérature s'inscrit dans la quotidienneté d'un écrivain. L'opposition systématique à la séparation vie/œuvre a pour conséquence que l'auteur fonde sur des motifs biographiques son rejet d'un discours critique qui fait dans certains cas totalement abstraction du vécu de l'auteur. Biographie et critique sont par conséquent indissociés dans *La Gloire*.

La manière d'envisager le document, la trace écrite, est le principal aspect, ressortissant généralement au biographique, auquel Oster est sensible. Il se heurte en effet à ce qu'il nomme, dans *L'individu littéraire*, le « double postulat de la transparence et de la référentialité de la trace prétendue spontanée » (1997a : 40). Lorsqu'il analyse le commentaire d'Henri Mondor au sujet des lettres de Mallarmé à Méry Laurent, Daniel Oster écrit qu'il y a une part d'aveuglement et même de puérilité dans cette obstination à refuser de voir que des stratagèmes sont mis en œuvre dans ces lettres. « Comment conclure de ce qui est écrit à ce qui est ? » (1997 : 151), demande-t-il. Ainsi, la correspondance ne devrait pas être lue comme un simple compte rendu de la vie, comme de la banale « matière à biographie » (1997 : 159), mais bien comme une partie valable de l'œuvre. Par conséquent, l'auteur souligne l'erreur commise selon lui par Yves Bonnefoy, lorsque celui-ci écrit que la correspondance de Mallarmé ne fait état que « d'événements fort minimes de son existence de tous les jours » (1997 : 109). Oster estime au contraire qu'il y a une véritable cohérence entre ces écrits et le projet mallarméen, c'est-à-dire que dans ces

événements apparemment sans intérêt que le poète prend soin de rapporter dans son abondante correspondance, avec un souci du détail qui mérite d'être pris en considération, se retrouve notamment la fascination pour le bibelot qui constitue l'un des thèmes majeurs de sa poésie. Ainsi, il n'y a pas de différence entre raconter une anecdote dans une lettre, rédiger une adresse en forme de quatrain sur une enveloppe ou écrire des sonnets à propos d'éventails. Oster va également jusqu'à affirmer que « [d]ans sa correspondance [Mallarmé] donne la version *soft* de sa poétique » (1997 : 109).

Mais c'est surtout à travers la construction d'une image de soi que la correspondance éclaire le projet mallarméen, puisque Oster y perçoit, comme je l'ai évoqué plus haut, une perpétuelle mise en scène de soi, voire une véritable « théâtralité » (1997 : 75). Il écrit : « La correspondance ne sert pas à confirmer ou à infirmer l'œuvre. Elle est le rôle d'un acteur. Elle exhibe le papa, l'homme de lettres, l'amant, le confrère. Il a toujours tous ses rôles en tête. » (1997 : 135) Oster insiste en particulier sur le fait que cette image de soi construite par Mallarmé dans sa correspondance montre de quelle manière le poète s'est positionné lui-même consciemment dans la sphère littéraire, c'est-à-dire ce qu'il appelle son « auto-élection » (1997 : 96) en tant qu'écrivain. Les lettres seraient donc non seulement plus littéraires que ce que Bonnefoy affirme, mais elles permettraient en outre de comprendre ce que les textes pour le public ne laissent pas concevoir aussi clairement : la posture adoptée par Mallarmé indique son désir de reconnaissance littéraire<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> L'un des rares critiques à recevoir l'approbation d'Oster est Roger Dragonetti, dont l'auteur résume la pensée en ces termes : « On peut donc suivre Dragonetti lorsqu'il laisse entendre que Mallarmé, dans sa correspondance et dans tous ses autres écrits, publiés ou non publiés [...] aurait "géré", manipulé un espace de fiction où les noms propres eux-mêmes (le référentiel par excellence) déploieraient leurs signifiances vocaliques et sémantiques en relation avec l'ensemble des noms communs. Textualité généralisée qui abolit toute distinction factice entre texte et paratexte, lecture disséminante des lettres qui révèle l'écriture disséminante et organisatrice des vingt-six lettres. » (1997 : 160)

L'auteur montre également comment la réflexion sur le document est gênée par le problème de la *trace manquante*. Ainsi, lorsqu'il cite Bertrand Marchal, qui souligne l'absence de toute mention à Hegel dans la correspondance de Mallarmé, Oster s'érige contre l'idée qu'il soit possible d'analyser ainsi le manque de manière positive, puisqu'une telle perspective repose sur le principe que les traces parvenues jusqu'à nous puissent constituer un tout fini qu'il soit possible d'appréhender comme tel. Or, selon Oster, si on peut effectivement réfléchir à l'absence de certains documents ou de certaines références, il faut centrer cette réflexion autour de l'absence elle-même et se demander par conséquent quelles peuvent être les raisons de ce silence. Par exemple, sur le silence de Mallarmé par rapport à ses lectures classiques, il écrit : « On peut supposer seulement qu'il ne voyait par l'utilité d'en rien dire, ou bien que stratégiquement la construction de "soi" ne devait pas passer par la tradition, alors que mémorialement il est toute cette tradition. » (1997 : 136) Mais surtout, selon Oster, il importe de garder en mémoire qu'on « n'écrit pas pour consigner ses archives, signaler ses références » (1997 : 75). Il faut par conséquent éviter de conclure que si Mallarmé évite d'aborder certains sujets – la mort de son fils Anatole reste largement tue par Mallarmé, par exemple –, cela signifie qu'ils n'occupaient pas son esprit.

L'opposition d'Oster à ces critiques et biographes qui ont cru parfois trop naïvement au caractère référentiel et exhaustif de la correspondance est toutefois beaucoup moins sévère que celle qu'il a développée contre ceux qui ont été rebutés par l'idée de tenir compte de la vie, s'appuyant sur la théorie proustienne des « deux moi » ou encore sur l'idée d'impersonnalité mise de l'avant par Mallarmé lui-même. Par ailleurs, le fait que Mallarmé ait vécu une existence très conventionnelle concourt à laisser croire à bien des critiques que rien dans cette vie ne mérite qu'on y prête attention, au contraire d'autres écrivains dont la vie extravagante suscite davantage d'intérêt. Il écrit : « À lire certains commentateurs, on a l'impression que véritablement Stéphane Mallarmé n'exista pas. » (1997 : 116) Pour Oster, au

contraire, chacun des choix de vie de Mallarmé compte autant si on souhaite comprendre son œuvre que, par exemple, la fuite de Rimbaud, et il affirme : « Toute vie d'écrivain s'invente et se construit relativement à des critères qui relèvent de son projet. Elle n'est à cet égard que l'*effectivité* d'une intention où le sujet qui entend se réaliser comme sujet écrivain voit sa garantie et sa légitimation. » (1997 : 96) Il explique ainsi que Mallarmé cherche à concilier toutes les postures : celle du père de famille, celle du bohème, celle du maître. Oster explique que Mallarmé « va arranger sa vie de telle manière que, se retirant à Valvins, seul le plus souvent, il maintiendra tout de même le lien avec la figure du célibataire-artiste » (1997 : 97). La prise de position du poète à l'intérieur du champ littéraire de l'époque doit donc être considérée comme une information incontournable afin de comprendre le sens de l'œuvre. Oster, qui construit son propre éthos discursif avec insistance, est également convaincu de l'importance de l'éthos mallarméen. Comment peut-on, demande en substance Oster, réfléchir sur un texte, et *a fortiori* sur une œuvre entière, sans songer pour autant aux circonstances de son énonciation et à la posture adoptée par celui qui l'énonce ?

La curiosité et l'enthousiasme herméneutique dont l'auteur fait preuve par rapport au vécu de Mallarmé l'oppose notamment à Maurice Blanchot<sup>50</sup>, qu'il convoque à plusieurs reprises et dont il cite cet extrait, tiré de *Faux pas* : « Les écrivains les plus purs ne sont pas tout entiers dans leurs œuvres, ils ont existé, ils ont même vécu : il faut s'y résigner. » (Blanchot, cité par Oster, 1997 : 94) Oster commente en se demandant s'il faut aussi se résigner à cette résignation et en se

---

<sup>50</sup> La position de Daniel Oster par rapport à Blanchot (qui est le commentateur qui revient le plus souvent dans *La Gloire*) est particulièrement intéressante. Bien que, sur le plan théorique, Oster soit radicalement opposé à celui-ci, dont la pensée pourrait constituer le modèle de ce qu'il rejette (la répugnance face à l'idée de prendre les événements de la vie en considération, une critique trop sûre d'elle-même qui fait dire à Oster, dans *L'individu littéraire*, que « [n]ombreux, se croyant disciples de Mallarmé, ne le sont que de Blanchot » (1997a : 227)), il fait néanmoins preuve d'une réserve inhabituelle dans sa manière de le critiquer. Mon hypothèse par rapport à cette surprenante indulgence est qu'Oster conserve une certaine partialité favorable envers un penseur qu'il respecte et qui a, d'après ce qu'on peut lire dans *La Gloire* mais aussi dans *Rangements*, été marquant dans sa propre formation intellectuelle.

désolant du fait que cette subordination de la vie aux écrits semble aller de soi. Car pour lui, un discours critique qui se restreint à l'analyse de « l'œuvre » ne peut guère que se complaire dans des énigmes de surface, la vraie énigme consistant dans ce qu'il nomme le « tissage serré et lacunaire de la totalité des événements d'une vie » (1997 : 94), englobant dans le terme *événement* les gestes autant que les écrits. Cette répugnance envers le biographique a pour effet, selon Oster, de mener à adopter une perspective biaisée sur Mallarmé en empêchant de tenir compte en toute bonne foi des autres postures qu'il a adoptées tout au long de sa vie : celle de l'ami, du mari, de l'amant, du père, etc. C'est ainsi que les commentateurs qui, à l'instar de Blanchot, n'envisagent la vie de Mallarmé qu'à reculons, sont amenés à percevoir l'œuvre mallarméenne comme obscure. Oster refuse d'appliquer ce qualificatif à Mallarmé puisqu'il perçoit cette obscurité comme l'une des nombreuses stratégies de mise en scène de soi employés par le poète. C'est-à-dire que sans nier l'hermétisme qu'on retrouve dans les écrits littéraires, Oster parvient néanmoins à concevoir que ce que Mallarmé dit de manière obscure dans ses vers, il le répète plus intelligiblement dans ses écrits plus contingents. Oster va jusqu'à décrire Mallarmé non pas comme le poète de l'absolu, mais plutôt comme le poète de la vie quotidienne, soulignant que « les mêmes choses circulent dans ses lettres et dans ses vers » (1997 : 30).

On retrouve également dans *La Gloire* quelques évocations des idées mises de l'avant par Jean-Pierre Richard et par Philippe Sollers concernant le corps de l'écrivain. Bien que ces discours critiques semblent se rapprocher de la position de l'auteur, parce qu'ils ne se restreignent pas à une analyse des écrits, Oster les rejette tout de même parce qu'ils procèdent à ses yeux d'une sorte d'« hallucination », d'une fétichisation qui a pour effet de transformer le corps de l'écrivain en un corps spécial, mythique. Cet élément montre bien comment Oster, qui considère au contraire que la singularité physique est en chacun, refuse de souscrire à une vision mythifiée des écrivains en général et de Mallarmé en particulier. De plus, il souligne que cette conception du corps de l'écrivain mène paradoxalement à une « perpétuelle

surévaluation du texte [...] comme si le corps du sujet se déversait dans le texte mot à mot, se débordait dans l'image » (1997 : 80).

Une partie importante du texte d'Oster est donc construite en opposition directe à différentes visions du biographique et à différentes approches critiques. L'élément commun qui semble caractériser l'ensemble de ces critiques concerne l'assurance excessive dont font preuve maints auteurs envers leur propre vision de Mallarmé et de son œuvre. Cette assurance est rejetée par Oster dans la mesure où elle conduit à une simplification du vécu et de l'œuvre mallarméenne. Ainsi, l'auteur rejette d'un même mouvement la simplification pédagogique avec laquelle on a choisi d'aborder l'œuvre mallarméenne au musée de Valvins<sup>51</sup> et la simplification érudite : la théorie. Car pour Oster, seule l'incertitude est une position intellectuelle défendable :

L'idéologie du vérifiable est une couillonnade. Vous ne pourrez jamais vérifier ce qui fut dans l'esprit, à plus forte raison dans le corps, à telle minute, tel soir, telle nuit d'insomnie. La seule position possible pour écrire une biographie, c'est l'ignorance, le sentiment poignant et méticuleux de l'ignorance. Il faut donc un narrateur, et qui ne sache rien, qui ne sache que le peu qu'il sait de lui-même, et que cette ignorance inspire. (1997 : 158-159)

Cette phrase synthétise de manière très efficace le point de vue sur le biographique mis de l'avant par Oster, puisque l'auteur y lie le caractère énigmatique de l'intériorité du biographé et l'implication subjective du biographe. C'est parce qu'il croit que l'ignorance est insurmontable – et qu'il vaut mieux l'accepter plutôt que de s'entêter à percer le mystère – que son ouvrage présente ses interrogations, ses recherches, ses apories, plutôt que des résultats auxquels Oster lui-même ne croirait pas. La biographie, en ce sens, trouve sa légitimation non pas dans sa capacité à

---

<sup>51</sup> Oster revient à plusieurs reprises sur la maison de Mallarmé à Valvins, transformée en un musée dont l'inauguration, en 1992, soulignait également le cent-cinquantième anniversaire de la naissance du poète. Il qualifie le musée de « ridiculement pédago » (1997 : 87) et estime qu'« [i]l eût valu tout raser, sans doute, qu'aménager pour visiteurs scolaires et vieux couples cette fermette où l'évocation s'écrase. Tissus d'un neuf éclatant, qui blesse, objets toc qui ne seront jamais bibelots. Même les authentiques ont l'air faux. On a profité que le Maître est au Styx pour investir de l'esprit magazine l'étroit secret de jadis qui, désormais réifié, ne glorifie plus que le kitsch patrimonial » (1997 : 131-132).

résoudre des énigmes, mais bien dans son aptitude à les désigner et à émettre des hypothèses. En effet, comme le suggèrent les extraits de *Moby Dick* disséminés dans *La Gloire*, la recherche du sens d'une vie et d'une œuvre est une quête qui doit rester inachevée. Ainsi, Oster nous met en garde : s'entêter à vouloir capturer la baleine blanche, c'est-à-dire vouloir dégager une vérité positive et exhaustive, c'est s'exposer comme le personnage de Melville à être entraîné dans les profondeurs.

La vision du biographique et de la critique mise de l'avant dans *La Gloire* ne passe pourtant pas que par un processus dialectique : la démarche que l'auteur souhaite substituer à celles qu'il rejette est explicitée<sup>52</sup>. Elle est, comme je l'ai évoqué, dominée par l'idée que les gestes et les écrits doivent être considérés comme un tout. Ainsi, les écrits *sont* des gestes. Oster écrit : « L'événement c'est tout ce qui arrive, quoi que ce soit, et à propos de quoi a lieu un autre événement qui l'énonce. De sorte que vous ne distinguerez pas d'abord, ou même jamais plus, l'événement de ce qui l'énonce<sup>53</sup>. » (1997 : 9) Oster pousse cette idée encore plus loin en affirmant que l'« événement biographique n'est pas ce qui arrive au sujet, mais tout aussi bien ce qui ne lui arrive pas ». Il explique : « Mallarmé n'est pas célibataire, n'écrit pas de romans ni de théâtre, n'habite pas Passy, etc. » (1997 : 97) *La Gloire* tente donc d'embrasser la totalité de ce qui est relatif à Mallarmé : ses gestes, ses écrits, son rapport à la littérature, sa vision de la société, mais aussi ses lacunes et ses

---

<sup>52</sup> Je n'ai mentionné ici que les principaux commentateurs évoqués par Oster, bien qu'il en convoque de nombreux autres. Il me faut également préciser que malgré la place indéniablement importante qu'occupent les critiques négatives que l'auteur adresse aux commentateurs de Mallarmé, certains intervenants sont néanmoins épargnés. C'est le cas de Paul Valéry et de Roger Dragonetti, que j'ai déjà mentionnés, mais aussi de Michel Leiris, de Jean Cocteau, d'André Gide ainsi que de certains autres qui sont évoqués de manière plus succincte.

<sup>53</sup> Oster reconduit ici le soupçon envers le langage caractéristique de la littérature de notre époque, et qui marque de manière particulière sa propre vision. C'est ce soupçon qui le pousse à écrire, comme on l'a vu au chapitre précédent, que les rhododendrons de Valvins ne sont pas les vrais (1991 : 111), et qui l'amène à adopter une attitude équivoque envers l'écriture autobiographique comme dans ces deux passages, tirés de *La Gloire* et de *L'individu littéraire* : « Je n'emploie le mot *autobiographie* que par commodité, non pour signifier quelque chose de positivement envisageable, de réalisé, de fait, de possible même. » (1997 : 31) ; « [L'écrivain] modèle sa figure sur celle qu'il envisage, jusqu'à ce qu'il finisse par appeler "je" ce déguisement de mots auquel il apportera enfin le prestige un peu futile de son paraphe. » (1997a : 2)

silences, ainsi que toutes les possibilités avortées, toutes les options auxquelles il a choisi de renoncer.

Refusant de souscrire à l'image du grand poète en sa tour d'ivoire imaginée par Mallarmé lui-même et propagée par la critique, Oster souhaite réinscrire l'écrivain dans un cadre délesté de cette vision mythifiante, pour adopter sur l'œuvre un point de vue plus quotidien, plus direct, qui tienne compte de manière significative du contexte de sa production. Il s'agit donc de prendre le parti de considérer que l'œuvre est issue de l'homme, et non l'inverse. Ainsi, l'emploi du temps des écrivains est décrit comme une question cruciale : « La première question qu'on doit se poser sur un écrivain, écrit l'auteur, c'est : à quoi passe-t-il ses journées ? Dix heures dans un bureau ? [...] Histoire de la littérature à réécrire entièrement en tenant compte de cela. » (1997 : 108) De cette manière, il faut considérer que le « hideux travail de pédagogue » (Mallarmé, cité par Oster, 1997 : 108) auquel Mallarmé devait se consacrer quotidiennement a eu des effets directs sur sa production littéraire, en l'empêchant de consacrer à son art autant de temps qu'il aurait souhaité<sup>54</sup>. L'un des passages où Oster s'inspire de l'emploi du temps de Mallarmé pour analyser son œuvre s'avère particulièrement éclairant : l'auteur révèle que, dans les dernières années de sa vie, Mallarmé se plaignait souvent de manquer de temps – notamment pour écrire le *Livre* – alors que parallèlement il avait une vie mondaine intensément remplie. « Au fond, malgré ses dénégations, il aura tout fait pour manquer de temps » (1997 : 109), remarque Oster. Obstacle imposé par la nécessité de gagner sa vie ou empêchement volontaire – conscient ou non –, l'emploi du temps d'un écrivain est intimement lié à sa production littéraire : à sa linéarité ou à son éparpillement, à son abondance ou à sa maigreur. C'est dire l'importance de tenir compte du biographique, dans ce qu'il a de plus quotidien, lorsqu'on aborde l'œuvre d'un écrivain.

---

<sup>54</sup> La question de l'emploi du temps est récurrente chez Oster. S'il ne s'étend pas énormément sur le sujet dans *La Gloire*, il s'y arrête plus longuement dans *Rangements*, où il confie son projet, désormais abandonné, la mort approchant, de consacrer un ouvrage à la question de l'emploi du temps des écrivains (voir 2001 : 121-122).

De plus, Oster soutient que si une œuvre ne peut pas être appréhendée en faisant abstraction de son auteur, un écrivain ne peut pas être compris si on néglige de considérer le contexte social et artistique où il a vécu : « Se mettre dans l'état psychique, éthique, intellectuel *du temps* est en effet la première chose à faire. » (1997 : 144) Il affirme donc que si on souhaite comprendre Mallarmé, il est nécessaire « d'imaginer une époque où Mallarmé était totalement inconcevable. On n'a que l'embarras du choix : 1650, 1750, 1850, 1950, etc. C'est un événement purement historique. Mallarmé est totalement inconcevable sans Zola et Edmond About » (1997 : 56). Oster évoque donc fréquemment des contemporains de Mallarmé, le plus souvent ses amis, mais aussi des écrivains qui ont vécu à la même époque, mais au sein d'autres cercles sociaux. Par exemple, il juxtapose l'emploi du temps de Proust et de Mallarmé en octobre 1896, montrant ainsi par ce seul rapprochement que ces deux écrivains, pourtant éloignés d'un point de vue social et littéraire, doivent néanmoins être appréhendés d'un même œil afin d'envisager la position de chacun dans le milieu intellectuel de l'époque. De même, Oster note : « Péguy et Mallarmé contemporains. Voilà un sujet que nul n'a encore envisagé. » (1997 : 107)

Cherchant donc à fondre son point de vue dans celui du poète, Oster écrit :

Il faudrait parvenir à s'imaginer ce qu'un Stéphane Mallarmé pouvait entendre par « la vie ». C'est à peu près la seule question que devrait se poser un biographe. Mais le biographe ordinaire feint que « la vie » soit chose claire. Faute de se poser des questions spécifiques, propres à l'auteur qu'on biographie, on ne retrouvera à la fin que ce qu'on aura mis : ce récit préfabriqué dont on a rempli les cases. (1997 : 11)

Il préconise donc que le récit biographique corresponde non à un canon générique strict, mais qu'il varie plutôt en fonction du biographé. Il suggère, par exemple, qu'une biographie de Mallarmé devrait avoir la forme de l'*Ulysse* de James Joyce, ou encore être écrite dans le style de Virginia Woolf. Car de telles formes, qui n'excluent pas les errances ni le désordre de la conscience, ne laisseraient pas croire au lecteur

que la vie est toujours linéaire et cohérente. Comme l'évoque Oster, imaginant avec répulsion les biographies de Mallarmé encore à venir, « [l]es lois de la biographie sont étrangères à la loi humaine » (1997 : 158), puisqu'on n'y retrouve pas « le creusement, le trou, tous les déplacements, les égarements, le côté hagard (qu'on peut imaginer) » (1997 : 158).

À la lumière de cette contrainte que s'impose l'auteur de tenter de voir les choses selon le point de vue du biographé, le refus de considérer l'écrivain et son œuvre séparément n'apparaît pas uniquement comme une position de principe, mais également comme une posture liée à Mallarmé. En effet, l'auteur parvient à justifier cette vision en s'appuyant sur la pensée de Mallarmé : Oster, qui voit chez lui non pas le poète de l'impersonnalité, mais bien un écrivain engagé dans sa vie et dans sa société, fonde cette perspective notamment sur cette phrase, qu'il considère centrale dans l'œuvre de Mallarmé, au point où il affirme que c'est la seule qu'il faudrait retenir : « À savoir que le rapport social et sa mesure momentanée qu'on la serre ou l'allonge, en vue de gouverner, étant une fiction, laquelle relève des belles-lettres – à cause de leur principe mystérieux ou poétique – le devoir de maintenir le livre s'impose dans l'intégrité. » (1997 : 69) Dans son analyse de cette phrase, Oster insiste surtout sur le fait que Mallarmé souligne la présence de fiction au sein de tout rapport social. Il y a donc de la fiction dans la correspondance, dans les mardis de la rue de Rome, dans le retrait à Valvins, autant que dans la poésie. D'abord, parce que tout usage du langage suppose, à cause de son impossible transparence, une médiation, donc une fiction. Ensuite, parce que chacune des figures canoniques de l'écrivain, par exemple le bohème, le dandy, le maître, le martyr, correspond à un rôle que l'écrivain endosse et qui contient forcément une part de fiction. Il va jusqu'à soutenir que c'est de manière consciente que cette mise en scène se crée : « Ainsi, écrit Oster, la chose assez extraordinaire que nous révélerait Mallarmé serait ceci : quelqu'un concerte sa vie comme une fiction. Le biographique est donc au moment de la vie,

non après. Il y a une écriture immédiate du vécu, dont l'écriture est seulement l'image, l'indication. » (1997 : 160)

Bien qu'Oster ne prétende pas que la vision de la fiction qu'il présente en lien avec Mallarmé soit valide dans l'absolu, par rapport à n'importe quel écrivain, elle l'amène toutefois à une conclusion générale sur ce que cette fiction, qui s'inscrit dans la vie elle-même, peut apprendre au critique et au biographe. Il soutient, analysant un extrait des *Règles de l'art* de Pierre Bourdieu, que la critique littéraire est constituée elle aussi, malgré elle, des *gestes d'un imaginaire*. Il ajoute qu'« [i]l faudrait sans doute sortir du discours positif ("scientifique") qui fonde son objet à sa ressemblance, pour entrer dans la fiction, qui seule est en mesure de percevoir et de rendre la fiction » (1997 : 146). Oster plaide donc, en somme, pour un renouvellement radical du biographique : par cette insistance sur la fiction, il propose aux biographes d'emboîter le pas de leurs biographés et d'ajuster leurs outils méthodologiques à l'imaginaire de ceux-ci, par le recours à leur propre imaginaire.

### *Une critique intime*

J'ai peu insisté jusqu'à maintenant sur la nature du discours tenu par Oster sur Mallarmé lui-même. En effet, si son ouvrage contient une réflexion importante sur la critique et sur le biographique envisagés de manière générale, les prises de position qu'il énonce ne sont pas que théoriques. On retrouve par conséquent une mise en application de ces préceptes à l'intérieur de *La Gloire*. Bien que l'auteur renonce à mettre en scène le poète, il se dégage néanmoins du livre d'Oster une vision particulière de Mallarmé et de son œuvre. Je me propose maintenant d'explorer de manière plus spécifique cette perspective sur le poète que nous offre l'auteur, afin de montrer comment cette vision – critique aussi bien que biographique – se fonde sur sa propre subjectivité.

Oster s'emploie, dans *La Gloire*, à déconstruire l'image mythifiante de Mallarmé relayée par la critique, figée dans quelques grands poncifs : le maître de la rue de Rome, l'écrivain de la tour d'ivoire, le poète de l'impersonnalité, le grand symboliste dont l'œuvre est obscure et hermétique, etc. Oster procède autant en critiquant directement ce point de vue, comme on l'a vu plus haut, que par la mise de l'avant d'éléments qui vont à l'encontre de cette vision. Ainsi, l'image canonique et univoque du poète tend à s'effriter, à se fragmenter. Il y a donc, au principe de son écriture, une volonté évidente de désacralisation qu'on retrouvait déjà dans *Stéphane*, par exemple dans le long passage où le personnage occupe les toilettes du train<sup>55</sup>. Ici, toutefois, la volonté de déconstruire le mythe se fait plus prégnante puisque Oster l'attaque sur tous les fronts : il s'en prend à la récupération institutionnelle et universitaire de l'œuvre mallarméenne, il insiste sur le choix de Mallarmé de devenir père de famille, il rejette la vision impersonnelle de l'œuvre pour clamer au contraire que Mallarmé est le poète du quotidien, et il substitue aux mardis de la rue de Rome les vacances à Valvins. Mais il faut bien voir, comme le souligne Frances Fortier, que cette « désacralisation procède ici d'une intention très nette de re-sacralisation » (2008 : 130). Fortier montre en effet que Daniel Oster cherche à sortir Mallarmé de la sphère à l'intérieur de laquelle la vulgate mallarméenne l'a confiné en tant que figure canonique pour l'inscrire dans un autre milieu, afin de le percevoir à partir de valeurs différentes.

Il faut voir à travers ce déplacement que la figure de Mallarmé telle qu'Oster la présente – sur un mode fragmentaire, bien sûr – est liée de manière évidente à sa propre subjectivité. Quoiqu'il ne tente pas de faire de Mallarmé un double de lui-même, certains des éléments sur lesquels il insiste ne sont pas étrangers à sa propre

---

<sup>55</sup> Voici un extrait de ce passage : « Bientôt installé sur la lunette des toilettes du Paris-Bruxelles, le pantalon à peine descendu, la tête entre les mains avec le chapeau abaissé sur la nuque, un rien goguenard tout à coup, Stéphane éprouvait la sensation presque délicieuse de s'apaiser dans un boudoir roulant, à l'extrémité du monde occidental. » (1991 : 12)

expérience, qu'on connaît à travers les passages de son journal : son écriture sporadique, soumise aux contraintes imposées par la nécessité d'avoir un emploi rémunéré, mais aussi son amour de la nature (« Quand il se promène dans la forêt, Mallarmé ramasse les papiers qui traînent sur les sentiers. (Déjà ! C'est ce que j'ai fait avec mes enfants en 1995). » (1997 : 43)) La manière dont il insiste sur l'isolement de Mallarmé ramène également à sa propre asocialité. Ainsi, il affirme à deux reprises qu'il ne serait pas allé aux Mardis, lieu par excellence de la sociabilité mallarméenne, mais ne dissimule pas son affection pour la réclusion familiale à Valvins. Il crée donc un cadre interprétatif à l'intérieur duquel la vie de Mallarmé tend à se rapprocher de la sienne. Il s'invente donc un Mallarmé à sa mesure (« comme quiconque », dit-il à propos de Valéry (1997 : 122)). Cette solidarité qui lie Oster à Mallarmé ne semble pas étrangère au fait que l'auteur peut s'identifier au poète, dans sa vie comme dans sa pratique d'écriture. Oster affirme : « J'ai commencé à m'intéresser à Mallarmé lorsque j'ai lu sa plainte à propos de ses classes qui lui volaient, disait-il, presque toutes ses heures [...] » (1997 : 108), affirmation qui fait écho à sa description de lui-même en tant qu'« [é]crivain du dimanche » (1997 : 87). Le même effet d'identification entre le biographe et le biographé est produit lorsqu'on s'aperçoit qu'Oster s'intéresse de manière particulière à la vie de Mallarmé dans les années 1890, c'est-à-dire à l'époque où Mallarmé a l'âge que lui-même a au moment où il écrit *La Gloire*. Oster oriente donc son point de vue de manière à abolir le plus possible la distance entre lui et Mallarmé. Il prône donc l'intersubjectivité, dans des termes qui rappellent ceux de Wolfgang Hildesheimer, que j'ai évoqué au premier chapitre : « Insensé qui prétendrait parler de celui qui a dit cela s'il n'a pas lui-même expérimenté ce vertige, cette répulsion » (1997 : 10), commente-t-il à propos d'une phrase où Mallarmé confie son désir de se jeter par-dessus un pont.

Si l'auteur de *La Gloire* cherche à abolir la distance entre Mallarmé et lui d'un point de vue biographique, il fait de même en ce qui concerne leurs positions

intellectuelles. Oster présente donc un Mallarmé préoccupé par la question de la légitimation en littérature, qui est centrale dans sa propre œuvre. Le biographe montre comment le poète rêvait de reconnaissances officielles et entretenait le « vieux fantasme » de la « République des Lettres » (1997 : 144). Oster oriente donc son interprétation des gestes et des écrits de Mallarmé afin de montrer que le poète se sentait effectivement concerné par la place de la littérature au sein de la société ; par exemple, il interprète la fameuse phrase selon laquelle le « monde est fait pour aboutir à un beau livre » (Mallarmé, cité par Oster, 1997 : 53) comme une manière de légitimer la prise de parole littéraire en relevant le lien indissociable qui la lie au monde social et qui indique par conséquent sa nécessité. De même, s'opposant à Pierre Bourdieu, qui soutient dans *Les Règles de l'art* que les artistes sont aveugles quant au champ artistique et à leur place au sein de celui-ci, Oster affirme que Mallarmé était tout à fait clairvoyant par rapport au champ littéraire et que c'est de manière consciente qu'il s'est employé à y consolider sa place. Il poursuit en se référant de manière évidente à sa propre posture : « on peut très bien imaginer qu'un écrivain se mette à l'écart du champ et du pouvoir [...], et cela pour des raisons qui le concernent, qui ont à voir avec lui-même [...] » (1997 : 146-147). Tout en reconnaissant à quel point leurs positions respectives dans le champ sont diamétralement opposées, Oster cherchant à s'effacer alors que Mallarmé rêve au contraire de reconnaissance, l'auteur parvient néanmoins à effectuer un rapprochement entre sa propre lucidité et celle de son biographé.

Malgré cette volonté manifeste de la part de l'auteur d'insister sur ce qui le lie personnellement à Mallarmé, il ne cherche pas pour autant à gommer les points de divergence. J'ai évoqué plus haut avec quel cynisme la liaison du poète avec Méry Laurent était décrite, Oster n'hésitant pas à faire savoir son opinion personnelle sur ce sujet. Il en va de même en ce qui concerne la mondanité de Mallarmé : l'auteur indique clairement qu'il ne partage pas l'intérêt du biographé pour les rituels mondains, ce qui ne l'empêche pas de considérer que cette activité sociale, qu'il

décrit comme une pompe, comme une religiosité, constitue l'un des aspects les plus importants de la pensée de Mallarmé. L'enjeu pour le biographe n'est donc pas de faire de l'autre un double de soi-même, mais plutôt de tenter dans un même mouvement de lui témoigner de la sympathie et d'entrer en contact avec lui en toute honnêteté. Mais il faut également voir qu'en insistant sur la personnalité mondaine de Mallarmé, Oster ne fait pas que souligner un point de divergence entre le poète et lui, mais travaille ainsi à entretenir la vision sociale de Mallarmé qui est au cœur de l'argumentaire de *La Gloire*.

Le recours à la fiction apparaît comme l'un des principaux éléments par lequel le biographe intègre sa subjectivité dans son ouvrage. Contrairement à ce qu'il faisait dans *Stéphane*, où la fiction reposait de manière évidente sur la fictionnalité des événements narrés, Oster investit ici la fiction ailleurs. La fiction, en effet, se cristallise non pas autour de la figure du biographé, mais plutôt sur le biographe. J'ai déjà indiqué comment le texte d'Oster était dépourvu de toute mise en scène de Mallarmé. Par contre, le narrateur, via son journal et ses échanges avec Thomas et Hermann, se met lui-même en scène. Comme il le montre lui-même dans son analyse des écrits de Mallarmé, la mise en place d'un éthos discursif – ou même plus généralement l'usage du langage – présuppose une médiation fictionnelle. Ainsi, bien qu'il soit évident que le narrateur correspond à l'auteur lui-même (on le constate par l'évocation de personnes réelles ou par celle d'éléments autobiographiques qui recourent des informations présentes dans d'autres textes d'Oster), l'argumentation menée dans l'ouvrage lui-même nous incite à percevoir la fictionnalité de l'écriture d'Oster. Il faut également prendre en considération la présence dans le texte de Thomas et d'Hermann, ces personnages au statut incertain probablement issus de l'imaginaire de l'auteur. Il faut bien voir d'ailleurs que ces personnages font partie d'un ouvrage qui plaide pour que la biographie et la critique littéraire intègrent la fiction en tant que procédé pleinement assumé. Ainsi, en marge du passage cité plus haut, où Oster écrit explicitement que seule la fiction est capable de rendre compte de

la fiction, il manifeste fréquemment son intérêt pour des ouvrages fictionnels qui sont liés à la figure de Mallarmé. Il s'arrête donc assez longuement sur Edmond Teste, le personnage de Valéry, et sur Durtal, le personnage de *Là-Bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans, dont Oster rapporte le journal fictif de leurs relations avec Mallarmé. Il évoque également *Le soleil des morts* (1898) de Camille Mauclair, dont le personnage principal, Calixte Armel, est un composite de Mallarmé et de Villiers de l'Isle-Adam, et *À rebours* (1884) de Huysmans, dont le personnage est un admirateur de Mallarmé qui pousse à l'extrême les idéaux symbolistes. Enfin, il mentionne *Paludes* (1895), d'André Gide, récit où l'auteur, qui rompt avec l'esthétique symboliste de ses premières œuvres, dresse un portrait satirique du monde des lettres dans les années 1890. Oster va jusqu'à qualifier l'œuvre de Gide de meilleur commentaire de Mallarmé : « Commentaire critique, ironique, satirique même, plus mallarméen que nul autre. Une sorte de *Contre Mallarmé*. » (1997 : 126)

Oster tend à montrer, en présentant ces ouvrages où Mallarmé devient une figure ouvertement fictive, que non seulement il est possible de développer un point de vue critique au sein d'une œuvre qui se présente comme une œuvre littéraire plutôt que comme un ouvrage savant traitant de littérature, mais qu'en plus l'emploi de la fiction en tant qu'outil critique permet d'enrichir la réflexion sur la littérature. Au fond, c'est grâce à la fiction que l'incertitude envers le biographé, décrétée nécessaire par Oster, ne conduit pas à un achoppement intellectuel. En favorisant le renoncement à toute prétention relative au dévoilement d'une vérité référentielle, le geste fictionnel permet à l'auteur d'exprimer un point de vue personnel et original, en lien étroit autant avec son propre imaginaire qu'avec sa vision individuelle et subjective du biographé. Ainsi, le recours à la fiction en biographie et en critique permet de développer des points de vue audacieux, hors des sentiers battus et qui, sans tenter forcément de se substituer aux interprétations traditionnelles, visent à revitaliser les

discours sur la littérature. Cette reconnaissance de la fiction apparaît nécessaire dans la mesure où celle-ci, selon Oster, fait déjà partie de tout geste biographique ou critique. En effet, pour Oster, Mallarmé tel qu'il est présenté par la critique est un personnage de fiction.

Ce que l'ouvrage permet finalement de montrer quant à la subjectivité du biographe apparaît très clairement dès lors qu'on porte attention au rôle et à la place que l'auteur destine à la fiction. Si on considère qu'il revient autant aux grands écrivains qu'à leurs commentateurs de déployer leur propre imaginaire, il devient nécessaire d'envisager que la littérature ne consiste pas uniquement dans les œuvres dites littéraires, mais qu'elle inclut également toutes les œuvres qui se développent dans le sillon de la fiction d'un autre auteur. On comprend donc que la position d'Oster par rapport à la littérature et son discours sur celle-ci aillent dans le même sens que son point de vue sur le rapport vie-œuvre : pas plus qu'il ne faut traiter séparément les événements de la vie et les écrits, on ne doit mettre les œuvres d'un côté et les textes critiques de l'autre. Oster s'applique donc à lutter contre cette segmentation entre le littéraire et le non-littéraire en critiquant toutes les formes que cette séparation peut prendre. C'est encore cette opposition à une définition de la littérature restreinte aux œuvres que l'auteur exprime lorsqu'il écrit, à propos de la liste d'invités et du menu d'une soirée que Valéry organisa en l'honneur de Mallarmé en 1897 : « Ces deux listes (les convives, le menu) font partie de la Littérature tout autant que le "sonnet en x". Mais à côté : *avec*. » (1997 : 113) Ce sont, au contraire, tous ces discours mis ensemble qui forment la littérature. Ainsi, Oster ne fait pas que développer à travers son texte une nouvelle éthique, une nouvelle méthode pour pratiquer le biographique : il explique comment faire de la biographie une œuvre à part entière, soutenant que le biographe, délaissant le souci d'objectivité, renonçant à raconter une vie exhaustivement et de manière cohérente, peut enfin devenir à son tour un *écrivain*.



## CONCLUSION

Abordant la question de la subjectivité de l'auteur dans le cadre d'une œuvre biographique, l'étude des ouvrages de Daniel Oster a montré que l'implication personnelle de l'auteur touche de nombreux aspects du travail biographique. On a vu en effet qu'outre le choix de se consacrer à un individu particulier, elle influence la poétique de l'œuvre et l'approche du biographique adoptée par l'auteur. Elle agit également sur le travail d'invention et d'interprétation auquel l'auteur se livre et sur la manière de se mettre soi-même à la place de l'autre. Enfin, l'implication de l'auteur se manifeste par les interventions directes qu'il fait pour donner son opinion ou pour fournir des détails sur sa quête biographique. Tous ces procédés, qui occupent une place centrale chez Oster, se retrouvent également dans les biographies plus classiques, comme je l'ai montré au premier chapitre. Il a donc été possible de voir que même les ouvrages qui laissent apparemment peu de place à la fantaisie reflètent une partie de la personnalité de leur auteur, en dépit des airs d'objectivité qu'ils cherchent souvent à se donner. J'ai également insisté sur le fait que l'œuvre d'Oster, pour originale qu'elle soit, s'inscrit au sein d'une pratique littéraire caractéristique de la période contemporaine, celle de la fiction biographique, associée à des auteurs comme Pierre Michon, Dominique Noguez, Jérôme Prieur et plusieurs autres. Chez ces auteurs comme chez Oster, on observe des transformations par rapport au canon biographique, notamment parce que le biographique lui-même s'y trouve problématisé, voire critiqué, mais aussi parce qu'on assiste à un constant décentrement – décentrement par rapport au biographé qui n'est plus l'unique pôle d'attention et par rapport à un genre biographique métamorphosé par l'intégration d'autres pratiques littéraires. Mais surtout, ce qu'on constate, c'est que la quête biographique change d'objet : il ne s'agit plus seulement de retracer l'existence et de dégager le portrait d'un grand personnage ; les auteurs de fictions biographiques

cherchent à se réapproprier un héritage littéraire, à réfléchir sur la littérature de manière générale<sup>56</sup>, ainsi qu'à produire leur propre œuvre littéraire.

L'analyse de *Stéphane* a permis d'approfondir la réflexion sur deux des plus importants aspects que revêt la subjectivité de l'auteur dans un cadre biographique : l'intégration d'éléments fictionnels et le travail sur la forme. En racontant une histoire inventée au lieu de mettre en scène des faits réels documentés, Oster procède à une prise en charge arbitraire du vécu mallarméen qui lui permet d'exprimer une vision personnelle du poète. Ce faisant, il échappe à la déception qui guette selon lui le biographe : celle de voir la vérité continuer à se dérober malgré tous les efforts consacrés à la rechercher. Car l'œuvre biographique d'Oster repose paradoxalement sur le postulat de l'impossibilité de la reconstitution biographique, d'une part parce qu'il est impossible de connaître les pensées qui habitaient le biographé et d'autre part parce que le langage n'est pas apte à transmettre une pensée sans qu'une essentielle transformation ne soit opérée. L'usage de la fiction, au contraire, permet à l'auteur d'explorer des avenues plus hétéroclites dans sa recherche du *vrai*, cette vérité ayant bien entendu moins à voir avec la simple factualité qu'avec une vérité profonde, intime. En ce qui concerne le travail formel, il se caractérise notamment par une hybridation générique, le texte relevant du biographique, du romanesque, du poétique et de la critique. Cet éclatement, qui indique une réflexion sur les genres et sur les effets produits par chacun d'entre eux, montre comment l'auteur refuse de se plier aux conventions littéraires et choisit plutôt de développer sa propre approche du biographique. La vision personnelle et critique qu'Oster a de l'œuvre mallarméenne se reflète également dans sa manière de l'évoquer : les textes de Mallarmé qu'il choisit de convoquer et les transpositions qu'il leur fait subir imposent au lecteur une vision particulière de l'œuvre mallarméenne, qui met l'accent sur la distanciation de

---

<sup>56</sup> Dans un ouvrage récent, Robert Dion et Frances Fortier soutiennent que la fiction biographique aurait remplacé les « grands romans de l'artiste » (2010 : 30-31) et que c'est par cette pratique littéraire que les écrivains contemporains mettent en scène les affres de la création.

soi qui prévaut dans l'œuvre du poète, sur l'ironie de Mallarmé, sur la question de la fiction, mais aussi sur la question fondamentale du rapport entre le langage et le social. La dernière partie du livre, enfin, se révèle fondamentale pour la compréhension du travail d'Oster ; l'auteur y formule les positions théoriques sur lesquelles il se fonde, lève le voile sur l'écriture de sa propre œuvre et aborde sa relation au poète, avant de subir à son tour le sort qu'il avait réservé à « Stéphane » : devenir étranger à soi-même, perdre sa consistance en tant qu'individu jusqu'à finir par disparaître complètement du texte. La fin de l'ouvrage évoque donc le dédoublement entre l'un et l'autre par la similarité entre le destin du biographe et celui du biographé.

Comme je l'ai montré dans le troisième chapitre, si Oster tient dans *La Gloire* un propos similaire à celui de *Stéphane*, il le fait en usant de stratégies tout à fait différentes, qui fournissent d'autres exemples quant à l'implication subjective de l'auteur. Cette question se pose d'ailleurs d'elle-même dans *La Gloire*, à cause de l'omniprésence de la figure de l'auteur, qui se présente comme un passionné de Mallarmé envisageant de lui consacrer un ouvrage. C'est donc la personnalité de l'auteur lui-même qui est révélée ici, en relation avec celle de Mallarmé qui n'apparaît quant à elle qu'à travers le prisme du regard d'Oster. Mais *La Gloire* ne s'intéresse pas qu'à Mallarmé lui-même et, à travers l'analyse du discours critique et biographique lié au poète, Oster en vient à formuler une nouvelle approche théorique pour l'œuvre et le vécu. En renonçant à tout fantasme d'objectivité et en se fondant sur leur propre imaginaire, critiques et biographes (on devrait plutôt dire, pour respecter les idées mises de l'avant par Oster, *critiques-biographes*) parviendront peut-être à atteindre cette vérité profonde qui transcende la factualité et éviteront au moins de présenter des hypothèses et des interprétations comme s'il s'agissait de faits. Car Oster ne dénonce pas tant les erreurs commises que le fait que les auteurs développent leurs idées comme des vérités définitives. Il est donc plus acceptable d'un point de vue éthique de faire délibérément appel à la fiction dans son analyse

d'une œuvre et d'une vie que de se ranger du côté d'une objectivité qui ne peut être, selon lui, que fallacieuse. La subjectivité correspond donc autant au mode d'analyse privilégié par Oster qu'à la posture théorique qui lui semble préférable.

De façon générale, j'ai été amenée à montrer que la question de la subjectivité est au croisement de nombreux enjeux présents dans l'œuvre d'Oster. La relation qui lie l'auteur à Mallarmé révèle l'admiration intellectuelle qu'il voue au poète, ainsi que le sentiment d'amitié, d'empathie qu'il lui porte. De ce point de vue, la subjectivité est synonyme de sensibilité. L'émotivité dont le biographe fait preuve constitue l'une des caractéristiques les plus flagrantes de la relation biographique entre Oster et Mallarmé particulièrement en ce qui concerne la mort du fils de Mallarmé. Du début de *Stéphane*, où passe l'ombre d'un petit garçon en col marin, jusqu'à la fin de *La Gloire*, lorsqu'il avoue à Thomas « que le petit Anatole [lui] reste encore au travers de la gorge » (1997 : 162), Oster revient sans cesse sur la mort du garçon, s'appropriant personnellement la douleur de la perte vécue par Mallarmé. C'est cette implication émotive du biographe qui m'apparaissait, lorsque j'ai entrepris l'écriture de ce mémoire, comme l'aspect le plus évident de l'incursion du biographe au sein de son œuvre.

Or, l'analyse de l'œuvre d'Oster a montré que la subjectivité est une question beaucoup plus vaste que je ne l'avais d'abord envisagé. Elle touche notamment des problèmes comme le pouvoir de représentation du langage ou encore la validité des sources. En effet, autant dans *Stéphane* et dans *La Gloire* que dans ses autres écrits, Oster ne cesse de reformuler une même méfiance, un même constat d'échec par rapport à l'éventuel accomplissement de la quête biographique. Pour lui, comme on l'a vu, l'usage du langage implique une médiation qui empêche une véritable saisie de l'expérience individuelle du biographé ; de plus, il estime que les sources biographiques ne sont jamais exhaustives ni transparentes et que, par conséquent,

elles ne donnent qu'un aperçu fragmentaire, parfois même inexact, de la personnalité du biographé. Pourtant, malgré ce doute constamment réaffirmé envers l'aptitude du biographique à représenter l'intimité d'un individu, Oster ne cesse de réessayer, de rechercher de nouveaux moyens de vaincre ou de contourner cette impossibilité. Probablement parce qu'il sait qu'autant en ce qui concerne la biographie que pour n'importe quoi d'autre, la vérité est un idéal : on peut tenter de s'en approcher, mais on ne pourra jamais l'atteindre tout à fait, et encore moins la circonscrire. Il essaie donc de montrer à travers son œuvre que les voies hétérodoxes qu'il emprunte sont tout aussi valides que les méthodes traditionnelles, ou du moins *pas plus fausses*, pour reprendre une formulation qu'il utilise dans *Stéphane*. La biographie, l'autobiographie sont à son avis irréalisables et s'il emploie ces termes, ce n'est, comme il l'affirme lui-même, que par commodité (1997 : 31). Ainsi, la référentialité, si j'ai pu moi-même m'en servir comme d'un concept fort utile, est contraire au propos d'Oster, car elle présuppose qu'il soit véritablement possible d'écrire le réel. C'est précisément parce que l'objectivité est un leurre que la subjectivité du biographe est nécessaire : il faut un biographe, pas seulement l'auteur réel qui écrit, mais un *personnage* de biographe au sein du texte, qui puisse nous signaler que ce qu'on lit n'est pas la réalité, qu'il s'agit d'une interprétation faite par un individu qui n'en sait finalement que fort peu sur celui sur qui il écrit. D'ailleurs, comme l'expliquent Anne-Marie Montluçon et Agathe Salha, « la fiction biographique échappe à l'alternative du vrai et du faux, mais constitue bien souvent un détour pour aboutir à une forme de savoir ou de vérité » (2007 : 23). C'est cette vérité en marge des faits qu'Oster cherche à atteindre, conscient que si la vérité de Mallarmé lui demeure inaccessible, il peut néanmoins aspirer à un savoir sur la littérature.

On assiste donc à un étrange renversement chez Oster : alors qu'on pourrait présupposer que la subjectivité du biographe constitue un parasitage, on voit au contraire que c'est l'objectivité qui est problématique sur le plan éthique. Bien sûr, le biographe a l'obligation morale de dire ce qu'il croit être la vérité ; mais puisque la

vérité ne peut pas être atteinte par la biographie, il faut que le biographe endosse la facticité de son propre travail. C'est ce que l'auteur fait de manière explicite dans *Stéphane*. Dans *La Gloire*, les informations que l'auteur nous a fournies quant à sa propre personnalité nous permettent de percevoir les subversions effectuées (bien que celles-ci ne semblent pas délibérées comme c'est le cas dans *Stéphane*) ; ainsi, lorsqu'il présente un Mallarmé semblable à lui-même, il ne fait pas croire que Mallarmé était réellement ainsi : il donne à ses lecteurs les moyens de voir que cette subversion de l'altérité existe au sein du texte.

Mais par-dessus tout, l'implication subjective du biographe a pour effet de l'affranchir des conventions génériques et de l'amener à une exploration formelle et thématique à travers laquelle son œuvre parvient à être davantage qu'un métadiscours sur le biographé. En effet, *Stéphane* et *La Gloire* ne valent pas uniquement en tant que discours sur Mallarmé, mais en viennent à constituer une œuvre à part entière où se condensent nombre de préoccupations. L'œuvre de Daniel Oster, non seulement par sa qualité littéraire, mais aussi pour la diversité des procédés qu'on y retrouve, m'a fourni un exemple éclairant de cet amalgame de pratiques littéraires qui caractérise les fictions biographiques. Malgré la différence au niveau des pratiques d'écriture chez tous ces auteurs, leur intérêt commun pour le biographique montre à quel point la littérature actuelle est préoccupée par son héritage, comme si les écrivains contemporains pensaient leur rapport à la littérature par le truchement des grands modèles littéraires du passé. C'est donc en lien étroit avec Mallarmé, avec Rimbaud, avec Proust, qu'ils envisagent leur propre œuvre, celle-ci se déployant non pas dans l'ombre de ces grandes figures, mais bien à égalité avec elles, dans leur continuité.

En terminant, je tiens à ajouter quelques mots sur le legs laissé par Daniel Oster au terme d'une œuvre aussi rigoureuse qu'innovatrice. Il se sera d'abord démarqué

par l'originalité de la vision qu'il donne de Mallarmé, ainsi que par l'approche qu'il a privilégiée : loin de mener froidement son analyse et son enquête biographique, Oster s'y est investi intimement, en particulier lorsqu'il évoque le deuil vécu par le poète, mais aussi par le sentiment d'amitié et d'empathie qu'il lui témoigne, soucieux de parler de lui d'une manière qui soit respectueuse de sa complexité ontologique, s'insurgeant contre ceux qui commettent la faute de considérer Mallarmé comme une idée plutôt que comme une personne qui vécut véritablement et dont on n'aura jamais qu'une connaissance partielle et extérieure. Car l'œuvre d'Oster se distingue par la manière dont l'auteur remet constamment en question les fondements et la légitimité de ses propres outils, qu'ils soient langagiers ou biographiques, plaidant pour une vision qui soit attentive à l'innommé autant qu'à l'indicible. Dans *Rangements*, faisant le point sur les interrogations qui ont marqué son parcours intellectuel, il écrit : « Il n'y a pas d'*ici* pour la vérité. Tu n'es pas cet *ici* qui en serait le lieu. [...] Se méfier des épiphanies. Reconnais plutôt le voile ! Vois-le ! Comme tu vois le langage. Le voile est ce qui dénonce, indique. Dévoiler n'est pas révéler la vérité, car ce qui la révèle est le voile. Laisser la vérité voilée, car ouvrir le voile c'est blasphémer. » (2001 : 9-10) Ainsi, le manque, le défaut, l'ignorance font partie de cette vérité qu'Oster ne cherche pas à démystifier, à dominer, mais plutôt à entrevoir furtivement, avec toutes ses contradictions et ses incohérences.

Je tiens également à souligner que l'héritage littéraire le plus important laissé par Daniel Oster consiste, selon moi, dans sa grande inventivité théorique : refusant d'adhérer aux conventions littéraires, il s'en est néanmoins servi pour développer une poétique bien particulière où le mélange des genres favorise les croisements entre discours littéraire et métadiscours critique ; ainsi, il est parvenu à mener d'un même élan une réflexion sur les auteurs eux-mêmes et sur leurs œuvres. S'inspirant des modèles – biographiques, critiques, génériques –, il s'est appliqué à rechercher des possibilités d'innovation, gardant toujours en tête la nécessité de respecter la complexité du réel, sans redouter les apories. Oster s'est également démarqué par son

intégrité intellectuelle et par sa vision sans complaisance du milieu littéraire, défendant ses idées avec une indéfectible pugnacité.

En somme, ce que je retire de mon étude de l'œuvre d'Oster, c'est avant tout l'idée qu'il n'est pas nécessaire de parvenir à des conclusions définitives et qu'il vaut mieux laisser les choses en suspens dans une constante recherche – recherche de formes nouvelles, de nouvelles approches, mais aussi recherche de la vérité. Le fait qu'il ne sera jamais possible de circonscrire le réel, de saisir pleinement l'intimité d'un individu ne doit pas nous décourager de mener sans relâche nos recherches. Oster nous livre donc une belle leçon de courage et d'intégrité. Les questions qui traversent son œuvre restent irrésolues, chaque problème en révélant un nouveau : la fiction qui imprègne tout écrit, les sources manquantes, partielles ou mensongères, le langage qui révèle et masque à la fois, l'impossible objectivité, tout concourt à empêcher le biographique de s'accomplir. Mais s'il y a une chose que nous apprend Oster, à travers toute son œuvre mais plus particulièrement dans *Rangements*, où il a conscience de la proximité de sa propre mort sans toutefois que cette perspective ne l'empêche de reconduire inlassablement les questionnements sur le biographique et sur le littéraire qui ont marqué son œuvre, c'est que le processus de réflexion, la pensée en cours de formation qu'il expose dans *Stéphane* et dans *La Gloire*, valent mieux que toutes les conclusions.

## BIBLIOGRAPHIE

Amossy, Ruth (2002). « Éthos », dans Paul Aron, Denis St-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 209-210.

Baudelle, Yves (2001). « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *Revue des sciences humaines*, n° 263, p. 75-101.

———— (2003). « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1 (printemps), p. 7-26.

Bourdieu, Pierre (1986). « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63 (juin), p. 69-72.

Boyer-Weinmann, Martine (2005). *La relation biographique : enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 476 p.

———— (2007). « Un discours perturbé : la fiction dans le biographique », dans Robert Dion, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene (coll. « Convergences »), p. 279-299.

Buisine, Alain (1991). « Biofictions », *Revue des sciences humaines*, n° 224, p. 7-13.

———— (2001), « Écrire des biographies », *Revue des sciences humaines*, n° 263, p. 149-159.

Cohn, Dorrit ([1999]2001). *Le propre de la fiction* (traduction de Claude Hary-Schaeffer), Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 262 pages.

Dion, Robert (2005). « Avatars du biographique », *Voix et images*, vol. XXX, n° 2 (89) (hiver), p. 17-19.

———— (2007). « Un discours perturbé : la fiction dans le biographique », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene (coll. « Convergences »), p. 279-295.

Dion, Robert et Frances Fortier (2010). *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (coll. « Espaces littéraires »), 196 pages.

Dvorak, Marta (dir.) (1997). *La Création biographique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 315 pages.

Échinard-Garin, Paul (2004). « Daniel Oster, *deleatur, moriendo* : À propos de *Rangements* », *French Forum*, vol. 29, n° 1 (Winter), p. 101-112.

Fortier, Frances (2008). « L'individu Mallarmé dans l'écriture biographique de Daniel Oster », dans Manon Auger et Marina Girardin (dir.), *Entre l'écrivain et son œuvre : In(ter)férences des métadiscours littéraires*, Québec, Nota Bene (coll. « Convergences »), p. 125-142.

Gefen, Alexandre (2004). « La fiction biographique, essai de définition et de typologie », *Otrante*, n° 16, p. 7-23.

----- (2007). « "Soi-même comme un autre" : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine », dans Anne-Marie Montluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (coll. « Cribles »), p. 55-75.

Genette, Gérard (1991). « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), p. 65-93.

Gide, André ([1920]2008). *Paludes*, Paris, Gallimard, (coll. « Folio »), 147 pages.

Hildesheimer, Wolfgang ([1977]1990). « La subjectivité du biographe », *Littérature*, n° 77 (février), p. 79-90.

Kaufmann, Vincent (1993). « Morts et résurrections de l'auteur », *Critique*, n° 548-549, p. 107-120.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1982). « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte*, n° 1, p. 27-49.

Lejeune, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 357 pages.

Macé, Gérard (1987). *Le Manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard (coll. « Le chemin »), 122 pages.

Madelénat, Daniel (1984). *La biographie*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Littératures modernes »), 222 pages.

----- (1991). « Biographie et roman : je t'aime, je te hais », *Revue des sciences humaines*, n° 224, p. 235-247.

----- (1998). « La biographie littéraire aujourd'hui », dans José Castillo et Francisco Gutiérrez Carbajo (dir.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, p. 39-53.

----- (2000). « La biographie aujourd'hui. Frontières et résistance », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, (communication présentée dans le cadre du LI<sup>e</sup> Colloque de l'Association, le 7 juillet 1999) n° 52 (mai), p. 153-167.

----- (2007). « La biographie contemporaine au miroir du roman du biographe », dans Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene (coll. « Convergences »), p. 71-89.

Mallarmé, Stéphane (1973). *Correspondance IV. 1890-1891. Recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin. Texte et notes*, Paris, Gallimard, 663 pages.

----- (1998). *Œuvres complètes*, volume 1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1529 pages.

----- (2003). *Œuvres complètes*, volume 2, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1907 pages.

Michon, Pierre (1984). *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 206 pages.

----- ([1991]2005). *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 109 pages.

Mondor, Henri ([1941]1950). *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 827 pages.

Montluçon, Anne-Marie et Agathe Salha (2007). *Fictions biographiques : XIX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (coll. « Cribles »), 265 pages.

Nabokov, Vladimir ([1940]1979). *La vraie vie de Sebastian Knight* (traduction d'Yvonne Davet), Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 308 pages.

Nadel, Ira B. (1988). « The Biographer's Secret », dans James Olney (dir), *Studies in Autobiography*, New York/Oxford, Oxford University Press, p. 24-31.

Noguez, Dominique (1986). *Les trois Rimbaud*, Paris, Éditions de Minuit, 61 pages.

Oster, Daniel (1981). *Monsieur Valéry*, Paris, Seuil (coll. « Pierres vives »), 182 pages.

----- (1987). *Dans l'intervalle*, Paris, P.O.L., 184 pages.

----- (1991). *Stéphane*, Paris, P.O.L., 126 pages.

----- (1997). *La Gloire*, Paris, P.O.L., 171 pages.

----- (1997a). *L'individu littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Écriture »), 239 pages.

----- (2001). *Rangements*, Paris, P.O.L., 279 pages.

Prieur, Jérôme (2001). *Proust fantôme*, Paris, Gallimard (coll. « Cabinet des lettrés »), 157 pages.

Proust, Marcel ([1913-1927]1999). *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (coll. « Quarto »), 2400 pages.

Puech, Jean-Benoît (1979). *La Bibliothèque d'un amateur*, Paris, Gallimard (coll. « Le Chemin »), 158 pages.

----- (1993). *L'Apprentissage du roman*, Seyssel, Champ Vallon, 253 pages.

----- (2002). « La création biographique », dans Brigitte Louichon et Jérôme Roger (dir.), *Modernité. L'auteur entre biographie et mythographie*, n° 18, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 45-74.

----- (2004). *Jordane revisité*, Seyssel, Champ Vallon, 167 pages.

Quignard, Pascal (1986). *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 70 pages.

Regard, Frédéric (1999). « Les mots de la vie : introduction à une analyse du biographique », dans Frédéric Regard (dir.), *La biographie littéraire en Angleterre (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, p. 11-30.

Richard, Jean-Pierre (1993). « Pour lire Rimbaud le fils », dans Pierre Bergounioux et autres (dir.), *Compagnies de Pierre Michon*, Lagrasse/Orléans, Verdier/Théodore Balmoral, p. 117-140.

Ricœur, Paul (1991). « L'identité narrative », *Revue des sciences humaines*, n° 221, p. 35-47.

Schabert, Ina (1982). « Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations », *Biography*, vol. 5, n° 1, p. 1-16.

----- (1990). *In Quest of the Other Person : Fiction as Biography*, Tübingen, Francke Verlag, 235 pages.

Schwob, Marcel ([1896]1993). *Vies imaginaires*, Paris, Gallimard (coll. « L'Imaginaire »), 182 pages.

Steinmetz, Jean-Luc (1998). *Mallarmé. L'absolu au jour le jour*, Paris, Fayard, 616 pages.

Valéry, Paul ([1924]1959). *Variété*, Paris, Gallimard, 276 pages.

----- ([1946]2007). *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard (coll. « L'Imaginaire »), 140 pages.

----- (1957). *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1872 pages.

Viart, Dominique (1999). « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain* (Actes du colloque de Calaceite, 6-13 juillet 1996), Paris-Caen, Minard (coll. « Lettres modernes »), p. 115-139.

----- (2001a). « Essais-fictions : les biographies (ré)inventées », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'éclatement des genres au XXe siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, p. 331-345.

----- (2001b). « Dis moi *qui* te hante, paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, p. 7-33.

----- (2007). « Naissance moderne et renaissance contemporaine des fictions biographiques », dans Anne-Marie Montluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques : XIXe – XXIe siècles*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail (coll. « Cribles »), p. 35-54.