

## Tangence



# Les biographies critiques, ou comment faire avec l'auteur (sur deux ouvrages de Michel Schneider)

## Critical biographies, or how to deal with the author (using two works by Michel Schneider)

Robert Dion

Number 97, Fall 2011

Enjeux critiques des écritures (auto)biographiques contemporaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1009128ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1009128ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

### Article abstract

We know the fate history reserves for biographical criticism: condemned without appeal since Proust, it is based on the illusion that the work “belongs” to its author, that the man is the work. Now, if there was indeed a large measure of blindness in the work of Sainte-Beuve, we moderns have nonetheless realized, during the last twenty or thirty years, that we have no doubt been too quick to disregard the author and establish in his place a pure “scriptural authority” that is every bit as mythical as the writer himself. Agreeing, along with Alain Brunn, that “writing about an author’s life is a way to come to a decision about his work, to choose to root the significance of the text in the author’s life” (*L’auteur*, 2001), the writer of this article focuses on two works by Michel Schneider: *Maman* (1999), on Proust, and *Baudelaire, les années profondes* (1994), both of which constitute what may be termed “critical biographies.” The intention is, on one hand, to grasp how in these two biographical works the biographer comes to explain his subject’s work and, on the other, to understand how critical discourse within a biographical context is forced to take the author—this “reprobate” of literary modernity—into account.

### Cite this article

Dion, R. (2011). Les biographies critiques, ou comment faire avec l'auteur (sur deux ouvrages de Michel Schneider). *Tangence*, (97), 45–59.  
<https://doi.org/10.7202/1009128ar>

Tous droits réservés © Tangence, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# Les biographies critiques, ou comment faire avec l'auteur (sur deux ouvrages de Michel Schneider)

Robert Dion,  
Université du Québec à Montréal

On connaît le sort que l'histoire a réservé à la critique biographique: condamnée sans appel depuis Proust, elle reposerait sur l'illusion que l'œuvre «appartient» à son auteur, que l'homme est l'œuvre. Or, s'il y avait en effet une grande part d'aveuglement dans le travail de Sainte-Beuve, les modernes que nous sommes se sont néanmoins rendu compte, au cours des vingt ou trente dernières années, que l'on était sans doute allé un peu vite en liquidant l'auteur et en installant à sa place une pure «instance scripturaire» tout aussi mythique que l'écrivain lui-même. Tenant pour acquis, avec Alain Brunn, qu'«[é]crire la vie d'un auteur constitue une façon de prendre une décision sur l'œuvre, de choisir d'enraciner en elle la signification de son texte» (*L'auteur*, 2001), l'analyste aborde dans cet article deux ouvrages de Michel Schneider, *Maman* (1999), sur Proust, et *Baudelaire, les années profondes* (1994), qui constituent ce qu'il appelle des «biographies critiques». Il cherche, d'une part, à voir comment, dans ces deux livres à teneur biographique, le biographe est conduit à rendre raison des œuvres de son biographié, et, d'autre part, à comprendre dans quelle mesure le discours critique, en contexte biographique, est forcé de tenir compte de ce «réprouvé» de la modernité littéraire qu'est l'auteur.

On connaît le sort que l'histoire a réservé à la critique biographique: condamnée sans appel depuis le *Contre Sainte-Beuve* de Proust<sup>1</sup>, elle reposerait sur l'illusion que l'œuvre «appartient» à

- 
1. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954. Publié pour la première fois en 1954, cet ouvrage a toutefois été écrit en 1908-1909. L'un des aspects les plus connus de la thèse de Proust est qu'«[...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre,

son auteur, que l'homme *est* l'œuvre. Or, s'il y avait en effet une part d'aveuglement dans le travail de Sainte-Beuve<sup>2</sup>, les modernes que nous sommes se sont néanmoins rendu compte, au cours des vingt ou trente dernières années, que l'on était sans doute allé un peu vite en besogne en liquidant l'auteur et en installant à sa place une pure « instance scripturaire » tout aussi mythique que l'écrivain lui-même. C'est ce que signalent entre autres Dominique Noguez, quand il affirme avoir voulu rappeler, avec son pastiche de la biographie de Rimbaud à la mode des manuels<sup>3</sup>, « l'importance de la vie, du *biographique* dans la création<sup>4</sup> », ou Antoine Compagnon<sup>5</sup>, lorsqu'il propose de limiter la liberté interprétative du lecteur par un sens intenté qui procède de l'auteur.

Tenant pour acquis, avec Alain Brunn, qu'« [é]crire la vie d'un auteur constitue une façon de prendre une décision sur l'œuvre, de choisir d'enraciner en elle la signification de son texte<sup>6</sup> », j'entends aborder ici deux exemples de ce que j'appelle par commodité des « biographies critiques<sup>7</sup> », deux livres de Michel Schneider :

---

c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir » (p. 157-158).

2. Naïveté dont une citation comme celle-ci est emblématique : « La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : *tel arbre, tel fruit*. » (« Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 » [1862], *Nouveaux lundis*, vol. III, Paris, Calmann-Lévy, 1884, p. 15). Sainte-Beuve est indéniablement l'épouvantail à brandir quand on veut mettre en garde contre les éventuels excès d'un retour à l'auteur, au sujet écrivant. Dans l'introduction du colloque intitulé « Le biographique », Alain Buisine rappelle ainsi qu'« [i]l ne s'agit quand même pas de revenir à Sainte-Beuve après plus d'une vingtaine d'années de nouveau roman et de psychanalyse, de mise en question du sujet et de ses illusions identitaires » (« Biofictions », *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1991, p. 7-13 ; ici, p. 9-10).
3. Dominique Noguez, *Les trois Rimbaud*, Paris, Minuit, 1986.
4. Dominique Noguez, « Ressusciter Rimbaud », dans Jean Larose, Gilles Marcotte et Dominique Noguez, *Rimbaud*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « L'atelier des modernes », 1993, p. 121-122.
5. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 88 et suiv.
6. Alain Brunn, *L'auteur*, textes choisis et présentés par Alain Brunn, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion-Corpus », 2001, p. 40.
7. Cette appellation commode quoique ambiguë, je la maintiens pour bien distinguer ce qui m'intéresse — la biographie saisie en tant que mode de la critique littéraire — des fictions critiques telles que je les ai définies dans *Le moment critique de la fiction* ([1997], Québec, Nota bene, coll. « NB poche », 2009) et telles qu'en a parlé par la suite Dominique Viart dans de nombreuses

*Maman*<sup>8</sup> et *Baudelaire, les années profondes*<sup>9</sup>. Je m'attacherai à voir comment s'y prend l'essayiste, dans ces textes ressortissant à la production « biographoïde <sup>10</sup> » contemporaine — tout en se situant, sans s'en réclamer, dans la tradition de la psychobiographie inaugurée par Freud et poursuivie par Marie Bonaparte <sup>11</sup> —, pour rendre raison des œuvres de son biographié. Du même coup, je serai amené à réfléchir sur la façon dont le discours critique, en contexte biographique, est forcé de tenir compte de ce « réprouvé » de la modernité littéraire qu'est l'auteur.

### La fonction critique de la biographie

Si une certaine archéologie de la critique biographique a été entreprise depuis quelque temps (voir notamment Lepenies <sup>12</sup>), la

---

publications, où il les associe à tous types de textes qui se livrent, d'une manière ou d'une autre, à une critique de la fiction.

8. Michel Schneider, *Maman*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1999. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
9. Michel Schneider, *Baudelaire, les années profondes*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1994. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *B*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
10. C'est-à-dire : participant de l'écriture biographique, mais sans s'astreindre aux règles ni aux conventions des biographies en bonne et due forme. Le terme, bien connu maintenant, a été proposé par Daniel Madelénat.
11. La psychobiographie « aims to objectivity by trying to reconstruct the inner life of a person on scientific principles. This genre of life-writing was introduced by Freud, with a psychobiographical essay on Leonardo Da Vinci (1910), and has served to elucidate the psyche of politicians, revolutionaries, poets, artists and scientists of past and present times » (Ina Schabert, *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen, Francke Verlag, 1990, p. 54). S'il partage globalement les mêmes visées que Freud, Schneider gauchit toutefois la méthode en faisant une place beaucoup plus centrale aux médiations proprement artistiques. Moins optimiste que son prédécesseur, il en rabat également de la prétention à l'objectivité, assumant de façon très nette sa position de sujet historiquement, idéologiquement et « fantasmatiquement » situé.
12. Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve. Au seuil de la modernité* [1997], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2002. En ouverture de son essai, Lepenies montre d'ailleurs combien le titre choisi par Proust est ambigu : « Marcel Proust n'écrit pas seulement "contre Sainte-Beuve", il s'appuie sur lui et, à une date où personne ne parle plus de lui depuis longtemps, son nom prête néanmoins au livre une première identité, même si elle est encore vacillante, et lui tient lieu de passeport, en lui conférant son titre provisoire » (p. 17-18). C'est notamment à travers la lecture des *Causeries* — qui lui

fonction critique de la biographie, en revanche, n'a pas tellement suscité l'attention des chercheurs, à tout le moins *pas en tant que critique des œuvres elles-mêmes*<sup>13</sup>. On a peu parlé de la charge de critique littéraire que la biographie d'un écrivain, lorsque d'aventure elle s'attache à articuler la vie à l'œuvre, est susceptible de receler. Daniel Madelénat, dans quelques pages de son ouvrage de synthèse sur la biographie<sup>14</sup>, insiste certes sur les « relations problématiques » — précaires et conflictuelles — entre biographie et critique, mais il ne va pas jusqu'à montrer quelles sont les modalités par lesquelles, dans certains cas, la biographie fait de la critique. Quant à Martine Boyer-Weinmann, elle a beau affirmer, dans son livre sur *La relation biographique*, que « non seulement la biographie n'est pas une infraction critique au rabais, mais qu'elle tient lieu de critique tout court, jusques et y compris quand elle met en cause les conventions académiques<sup>15</sup> », elle n'entre pas dans le détail de cette opérationnalisation de la critique, non plus qu'elle en expose les rouages ou, plus modestement, les modes d'inscription dans le texte biographique<sup>16</sup>.

---

permettent d'apprécier sous un nouvel angle le style de Lamartine — que Proust aurait découvert l'effet que produit sur lui l'imparfait de l'indicatif (p. 17).

13. C'est bien davantage la « biographie comme fiction » que comme critique qui sollicite les chercheurs concernés par les modalités contemporaines de l'écriture biographique. Voir à ce sujet l'ouvrage que j'ai publié avec Frances Fortier, *Écrire l'écrivain. Formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2010.
14. Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1984, p. 173 et suiv.
15. Martine Boyer-Weinmann, *La relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2005, p. 407.
16. Dans un article intitulé « Discours critique et fiction biographique dans les *Portraits imaginaires* de Pater et les *Vies imaginaires* de Schwob » (*Recherches et travaux*, n° 68, 2006, en ligne : <http://recherchestravail.revues.org/index129.html>, page consultée le 16 février 2009), Agathe Salha aborde la question de la composante critique de l'évocation biographique, encore qu'elle la rapporte plus à la connaissance de la vie intérieure du modèle qu'à celle de l'œuvre. Elle écrit par exemple, au sujet d'un portrait de Watteau par Walter Pater : « Le portrait imaginaire de Watteau montre donc les apports spécifiques de la biographie d'une part et de la fiction d'autre part comme contribuant à l'expression d'une nouvelle forme critique : la biographie introduit le lecteur dans un espace de proximité avec l'artiste ; quant à la fiction, entièrement cristallisée sur la figure de la narratrice, elle permet de s'affranchir des contraintes de l'objectivité et de projeter une libre interprétation de sa vie intérieure » (n. p.). À propos de Schwob, elle note, dans la même veine : « Cette apologie provocatrice du détail et de l'idiosyncrasie masque en fait un déplacement plus essentiel de l'interprétation critique des œuvres vers une tentative d'appréhension plus intuitive d'une vie spirituelle, d'une intention poétique ou philosophique » (n. p.).

Du moment où l'auteur, et plus précisément le sens de l'auteur ou son intention consciente, ont été disqualifiés, aussi bien par les écrivains que par les critiques, à titre d'illusions persistantes (pensons à l'*intentional fallacy* des New Critics de l'entre-deux-guerres), on est justifié de se demander comment une biographie d'écrivain, où par définition est consignée, en tout ou en partie, la vie d'un auteur, pourrait constituer — ou prendre en charge — un discours valable sur l'œuvre. Sans doute est-il impossible de répondre à cette question de manière générale; en me penchant sur deux textes contemporains, postérieurs à la « mort de l'auteur » décriée par Valéry et par Blanchot et entérinée, à des degrés divers, par Foucault<sup>17</sup> et par Barthes, j'aimerais cependant montrer que l'écriture biographique n'est pas toujours aveugle aux œuvres, qu'elle peut mettre en place des dispositifs qui instaurent une *autre* manière de faire la critique, à égale distance des clichés de « l'homme et l'œuvre » et de l'écriture auto-engendrée.

Pour le seul plaisir de la chose, on peut imaginer d'emblée deux façons radicales de disposer *pratiquement* (plutôt que *théoriquement*) de l'auteur: soit le tuer tout bonnement, comme c'est le cas dans une fiction biographique et herméneutique telle que *Feu pâle* de Vladimir Nabokov<sup>18</sup> ([1962] 1965), où le poète John Shade paraît avoir été assassiné pour que le commentaire puisse proliférer sans s'embarrasser d'aucune autorité, pour que la vie de l'exégète parvienne à se substituer à celle du biographié; soit au contraire le ressusciter, comme s'y emploie justement Noguez dans *Les trois Rimbaud*, qui imagine un prolongement de l'existence de « l'homme aux semelles de vent » jusqu'à 1937 et recatégorise par là même, *a posteriori*, l'œuvre sur-mythifiée en *juvenilia* promoteurs. On devine que les deux textes biographiques qui me retiendront en ces pages renvoient à des solutions moins extrêmes, moins ludiques aussi, dont l'effet critique, pour être plus mesuré, n'en est pas moins déterminant.

17. Foucault, en effet, ne réclame pas la mise entre parenthèses pure et simple du sujet-auteur, mais cherche à saisir ses points d'insertion et ses modes de fonctionnement. La question de l'auteur se reformule donc ainsi: « comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles? » (Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Dits et Écrits I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 810-811).

18. Vladimir Nabokov, *Feu pâle* [1962], Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1965.

« Le roman est la vraie vie <sup>19</sup> »

Avec *Maman*, Michel Schneider ajoutait un titre à une œuvre biographique qui s'était déjà saisie des figures de Glenn Gould, de Robert Schumann et de Charles Baudelaire. En se penchant cette fois sur la personne de Proust, et en plaçant ce dernier sous l'éclairage de son rapport à « maman », à cette femme omniprésente et omnipotente que fut Jeanne Weil, Schneider se donnait les moyens d'interroger le devenir-écrivain de l'auteur de la *Recherche* à travers sa relation avec sa mère (et un peu avec son père). C'était d'ailleurs là, *grosso modo*, le sujet du livre : comment Proust a-t-il pu devenir l'écrivain génial que l'on sait avec une telle mère ? Et, incidemment, car les deux choses sont reliées, croisées : comment l'homosexualité et l'écriture ont-elles pesé sur le rapport à la mère, ainsi que sur le rapport de Marcel à lui-même ? À ces questions, le biographe répondait par la thèse suivante : avant la mort de maman, Proust ne pouvait se consacrer qu'à des travaux littéraires mondains — traduire Ruskin, pasticher — dans lesquels s'incarnait une conception bourgeoise et salonnière de la littérature et se consommait une complicité culturelle avec la mère tenant à distance le positivisme, voire le philistinisme, du père ; après la mort de Jeanne Weil, Proust a pu enfin se libérer de l'interdit d'écrire qu'elle faisait insidieusement peser sur lui, délaisser les usages bourgeois de la littérature, renier l'intimité des conversations tissées de réminiscences littéraires pour s'inventer une langue publique, liée à la sphère paternelle, et écrire le roman qui lui permettrait de prendre congé du surmoi maternel en évitant les secrets familiaux et personnels (dont l'homosexualité) :

Sans cette mère-là, écrit Schneider, Proust ne serait pas devenu homosexuel ni écrivain ; mais, s'il n'avait pu, à force de travail, de haine et de désir, s'affranchir de son homosexualité et de sa mère dans l'écriture, il serait resté le petit loup qui montre ses petits papiers à sa petite maman, pour lui dire : « Reviens » (*M*, p. 32).

Enrichie tout au long du texte, cette thèse trouve vérification aussi bien dans l'œuvre que dans la vie de Proust. Ainsi, par exemple, la superbe formule inscrite sur le premier rabat de l'édition originale du livre (mais non reprise à l'intérieur) : « La *Recherche* est une longue lettre adressée par Marcel à maman pour lui dire que finalement, elle n'était pas son genre » —, cette belle formule, dis-je,

19. Cet intertitre reprend une phrase de Michel Schneider dans *Maman* (*M*, p. 71).

en plus d'instaurer une sorte de *continuum* entre l'homme et l'œuvre, invite à lire la relation de Proust à sa mère à la lumière de celle qui enchaîne Swann à Odette. Proust apparaît dès lors comme un Swann qui aurait réussi et qui, par conséquent, aurait échappé à sa condition de « célibataire de l'écriture » (*M*, p. 179), à son état de « cadre vide d'un chef-d'œuvre absent » (Proust, cité dans *M*, p. 182) en écrivant finalement son essai sur Vermeer et en prenant congé des femmes, et en particulier de la femme qui l'obsède et qui le paralyse<sup>20</sup>.

Si donc, pour maman, Marcel pouvait fort bien être homosexuel (ce qui élimine les rivales et, mieux, le désir<sup>21</sup>), il ne pouvait être écrivain ; et il ne l'est devenu, soutient Schneider, que par haine de la mère trop aimée, en la congédiant de son roman<sup>22</sup> pour mieux le lui adresser en entier, et surtout en écrivant un livre qui n'aurait pas été son genre à elle, qu'elle n'aurait pas apprécié. Aussi longtemps qu'elle vécut, Proust ne pouvait écrire un tel livre ; il ne l'a écrit que *contre* elle, dans les deux sens du terme : pour se l'aliéner, pour la garder près de lui. Tout l'essai de Schneider déplie ce paradoxe qui prend la forme d'un double déni (qui en cache d'autres, j'y reviendrai) : d'une part, celui de l'homosexualité, soutenu par une entente tacite entre mère et fils qui se résume à un *fais comme si je ne savais pas (alors que je sais)*<sup>23</sup> ; d'autre part, celui de l'écriture, qui entraîne le fils à faire « non seulement comme si elle ne savait pas qu'il écrit, mais comme si lui-même ne le savait pas<sup>24</sup> » — la totalité de la *Recherche* s'érigeant donc elle aussi sur un déni.

Ce que je viens d'évoquer — sans doute trop rapidement — nous permet de bien mesurer la portée de l'entreprise de

20. Swann, note Schneider, « est un peu comme un Marcel qui aurait épousé Maman » (*M*, p. 185).

21. « Le seul désir des mères à l'égard de leurs fils est que surtout il ne leur arrive rien. Désir terrible, si l'on songe, quoique inspiré de la bonté la plus pure. Mme Proust y parvint, un temps. [...] Aussi longtemps qu'elle fut en vie, il ne lui arriva rien. Ou presque » (*M*, p. 31).

22. Où elle n'est plus, remarque le biographe, « qu'un personnage parmi d'autres, d'une précieuse matière, mais tout de même un simple pan. Un petit pan » (*M*, p. 200).

23. Ce « Fais comme si je ne savais pas », qui revient comme un leitmotiv infiniment varié dans *Maman*, est tiré du *Bourgeois gentilhomme* : c'est la réponse du bourgeois au maître de philosophie qui lui demande s'il sait le latin. Dans un texte écrit en 1908, trois ans après la mort de Jeanne Weil, « Conversation avec Maman », Proust met cette réplique dans la bouche de la mère (*M*, p. 26 et suiv.).

24. Andrée Bauduin, « "Maman" de Michel Schneider », *Revue française de psychanalyse*, vol. 65, n° 2, 2001, p. 609.

Schneider, qui inscrit profondément l'œuvre dans le vécu le plus intime de Proust, d'une manière à la fois placide et neutre, comme une évidence, et provocante. L'originalité et l'audace de son livre, comme le signalait Michel Contat dans un compte rendu, tiennent en effet à ce que le biographe « fait comme si personne avant lui n'avait jamais analysé le texte, ne l'avait jamais mis en rapport avec ce qui est su — plus ou moins sûrement — de la vie de l'écrivain <sup>25</sup> ». Bref, comme s'il allait de soi de braver l'interdit que Proust a formulé dans le *Contre Sainte-Beuve*, et réitéré par la suite, de lire l'œuvre en rapport avec la biographie de l'auteur. Or, par une espèce d'esprit de contradiction, Schneider va précisément entrer dans l'œuvre et dans la vie de l'écrivain par Sainte-Beuve, et faire du déni proustien de l'influence beuvienne l'une des hypothèses autorisant et fondant sa propre démarche.

Abstraction faite pour l'instant de cette caution beuvienne, le passage très fluide entre la vie et l'œuvre s'effectue en premier lieu par le tourniquet de l'idée d'« imitation ». Schneider commence par affirmer, classiquement, que l'œuvre imite la vie : « Si l'œuvre et la vie étaient deux étrangères, pourquoi faire mourir l'amante mais non aimante Albertine d'un accident de cheval, comme Alfred, l'amant aimé, s'était tué le 30 mai 1914 aux commandes d'un aéroplane tombé en mer Méditerranée ? » (*M*, p. 28). Puis l'essayiste note que parfois l'existence imite l'art : « En retour, il est vrai, la vie elle-même copia l'œuvre. Lorsqu'il s'était inscrit à son club d'aviation, Agostinelli avait choisi comme pseudonyme Marcel Swann » (*M*, p. 29). Quelques pages plus haut, le biographe avait eu cette formule étrange et saisissante : « Dans la vie réelle, si proche parfois de son roman qu'on la croirait écrite par le narrateur dans une sorte d'autobiographie » (*M*, p. 18), formule où se télescopent l'auteur en inventeur de vies fictives et le narrateur en chroniqueur de la vie réelle. Concentrées au début de *Maman*, toutes ces citations montrent bien que, pour Schneider, les frontières entre la vie et l'œuvre sont poreuses, non surveillées : que le baiser maternel soit raconté dans la *Recherche* ou qu'il soit donné dans la véritable chambre à coucher du jeune Proust, cela n'a ni d'importance, ni d'incidence véritable sur l'interprétation.

C'est dans les pages où il est question de Sainte-Beuve que le biographe est conduit à examiner les positions de Proust et à justifier son propre projet biographique et critique. On sait que

---

25. Michel Contat, « Marcel sur le divan », *Le Monde des livres*, 7 mai 1999, p. 5.

Proust a caricaturé la méthode beuvienne dans *Contre Sainte-Beuve*, n'en retenant que ce qui servait bien son propos. Schneider pousse un cran plus loin et affirme que l'auteur de la *Recherche* n'a jamais vraiment été dupe de sa caricature. Selon le biographe, Proust n'a certainement pas cru que le critique des *Causeries du lundi* ait voulu faire coïncider parfaitement le « moi social » et le « moi qui écrit », ni expliquer sans reste les livres par les habitudes et les vices de leur auteur<sup>26</sup>. La thèse que défend Proust, en opposition forte à celle de Sainte-Beuve, serait en fait tout aussi fausse et l'écrivain n'y aurait adhéré qu'à moitié : il aurait « fait *comme s'il ne savait pas* qu'il n'en est rien » (*M*, p. 28), c'est-à-dire comme s'il ignorait qu'il est exagéré de penser que l'œuvre est issue d'un moi totalement étranger à celui qui se manifeste dans la vie ordinaire, dans la vie en société. La façon même dont Proust a construit son œuvre à partir de la matière de sa vie, la manière même dont il l'a défendue indiquent assez qu'il ne tenait pas la biographie de l'auteur pour absolument étrangère à l'art. D'après Schneider, le *Contre Sainte-Beuve* — qui, comme chacun sait, se trouve au principe de la *Recherche* — ne disqualifie donc l'interprétation biographique et l'inspiration autobiographique que pour mieux les autoriser par la suite, sous le couvert d'un déni censé rendre illisible ce qui se trame vraiment dans l'immense roman : l'avilissement puis le meurtre symbolique de la mère pour qu'enfin advienne l'œuvre.

Pour Schneider, les deux mentions de « Marcel » dans la *Recherche* ne sont pas des lapsus, mais une signature ambiguë, qui dit à la fois que le narrateur *est et n'est pas* l'auteur. Cette zone d'ambiguïté touche aussi au rapport que Proust, dans sa lecture des autres écrivains et dans celle de son propre livre, construit entre l'homme et l'œuvre. On le surprend alors à être plutôt *pour* que *contre* Sainte-Beuve, dans son commentaire de Baudelaire par exemple, innervé par un savoir et par une curiosité biographiques patents (*M*, p. 58). Schneider note que le débat avec la critique beuvienne serait peut-être mieux engagé si l'on distinguait entre la *vie* et la *personne* de l'auteur : alors que la vraie vie de l'écrivain, comme le pensait Proust, serait bel et bien son œuvre, la personne psychique de l'auteur ne serait pas séparable de la personne qui vit, selon une perspective cette fois beuvienne (*M*, p. 59-60). Le

26. Schneider cite cette phrase de Sainte-Beuve que n'aurait pas reniée Proust : « La biographie d'un homme de lettres n'est guère que la bibliographie complète de ses ouvrages » (*M*, p. 32).

congédiement du moi social auquel procède Proust — et que manifeste son rejet des thèses de Sainte-Beuve — découlerait au total du nécessaire congédiement des trois pôles identitaires qui risquaient de lui barrer les sentiers de la création : le fils aimé, l'homosexuel, le juif.

Je n'entrerais pas davantage dans le détail de la très luxuriante analyse de Schneider. Disons seulement qu'à la thèse de Sainte-Beuve — simplifiée — selon laquelle le roman d'un romancier prendrait sens par rapport à sa vie qu'il reflèterait d'une façon ou d'une autre, Proust va finalement substituer une position légèrement décalée : *mon roman n'est pas une autobiographie, mais mon roman est la vraie vie* (M, p. 71). Ainsi pourront coexister sa propre position et celle de Sainte-Beuve comme les deux côtés d'un roman qui se rejoignent parfois inexplicablement. Cette coexistence favorisée par une superposition partielle, en infime décalage, entre la vie et l'œuvre, c'est précisément celle que Schneider revendique pour son propre travail biographique et critique, qui repose sur un constant glissement entre l'auteur et le narrateur, entre les entours du texte et la *Recherche*, et qui ne se range ni sous la bannière de Sainte-Beuve, même si l'on peut voir quelques similitudes entre sa manière et celle du critique des *Causeries du lundi* (qui mariait biographie de l'auteur étudié, analyse psychologique engageant l'homme et l'écrivain et examen des œuvres du point de vue de la substance et de l'expression<sup>27</sup>), ni bien sûr sous l'étendard de Proust, ce qui d'entrée de jeu aurait jeté le discrédit sur sa lecture.

### Le poète sans père

Si j'ai commencé par le plus récent des deux livres de mon corpus, ce n'est pas pour défier les lois de la chronologie : c'est que *Maman* installe une positivité qui fait ressortir, par contraste, l'échec partiel de Baudelaire à écrire une œuvre qu'il avait pourtant tôt pressentie. Dès les premières pages de *Baudelaire, les années profondes*, on lit en effet : « On ne trouvera pas dans ces pages un portrait : Baudelaire, l'homme et l'œuvre, mais le récit de leur empêchement mutuel, de leur commune impossibilité » (B, p. 12). Pourtant, on le verra, l'essai de Schneider constitue bel et bien un portrait, ou plutôt une somme de portraits, et fait très peu de place au récit. Plus loin, on lit encore, comme pour accentuer le

---

27. Sur ce point, on peut consulter Gérald Antoine, « Pour ou contre Sainte-Beuve », *Romantisme*, n° 109, 2000, p. 33-44.

contraste entre les deux ouvrages : « Une ombre accompagnera cet emmêlement de vies et de mots, comme elle suivit Baudelaire écrivant, celle de son père, si peu père en fait que son fils dût l'inventer » (B, p. 13).

S'il y a bien entre Proust et Baudelaire des similitudes frappantes du point de vue du rapport à la mère — par exemple, un semblable langage codé entre mère et fils, celui des citations littéraires dans un cas et celui des images dans l'autre (B, p. 14) —, la différence fondamentale reste toutefois que le second adressa son œuvre à un père absent dont l'image — le portrait — le suivit toute sa vie, plutôt qu'à une mère toute-puissante. La vision diverge ici radicalement, je le dis par parenthèse, de celle de Jean-Paul Sartre<sup>28</sup> qui, en plus de jeter un éclairage très négatif sur le caractère et sur la destinée du poète des *Fleurs du mal*, plaçait l'existence de ce dernier sous la chape de la mère et, accessoirement, du beau-père. Toutefois, même s'il s'en défend, Schneider se rapproche de l'auteur des *Mots* par un certain usage du portrait. Tout comme celui de Sartre, son Baudelaire est une figure qui n'évolue pas, sinon sur les photographies et sur les toiles qui le représentent au long des ans, systématiquement évoquées et décrites en début d'ouvrage. *Baudelaire, les années profondes* s'ouvre sur une longue *ekphrasis* qui reprend une à une les diverses figurations du poète et qui obliquement en indique, genre du portrait oblige, le statisme relatif<sup>29</sup>. Par ailleurs, l'auteur s'abstient de reproduire les images restituées par l'écrit, Schneider justifiant le procédé par le fait que, « [d]e toute façon, le portrait n'est jamais l'être lui-même, mais sa réécriture » (B, p. 20). Ce livre sur les images s'écrit donc, pour ainsi dire, à la place de celles-ci, en position de secondarité assumée.

À l'instar des portraits photographiques et des portraits peints représentant un Baudelaire qui, au fil du temps, ne fait que confirmer des traits toujours déjà là, y compris la déchéance annoncée, les témoignages que réunit Schneider, nombreux, semblent tous aller dans la même direction. Les témoins, sévères ou favorables, insistent sur l'aspect à la fois dandy et clérical du poète, sur son rapport paradoxal aux femmes où le goût de la débauche se

28. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* [1947], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1975.

29. Sur le portrait, voir Robert Dion et Frances Fortier, « Le portrait écrit et ses fonctions biographiques », dans Robert Dion et Mahigan Lepage (dir.), *La licorne*, n° 84 (*Portraits biographiques*), hiver 2009, p. 13-27.

conjoint à la plus stricte chasteté, sur son goût de l'artifice, etc. Autant d'instantanés, en somme, qui seront mis à contribution pour le portrait fragmenté qu'envisage Schneider<sup>30</sup>. Car, tout bien considéré, ce que le matériau biographique mobilisé dans le *Baudelaire* paraît au fond disqualifier, c'est le *récit* — au profit de la seule image fixe, qu'elle soit tracée au pinceau, éternisée par les sels d'argent ou saisie par l'écriture. « S'il y a bien ici une histoire, précise Schneider, ce sera celle des rapports entre le langage et la réalité qui le ruine, entre la poésie et les images qu'elle ne sauve de la bêtise et de l'oubli que pour les offrir au ressassement et à la douleur » (*B*, p. 12) — une histoire, donc, qui n'en est pas une, et qui prend l'aspect d'une réflexion sur l'impuissance de la littérature, tant poétique que narrative, à sauver qui (ou quoi) que ce soit, Baudelaire en tout premier lieu. En fait, dans la mesure où le poète aurait été lui-même inapte à pratiquer la narration, il n'est guère étonnant que la forme du récit échoue à rendre compte de son être profond. Il n'y a pas d'autobiographie chez Baudelaire, note l'essayiste, seulement des autoportraits : l'écrivain « ne se raconte pas, mais se peint » (*B*, p. 66), il « préférer[e] se montrer que se raconter » (*B*, p. 66). La biographie, du coup, doit s'écrire en égrenant ces portraits et ces autoportraits, saisis comme autant de petites « biographie[s] dramatisée[s] » (Baudelaire, cité dans *B*, p. 67).

Il faut maintenant dire un mot de la manière dont Schneider situe l'auteur des *Fleurs du mal* par rapport à celui de la *Recherche* — peut-être par une prescience du livre sur Proust qu'il écrirait quelques années plus tard. Sans m'appesantir sur ce parallèle, je l'évoquerai néanmoins sous l'angle du rapport entre l'homme et l'œuvre. Alors que Proust est décrit, littéralement, comme un *homme-livre*, un homme dont l'existence a pour ainsi dire « coulé » dans l'œuvre, Baudelaire est, pour Schneider, un *homme dans les livres*, qui ne pouvait justement écrire parce qu'il ne faisait que lire (*B*, p. 35). Les témoignages sur ce point, du reste, concordent encore une fois : on le voyait toujours un volume à la main. Contrairement au Proust de la maturité, Baudelaire n'aurait pas réussi à se défaire de son idolâtrie et de l'iconolâtrie héritée de l'homme d'images qu'était son père. Le biographe formule en effet

---

30. Car il y a une distance entre le cliché, l'instantané et le portrait, comme le montre Schneider au sujet de Nadar, qui préparait ses séances par des esquisses et essayait de fixer sur la plaque « de l'histoire, du roman qui passe sur les visages » (*B*, p. 21).

l'hypothèse qu'il faut attribuer « sa stérilité douloureuse à sa trop grande capacité de se laisser envahir par les images vues, comme d'ailleurs par les images écrites des autres écrivains » (B, p. 49-50)<sup>31</sup>. Faute de devenir son œuvre, à la manière de Proust, Baudelaire ne sut séparer sa vie et son travail : il « eut tant de mal à être lui-même, dans sa vie et dans son œuvre, écrit Schneider, qu'il confondit les deux, fit de sa vie une composition artiste et de sa figure une description d'un héros de roman » (B, p. 45). Schneider ne dit pas ici ce qu'il fit de son œuvre. Peut-être, comme l'essayiste s'y emploie lui-même dans son portrait du poète, l'éleva-t-il à la dignité d'une légende (au double sens du terme) de sa propre vie, d'un portrait biographique, d'un trope qui lui permit ensuite de mieux se retourner sur les multiples images de soi ? Toujours est-il que Baudelaire sut faire bref, comme la légende ou comme le portrait, vif comme le trope, traçant une vie et une œuvre aussi minces l'une que l'autre.

\* \* \*

Biographiques, les essais de Schneider sur Proust et sur Baudelaire le sont indéniablement, mais à des degrés divers. Quand Schneider entreprend de lire Baudelaire, l'homme et l'œuvre, par ses portraits et par ses images (peintures aimées, images poétiques, allégories), il a recours à une stratégie qui, par certains côtés, oblitère le récit biographique ; car le portrait, dans la mesure où il représente, suivant les mots d'Henry Bouillier, « l'image *ne varietur* d'un être embaumé avec passion<sup>32</sup> », pose le problème de la synthèse des moments d'un destin. Sa fixité et son unicité de principe, en effet, en rendent le maniement difficile par la biographie. C'est pourquoi le livre sur Baudelaire apparaît comme une collection de réflexions — reflets et pensées — reliées sur un mode assez lâche. Au bout du compte, c'est l'œuvre de Baudelaire elle-même qui, tissée de portraits — qui sont toujours des autoportraits, tant le poète *décidait* de ses portraits en renvoyant de lui-même à ses portraitistes une image *choisie* — et d'autoportraits décalés, est (auto)biographique. Tirant sa biographie du biographié lui-même, la tenant de lui pour ainsi dire, Schneider

31. Les « années profondes » du titre de l'ouvrage, ce sont précisément « le temps perdu, le temps regardé, le temps où il passait son temps à regarder, à ne pas écrire. Les années vers lesquelles on ne peut revenir qu'en images, pas en pensée » (B, p. 70).

32. Henry Bouillier, *Portraits et miroirs*, Paris, C.D.U./SEDES, 1979, p. 5.

n'a donc pas besoin du récit ; sa lecture devient une critique du manque, de la « déliaison », des interstices qui empêchèrent Baudelaire d'avoir une vie. Dans *Maman*, les choses sont différentes : un seul grand récit englobant, à l'image de la *Recherche*, se déploie ici, qui puise indifféremment dans l'homme et dans l'œuvre, qui entrelace sans les séparer le récit de l'homme et celui de l'œuvre<sup>33</sup>. Ce récit, cela dit, n'est pas d'abord « à usage biographique » : il a une fonction critique, voire polémique, par le retournement qu'il opère sur le déni proustien de Sainte-Beuve. Comme l'écrivait Alain Brunn, Schneider choisit d'enraciner le sens de la *Recherche* dans l'existence de Proust, de « faire avec » l'auteur. Cela ne veut pas dire qu'il vise à remonter à l'intention de Proust : sa lecture indique assez que ce sens déborde de partout, et qu'il s'inscrit dans des détournements et des dénis de toutes sortes. Si Schneider, à n'en pas douter, cherche une vérité biographique, ce n'est pas celle de la réalité des faits — celle-là « n'importe qu'aux biographes » (*M*, p. 15) —, c'est plutôt celle que construit une œuvre tout droit issue de la matière même de l'homme. En cela, sa démarche rejoint celle de maints critiques et écrivains lecteurs qui, psychanalystes ou non, considèrent certes que l'œuvre appartient à la vie, mais plus encore que celle-ci fait partie de l'œuvre, quelque diffracté que puisse être le rapport entre les deux<sup>34</sup>.

Par ses livres sur Proust et sur Baudelaire, Schneider montre bien que l'auteur n'est pas qu'une présence encombrante (même si l'on sait que, dans les faits, Baudelaire, de son vivant, nuisit beaucoup au rayonnement de son œuvre). Sa lecture a *besoin* de la figure de l'auteur — se trouvant de ce fait à combattre l'anti-biographisme par la biographie, par un paradoxe assez voisin de celui par lequel l'essayiste « sauve » Sainte-Beuve par Proust.

---

33. Les différences entre le livre sur Baudelaire et celui sur Proust peuvent bien sûr tenir aussi au contexte de publication. *Maman* appartient en effet à la prestigieuse collection « L'un et l'autre » dirigée par J.-B. Pontalis. Cette série, qui a d'ailleurs été lancée par le *Glenn Gould piano solo* de Schneider (Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1988), appelle la mise en résonance non seulement de l'homme et de l'œuvre, dans une optique psychobiographique, mais également des deux psychés du biographe et de son biographié, de « l'un » et de « l'autre ». Cet investissement du biographe requis par le principe même de la collection constitue sans doute un fort incitatif à la mise en récit.

34. On songe ici non seulement à la plupart des auteurs publiés dans la collection « L'un et l'autre », mais également à des critiques et à des écrivains comme Alain Borer, Alain Buisine, Dominique Noguez, Daniel Oster, Jean-Benoît Puech, Pierre Mertens, Victor-Lévy Beaulieu, Frances Fortier, Pierre Nepveu, etc.

Remplissant en quelque sorte le programme que le biographe de James Joyce Richard Ellmann assignait à l'écriture biographique, Schneider use de la biographie pour combattre la « *parthenogenetic fallacy* », travers inverse de l'« *intentional fallacy* »<sup>35</sup> au nom de laquelle, en toute bonne conscience, on a si volontiers disposé de l'auteur. C'est sans doute là l'un des rôles fondamentaux de la biographie quand elle se fait critique : rappeler que les œuvres ne naissent pas du néant, ne font pas que s'auto-engendrer, et que les pures « instances » ne sont, en définitive, que de pures fictions.

---

35. Richard Ellmann, « Relationship of Biography and Criticism », dans A. Rajnath (dir.), *Twentieth Century American Criticism: Interdisciplinary Approaches*, New Delhi, Arnold-Heinemann, 1977-1979, p. 31-40.