



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 1, Printemps 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.822>

Intimité et anamorphose : le personnage d'écrivain au tournant du XX^e siècle

Patrick Bergeron

Sébastien Hubier, *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2004, 313 p.



Pour citer cet article

Patrick Bergeron, « Intimité et anamorphose : le personnage d'écrivain au tournant du XX^e siècle », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, , Printemps 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document822.php>, article mis en ligne le 03 Janvier 2005, consulté le 21 Septembre 2024, DOI : 10.58282/acta.822

Intimité et anamorphose : le personnage d'écrivain au tournant du XX^e siècle

Patrick Bergeron

Dans cet ouvrage, Sébastien Hubier prend le temps d'élaborer la méthode, savamment documentée, qui lui sert à circonscrire un genre littéraire représentatif de la production narrative en Europe, avant et après la Grande Guerre : un roman construit autour d'un écrivain fictif et des mouvements désordonnés de sa conscience. Les travaux de Pierre Brunel, Philippe Chardin, Henri Mitterand et Michel Raimond, pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus réputés, ont déjà mis en évidence la qualité instructive de cette période et de cette problématique de l'histoire littéraire. Les années 1890-1925 renvoient à un contexte de frénésie « suiréférentielle » et intertextuelle, que Sébastien Hubier se charge d'étudier sous la catégorie générique de « roman des quêtes de l'écrivain ». Roman de réaction mettant en place une glose ironique du personnage sur lui-même et les sources dont s'alimente son art, ce genre d'époque n'endosse plus le harnais du naturalisme, mouvement dont l'essoufflement devient patent dès la fin des années 1880. La fiction des quêtes d'écrivain, qui fait la part belle à l'introspection, à la fracture et au lambeau, décrit moins la réalité qu'une procédure d'analyse et de stylisation de celle-ci. Son propos est d'exposer un ensemble de connexions diffuses entre le monde et une conscience créatrice. Si les éléments hallucinatoire, mnésique et métaphysique y sont privilégiés, c'est pour que s'active une poétique de l'épiphanie, véritable utopie intellectualiste. Les romanciers qui ont contribué à former cette catégorie fictionnelle, s'ils ont laissé des œuvres dont la parenté n'est peut-être pas immédiatement perceptible, se rejoignent pourtant dans leur conviction que la vie serait d'une infinie douceur si elle était mûrement réfléchi et si, surtout, elle tendait constamment vers la création artistique.

Méthodologie mixte

Alliant de main de maître les perspectives historique, structurelle et lectorale, Sébastien Hubier base ses analyses sur l'archétype de la quête, parce qu'il y aperçoit le meilleur support pour rendre compte du double projet des personnages d'écrivains dans les œuvres concernées : apprendre à écrire et s'initier à la vie. La conscience de son art et la connaissance de soi sont, en effet, des aspirations simultanées en une période qui a vu triompher les pensées de Schopenhauer, Nietzsche, Unamuno et Bergson. Tel est du moins, comme nous l'apprend cette

étude, le plus solide point de liaison entre les univers esthétiques de Gabriele D'Annunzio, André Gide, James Joyce, Thomas Mann et Rainer Maria Rilke, les cinq auteurs que Hubier a placés au centre de son ouvrage. L'idéal du personnage d'écrivain, auquel bon nombre d'autres contemporains du tournant du siècle ont eux aussi prêté leurs voix, fût-ce Valéry, Proust ou Musil, repose sur la corrélation de l'expérience artistique et du vécu individuel, sur l'anticipation du point de vue rétrospectif, le fantasme de la grande œuvre à venir dont l'écrivain serait absent et où, malgré tout, il reposerait tout entier.

Les objets de cette quête archétypale s'avèrent conséquemment multiples : l'écrivain-personnage poursuit le passé, l'enfance, ses « moi » anciens, l'activité mentale antérieure à la pensée conceptuelle... L'invisible n'est pas, pour lui, hors de portée. La multiplicité des visées s'organise ainsi autour d'une finalité suprême, qui est d'induire une révélation, d'ouvrir vers du caché, noblesse de l'âme oblige. Qu'ils se nomment André Walter ou Gustav von Aschenbach, ces écrivains-personnages se partagent la même présomption d'exceptionnalité, la même volonté de placer la richesse de leur vie intérieure au-dessus de toute réalité.

La démarche de Sébastien Hubier reprend plusieurs centres d'intérêt théoriques du précédent ouvrage : *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (Paris, Armand Colin, « U », 2003), lui aussi centré sur les représentations fictionnelles de l'écrivain. Le principal apport du *Roman des quêtes de l'écrivain* réside cependant dans la volonté de Hubier d'appréhender un genre littéraire à part entière, à la fois proche et distinct du *Bildungsroman*. Pour ce faire, l'auteur cherche assistance, tout au long de son analyse, auprès de différentes méthodes reconnues. Sous la bannière de l'esthétique, de la poétique, de l'histoire des formes ou de la sémiotique, donnant à relire les réflexions théoriques de Lukács, Bakhtine et Barthes, sans oublier celles de Marthe Robert sur le « roman familial », de Dorrit Cohn sur la « focalisation ironique » et de Freud en matière de métapsychologie, Sébastien Hubier s'efforce d'élucider les positions diverses qu'occupe l'écrivain fictif dans la structure des œuvres. Cette méthodologie mixte lui permet de faire ressortir un phénomène de « prégnance d'angoisse » : dans le roman des quêtes de l'écrivain, la volonté d'écriture prime l'écriture, ce qui explique la situation privilégiée du procédé de représentation en abyme. Comme Sartre l'écrivait au sujet de Baudelaire, le personnage d'écrivain vit au milieu de « pensées corporifiées » ; il s'écrit en train de se regarder vivre et de se sentir sentir. Il résulte de cette approche critique une étude hautement référencée ; c'est le côté académique de l'ouvrage, Sébastien Hubier livrant ainsi une nouvelle version de sa thèse de doctorat. Il s'en dégage, de plus, un examen détaillé des œuvres du corpus, tellement détaillé que le lecteur non familier avec celles-ci trouvera souvent malaisé

de garder en tête l'argument général de l'ouvrage devant le va-et-vient continu d'une diégèse à l'autre.

Imaginaire 1890-1925

La périodisation retenue par Sébastien Hubier va de la publication de *L'enfant de volupté* à celle des *Faux-monnayeurs*. Les années 1890-1925 sont marquées par la lente agonie du naturalisme. Le genre romanesque s'oriente vers un type nouveau, épuré. Se constituant dans ces circonstances, le roman des quêtes du personnage d'écrivain cherche à rendre compte du sens intime de l'existence individuelle d'un écrivain en quête d'absolu. La quête est aussi de nature lectorale : les œuvres portent en elles-mêmes les règles qu'il faut adopter pour les saisir. Dès 1884, le roman *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, en a fourni le modèle : le texte construit projectivement son « idéal lecteur », qui décide du regard à porter sur la littérature des autres. Aussi le personnage d'écrivain est-il généralement un fin lecteur : bibliophile averti, il s'affaire, de plus, à lire sa vie comme un livre.

En comparatiste avisé, Hubier adopte une approche supranationale afin d'examiner des textes de Gide (*Les cahiers et les poésies d'André Walter, Les faux-monnayeurs*), Rilke (*Les carnets de Malte Laurids Brigge*), Joyce (*Portrait de l'artiste en jeune homme, Ulysse*), D'Annunzio (*L'enfant de volupté*) et T. Mann (*Tonio Kröger, La mort à Venise*), en fonction de leur caractère européen, donc, de leur inscription dans un réseau de l'imagination littéraire qui ne connaît pas, ou très peu, de frontières. Ces romans « européens » sont autant de fables du regard tournées vers un monde où le passé a laissé de multiples traces et dans lesquelles le personnage d'écrivain s'assigne la tâche de recueillir les données immédiates ou primitives de la perception, afin que les choses qui l'entourent accomplissent leur épiphanie, une notion centrale dans cet ouvrage.

La quête épiphanique se justifie, dans une large mesure, par l'un des plus vivaces présupposés d'époque : la donnée pathologique de l'écriture, l'idée que le désir d'écrire s'accompagne nécessairement de troubles, de souffrances ou d'angoisses. Le personnage d'écrivain tient pour acquise l'abolition des limites du corps ; la seule « vie » dont il se soucie vraiment est la vie intérieure. Il éprouve le regret d'une transcendance dont les littératures réaliste et naturaliste ont scellé le déclin. Il procède à une esthétisation de la maladie, en laquelle il reconnaît un signe d'élection, attestant l'homme métaphysique, le grand absent du siècle des conquêtes scientifiques. L'écrivain fictif nourrit la conviction que le réel est fatalement insupportable et uniquement affrontable par l'imagination, cette « reine du vrai » selon Baudelaire.

Un autre présupposé est ancré dans l'imaginaire narratif du temps : celui d'une rupture consommée entre le héros et le milieu, ce qui fait du personnage d'écrivain une figure de réaction. Les romanciers prennent ainsi part à une interrogation sur

l'existence de l'individu en marge de la société bourgeoise et industrielle, questionnant son enfance, son histoire personnelle, son inscription – fût-ce en faux – dans le système social, parmi d'autres aspects de l'identité. La situation (fictive) de rupture favorise un délaissement catégorique de la réalité pratique pour lui préférer les profondeurs de l'imagination, des désirs et de l'inconscient, dans le cadre d'un impressionnisme intégral et occulte qui correspond, globalement, à un état de disponibilité aux épiphanies et aux émotions poétiques. Il est aisé de reconnaître ici l'impératif post-naturaliste visant à faire place à l'âme, et menant à la recherche d'un langage nouveau, jugé plus apte à sonder les profondeurs et enregistrer les élans fugitifs de l'âme, la tristesse, l'ennui, l'affliction de vivre dans des sociétés imaginées pourrissantes. Dans une fin de siècle débouchant sur une Grande Guerre meurtrière, la mort est une métaphore diversement et sans cesse reconduite. Préférant garder leurs distances d'un monde qui, trop souvent, les pétrifie d'ennui, et parce qu'ils sont innéistes et élitistes, les personnages d'écrivains prennent refuge dans d'étanches bibliothèques et villégiatures. Pour eux, l'écriture ne possède pas de vertu civilisatrice, mais autoréflexive, « autocommentative ». Cet aspect capital, expertement éclairé par Sébastien Hubier, montre bien que nous avons affaire à des œuvres qui s'attachent à discerner, par le truchement de la fiction, les origines de la personnalité et d'un goût élevé pour l'art. De Barrès et Péguy à Werfel et Svevo, le devenir est à appréhender dans la réappropriation du passé. Le roman des quêtes de l'écrivain reprend le double discours du « décadentisme », à des fins de parodie démythificatrice : les œuvres moquent les références artistiques qu'elles ont elles-mêmes valorisées, et le personnage est tour à tour valorisé et disqualifié. La connaissance des profondeurs passe par le relais mutuel du *recto* et du *verso* des choses.

Organisation du roman

Ce principe de valorisation-déévaluation détermine une conception particulière du roman. À cet égard, Sébastien Hubier, s'il s'intéresse aussi aux formes narratives contemporaines (il a signé des articles sur Paul Auster, Philip Roth et Gonzalo Torrente Ballester), connaît bien l'importance du tournant du siècle comme ère de réorganisation du roman. Selon Hubier, le genre romanesque est à cette époque guetté par l'éclatement, une menace provoquée par une crise des valeurs littéraires, des archétypes et des représentations. Pour rapporter les aventures de leurs héros, les romanciers multiplient à foison les voix et les points de vue. Ils ont, par exemple, recours au mythe (Narcisse chez Gide, Ulysse chez Joyce), car il s'agit d'une manière de structurer le roman et de faire surgir des significations cachées pour expliquer les attitudes et les destins des personnages d'écrivains.

Pour l'essentiel, le temps, l'espace et l'action subissent une mise en pièces. L'intrigue, au sens traditionnel, est réduite à sa plus simple expression : elle englobe

les pensées et sentiments des personnages. Les romanciers imaginent des situations limites, qui sont des terrains d'observation de forces, ou de sollicitations, rivales : l'errance et la claustration, la morbidité et le vitalisme, l'impuissance poétique et la gloire, l'exil et l'enracinement, l'indigence et la mondanité, l'échec amoureux et la séduction victorieuse, sans oublier le compromis entre le référentiel et l'imaginaire, ou le va-et-vient entre la vie et la fiction. Ces caractéristiques influent sur la forme. Par exemple, le journal se voit aisément intégré au roman, traduisant ainsi un goût pour le savoir issu des profondeurs, la saisie des manifestations fugaces du monde, les phénomènes de la simultanéité, la stylisation de la réalité, mais aussi la consignation et la conjuration de la difficulté d'écrire. Le personnage d'écrivain, explique encore Sébastien Hubier, est à la fois chercheur et spécimen. Le roman auquel il appartient est bâti sur des visées exploratoires, comme le montre la représentation abymale : à quoi le lecteur est-il invité, sinon à observer un personnage d'écrivain lui-même en train d'observer pour écrire ? L'écrivain fictif traite de lui-même, se raconte, pastiche et autopastiche... Le romancier, réel ou fictif, se fait diariste pour cerner les contours fugitifs et théoriques de son art, et assurer son emprise sur le lecteur.

Lecture littéraire

Tout converge vers le lecteur. Sébastien Hubier a voulu préciser comment s'effectue la rencontre d'une expérience de l'écriture et d'une théorie de la lecture. À travers les expériences combinées de l'irrésolution et de l'anamorphose, une contradiction est mise au jour entre l'intimité et l'impersonnalité. Un télescopage reparait sans cesse entre la réalité et l'invention romanesque, puisque, d'une part, les personnages d'écrivains revendiquent un art impersonnel et que, d'autre part, les œuvres romanesques construites autour d'eux tendent vers l'autobiographie, même si, à travers l'usage de la troisième personne, elles se révèlent fortement fictionnalisées. La lecture littéraire qui en résulte est la fois illusion et conscience des mécanismes de cette illusion. Les écrivains sont d'abord leurs propres lecteurs. Ils tentent lentement, et méthodiquement, de se déchiffrer eux-mêmes, assimilant le monde à un livre, ce qui insère leurs œuvres dans un intertexte incluant leurs productions antérieures (Hubier parle alors d'« autoparodie satirique »). *Ulysse* est la réécriture du *Portrait de l'artiste en jeune homme* et des deux épopées d'Homère, tout en parodiant *Stephen Hero*, *Les Dublinois* et les épiphanies joyciennes de 1903-1904. *Les carnets de Malte Laurids Brigge* réinterprètent *Ewald Tragy* et les *Histoires du bon Dieu*, tout en assurant la transition vers la manière poétique des *Élégies duinésiennes* et des *Sonnets à Orphée*. *La mort à Venise* est une reprise allusive de *Tonio Kröger*, qui continuait *Les Buddenbrook*.

À ce point de l'analyse, la question de la lecture littéraire recoupe celle de la psychanalyse textuelle : la propension des personnages d'écrivains à l'utopie

intellectualiste est le signe d'un conflit psychique intense entre un désir de retour au monde maternel et la volonté de restaurer l'image d'un père tout-puissant édictant des interdits à tout propos. Cette partie de la réflexion de Sébastien Hubier, qui puise abondamment dans la terminologie freudienne, n'est qu'une illustration supplémentaire de l'indissociabilité entre la pensée du père de la psychanalyse et le roman européen à l'aube du XX^e siècle.

PLAN

AUTEUR

Patrick Bergeron

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : patrick.bergeron@gmx.fr