

ÉCRIVAINS

MODES D'EMPLOI

de Voltaire
à *bleuOrange*
revue hypermédiate

Ouvrage édité dans le cadre de l'exposition « **ÉCRIVAINS** MODES D'EMPLOI.
De Voltaire à *bleuOrange* (revue hypermédiasique) »
tenue au Musée royal de Mariemont (Morlanwelz)
du 2 novembre 2012 au 17 février 2013.

Ouvrage financé par le Pôle d'Attraction Interuniversitaire P7: Literature and Media
Innovation: The Question of Genre Transformations

Sous la direction scientifique de Sofiane LAGHOUATI, David MARTENS &
Myriam WATTHEE-DELMOTTE dans le cadre du Programme scientifique du Centre de Recherche
sur l'Imaginaire de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve.

Commissariat

Sofiane LAGHOUATI

Coordination éditoriale

Benoît GOFFIN

Recherche iconographique

Delphine GERING

Mise en page

Claudine WERQUIN-LACROIX

Photographies

Michel LECHIEN (sauf indication contraire)

Impression

Imprimerie CHAUVEHEID, Stavelot

ISBN

978-2-930469-46-1

Dépôt légal

D/2012/0451/153

© Musée royal de Mariemont, 7140 Morlanwelz (Belgium)
Établissement scientifique de la Fédération Wallonie-Bruxelles



Engraver del.

P. Pellerin sculp.

*quel bon café au lait, je prenois tête à tête
avec ma Thérèse, ma chatte et mon chien
nous faisoient compagniel.*

— CONFESSIONS. Part II. Liv. X. —

Jean-Jacques Rousseau, dans *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau*, t. XIX, Paris, 1824.
© Morlanwelz, Musée royal de Mariemont. Cliché Michel Lechien.

III. L'écrivain et l'intime

A. Se faire l'intime de l'écrivain

On peut aimer la littérature et ne pas se soucier des écrivains : aimer la fiction, les paysages mentaux qu'elle déroule et reprend, les scènes peuplées de personnages qu'invente la surprise des mots, aimer que cela vienne jusqu'à nous, lecteurs, dans le silence d'une chambre, dans la monotonie d'un train, dans la lumière d'un jardin public, et ne pas se soucier de l'origine de l'histoire et des rêves, ne pas être curieux de mettre une autre histoire avant l'histoire, celle de l'écrivain qui nous a fait ce cadeau. L'écrivain n'attend pas forcément qu'un regard en retour suscité par son œuvre soit dirigé vers lui : il peut espérer que cette œuvre prenne valeur au point qu'on ne s'intéresse qu'à elle, comme on le faisait jadis, aux temps médiévaux où les copies manuscrites circulaient anonymes.

Le goût pour la littérature finit pourtant, chez beaucoup de lecteurs, par faire désirer et advenir la rencontre avec l'écrivain. C'est sur le terrain de l'intime que cela a lieu d'abord, en cet espace en nous qui lisons, où parle la littérature, où porte la voix de l'autre. Les fictions lues s'y trouvent chez elles et nous accroissent comme un supplément d'âme. Ce territoire commun à l'écrivain et au lecteur, où ils se joignent quand le second recrée en lui et donne vie nouvelle à ce que le premier a créé, considérons-le comme l'espace intime de la littérature, lieu d'un échange immatériel où transitent les textes. Le mot « intime » est celui qu'il faut ici, l'autorité des premiers dictionnaires français qui l'ont accepté, à la fin du XVII^e siècle, le confirme : la qualité d'une relation étroite entre deux êtres fait le sens premier du mot (« Il n'a guère d'usage qu'en cette phrase : *ami intime*, qui signifie, Un ami cordial, un homme avec lequel on a une liaison d'amitié très étroite. En ce sens, il est quelquefois substantif : *c'est son intime*. Il est du style familier », note le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694¹. C'est cela, en effet, qui est en jeu entre l'écrivain et son lecteur : se reconnaître comme possibles intimes, vouloir l'être.

« En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même », a dit très fameusement Proust dans le dernier volume d'*À la recherche du temps perdu*². La réflexion de Proust en la matière a commencé sous la forme d'un article polémique sur « La méthode de Sainte-Beuve » (repris de façon posthume parmi les écrits réunis sous le titre *Contre Sainte-Beuve*) : il y part à l'assaut du critique dont la « fameuse méthode » consiste à « ne pas séparer l'homme de l'œuvre », à ignorer qu'« un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». Le moi créateur échappe à la dispersion sociale et seul l'entretien singulier et silencieux avec les textes permet de l'entendre : « ce moi-là, si nous voulons le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur »³.

Sainte-Beuve, pourtant, se montre capable de cet effort, lui qui ne prône rien tant qu'un rapport intime avec les auteurs : certains de ses articles pourraient servir à

illustrer la magnifique invitation de Proust à plonger en soi pour, loin des bruits du monde, construire un colloque singulier avec l'auteur saisi dans la gravité de sa création. C'était l'enjeu qu'il se donne comme auteur des *Portraits littéraires*, titre qui désigne une forme mise au point pour rendre compte d'un rapport de proximité désirée avec les écrivains. Sainte-Beuve, certes, n'a pas toujours évité l'attitude caricaturale que condamne Proust, en particulier concernant des écrivains qui lui sont contemporains : par exemple Stendhal, dont les écrits sont récusés du fait de la mauvaise opinion contractée sur la personne d'Henri Beyle auprès de gens qui l'ont connu de manière proche⁴. Mais c'est peut-être qu'à tout prendre, on ne peut pas se faire vraiment intime d'un contemporain, dans le sens idéal de la relation qui se fonde sur le terrain de la littérature, parce que la personne sociale existe trop fortement chez celui qui est en vie, ce qui entrave l'accès au créateur qu'il est par ailleurs. Avec les morts, Sainte-Beuve est plus en liberté et peut, d'un regard compréhensif, transformer l'admiration en sympathie. Regardons-le agir avec Diderot dont il se fait l'intime dans un article où, en début de carrière encore (en 1831), il énonce un goût qui devient tout aussitôt une méthode : « J'ai toujours aimé les correspondances, les conversations, les pensées, tous les détails du caractère, des mœurs de la biographie, en un mot, des grands écrivains ; [...] on s'enferme pendant une quinzaine de jours avec les écrits d'un mort célèbre, poète ou philosophe ; on l'étudie, on le retourne, on l'interroge à loisir ; on le fait poser devant soi ; c'est presque comme si l'on passait quinze jours à la campagne à faire le portrait ou le buste de Byron, de Scott, de Goethe ». La « familiarité » s'installe et bientôt, à force de cette observation dans la proximité, apparaissent « le tic familier, le sourire révélateur, la gerçure indéfinissable, la ride intime et douloureuse qui se cache en vain sous les cheveux déjà clairsemés » : alors, « on a trouvé l'homme »⁵. Trouver l'homme dans l'écrivain : est-ce confondre le moi créateur et le moi social, annuler la dimension créatrice en la réduisant aux imperfections d'un paraître ? C'est plutôt, dans une perspective humaniste héritée de Montaigne et des Lumières, être convaincu que chacun porte en soi « la forme entière de l'humaine condition » et que lire c'est le constater : en nous-mêmes, au prix de l'effort demandé par Proust, nous nous retrouvons intimes d'un autre moi qui a écrit peut-être avant même que nous soyons nés et qui nous convainc qu'au plus fort du singulier, il y a l'universel.

On peut croire que Diderot aurait aimé être approché avec les mots de Sainte-Beuve, lui qui refuse de se reconnaître dans le portrait qu'un peintre pourtant très habile, Michel Van Loo, donne de lui à sa table de travail, pour le Salon de 1767 : « j'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne suis pas tel que vous me voyez là »⁶. La leçon est dure pour le peintre qui sans doute, quoi qu'il fasse avec ses pinceaux, est condamné à produire du figé. Capter la « gerçure indéfinissable » ou les « cent physionomies diverses » de chaque jour revient à énoncer un programme qui se fait un idéal de la relation intime : il s'agit de saisir le corps et de saisir les détails pour, encore une fois, constater que le plus singulier peut être le lieu d'où l'on découvre l'universel et que ce qui différencie les hommes doit être l'occasion de penser ce qui les unit.

Ces exemples (Diderot, Sainte-Beuve) datent d'une période, entre le dernier tiers du XVIII^e siècle et le premier tiers du XIX^e, qui voit l'émergence, sinon de l'individu

comme vocable et comme idée, du moins de l'individualisme comme notion politique qui établit l'autonomie du sujet dans la société et son droit à voir respectés et défendus des droits qui lui sont reconnus. En même temps que la Révolution française proclame ceux-ci, la littérature prononce, avec *Les Confessions* de Rousseau (publiées de manière posthume en 1782 et 1789), les droits du « moi » et du « je ». Les écrits consacrés à la représentation de soi ont désormais droit de cité dans la littérature.

Les lexicologues constatent que, dans ce contexte, le sens du mot « intime » évolue : l'acception relationnelle (« ami intime ») persiste, mais est rapidement dépassée par une acception psychologique qui renvoie à la profondeur, au for intérieur. Le signal en est donné en 1771 par le *Dictionnaire de Trévoux*, rédigé par les Jésuites, qui présente une « acception métaphysique » du terme : « sentiment intérieur, ou conscience. C'est ainsi que nous connaissons notre âme, les pensées, la douleur, le plaisir, en un mot tout ce qui se passe au-dedans de nous-même »⁷. Cette définition qui s'impose rapidement comme dominante renoue avec l'étymologie (*intimus* est le superlatif d'*interior*) et aussi avec le patronage religieux : dans ces autres *Confessions* que sont celles de saint Augustin, le terme est élevé à la plus haute dignité quand l'auteur, se reprochant son égarement passé auprès des manichéens qui cherchent Dieu dans le monde sensible, se reprend : « *tu autem eras interior intimo meo* » (III, 6 : toi cependant, tu étais « plus intérieur à moi que ce que j'ai de plus intérieur »). Cette définition (qu'on dira, selon les références que l'on choisit, métaphysique ou psychologique) ne contredit par forcément la définition relationnelle. Le philosophe Michaël Foessel remarque au contraire, dans son récent essai sur *La Privation de l'intime*, que les deux se rejoignent très bien : « en employant plus volontiers la forme adjectivale ("l'intime" et non "l'intimité"), nous désignons un lien, et non une chose, un rapport plutôt qu'un espace clos. La conviction qui anime ce choix est que l'on n'est jamais seul dans l'intime, mais que l'on s'y retrouve au sein d'une société d'élus ». « L'existence de liens intimes », ajoute Foessel, « est politiquement signifiante » car retrancher de la visibilité commune une part des liens qu'on a construits pour habiter une expérience est un « acte qui a à voir avec la liberté »⁸. L'intime est un bien commun qu'on ne connaît pas seul, il n'existe que si on peut le partager, y accueillir le regard d'un autre : la « société d'élus », pour celui qui écrit, est celle qu'il se forme avec ses lecteurs. Il peut être tentant, alors, pour l'écriture littéraire, d'aller un cran plus loin : non pas seulement opérer une représentation de soi, mais encore de soi dans l'intime.

« *Intus et in cute* », ces quelques mots placés en tête des *Confessions* de Rousseau ont valeur de *big bang*. Cette épigraphe qui reprend en partie un vers du poète latin Perse (« *Ego te intus et in cute novi* », moi je te connais intérieurement et sous la peau) annonce un programme de littérature intime, c'est-à-dire de littérature se donnant pour tâche d'explorer une part profonde de soi, habituellement dérobée au regard des autres, pour tout à coup la montrer, la « confesser ». Dans l'histoire de la littérature et plus largement des idées, Rousseau marque une rupture entre un avant et un après : c'est particulièrement vrai pour l'écriture de soi et la représentation de l'intime. Il faut une capacité au paradoxe bien forte pour arriver à dire, comme le fait un personnage des *Faux-Monnayeurs* de Gide qui répond à longue distance, dans ce roman de 1925, au « *Intus et in cute* » : « ce que l'homme a de plus profond, c'est sa peau »⁹ ! Les paradoxes

ne suffisent pas à briser le joug : la représentation de l'intime a conquis de larges pans de la littérature depuis Rousseau, c'est un champ désormais ouvert à l'écriture. À chaque auteur de décider s'il y va ou pas : y aller, c'est exercer le droit de s'établir dans un nouveau territoire littéraire et de le reconnaître peu à peu. C'est comme l'exploration du Nouveau Monde après les premiers pas de Christophe Colomb : personne n'est obligé d'y aller et on peut préférer rester sur les territoires depuis longtemps habités, où il reste tant à faire et à connaître ; mais tout le monde ressent l'influence exercée par le nouvel espace qui, par le seul fait de son existence désormais avérée, transforme l'ancien. C'est ainsi que des écrivains peuvent prétendre, après Rousseau, narrer leur vie sans se soumettre au régime de l'aveu, en s'en tenant à la tradition des mémorialistes qui, sous l'Ancien Régime politique et littéraire ont volé, au soir de leur vie, de parfaire une image publique longuement travaillée au fil de leur existence. Chateaubriand est pourtant obligé, dans les *Mémoires d'outre-tombe*, de faire une mise au point : « Rousseau croit devoir à sa sincérité, comme à l'enseignement des hommes, la confession des voluptés suspectes de sa vie [...]. Si je m'étais prostitué aux courtisanes de Paris, je ne me croirais pas obligé d'en instruire la postérité »¹⁰. Malraux prévient de même, au seuil des *Antimémoires*, qu'il ne répondra pas à l'injonction devenue commune de « l'introspection-aveu », laquelle n'aboutit selon lui qu'à toujours refaire le même constat : « Qu'est-ce qu'un homme ? Un misérable petit tas de secrets... »¹¹. Malraux revendique le bon droit de l'écrivain autant que du peintre ou du sculpteur à pratiquer un art du portrait qui ne soit pas étroitement figuratif, mais stylisé. Un tel point de vue est légitime, comme l'est aussi la réticence devant lui de lecteurs qui, formés à l'école de Rousseau, sont désireux de faire la rencontre d'une personne à travers leur lecture : « je lis les *Mémoires d'outre-tombe*, et je m'impatiente de tant de grandes poses et de draperies. [...] moi qui ai tant aimé l'auteur, je me désole de ne pouvoir aimer l'homme »¹², écrit George Sand à une amie au moment où elle-même écrit une *Histoire de ma vie*.

L'époque romantique, en effet, attend de la littérature qu'elle mette en relation des personnes, réunisse des subjectivités éparées. Dire comme on le fait souvent que c'est l'âge du lyrisme n'est pas suffisant : ce n'est pas seulement une époque où des « je » ont besoin de s'exprimer et de déployer un « moi ». Ce lyrisme n'a de sens qu'adressé : il lui faut être entendu et justifié par un lecteur qui l'approuve et marque sa gratitude pour le partage des expériences. On pourrait donc tout aussi bien dire que l'époque romantique, en littérature, est l'âge de l'intime dans la mesure où écrivains et lecteurs sont réunis par des textes où ils se parlent directement et suscitent leur envie de se rencontrer. Le meilleur symptôme en sont les lettres de plus en plus nombreuses que, depuis Rousseau, les écrivains reçoivent de leurs lecteurs. Dans le même temps où l'accroissement du nombre de ceux-ci fait que le public est désormais perçu comme une foule aux contours indécis, les auteurs s'emploient à s'adresser plus directement à chacun des lecteurs, instituent un rapport singulier avec lui et préparent ces manifestations en retour que sont toutes les démarches par lesquelles un lecteur peut espérer entrer en relation avec un écrivain qui le touche particulièrement. Cette situation peut même devenir objet de narration romanesque et Balzac, observateur passionné de son temps, n'en laisse pas passer l'occasion : dans *Modeste Mignon* (1844), il traite sous l'aspect d'une fable humoristique des heurs et malheurs d'une jeune fille qui, engouée de la lecture d'un

poète renommé, lui écrit, le rencontre et éprouve les grotesques conséquences de la confusion qu'elle a faite entre « aimer l'auteur » et « aimer l'homme ».

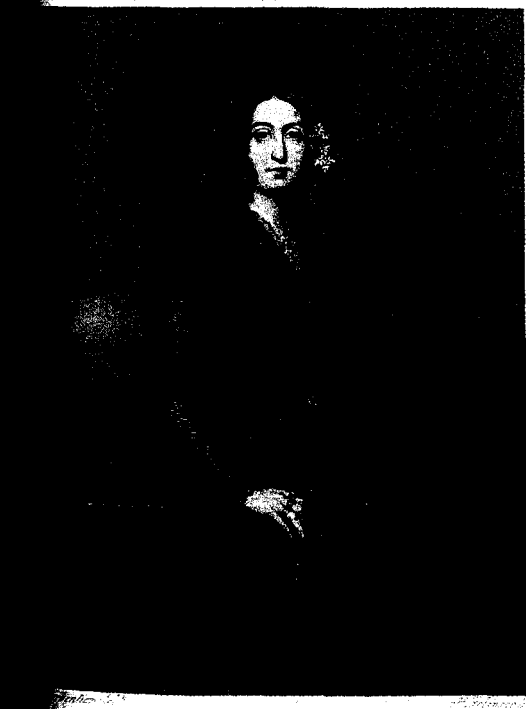
Mais il y a des auteurs pour traiter avec sérieux et scrupule de la qualité morale de leur relation avec le lecteur. Ainsi George Sand quand elle écrit sur plusieurs années, au milieu de sa carrière, *Histoire de ma vie* (1855). Saisir le moment de l'autobiographie a en effet pour un écrivain, surtout s'il s'est fait connaître précédemment par des œuvres d'une autre sorte (dans le cas de George Sand, la fiction romanesque), la valeur d'un geste moral : l'écrivain, alors, va vers son public, il décide et organise sa rencontre

George Sand.

© Morlanwelz, Musée royal de Mariemont.
Cliché Michel Lechien.

avec lui, travaille précisément à construire la confusion entre l'auteur et l'homme (ou la femme). C'est un risque, mais il vaut d'être pris : la rencontre programmée peut servir de justification à l'activité même d'écriture. C'est ainsi que l'entend George Sand quand, dans *Histoire de ma vie*, elle justifie son entreprise : « je raconte ici une histoire intime. L'humanité a son histoire intime dans chaque homme »¹³. L'adjectif répété dit ici la proximité la plus grande visée entre soi et l'autre : l'un écrit et l'autre lit dans le souci de se rendre « intimes », d'abolir la distance originelle qui resterait entre eux sans la littérature. « La vie d'un ami, c'est la nôtre », écrit encore l'auteur d'*Histoire de ma vie*, avant de résumer de façon saisissante : « écoutez ; ma vie, c'est la vôtre »¹⁴. Cette fusion est un idéal, la rencontre intime y est un sommet moral de reconnaissance mutuelle, de sympathie.

Il existe évidemment une version moins idéale, moins éthérée peut-être, de rencontre intime. Les *Confessions* de Rousseau, en établissant l'autobiographie au cœur de la littérature, en donnent le stupéfiant exemple : la confidence intime, alors, a trait aux choses du corps ou, pour le mieux dire, à la sexualité. Le « je » des *Confessions* joue le jeu d'une « confession » et narre ou avoue (mais sans manifester de culpabilité particulière) des goûts de l'adolescence qui semblent avoir duré longtemps : des plaisirs solitaires ou partagés de manière singulière (goût de s'exhiber à des passantes, goût de recevoir la fessée). Le XIX^e siècle littéraire reste tétanisé par ce précédent qui a durablement installé une réputation sulfureuse de l'autobiographie. On a vu Chateaubriand promettre de n'entretenir personne de son éventuelle fréquentation des « courtisanes de Paris ». George Sand, dont les amours fameuses avec quelques artistes de renom





FRANÇOIS-RÉNÉ CHATEAUBRIAND

Portrait de François-René de Chateaubriand

François-René de Chateaubriand, dans *Œuvres complètes de Monsieur le vicomte de Chateaubriand*, t. I, Paris, 1837. © Morlanwelz, Musée royal de Mariemont. Cliché Michel Lechien.

(Musset, Chopin) font que l'autobiographie est attendue comme un désirable objet de scandale, a bien pris soin de décevoir les curieux en la matière, ceux que motiverait une conception mal entendue de l'intime : « c'est une *histoire de ma vie* (non des confessions) », écrit-elle à l'époque où elle entreprend son ouvrage, « j'ai assez à raconter de ma vie morale (d'artiste), et intellectuelle, sans faire du public mon confident intime »¹⁵. De fait, l'auteur est maître de choisir sa relation avec le lecteur, et le lecteur d'y répondre ou non : l'intime est la qualité de la relation qu'ils construisent dans un mouvement réciproque et dont ils règlent l'étendue d'un

commun accord. Héritière de Rousseau, Sand dit pourtant les limites que connaît son élan vers le lecteur : l'intime moral oui, l'intime physique non ou plutôt, pour reprendre la distinction que défend Michael Föessel dans *La Privation de l'intime*, l'intime oui (notion morale qui renvoie à une relation entre les êtres), le privé non (notion juridique et économique qui renvoie à celle de propriété dans un contexte de pensée libérale). Dans cette mesure, l'autobiographie de George Sand se fait résolument intime puisqu'elle reconstruit avec précision les circonstances qui ont produit sa personne morale, avec une exploration particulièrement fouillée de son enfance dans un récit qui inclut ce qu'il est convenu d'appeler des secrets de famille.

La frontière entre l'intime et le privé, à vrai dire, est décision des auteurs qui travaillent à la tracer : si le XIX^e siècle, sous l'emprise de la morale dite bourgeoise, n'a pas pu accepter la publication de confidences ayant trait à la sexualité, le XX^e a pris une voie bien différente. Ce n'est pas le corps ou, pour mieux dire le sexe, qui serait à bannir de la narration intime quand celle-ci, bien entendue, ne s'occuperait que de choses morales : cette représentation, valable chez l'auteur qui la met en place à son usage (George Sand, qui en tire le meilleur profit pour sa littérature), n'est pas une vérité en soi. Chaque auteur (et à travers lui chaque époque), pour peu qu'il soit tenté par l'aventure autobiographique, reprend à nouveau frais la question de l'intime dans la littérature et apporte sa nouvelle définition des termes. Les narrateurs de *Si le grain ne meurt* d'André Gide (1926) et de *L'Âge d'homme* de Michel Leiris (1939) sont des êtres éminemment sexués, dont le sens de l'existence est en grande partie expliqué en termes de désirs et narré (chez Leiris

surtout) en termes de fantasmes. Ce qui naguère était privé, « misérable petit tas de secrets » que chacun avait le droit mais aussi le devoir de tenir pour soi sous forme d'un dépôt qui restait forclo à l'écart de la parole imprimée, devient intime si l'on travaille à construire la représentation de la sexualité non plus comme la dimension de soi qui isole des autres (parce qu'il faut la taire) mais qui en rapproche (parce qu'elle nourrit les relations en y faisant exister le désir). Gide révélant son homosexualité dans *Si le grain ne meurt* ne se révèle pas différent des autres hommes, mais désigne son mode d'être comme une des formes de « l'humaine condition ».

Le sexe une fois intégré dans l'intime ne se confond pas avec lui mais devient une dimension attendue de sa représentation. Fait lexical significatif : l'adjectif « intime » sert d'euphémisme pour éviter des termes plus crus dans des expressions qui apparaissent dans la première moitié du XX^e siècle, comme « parties intimes » et « rapports intimes ». Des auteurs qui ne souhaitent pas s'engager dans la voie de cette représentation tournent dès lors autour du genre autobiographique avec embarras : tout comme Malraux, Mauriac n'a pas appris à considérer les choses du corps comme dignes d'être racontées et n'a pas envie de le faire au moment où le succès du discours freudien institue la psychanalyse comme modèle de narration en la matière. « Depuis un demi-siècle », constate-t-il dans les *Mémoires intérieurs* (1959), « Freud, quoi que nous pensions de lui, nous oblige à tout voir, et d'abord nous-mêmes, à travers des lunettes que nous ne quittons plus »¹⁶. Le refus de chausser ces lunettes pour écrire sur lui-même conduit Mauriac à préférer s'abstenir d'autobiographie en bonne et due forme. La référence freudienne, donc, encombre certains qui lui reprochent d'imposer des normes au récit de soi, d'assurer le monopole de la sexualité sur l'intime et de promouvoir des grilles d'interprétation figées. Des auteurs, pourtant, ne se laissent pas intimider et relèvent ce nouveau défi d'un discours concurrent pour traiter de matières, celles de la psyché humaine, où l'expression littéraire se pensait seule compétente jusque-là. Rassuré par la psychanalyse sur le fait que « même à travers les manifestations à première vue les plus hétéroclites, l'on se retrouve toujours identique à soi-même, qu'il y a une unité dans une vie »¹⁷, Leiris se montre, dans *L'Âge d'homme* puis dans les volumes de *La Règle du jeu* un écrivain de soi qui compose librement ses ouvrages et laisse au lecteur le soin de débrouiller des éléments de sens qu'il livre sans les avoir toujours préalablement dépliés ; il peut aussi s'aventurer à considérer sa modeste existence dans les parages des plus grands mythes grâce au « matériel séduisant d'images » mis à disposition par « la psychologie freudienne » qui « offre à chacun un moyen commode de se hausser jusqu'au plan tragique en se prenant pour un nouvel Œdipe »¹⁸. Le lecteur est alors devant l'auteur comme devant un autre lui-même : une énigme à déchiffrer.

La liberté que le modèle psychanalytique peut donner à l'autobiographie se manifeste plus nettement encore dans *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky : l'émancipation par rapport à tout ordre normé du récit tout comme la narration des fantasmes et tourments de l'*eros* aboutissent à dégager l'expression de soi de toute entrave qui serait liée au traditionnel engagement de sincérité. Il n'y a pas de mensonge dans cette perspective, seulement de la fiction, et l'auteur de *Fils* a l'à-propos d'avancer le néologisme d'« autofiction » pour présenter son livre. La fortune de ce terme depuis peut être

appréciée comme une reformulation des rapports entre auteurs et lecteurs qui manifeste de part et d'autre la volonté de trouver un nouvel élan dans l'exploration de l'intime. En faisant place aux fables que chacun porte en lui-même, l'écriture de soi reconnaît en effet l'imaginaire comme le matériau qu'elle travaille indéfiniment : c'est sur ce terrain immatériel que la rencontre entre auteurs et lecteurs a seule chance d'advenir. La chose a peut-être toujours été sue, mais elle est enfin déclarée et de ce point de vue, avouer la part de fiction qui habite toute écriture, c'est y intégrer un surcroît d'intime.

Damien ZANONE

NOTES

¹ Voir, pour plus de précision en cette matière, l'article de V. MONTÉMONT, « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*, Anne COUDREUSE et Françoise SIMONET-TENANT, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 15-38, p. 17.

² M. PROUST, *Le Temps retrouvé*, éd. P.-E. ROBERT et B. JONES, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1989, 4 vol., vol. IV, p. 489.

³ M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve* [1954], Paris, Gallimard, 1987, p. 126-127.

⁴ *Ibid.*, p. 127-129.

⁵ Ch.-A. SAINTE-BEUVE, « Diderot » (*Revue de Paris*, 26 juin 1831), dans *Portraits littéraires*, éd. G. ANTOINE, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 166.

⁶ Cité par M. DELON, *Album Diderot*, Paris, Gallimard, 2004, p. 11.

⁷ Cité par V. MONTÉMONT, « Dans la jungle de l'intime », *op. cit.*

⁸ M. FESSEL, *La Privation de l'intime*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 13.

⁹ A. GIDE, *Les Faux-Monnayeurs, Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1142. Paul Valéry est réputé le premier auteur de ce paradoxe « monnayé » par Gide dans son roman ; il se le réapproprie en 1932 dans *L'Idée fixe*, dans une formulation légèrement différente : « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau » (Paris, Gallimard, 1934 [quinzième édition], p. 59).

¹⁰ F.-R. DE CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-Cl. BERTHET, Paris, Classiques Garnier, 1989-1998, 4 vol., vol. I, p. 260.

¹¹ A. MALRAUX, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1976, p. 14 et p. 16.

¹² Lettre de George SAND à Hortense ALLART du 18 décembre 1848, dans G. SAND, *Correspondance*, éd. G. Lubin, t. VIII, Paris, Classiques Garnier, 1971, p. 735-736.

¹³ G. SAND, *Histoire de ma vie*, éd. D. ZANONE, Paris, GF-Flammarion, 2001, 2 vol., vol. I, p. 112.

¹⁴ *Ibid.*, vol. I, p. 50 et p. 69.

¹⁵ Lettre de George SAND à Charlotte MARLIANI du 22 décembre 1847, dans G. SAND, *Correspondance*, éd. G. Lubin, t. VIII, Paris, Classiques Garnier, 1971, p. 207.

¹⁶ Fr. MAURIAC, *Mémoires intérieures* [1959], Paris, Le Livre de Poche, 1966, p. 8.

¹⁷ M. LEIRIS, *L'Âge d'homme* [1939], Paris, Gallimard, 2005, p. 200.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.