

## Introduction

Les morts-vivants sont parmi nous. Les écrans, pas plus que les cimetières, ne sauraient leur tenir lieu de dernière demeure : quiconque s'est absorbé dans un épisode de la série *The Walking Dead* ou dans un tome de la bande dessinée qui lui sert de modèle sait d'expérience qu'une mince paroi de verre n'arrête pas les hordes affamées. Fantômes, vampires et autres zombis ont envahi notre quotidien, dont ils contribuent – à en croire leurs observateurs avertis – à dénoncer les dérives et les inconséquences : pour Laurent Dubreuil, c'est ainsi l'Amérique entière qu'il faudrait se représenter « en jeune morte », se survivant à elle-même en « une mascarade grotesque, fantomatique et dégoûtante<sup>1</sup> ». Comme l'écrivait il y a plus d'un siècle déjà Guillaume Apollinaire, nous sommes entrés dans « la maison des morts », et c'est à grand-peine qu'en l'assemblée réunie entre ses murs nous distinguons les trépassés des survivants.

Il y aurait dans ces conditions une indéniable naïveté à songer que la littérature – ou peut-être faudrait-il dire d'emblée la « grande littérature », qu'il s'agirait de séparer strictement des productions dites populaires, – sortira indemne de l'invasion : force est de constater que le règne des morts-vivants s'étend aussi au domaine réservé des lettres, et même à leur canon le mieux protégé. L'exemple le plus criant est assurément en la matière celui du roman de Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies*, fondé sur l'alliage insolite du texte de Jane Austen – objet par ailleurs de plusieurs transpositions cinématographiques à grand succès<sup>2</sup> – et

---

1. Laurent Dubreuil, *Portraits de l'Amérique en jeune morte*, Paris, Léo Scheer, 2019, p. 7.

2. Songeons par exemple à l'adaptation de 1995, sous forme de série télévisée, proposée par Andrew Davis pour la BBC, ou encore au film dirigé en 2005 par Joe Wright, nommé aux Golden Globes et aux Oscars.

du personnel attendu des films de morts-vivants<sup>3</sup>. La pénétration des zombies dans le bastion de la grande littérature n'est cependant pas limitée à ce cas d'hybridation spectaculaire, qui abouche, non sans humour, les robes de régence et les mâchoires décharnées : au-delà de ces occasionnels cadavres exquis, l'entrée en littérature des « morts-vivants » offre une remarquable illustration à la définition des « contre-littératures », énoncée dès 1975 par Bernard Mouralis<sup>4</sup>. Réfléchissant, en spécialiste des lettres africaines, aux structurations du champ littéraire, l'auteur dessine un large périmètre où se côtoient des formes populaires telles que l'oralité, le mélodrame, le polar, la bande dessinée et le roman-photo, « sortes de doubles négatifs et péjoratifs des “grandes œuvres” dignes d'être retenues et transmises par la tradition lettrée<sup>5</sup> ». Récusées par l'institution, ces contre-littératures ne se plient pourtant pas à la marginalisation : « par leur seule présence, [elles] menacent déjà l'équilibre du champ littéraire<sup>6</sup> » dont elles se trouvent exclues, révélant le caractère arbitraire des lignes de partition qui le segmentent. Ainsi la présence contemporaine des morts-vivants en littérature – et jusqu'au sein du canon – peut-elle être perçue comme l'indice des pressions exercées par les « contre-littératures » sur les œuvres les plus autorisées.

On ajoutera d'emblée que l'observation scientifique de la présence des revenants n'a rien d'inédit : on pourrait même arguer qu'elle constitue une tendance critique forte des dernières années. L'hantologie, telle qu'elle est définie en 1993 par Jacques Derrida<sup>7</sup>, a fait du « spectre » l'un des acteurs marquants de la *French Theory* : on ne sera donc pas surpris de le voir surgir sous la plume d'universitaires américains, pour qui les présences

3. Seth Grahame Smith, *Pride and Prejudice and Zombies: the Classic Regency Romance, Now With Ultraviolent Zombie Mayhem*, Philadelphia, Quirk Books, 2009.

4. Bernard Mouralis, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann, coll. « Fictions Pensantes », 2011 [1975], avec une préface d'Anthony Mangeon.

5. *Ibid.*, p. 54.

6. *Ibid.*, p. 12

7. Jacques Derrida, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée, 1993.

fantomatiques sont devenues un sujet d'étude récurrent en sciences humaines<sup>8</sup>. Plus récemment, Daniel Sangsue a consacré plusieurs ouvrages à la constitution d'une « pneumatologie » qu'il distingue clairement des « opérations philosophiques et psychanalytiques » de l'hantologie : sa lecture de détail des textes du XIX<sup>e</sup> siècle français l'incite à dresser le constat d'une existence proprement *littéraire* des spectres, dont la revenance aurait partie liée avec l'énoncé d'une mémoire textuelle sous-jacente<sup>9</sup>. Les revenants deviennent alors l'émanation d'un riche terreau intertextuel, propice à l'émergence de ce que Tiphaine Samoyault nomme une « mémoire mélancolique<sup>10</sup> », hantée par la conscience que tout a déjà été dit et que l'auteur « tard venu » sera tout au plus l'écho affaibli de ses illustres prédécesseurs. La peur des morts-vivants, dans ces conditions, se mue aisément en « angoisse de l'influence », cette crainte, étudiée par Harold Bloom, de ne parvenir à s'émanciper suffisamment d'un modèle révérend<sup>11</sup>. Du légitime effroi qu'inspire le reflet inexistant du vampire, on glisserait insensiblement à la peur du miroir qui renverrait à l'écrivain, en lieu et place de son image, celle d'un rival trop ardemment admiré. L'ouvrage de Harold Bloom invite cependant à distinguer plusieurs catégories d'auteurs et de productions poétiques, la nature de « l'influence » devenant un gage de la qualité des œuvres commentées. Selon le critique, les plus faibles en resteraient à la répétition et à l'idolâtrie, tandis que les meilleures seules parviennent à ressusciter les auteurs morts,

---

8. Voir par exemple Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008. En France, voir par exemple Sébastien Rongier, *Théorie des fantômes : pour une archéologie des images*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

9. Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essais de pneumatologie littéraire*, Paris, Éditions José Corti, 2011, p. 22 et suivantes.

10. Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

11. Harold Bloom, *L'Angoisse de l'influence*, Paris, Les Éditions Aux Forges de Vulcain, 2013 [trad. Aurélie Thiria-Meulemans, Maxime Shelledy et Souad Degachi].

au prix, il est vrai, d'une sensible déformation, qu'il qualifie de « méprise » ou de « mélecture » :

De façon plus ou moins doctrinale, les grands poèmes sont toujours des présages de résurrection. Que les morts reviennent ou non, leurs voix, elles, reviennent à la vie, et ce, paradoxalement, jamais par le biais de l'imitation pure, mais par la méprise agonistique qu'infligent aux grands ancêtres leurs successeurs les plus doués.<sup>12</sup>

Loin d'être hermétique à la présence des morts-vivants, la littérature – et plus spécialement la grande littérature – leur offrirait ainsi un environnement privilégié, à condition qu'ils s'accommodent de quelques déformations accidentelles. Partant de ce postulat, le présent essai propose de se mettre en quête de « morts-vivants » littéraires – comprenons de grands auteurs du passé venus *habiter*, sous une forme ou sous une autre, la littérature contemporaine. Je préfère ici sciemment ce verbe à celui de *hanter*, qui aurait pourtant le mérite d'évoquer d'emblée une présence fantomatique<sup>13</sup> : c'est que nos « morts-vivants » n'ont pas systématiquement l'évanescence des spectres, ni leur inquiétante étrangeté – tout au contraire. Leur présence, dans les romans étudiés, ne se borne pas à l'obsession d'un beau vers ou d'un souvenir récurrent : tantôt décharnée et tantôt familière – c'est à cette alternative que sera consacré notre chapitre dédié au « zombi » et au « bourgeois » –, elle est toujours *physiquement* incarnée. L'étude menée par Daniel Sangsue invite à ce titre à différencier plusieurs types de morts-vivants : distinguant les « esprits », qui ont laissé leur corps dans la tombe, des « revenants en corps », qui se présentent à nous « non seulement sous l'apparence, mais sous la consistance physique qu'ils avaient de leur vivant », le critique établit une typologie détaillée des manifestations

12. *Ibid.*, p. 27.

13. Voir également l'usage du terme chez Dominique Viart, « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, 263, 2001, p. 7-33.

spectrales, classées en fonction du degré de « concrétude » de l'apparition. Les invisibles en tous genres voisinent ainsi avec les « morts prétendus », les « enterrés vivants », les « ressuscités », les « vampires », les « morts réincarnés » et autres « revenants en morceaux », dont seul un membre s'anime encore<sup>14</sup>. C'est parmi ces dernières catégories que se recrute l'essentiel des auteurs dont on suivra l'itinéraire dans ces pages.

### APRÈS « LA MORT DE L'AUTEUR »

Les revenants – c'est un phénomène connu – sont souvent mus par un désir de vengeance ou de compensation rétrospective. Dans le cas qui nous occupe, la recrudescence de figures auctoriales décédées témoigne surtout d'un dialogue ininterrompu entre la création et la critique, la première semblant s'assigner comme mission de contredire la seconde, en sollicitant le lecteur, devenu Hamlet malgré lui, comme premier témoin de ses récriminations. La lancinante présence de l'auteur en chair et en os – quoiqu'il lui faille parfois renoncer au luxe de cumuler les deux et se replier sur l'une ou l'autre option – apparaît en effet comme un cinglant démenti infligé à ceux qui professent depuis la fin des années 1960 « la mort de l'auteur ». On se souvient à ce propos du texte liminaire de Roland Barthes :

[...] succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée.

L'Auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer

---

14. Voir Daniel Sangsue, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, op. cit., p. 31-61.

à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pouvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture<sup>15</sup>.

Non content de refuser de s'effacer pour céder la place à un « scripteur » dépourvu de passions, d'humeurs et de sentiments, l'auteur « mort-vivant » récuse le « cran d'arrêt » biographique que devait représenter son décès. Plus largement, la tendance contemporaine dont le présent essai entend se faire l'écho remet en cause l'unanime dénonciation d'une approche biographique volontiers taxée de lansonisme rampant : en replaçant la vie de l'auteur au cœur du propos romanesque, les fictions étudiées offrent un contrepoint à l'engouement structuraliste pour une critique qui donnait systématiquement le primat au texte brut. Elles confirment en revanche l'hypothèse d'une « histoire littéraire des écrivains » intelligemment défendue dans un ouvrage collectif paru en 2012 : à l'opposé du discours des manuels et des professeurs, les contributeurs mettaient en lumière une histoire littéraire « indigène », développée *par les auteurs*, parfois au sein même de la fiction<sup>16</sup>. La revenance auctoriale s'inscrit ainsi parmi les manifestations de ce que Michel Murat nomme judicieusement « le romanesque des lettres ». Là encore, l'attention accordée au discours fictif invite à prendre quelques distances avec la vulgate critique autant qu'avec les formes classiques de l'histoire littéraire :

[...] elle [l'histoire littéraire] n'a guère prêté attention à la représentation que la littérature donne d'elle-même dans le cadre du roman, et plus généralement sous forme fictionnelle. Dans son libre développement, la fiction ne se soumet pas au jugement critique, et elle n'entre pas non plus en concurrence directe avec lui. Elle peut donc à loisir représenter

15. Je fais bien sûr référence à l'écho de l'article de Roland Barthes : « The Death of the Author », *Aspen Magazine*, 5-6, automne-hiver 1967, version française parue dans *Mantéïa*, 5, 1968.

16. Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013.

les mécanismes et les stratégies qui produisent la valeur littéraire. Mais les idées qui s'y formulent sont susceptibles d'être reprises et réinvesties dans d'autres contextes où elles prennent le poids d'assertions sérieuses. C'est à ce privilège que la disqualification des fictions par l'histoire littéraire constitue une réplique. [...] On ne s'est même guère interrogé sur l'intérêt que pouvaient présenter ces représentations fictionnelles pour un imaginaire, individuel ou social, de la littérature<sup>17</sup>.

Considérant, à la suite de Michel Murat, que « la littérature est un sujet de roman », j'aimerais avancer ici que la revenance auctoriale, telle qu'elle intervient dans de nombreux écrits depuis la fin des années 1980, participe de la réflexion sur « les mécanismes et les stratégies qui produisent la valeur littéraire » et contribue en dernier ressort à la constitution d'un patrimoine<sup>18</sup>. Peut-être le lecteur à l'esprit cartésien peinera-t-il à se laisser convaincre que l'identification d'auteurs « morts-vivants » constitue en définitive une « assertion sérieuse » : il admettra à tout le moins la possibilité d'une histoire de la littérature vue « sous l'angle du romanesque, c'est-à-dire des interférences et des modélisations réciproques entre la littérature et la vie<sup>19</sup> » – et la mort, ajouterons-nous.

### LES FICTIONS « MORTES-VIVANTES »

La fiction « morte-vivante », telle que j'entends la définir dans ces pages, s'inscrit à première vue dans la vague déferlante des biographies romancées et autres exo-fictions littéraires<sup>20</sup>. Les premières

---

17. Michel Murat, *Le Romanesque des lettres*, Paris, Éditions José Corti, 2018, p. 8-9.

18. Voir Brigitte Louichon, « Le patrimoine littéraire : un enjeu de formation », *Tréma*, 43, 2015, p. 22-31.

19. *Ibid.*, p. 16. Sur le patrimoine scolaire, voir également Nathalie Quintane, *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*, Paris, La Fabrique, 2017, p. 36-38.

20. Voir par exemple à ce sujet Anne-Marie Monluçon et Agathe Salha (dir.), *Fictions biographiques. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.

semaines de l'année 2020 offriront à cet égard une moisson d'une rare richesse, autorisant à conclure sans détour à l'existence d'une tendance de fond de la littérature française contemporaine : la fiction « morte-vivante » que Maylis Besserie dédie aux derniers jours de Samuel Beckett voisine ainsi dans les rayonnages des librairies avec *Le Secret Hemingway* de Brigitte Kernel<sup>21</sup>, un roman de Jessica L. Nelson dédié à Raymond Radiguet<sup>22</sup>, un autre de Pierre Assouline, qui délaisse le panthéon français pour s'intéresser à Rudyard Kipling<sup>23</sup>, et avec *Un automne de Flaubert*, où Alexandre Postel retrace les conditions de l'écriture de « La légende de Saint Julien l'Hospitalier »<sup>24</sup>. Loin d'être cantonnée à la littérature hexagonale, l'appétence pour les biographies d'écrivains se manifeste également dans le champ francophone, où elle autorise de remarquables chassés-croisés : en 2015, l'auteure suisse Douna Loup consacre par exemple un roman aux amours de deux poètes malgaches, Jean-Joseph Rabearivelo et Esther Razanadrasoa, dite Anja-Z, accordant une attention toute particulière au traitement qu'ils réservent l'un et l'autre à la langue française<sup>25</sup>. On notera d'entrée de jeu que ces circulations demeurent pour l'instant largement unilatérales : si les auteurs francophones se penchent volontiers – on le verra dans les pages qui suivent – sur la vie des auteurs français ou sur celle d'écrivains issus d'autres francophonies, les cas de biographies d'auteurs francophones signées par des auteurs français demeurent congrus, confirmant la relative asymétrie du champ littéraire contemporain.

La « fiction morte-vivante », quant à elle, ne se contente pas de retracer le déroulement d'une vie ou de rappeler la chronologie d'une œuvre achevée : plus qu'à l'existence documentée de l'écrivain, elle

21. Brigitte Kernel, *Le Secret Hemingway*, Paris, Flammarion, 2020.

22. Jessica L. Nelson, *Brillant comme une larme*, Paris, Albin Michel, 2020.

23. Pierre Assouline, *Tu seras un homme, mon fils*, Paris, Gallimard, 2019.

24. Alexandre Postel, *Un automne de Flaubert*, Paris, Gallimard, 2020.

25. Douna Loup, *L'Oragé*, Paris, Le Mercure de France, 2015. La publication de ce roman fait suite à celle des œuvres de Jean-Joseph Rabearivelo dans la collection Planète Libre, sous la direction de Serge Meitinger, Liliane Ramaroso et Claire Riffard (premier tome paru en 2010, deuxième tome en 2012).



s'attache à ses derniers instants et à ce qui s'ensuit. Si biographie il y a, c'est donc sous une forme éminemment dévoyée, induisant une concentration du regard sur la sortie du grand homme plutôt que sur les accomplissements qui ont fait sa célébrité. Une telle inclination morbide pourrait conduire à rapprocher la « fiction morte-vivante » de la forme poétique du « tombeau » : tandis que l'héritage antique de l'épithaphe grecque ou latine est plaisamment rappelé dans les volumes de la collection « Le Cabinet de Lettrés », créée par Patrick Mauriès<sup>26</sup>, plusieurs écrivains contemporains s'essaient à ce genre éprouvé, dont ils respectent plus ou moins fidèlement les contraintes. En 2009, Alain Blottière – que nous retrouverons plus tard pour son roman rimbaldien de 2020 – signe ainsi un *Tombeau pour Tommy*, consacré, par le truchement d'un projet cinématographique imputé au narrateur, au plus jeune des membres du groupe Manouchian, Thomas Elek<sup>27</sup>. Quant à Nancy Huston, elle publiait dès 1995 un *Tombeau de Romain Gary* présenté comme une interpellation adressée au défunt, sommé de répondre de ses mensonges et de ses contradictions<sup>28</sup>. La mort de Gary n'est cependant ni longuement évoquée, ni niée dans ce texte : elle apparaît tout au plus comme une condition du discours, autorisant la cristallisation finale d'une existence et d'une identité placées sous le signe de l'instabilité et de la dissimulation. De l'épithaphe antique, le tombeau a ainsi conservé un désir de fixation, une aspiration à l'immuable, dont la « fiction morte-vivante », niant que le trépas puisse constituer un infranchissable « cran d'arrêt », tend au contraire à se prémunir. Ni biographie, ni tombeau, elle pourrait être définie par son positionnement dans une zone interstitielle, oscillant continuellement entre les deux pôles contradictoires de l'existence et du néant : peu encline

26. Voir par exemple *Tombeaux romains : anthologie d'épithaphe latines*, Paris, Le Promeneur [Gallimard], 1993 [préface et traduction de Danielle Porte] ; *Tombeaux grecs : anthologie d'épigrammes*, Paris, Le Promeneur [Gallimard], 1995 [préface et traduction de Denis Roques].

27. Alain Blottière, *Le Tombeau de Tommy*, Paris, Gallimard, 2009.

28. Nancy Huston, *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, 1995.

au strict respect de la chronologie, la « fiction morte-vivante » constitue à ce titre une forme structurellement dynamique, fondée sur la transgression des bornes biographiques et des oppositions les plus communément admises. Sans aller jusqu'à situer toute « fiction morte-vivante » au niveau du fameux point de l'esprit surréaliste, « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement<sup>29</sup> », on constatera ainsi que les romans qui nous intéressent transgressent l'opposition de la vie et de la mort aussi allègrement que celle de la fiction et du document. De fait, contrairement aux biographies romancées et aux tombeaux, dans lesquels prime une exigence de vérité, la « fiction morte-vivante » reste avant tout *fiction*, embrassant sans hésiter l'approximation historique, l'ajout d'éléments inventés, le recours à des versions contrefactuelles et, occasionnellement, l'introduction d'un personnel narratif emprunté aux romans fantastiques et aux films à grand spectacle. Pour autant, les romans en question ne sauraient être considérés comme de pures productions de l'imagination : prenant appui sur une documentation souvent nourrie et sur une connaissance avertie de l'œuvre des auteurs ressuscités, ils participent pleinement d'un discours informé sur la littérature et sur les enjeux contemporains de sa patrimonialisation. À ce titre, la « fiction morte-vivante » est bel et bien une « fiction pensante », au sens où la délimite Franck Salaün<sup>30</sup>, incitant le lecteur à refuser toute conclusion définitive, fût-elle celle des manuels de littérature les mieux cotés.

Forme dynamique, la « fiction morte-vivante » existe dans des configurations variables, dont le présent essai se contentera de livrer quelques exemples. La transition entre la vie et la mort peut ainsi donner lieu à des « romans des derniers jours », dédiés

29. André Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988, p. 781.

30. Franck Salaün, *Besoin de fiction : sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2013 [2010].

à l'agonie de l'auteur (chapitre I), mais aussi à des chroniques de la relique (chapitre IV), à des récits de fausse mort et de résurrections (chapitre II), à des visites spectrales et à des réincarnations (chapitre III). Traitées dans d'autres ouvrages, certaines formes notoires ne seront pas évoquées ici : c'est le cas des récits autothanatographiques – autrement dit des narrations d'outre-tombe – dont Frédéric Weinmann a démontré l'essor dans la littérature autant que dans la culture populaire, à compter des années 1980<sup>31</sup>. Pour le critique, la floraison soudaine de ces récits, dont le narrateur annonce sans ambages parler depuis l'au-delà, s'explique par la « mort du roman » que scelle l'ébranlement du statut de l'auteur, mais aussi par la « mort de l'homme » qui en constituait le premier sujet et par l'influence croissante du cinéma et des formes de narration oralisées qu'il privilégie. L'analyse des fictions « mortes-vivantes » ne paraît ainsi pas dissociable d'une réflexion critique sur les évolutions de la littérature contemporaine depuis la fin du xx<sup>e</sup> siècle.

### POURQUOI LA LITTÉRATURE RESPIRE (ENCORE) MAL

Dans une conférence donnée à l'École Normale Supérieure en 1960, Julien Gracq établissait un diagnostic inquiétant au sujet de la production romanesque de ses contemporains : publié dans *Préférences* sous le titre de « Pourquoi la littérature respire mal », ce texte confirme, s'il en était besoin, l'idée tout organique que se fait l'auteur de la chose littéraire. En 1950, Julien Gracq conspuait déjà le système des prix dans *La Littérature à l'estomac*<sup>32</sup> : en l'espace de dix ans, il semble donc que la congestion intestinale ait viré au voile pulmonaire – les symptômes divergent mais le pronostic vital, selon toute vraisemblance, demeure engagé. Revenant sur une histoire littéraire au long cours, Gracq dresse en effet le

31. Frédéric Weinmann, « *Je suis mort* ». *Essai sur la narration autothanatographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2018.

32. Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac*, Paris, Éditions José Corti, 1950.

double constat d'un déracinement culturel, responsable de l'oubli d'un large pan du patrimoine littéraire, et de l'avènement d'une prose technicienne, fondée non plus sur le primat d'une « voix » d'écrivain mais sur l'application systématique d'un protocole :

[...] prenons garde qu'une rupture brutale est en train de se produire dans ces temps mêmes que nous traversons. Comme si l'esprit ne pouvait plus porter cette surcharge de trente siècles de littérature morte [...], l'iceberg se casse, et il se casse sous nos yeux, sans qu'on le remarque souvent bien clairement, tout près de la surface. Je me souviens d'en avoir pris conscience pour la première fois à la suite d'un petit jeu auquel nous nous livrions en 1940 dans un camp d'Allemagne : c'était le jeu de l'île déserte, qui consiste à désigner les vingt livres qu'on voudrait avoir dans un tel séjour entre les mains. L'île déserte, en fait de livres, nous y étions réellement, et cela donnait à notre choix un caractère plus autorisé. Ils étaient bien variés, ces choix, mais ce qui frappait, presque comme une règle, c'est qu'à part la Bible, les ouvrages désignés antérieurs à 1750 étaient presque une exception. Si nous regardons autour de nous d'un œil prévenu, nous verrons partout les traces de cette rupture en profondeur qui largue presque d'un coup vingt-cinq siècles de littérature. [...] Autrement dit, presque toutes les œuvres dont réellement nous nous nourrissons sont des œuvres déjà tardives, préoccupées du contrôle réfléchi et de la possession de leurs moyens plus que de la spontanéité de l'élocution. Autrement dit encore, notre culture repose sur des œuvres élaborées déjà dans le souci continu de la *technique* : comment s'étonner que le souci de la technique soit devenu ce qu'il est pour la littérature de notre temps, une préoccupation qui tend à prendre le pas sur toutes les autres, et presque une obsession ?<sup>33</sup>

Soixante ans plus tard, la vague du Nouveau Roman, qui motivait au premier chef la critique gracquienne, a décliné : il n'est pas sûr pour autant que le propos ait perdu de son actualité. Ainsi les romans étudiés dans les pages qui suivent appliquent-ils

---

33. Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989, p. 857-881, ici p. 865-866.

volontiers des recettes éprouvées : celle des « derniers jours de... », consistant à narrer l'agonie d'un grand homme, surgit à la fin des années 1980 et fait aujourd'hui encore florès. Quant aux auteurs qui suscitent ces « fictions mortes-vivantes », tous ont publié leurs œuvres majeures après 1750 – le plus « ancien » étant le marquis de Sade, dont les premiers écrits paraissent anonymement à compter de 1762, mais dont la redécouverte tardive compte parmi les apports majeurs du mouvement surréaliste<sup>34</sup>. Plus encore, les deux personnages qui occuperont le cœur du présent essai – justifiant, par l'abondance des textes qu'ils suscitent, un certain traitement de faveur – sont l'un et l'autre considérés comme des figures de proue de la modernité littéraire en France : de Baudelaire comme de Rimbaud, on s'entend à dire qu'ils sont des poètes « absolument modernes<sup>35</sup> ».

Un tel constat invite à renchérir sur le propos de Julien Gracq : « la littérature respire mal » et son souffle court est devenu, depuis plusieurs décennies déjà, celui d'une morte-vivante. *Exit* la dame aux camélias, cachant précipitamment dans son giron un mouchoir teinté de sang – entre la « morte amoureuse ». Puisqu'elle nous accompagnera tout au long de ces pages, faisons d'emblée les présentations : voici venir Beatrix, vêtue de sandales à bride et de lin blanc. Ceux qui, contredisant le diagnostic gracquien, ont gardé dans leur bibliothèque intime quelques textes « antérieurs à 1750 », s'empresseront de reconnaître en elle la muse de Dante : n'est-elle pas celle qui, prenant le relais de Virgile, mène le poète

---

34. Une exception majeure pourrait être représentée par François Villon, dont la destinée mystérieuse a intéressé au moins deux auteurs mentionnés par ailleurs dans ces pages. Raphaël Jerusalmy lui consacre ainsi *La Confrérie des chasseurs de livres* en 2013, tandis que Jean Teulé publie dès 2006 son *Je, François Villon*. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit cependant moins d'un auteur « mort-vivant » dont l'écrivain met en scène le retour d'entre les morts que d'une biographie romancée, qui tire profit de la relative méconnaissance de la vie du poète.

35. Voir par exemple le récent ouvrage de Laurent Dubreuil, *Baudelaire au gouffre de la modernité*, Paris, Hermann, 2019.

des cercles de l'Enfer aux sommets du Paradis<sup>36</sup> ? Morte-vivante nimbée de gloire, la *Beata Beatrix*, telle que la peint le préraphaélite Dante Gabriel Rossetti, ferait alors figure de céleste apparition, guidant sans faille l'auteur jusqu'aux portes du salut et à la complétion de son grand œuvre. Suivons-la en toute confiance et ne nous inquiétons pas de son sort : si elle respire mal, c'est parce qu'elle est elle-même devenue un souffle désincarné, flottant sans effort dans les limbes de l'au-delà. C'est pourtant à une autre Beatrix que songera l'amateur averti de culture populaire : la « morte vivante » par excellence, n'est-ce pas pour lui cette mariée qui s'éveille ankylosée d'un long coma, après avoir été criblée de coups de feu dans une petite église texane ? N'est-ce pas encore celle qui, dans le second volet du même opus, se trouve enterrée vivante par le frère de l'homme qu'elle poursuit de sa hargne vengeresse ? Il faudrait alors imaginer la littérature enfermée, telle Beatrix Kiddo, entre les quatre planches d'un cercueil, la poitrine sanglante, les mains liées, dotée pour tout équipement, d'une lampe torche – à moins qu'il ne s'agisse, dans cette variante de l'histoire, de la fameuse « lampe Pigeon » dont Julien Gracq faisait l'héroïne des « romans en zinc » prisés par ses contemporains<sup>37</sup>. L'air vient à manquer, la respiration se fait oppressée et la mémoire remonte d'une technique ancienne, héritée d'un maître sourcilieux, seule capable de sortir notre héroïne de ce mauvais pas : dans le film de Quentin Tarantino, c'est un coup de poing, donné presque sans élan, mais assez violent pour rompre le bois du cercueil et autoriser l'émergence de Beatrix hors du tombeau<sup>38</sup>. Qu'en sera-t-il dans les lettres contemporaines ? Quelle structure narrative, quelle métaphore explosive, quel art du roman fera office de *one-inch-punch* salvateur ?

On n'aura garde de proposer ici une recette miraculeuse ou de livrer un « mode d'emploi » définitif : le texte de Julien Gracq

36. Voir Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, traduction revue et corrigée sous la direction de Christian Bec, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

37. Julien Gracq, « Pourquoi la littérature respire mal », *op. cit.*, p. 859.

38. Voir Quentin Tarantino, *Kill Bill : Volume 1* (2003) et *Kill Bill : Volume 2* (2004).

invite d'ailleurs à se prémunir contre tout ce qui pourrait ressembler à une technique systématique. Il ne s'agira pas non plus de transposer au champ des littératures françaises et francophones contemporaines la démarche collectionneuse brillamment initiée par Daniel Sangsue. Ce dernier s'est d'ailleurs lui-même essayé à l'exercice : constatant une prolifération renouvelée des spectres dans les productions récentes, il conclut, non sans dépit, que l'abondance ne coïncide nullement avec la profondeur philosophique ou intertextuelle escomptée, le fantôme se trouvant trop souvent réduit au rang de « thème *vendeur* », affiché comme tel dans le titre des romans<sup>39</sup>. Mon objectif n'est pas de prolonger cette liste ni de renchérir sur la supposée faiblesse des fictions contemporaines, pâles émules d'un âge d'or révolu. Ni collection ni discours de la méthode, le présent essai se veut à la fois une analyse des productions des dernières décennies et une réflexion sur les modalités contemporaines d'une patrimonialisation dont les outils peuvent aussi être ceux de la fiction : élisant au sein du canon des références communes et partagées, les auteurs français et francophones qui s'adonnent à l'exercice ouvrent la perspective d'une « histoire littéraire intégrée », dont les grandes lignes ont été éloquemment définies par Anthony Mangeon<sup>40</sup>. Dans une ambitieuse et stimulante recomposition des habitudes critiques, ce dernier traçait la feuille de route suivante :

[...] les mutations actuelles de la littérature d'expression française, avec l'apparition de nouveaux supports et réseaux de diffusion, la mise en place de rapports détachés au territoire, à la nation et à la tradition littéraire, l'importance croissante des femmes et des productions francophones

39. Voir Daniel Sangsue, *Vampires, fantômes et apparitions. Nouveaux essais de pneumatologie littéraire*, Paris, Hermann, 2018, p. 15 et *Journal d'un amateur de fantômes*, Genève, La Baconnière, 2018.

40. Anthony Mangeon, « Pour une histoire littéraire intégrée (des centres aux marges, du national au transnational : littératures françaises, littératures francophones, littératures féminines) », in Abdoulaye Imorou (dir.), *La Littérature africaine francophone, mesures d'une présence au monde*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2015, p. 87-104.

dans le marché de l'édition et dans celui de la traduction à l'étranger, les stratégies convergentes, enfin, des écrivains français et francophones dans la promotion d'une « littérature-monde en français » semblent rendre d'autant plus opportune et utile cette nouvelle démarche historiographique que j'appellerai « intégrée », pour quatre raisons différentes<sup>41</sup>.

Les quatre raisons en question, détaillées par Anthony Mangeon dans la suite de son propos, tiennent à l'association « des productions du centre et [de] celles des périphéries », mais aussi à celle des émanations « de la culture lettrée ou savante et [de] celles des cultures dites populaires », à la prise en compte de supports divers (livre, journal, périodique revue) et à la mise en valeur des « échanges, [d]es transferts et [d]es influences réciproques entre cultures (ou littératures) dominantes et dominées », accordant la part belle aux figures de passeurs et d'intermédiaires. À l'exception peut-être du troisième argument, relatif à la diversité des supports littéraires (encore verra-t-on intervenir un exemplaire historique du *Mercur de France* et un obscur journal de tranchées), le présent essai s'inscrit dans ces dynamiques fécondes, dont le point commun réside dans la remise en cause des partitions et des hiérarchies du champ littéraire : l'examen des « fictions mortes-vivantes », que je veux proposer ici, participe à ce titre de l'indispensable constitution d'une « histoire littéraire intégrée », attentive aux évolutions récentes de la littérature d'expression française.

Le lecteur épris de ludisme, pour sa part, pourra considérer le présent ouvrage comme une variation sur le jeu de l'île déserte qu'évoquait Julien Gracq en 1960. Signe des temps : la robinsonnade a cédé la place à l'invasion des morts-vivants. Les dalles du Panthéon frémissent, le Père-Lachaise est une mer démontée, les poings percent la terre retournée : parmi tous ces morts couronnés de poétiques lauriers, à qui, surmontant vos légitimes angoisses, prendrez-vous le risque d'ouvrir votre porte ?

---

41. *Ibid.*, p. 97.



## LA VENGEANCE D'ORPHÉE

Orphée, assurément, ferait figure de candidat sérieux : que refuser à son regard éploré et à sa lyre éloquente ? En matière d'allées et venues aux Enfers, il pourrait en outre passer pour un expert. Chacun sait comment il franchit le Styx, en quête d'Eurydice disparue, et comment, pour s'être retourné trop tôt, il revint bredouille mais indemne de son expédition. Fils de la muse, protégé d'Apollon, capable par ses seuls accents musicaux de charmer bêtes sauvages et maîtres infernaux, Orphée ouvre le bal des catabases poétiques. Le souvenir de son séjour infernal perdure jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle : ainsi Apollinaire évoque-t-il l'émergence d'un « cubisme orphique », tandis que Jean Cocteau porte à l'écran le modèle antique<sup>42</sup>. Quant à Jean-Paul Sartre, c'est par le truchement d'un paradigme orphique qu'il entend décrire l'avènement de la négritude : l'Afrique intangible se transforme sous sa plume en nouvelle Eurydice, qu'il incomberait aux poètes noirs de retourner chercher dans les tréfonds de leurs âmes<sup>43</sup>. Plus récemment encore, Patrick Vilain recourt à Orphée pour déplorer l'évolution de la littérature contemporaine et l'avènement d'« écrivains jetables », que le retour au réel dispenserait de toute préoccupation stylistique<sup>44</sup>. C'est peu dire que la veine orphique ne tarit pas.

Sommes-nous pourtant sûrs de bien connaître Orphée ? Avant d'entrebâiller la porte, peut-être faut-il y réfléchir à deux fois : Nathalie Quintane, dans un ouvrage consacré aux enjeux contemporains de la patrimonialisation, nous invite à nous garder du pli qui, depuis Sainte-Beuve, nous incline à célébrer la bonté et « la gentillesse » de l'écrivain, occultant par là même sa part d'ombre

42. Voir notamment *Orphée* en 1950 et *Le Testament d'Orphée* en 1960.

43. Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », in Léopold Sédar Senghor (éd.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF, 1992 [1948].

44. Patrick Vilain, *La Passion d'Orphée*, Paris, Grasset, 2020.

et sa modernité<sup>45</sup>. De la vie du protégé des Muses, en somme, on retient surtout Eurydice à jamais perdue et le gros chagrin qui s'ensuit, parfois aussi – à la façon de Guillaume Apollinaire – le cortège des bêtes subjuguées par son chant. Mythographe négligent, on abandonne l'histoire sans en connaître l'issue : trop vite, on oublie alors dans quelles circonstances disparut le poète, ruminant sans répit un deuil sans remède. Paul Valéry a beau le qualifier de « dieu » dans son *Album de vers anciens*, Orphée n'a rien d'un immortel : selon la version la plus répandue de la légende, il aurait péri sous les coups des Ménades, indisposées par sa persistante indifférence. L'élégante mélancolie de la catabase orphique cède alors place à une effroyable explosion de violence, décrite par Ovide au livre XI des *Métamorphoses* :

Tout d'abord, ce fut sur les oiseaux innombrables, les serpents, le troupeau des bêtes sauvages, que retenait jusqu'à ce moment encore, frappés d'admiration, la voix du chanteur que les Ménades s'acharnèrent, car ils attestaient le triomphe remporté par Orphée. Puis, les mains ensanglantées, elles se tournent contre Orphée lui-même et se rassemblent, comme les oiseaux s'ils voient s'aventurer en plein jour l'oiseau de nuit, et comme, dans l'amphithéâtre, autour du cerf condamné à périr, au matin, dans l'arène, les chiens dont il est la proie ; elles fondent sur le chanfre inspiré, lui jettent leurs thyrses garnis de feuilles vertes et faits pour un tout autre usage ; les unes brandissent contre lui des mottes de terre, d'autres des branches arrachées à un arbre, quelques-unes des pierres. Et, pour que les armes ne fissent pas défaut à leur fureur, il se trouva que des bœufs retournaient la terre sous l'effort de la charrue et que, non loin de là, préparant la récolte à force de sueurs, des paysans aux bras vigoureux creusaient le sol dur de leurs champs. À la vue de la troupe des Ménades, ils s'enfuient et abandonnent leurs instruments de travail. À travers les champs désertés gisent en désordre çà et là sarcloirs, lourdes herses, longs hoyaux. Après

---

45. Nathalie Quintane, *Ultra-Proust. Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval, op. cit.*, p. 31 et p. 34 : « Masquer le négatif chez Proust – chez Baudelaire, Beckett, Kafka, etc. –, c'est renoncer en partie à penser la modernité de l'œuvre et faciliter son appréhension comme "anti-moderne" ».

s'en être emparées, après avoir mis en pièces les bœufs qui les menaçaient de leurs cornes, les Ménades forcenées reviennent en courant consommer la perte du chanfre divin. Il tend les mains, il prononce des mots pour la première fois, à cette heure, sans effet, sa voix n'éveille plus d'émotion ; ces femmes sacrilèges l'achèvent<sup>46</sup>.

Dévorées par la jalousie, les Ménades sont aussi assoiffées de sang que les zombies des productions contemporaines : le massacre d'Orphée et le dépècement de sa dépouille n'ont rien à envier à leurs plus barbares orgies. À l'orée du xx<sup>e</sup> siècle, l'archéologue Salomon Reinach, tenant d'une science polygraphique et encyclopédique aujourd'hui passée de mode, allait jusqu'à assimiler le *sparagmos* ménadique à la représentation voilée d'un acte de cannibalisme<sup>47</sup> : si cette thèse ne semble guère avoir été retenue par la critique contemporaine, elle n'en témoigne pas moins de l'extraordinaire violence de l'immolation d'Orphée, autorisant le rapprochement heuristique des Ménades antiques et des « morts-vivants » d'aujourd'hui. Précurseur des modernes saisons aux enfers, Orphée pourrait compter aussi parmi les premières victimes dépecées par les zombies affamés dont les films de George Romero nous ont appris à redouter les assauts meurtriers. Méfions-nous donc avant de l'accueillir : il n'y aurait rien d'étonnant à ce que le poète martyrisé, voyant ses beaux vers payés de coups et de morsures, aspire à une juste vengeance.

C'est aux modalités de cette dernière que le présent ouvrage, en s'attachant aux présences obsessionnelles des auteurs morts dans les textes français et francophones contemporains, entend se consacrer. On avancera que la « fiction morte-vivante » s'efforce – avec un succès certes variable – de restituer aux auteurs disparus

46. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1966, p. 275-276 [traduction de Joseph Chamonard].

47. Voir Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, tome II, Paris, Leroux, 1906. Voir également le compte-rendu de H. Gruebler, *Revue des Études Grecques*, 1909, 22-96, p. 74-76.

cette part d'ombre et de négativité que Nathalie Quintane appelle à ne pas occulter. Fidèles au modèle orphique, les chapitres qui suivent concéderont une place de choix aux poètes : le marquis de Sade, Samuel Beckett, Albert Camus et Stefan Zweig seront ainsi des passants ponctuels dans ces pages, dont les héros privilégiés demeureront les lyriques modernes par excellence – Baudelaire et Rimbaud, occasionnellement secondés par Guillaume Apollinaire et Ossip Mandelstam. Il est vrai que l'un comme l'autre ne rechignaient pas à se peindre en morts de leur vivant, ouvrant ainsi la porte aux « fictions mortes-vivantes » dont l'époque contemporaine voit l'efflorescence maladive. Baudelaire, on y reviendra, donne la parole à un « revenant » glacé, quand il ne la prête pas à un « mort joyeux » mangé par les vers. Quant à Rimbaud, revenu de sa saisonnière descente aux Enfers, il énonce dans les *Illuminations* la requête suivante :

Qu'on me loue enfin ce tombeau, blanchi à la chaux avec les lignes du ciment en relief – très loin sous terre. Je m'accoude à la table, la lampe éclaire très vivement ces journaux que je suis idiot de relire, ces livres sans intérêt. À une distance énorme au-dessus de mon salon souterrain, les maisons s'implantent, les brumes s'assemblent. La boue est rouge ou noire. Ville monstrueuse, nuit sans fin !

Moins haut, sont des égouts. Aux côtés, rien que l'épaisseur du globe. Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu. C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent lunes et comètes, mers et fables.

Aux heures d'amertume je m'imagine des boules de saphir, de métal. Je suis maître du silence. Pourquoi une apparence de soupirail blémirait-elle au coin de la voûte ?<sup>48</sup>

Le poète aspire au silence du tombeau, vigie inversée d'où il observera le monde sous-terrain des égouts et écoutera la gravitation des astres. « Enfance V » pourrait ici nous servir de guide autant que de *caveat* liminaire : descendons à notre tour dans la

48. Arthur Rimbaud, « Enfance V », in *Illuminations, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2009, p. 292.

crypte, accoudons-nous à une table et penchons-nous sur ces livres des temps présents, où le « lire » le dispute au « relire ». Gageons surtout que, en dépit de leur insertion dans ce qu'il conviendrait d'appeler une niche ou une mode contemporaine, ils ne seront pas « sans intérêt ».