

Université de Montréal
Département de littératures et de langues du monde, Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé

**Biofictions - Expériences fictives de vies :
Hildegarde et Caravage personnages de roman**

Présenté par

Joseph Lemonde-V.

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Nikola Von Merveldt
(Présidente-rapporteuse)

Barbara Agnese
(Directrice de recherche)

Ersy Contogouris
(Membre du jury)

Avril 2022

© Joseph Lemonde-V., 2022

Résumé

Cette recherche s'articule autour de la notion de « *biofiction* » dont l'importance est expliquée à partir des notions de « biographie », « hagiographie », « autobiographie », mais aussi de « récit mythique », d'« autofiction » et de « vulgarisation ». La *biofiction*, une fiction biographique, permet d'aborder des phénomènes littéraires contemporains dans lesquels l'exemplarité de certaines figures est centrale. Le corpus littéraire à l'étude se compose de bio\hagio fictions postmodernes sur la visionnaire du XII^e siècle Hildegarde de Bingen et le peintre baroque de la fin du XVI^e et début du XVII^e siècle Le Caravage (Nobécourt, 2013; Tancredi, 2012; Fernandez, 2002; Haenel, 2019). Comment (et pourquoi) des auteurs abordent-ils aujourd'hui selon une perspective transculturelle et transhistorique de telles figures? À partir de quatre romans qui (ré)adaptent la vie de ces deux figures, je montrerai de quelle façon l'exemplarité et la singularité de leur existence est cristallisée par le *roman* et peut franchir les carcans du « biographique » en leur permettant de passer de personnage de fiction à lieu de mémoire (Nora, 1993). Pour ce faire, il sera question de sonder les spécificités de l'écriture biographique et hagiographique et le cas du personnage de roman tel que considéré dans les théories de la narratologie (Dosse, 2011) : qu'est-ce qui forme le fictif, de quelle manière se met-t-il en opposition (et en adhésion) avec le biographique? L'analyse du corpus se concentrera aussi sur des éléments narratologiques qui sont souvent mis de l'avant dans la recherche-création en *biofiction* : des expérimentations narratives où s'enchaînent et s'alternent les narrations extra, intra, hétéro et méta diégétique, ainsi que les focalisations interne, externe et zéro. Il sera question de démontrer de quelle manière les jeux narratifs servent le récit *biofictif* et quelles stratégies et méthodologies les auteurs utilisent pour conférer à leurs romans crédibilité, singularité et légitimité biographique. Ce mémoire a pour but de disséquer, sous plusieurs angles, (littéraire, sociologique, narratologique, médiatique, culturel, historique) la *biofiction* comme *forme* (Viart, 2001) dans toute son hybridité, telle qu'elle a été pratiquée (dans les pays occidentaux) au cours des dernières années (2000 à 2020).

Mots-clés : biofiction, biographie, exemplarité, narratologie, intermédialité, mystique, ekphrasis, peinture, topos, Hildegarde de Bingen, Caravage, Nobécourt, Tancredi, Fernandez, Haenel

Abstract

This research revolves around the notion of "biofiction", the importance of which is explained from the notions of "biography", "hagiography", "autobiography", but also "mythical narrative", "autofiction" and "popularization". Biofiction, a biographical fiction, makes it possible to approach contemporary literary phenomena in which the exemplarity of certain figures is central. The literary corpus under study consists of postmodern bio\hagio fictions about the 12th century visionary Hildegard of Bingen and the late 16th - early 17th century Baroque painter Caravaggio (Nobécourt, 2013; Tancredi, 2012; Fernandez, 2002; Haenel, 2019). How (and why) do authors today approach such figures from a transcultural and transhistorical perspective? Based on four novels that (re)adapt the lives of these two figures, I will show how the exemplarity and singularity of their existence is crystallized by the novel and can cross the shackles of the "biographical" by allowing them to pass from fictional character to place of memory (Nora, 1993). To do this, we will probe the specificities of biographical and hagiographical writing and the case of the novel character as considered in the theories of narratology (Dosse, 2011): what forms the fictional, in what way does it stand in opposition (and in adhesion) with the biographical? The analysis of the corpus will also focus on narratological elements that are often put forward in biofiction research-creation: narrative experiments where extra, intra, hetero and meta diegetic narratives, as well as internal, external and zero focus, are linked and alternated. It will demonstrate how narrative games serve the biofiction narrative, and what strategies and methodologies the authors use to give their novels credibility, singularity, and biographical legitimacy. This dissertation aims to dissect, from several angles (literary, sociological, narratological, media, cultural, historical) biofiction as a form (Viart, 2001) in all its hybridity, as it has been practiced (in Western countries) in recent years (2000 to 2020).

Keywords : biofiction, biography, exemplarity, narratology, intermediality, mysticism, ekphrasis, painting, topos, Hildegard of Bingen, Caravaggio, Nobécourt, Tancredi, Fernandez, Haenel

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	vi
INTRODUCTION	1
Extensions et distorsions du domaine du « bio- ».....	2
L'hagiographique ou vers une possible « hagiofiction » ?	7
Hildegarde et Caravage ; figures exemplaires, figures immortelles et mémorielles	11
Hypermédiatisation : hybridité médiatique, vies pluridisciplinaires	15
Ressusciter une vie, réintroduire une vie ; méthodes et pratiques de la recherche-crédation en biofiction	18
CHAPITRE I. « Hagiofictions » d'Hildegarde	25
Hildegarde, personnage de roman ; <i>La clôture des merveilles</i> par Lorette Nobécourt	26
Hagiofiction comme témoignage ; les trois foyers narratifs	30
Hagiofiction comme autobiographie et autofiction ; une métadiégèse	35
Hagiofiction comme (auto)mythobiographie ; formes-limites du biographique	40
Hildegarde, personnage de roman ; <i>La puissance et la grâce</i> par Lucia Tancredi	45
Analyses liminaires	45
Hagiofiction, un schéma narratif ; l'univers (méta)diégétique du récit	49
Contours poreux de l'hagiofiction ; une méthode en création bio(<i>hagio</i>)fictive	53
Hagiofiction comme topos ; le manuscrit (re)trouvé	58
Quelques mots sur l'instance préfacielle	60
CHAPITRE II. « Biofictions » de Caravage	63
Caravage, personnage de roman : <i>La course à l'abîme</i> de Dominique Fernandez	64
L'ekphrasis au service du bio <i>graphique/fictif</i>	68

Yannick Haenel, personnage de roman?	76
Caravage comme prétexte ; Caravage comme boîte de Pandore	80
CONCLUSION	83
Capital symbolique de la bio/hagio fiction	83
République mondiale des Lettres ; actualisation, popularisation et mercantilisation d'une figure	91
Littérature et temps	95
BIBLIOGRAPHIE	99
GLOSSAIRE	107

Quelle chance d'avoir tous ces mots à ma disposition.

Remerciements

Merci à ma mère, chez qui j'ai trouvé un « safe space », où la rédaction en temps de pandémie et de remise en question me paraissait plus agréable que confiné dans une colocation à Montréal. Lieu de mon enfance, de mon adolescence, j'ai renoué le temps d'une rédaction avec l'espace qui m'a vu grandir, et j'y ai trouvé non seulement la concentration nécessaire, j'y ai aussi trouvé un espace de méditation, un retour au calme loin de la métropole, une retraite. Merci de m'avoir écouté, conseillé, accompagné, accueilli chez toi. Je t'aime tant.

Merci à mon père, à mon frère et ma sœur. Merci à mes ami(e)s pour vos mots d'encouragements, votre présence. Quelle chance j'ai de tous vous avoir près de moi.

Une profonde reconnaissance aux professeurs de l'Université de Montréal qui ont croisé mon chemin, au premier et deuxième cycle, qui ont contribué de près ou de loin à la rédaction de ce mémoire. Au département d'Histoire de l'art et Études cinématographiques, je pense à Bénédicte Ramade, Ersy Contogouris, Marion Froger et Olivier Asselin, merci d'avoir partagé avec un étudiant en littérature votre passion pour la peinture, la sculpture, la photographie, les performances et les arts cinétiques, et m'avoir permis d'approfondir mes réflexions, sur les points de rencontre et de rupture entre la littérature et les arts visuels. Au département d'Anthropologie un énorme merci à Simona Bealcovschi pour son approche multidisciplinaire et comparatiste qui m'a beaucoup plu, et que j'ai depuis adopté dans mes recherches et travaux. Au département d'Études allemandes, merci à Josée Lamy et Kathrin Walti de m'avoir enseigné la langue de Goethe et sensibilisé à la culture et à la littérature allemande. Merci à Katharina Clausius, Amaryll Chanady et Terry Cochran, entre autres, au département de littérature comparée, mon alma mater, pour toutes les réflexions que vous avez fait germer en moi, et ma curiosité intellectuelle que vous avez rassasiée.

Je tiens finalement à remercier ma directrice de recherche, Barbara Agnese. Merci pour ta présence, ta patience, ta confiance. Merci pour tous ces conseils judicieux, ces remarques, tout ce temps que tu m'as accordé, cet énorme support, émotionnel et académique, ces encouragements qui furent le vent dans les voiles de ma rédaction. Quelle chance. Merci mille fois.

Ce mémoire a bénéficié d'une bourse de recherche du CRSH, d'une bourse COVID du Département de littératures et de langues du monde, d'une bourse du Fonds Wilrose Desrosiers et Pauline Dunn, d'une Bourse de soutien financier liée à la pandémie attribuée par le Vice-rectorat adjoint aux études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal et de la bourse d'excellence de deuxième cycle en littérature comparée Bobi-Bazlen. Y'a-t-il assez de remerciements pour exprimer, à qui de droit, toute ma gratitude pour ces bourses qui ont facilité la rédaction de ce mémoire?

et moi ; sans connaître les lettres, à la manière des forts, n'ayant
pas été instruite par leur enseignement, mais malgré ma débilité,
(frêle côte d'Adam), étant toute pénétrée du souffle mystique :
j'ai vu comme un feu resplendissant incompréhensible,
inextinguible, plein de vie, et toute vie...

Hildegarde, *Scivias*, Livre II, Vision I.

il y a l'impression produite par le Caravage, qui ne cherche plus la forme des corps splendides, mais découvre « la forme des ombres » qui touche les corps, beaux ou laids, que ce soit pour les exprimer et les affirmer dans une lumineuse et provisoire évidence, ou pour les nier et les rejeter dans le gouffre de l'obscurité.

Roberto Longhi, Le Caravage.

*L'utilisation du genre masculin a été adoptée afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

Introduction

Ce qui m'apparaît désormais décisif, c'est que le biographique n'est plus l'autre de la fiction. Il n'y a plus d'un côté l'imagination romanesque qui peut royalement s'autoriser toutes les inventions et de l'autre la reconstitution biographique laborieusement contrainte de se soumettre à l'exactitude référentielle des documents. La biographie est elle-même devenue productrice de fictions, bien plus elle commence à comprendre que la fictionnalité fait nécessairement partie du geste biographique.

Alain Buisine, « Biofictions ».

La pierre angulaire de ce mémoire est la biographie d'artiste et de personnage de l'histoire culturelle ; plus précisément, le mémoire traite du phénomène de la « biofiction ». À travers l'analyse de quatre romans, deux s'inspirant de la vie du peintre Michelangelo Merisi, dit le Caravage (1571-1610) : *La Course à l'abîme* (Grasset, 2002) de Dominique Fernandez et *La Solitude Caravage* (Fayard, 2019) de Yannick Haenel, les deux autres romans étant centrés sur la figure de la mystique et moniale bénédictine allemande Hildegard von Bingen (1098-1179) et sont : *La Clôture des merveilles : Une vie d'Hildegarde de Bingen* (Grasset, 2013) de Lorette Nobécourt et *Hildegarde de Bingen : La puissance et la grâce* (Nouvelle Cité, 2012) de Lucia Tancredi, il sera question de montrer les stratégies que les auteurs adoptent afin d'« actualiser » des figures « exemplaires » en imaginant leur vie intérieure en se basant sur des données biographiques. Il est important de noter que dans le cas des deux figures choisies pour ce mémoire, Hildegard de Bingen et Caravage, il est particulièrement clair que la véridicité du récit joue un rôle bien secondaire, puisque les données biographiques ont traversé des siècles et des siècles et ne peuvent qu'être approximatives et fruit de nombreuses élaborations.

Né de la volonté d'expliquer le phénomène de prolifération de ce qui a été appelé par la critique « biofiction », ce mémoire cherche à parcourir les derniers balbutiements en ce qui a trait à la forme biofictive, en plein essor depuis le tournant du 21^e siècle, et plus particulièrement au « modus operandi » de la biofiction, autant du point de vue narratif et littéraire que du point de vue créatif et technique. Après avoir passé en revue les notions de « biographie », « autofiction » et « hagiographie », le premier chapitre, intitulé « Hagiofictions d'Hildegarde » propose un travail de lecture du point de vue narratologique des deux romans consacrés à la moniale. Dans le second chapitre, « Biofictions de Caravage », l'analyse de l'usage de l'ekphrasis dans le corpus choisi et le passage de la biofiction à l'autofiction (surtout dans le roman de Haenel) nous permet de sonder à la fois les méthodologies de l'écriture biofictive, mais aussi de dévoiler ses spécificités, et ses possibilités littéraires novatrices. La conclusion, intitulée « Capital symbolique de la bio/hagio fiction », propose des considérations sur la production de romans portant sur des figures emblématiques et sur le capital symbolique accumulé par les auteurs de ces dits-romans.

Extensions et distorsions du domaine du « bio- »

Le domaine de l'écriture biographique est devenu aujourd'hui un bon terrain d'expérimentation pour l'historien qui peut mesurer le caractère ambivalent de l'épistémologie de sa discipline, l'histoire, inévitablement prise en tension entre son pôle scientifique et son pôle fictionnel. Le genre biographique revêt cet intérêt fondamental de faire éclater l'absolutisation de la distinction entre un genre proprement littéraire et une dimension purement scientifique car, plus que toute autre forme d'expression, il suscite le mélange, l'hybridité et manifeste ainsi les tensions ainsi que les connivences à l'œuvre entre littérature et sciences humaines.

François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie.*

On connaît sans aucun doute la biographie¹ et l'autobiographie². On connaît évidemment la fiction³, peut-être même l'autofiction⁴. Mais a-t-on déjà rencontré la *biofiction*?

On peut l'avoir rencontrée sous d'autres étiquettes, aujourd'hui devenues obsolètes ou oubliées : récit historique, récit de vie, vie de, roman biographique ou encore *roman subjectif* chez Max Gallo, notamment, qui soutenait, dans un entretien avec l'historien François Dosse au début des années 2000 :

[...] le point de vue que j'adopte est le point de vue du personnage que je mets en scène. Je veux avoir, d'une certaine façon, une caméra qui a un double objectif, au sens optique du mot. Je vois alors la réalité avec les yeux de mon personnage et en même temps je regarde à l'intérieur de sa psychologie. J'ai donc en même temps un objectif vers l'extérieur et un autre vers l'intérieur⁵.

C'est particulièrement vers la fin du 20^e et au début du 21^e siècle que l'on assiste à une véritable explosion du genre biographique, engendrant une multitude de formes biographiques dans son sillage. Les synonymes et les modifications *biographiques* abondent, tout comme les techniques de créations. À bien des égards, la biofiction est aujourd'hui un phénomène interdisciplinaire en pleine expansion. Certes, les synonymes abondent, et à juste titre sans doute, car le terme biofiction fait son apparition au début des années 90, avec le critique littéraire Alain Buisine, qui, dans le cadre d'un colloque du centre culturel international de Cerisy intitulé *Le Biographique*, emprunte à la biographie et à la fiction leurs *modus operandi*, afin de forger ce terme qui rejoindra une longue liste d'homologues (mots-valises ou mots composés qui ont tous leurs particularités inhérentes dans l'univers du biographique). C'est d'ailleurs cette abondance de termes qui pousse la chercheuse et professeure de littérature à l'université de Vienne Julia Latja-Novak à écrire, en 2017, un article sur l'émergence et la prolifération de cette forme en littérature :

The recent explosion of experimentation in life-writing is testified by the proliferation of genre designations such as “meta-autobiography,” “autotopography,” “creative non-fiction,” “false novel,” “autofiction,” “biofiction,” “auto/biografiction,” “autobiographical non-fiction, novel,” “auto/biographic metafiction,” or “heterobiography”— [...]. Such generic labels attempt to specify the ways in which texts depart from the tenets of traditional biography and autobiography

¹ *Biographie*, voir Glossaire.

² *Autobiographie*, voir Glossaire.

³ *Fiction*, voir Glossaire.

⁴ *Autofiction*, voir Glossaire.

⁵ Max Gallo (entretien avec l'auteur) cité par François Dosse. *Ibidem*, p. 19.

and, more specifically, capture the relationship of fact and fiction and the relations between the writing and written subjects that these texts reconfigure⁶.

On assiste alors à l'émergence d'un engouement pour cette *forme* hybride, qui mêle le fictif au biographique.

Utilisons prudemment le terme *biographique*, et évitons ainsi de parler d'un *genre* au profit d'une *forme* pour abonder dans le sens de Dominique Viart, qui note une importante distinction entre biographique et biographie :

Biographique plutôt que biographie car ce n'est pas – ce n'est plus – d'un genre qu'il s'agit. [...] Une biographie n'est qu'un agencement possible du biographique. Or c'est l'élémentaire et non seulement son déploiement que l'on interroge. Une première acception du terme le biographique oblige à prendre en compte la substantivation d'une qualité de la même façon qu'Emil Staiger distingue le *dramatique* du *drame*, ou l'*épique* de l'*épopée*⁷.

En d'autres termes, où il y a du *biographique*, il n'y a pas seulement la biographie classique, telle que l'a (par exemple) popularisée Sainte-Beuve⁸ au 19^e siècle avec sa *méthode révolutionnaire* qui « consiste à remonter à l'origine, à la situation initiale, pour mieux comprendre les développements ultérieurs d'une pensée⁹ », Sainte-Beuve, « [...] qui va se donner pour rôle de mettre prioritairement l'accent sur la nécessité d'une attention aiguë au biographique...¹⁰ ».

Loin de l'application classique et limitée de la biographie pratiquée au 19^e siècle, ce que Dominique Viart démontre, c'est que le biographique est le « matériau tel que l'écriture l'accomplit¹¹ ». Ce matériau peut prendre la forme littéraire que l'auteur veut bien lui donner, de la biographie, à la biofiction, en passant par toutes les hybridités que de telles formes

⁶ Julia Latja-Novak. *Experiments in Life-Writing*. Londres : Palgrave MacMillan, 2017, p.2-3. [En ligne] <https://www.researchgate.net/publication/326614541_Lucia_Boldrini_and_Julia_Novak_Experiments_in_Life-Writing_Intersections_of_AutoBiography_and_Fiction>

⁷ Dominique Viart. « Dis-moi qui te hante » dans *Revue des Sciences Humaines*, « *Paradoxes du biographiques* », no.263, 2001, p. 23.

⁸ Voir les séries de *Portraits* de Sainte-Beuve, notamment : Charles-Augustin Sainte-Beuve. *Portraits Littéraires*. Paris : Garnier, 1844 et 1876-78.

⁹ José-Luis Diaz. « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre , Sainte-Beuve et le biographique », dans : *Romantisme, revue du 19^e siècle*, « *Sainte-Beuve ou l'invention de la critique* », n°109, 2000, p.46, Article en ligne : <https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2000_num_30_109_935>

¹⁰ *Ibidem*, p. 46-47.

¹¹ Dominique Viart. *Op.cit.*, p. 24.

permettent, telles que nommées plus haut, d'après Max Gallo et Julia Latja-Novak. Ainsi, toujours selon Dominique Viart :

...il n'y a de biographique que dans l'effet, dans le « comme si ». Dans la fiction que l'on se fait du fait. Certes cela est acceptable, car il n'est de conscience du réel que subjective, c'est-à-dire fictive selon un sujet. Le biographique serait un effet de *vécu*, comme on parle ailleurs d'effet de *réel*. La question de la réalité historique du matériau ou de l'anecdote n'importe plus ; seule importe la façon que le texte a de présenter ce matériau¹².

Dans ses recherches, Dominique Viart parle d'une *forme* ou encore d'un *contenu* et non d'un *genre*, en ce que le *biographique* énonce à la fois *matière* et *manière*. C'est-à-dire qu'il désigne plutôt la jonction entre une Vie (qui est ici la matière, dans le cas de ce mémoire, celle de Hildegarde et de Caravage) et une modalité énonciative du narratif à effet biographique¹³ (ici, la *manière* de conter ou narrer cette dite Vie).

On voit ainsi apparaître des ouvrages critiques qui traitent de la question du *biographique* chez des critiques littéraires, des historiens, des philosophes, qui s'emparent de ce nouveau *contenu*, de cette *matière\manière* qu'ils dissèquent, dans le but de s'interroger sur comment « le biographique déborde la biographie »¹⁴.

Pour en revenir strictement à la biofiction comme *forme* dont mes recherches font la pierre angulaire, je considère adéquate la description que nous en donne le critique littéraire Alexandre Gefen :

Est "biofiction" tout texte littéraire dont le cadre narratif épouse celui de la biographie, définie a minima en tant que « récit chronologique de la vie d'un individu particulier ». Ou pour reprendre cette définition du côté de la biographie, tout récit biographique dont l'appartenance à la « littérature », selon l'acception post-romantique dominante du mot, est patente, à savoir tous les textes qui non seulement font de la vie humaine leur sujet, mais mesurent leur forme à l'aune de sa durée, qu'ils produisent des vies pleinement légendaires comme le *Saint-Julien l'Hospitalier* de Flaubert ou simplement rêvées comme la *Vie de Rancé* de Chateaubriand, c'est-à-dire que le personnage dont l'écrivain retrace le « de-venir » ait, ou n'ait pas, de référent historique avéré¹⁵.

¹² *Ibidem*, p. 24.

¹³ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴ Vincent Broqua, et Guillaume Marche. *L'épuisement du biographique?* Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publisher, 2010, p. 5.

¹⁵ Alexandre Gefen. « *Fabula, La recherche en littérature* », Atelier, 2009. [En ligne] : <<https://www.fabula.org/atelier.php?Biofiction>> résumant son texte : « Le chat jaune de l'abbé Séguin ou les ambiguïtés du genre biographique », dans *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, p. 77 à 109.

Ainsi le *biofictif* comme l'entend Alexandre Gefen est la rencontre du geste littéraire ou romanesque avec le cadre narratif *linéaire* ou *chronologique* inhérent à l'expérience de la *Vie*. La promesse de la biofiction est de jouer, d'expérimenter entre une écriture qui se veut rigoureuse, objective et calculée dans un premier temps, et libre, subjective et imaginative dans un second temps. Promesse d'hybridité, d'une méthodologie éclatée que se permet l'écrivain qui retrace à sa façon, mais selon les grandes lignes de l'Histoire, l'expérience d'une Vie.

Autrement adéquate et tout aussi éclairante sur le projet et la promesse de la biofiction, pour l'historien épistémologue François Dosse, la biographie, à la base, sans être biofiction, est d'ores et déjà un genre hybride qui « se situe en tension constante entre une volonté de reproduire un vécu réel passé selon les règles de la mimésis, et en même temps le pôle imaginatif du biographe qui doit recréer un univers perdu selon son intuition et ses capacités créatives¹⁶ ».

D'où l'ouverture, ou le décloisonnement du champ de la biographie à des écrivains qui ne sont pas nécessairement historiens, mais poussés par *passion, fascination, admiration, possession, amour*¹⁷... pour reprendre les termes de l'autrice française Muriel Plantier quant aux motifs des biographes de Marguerite Duras. Enfin, pour François Dosse, la tension entre la volonté de mimésis et la subjectivité du biographe est dans le genre biographique « portée à son paroxysme [car il] relève à la fois de la dimension historique et de la dimension fictionnelle¹⁸ ».

Ainsi, ce décloisonnement de la biographie la fait entrer dans une nouvelle ère, une ère post-moderne peut-être, ère qui, pour traduire les termes d'Ina Schabert, auteure et professeure de littérature à l'Université de Munich, *dérive vers la fiction* : « Recent tendencies in biography and biographical criticism convey the impression that biography as a whole is drifting toward fiction¹⁹ ».

¹⁶ François Dosse. *Op.cit.*, p. 57.

¹⁷ Marie-Claude Rogerat. *Les Biographies d'artistes : Auteurs, personnages, public*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 57.

¹⁸ François Dosse. *Op.cit.*, p. 57.

¹⁹ Ina Schabert. « Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations » dans *Biography*, vol. 5, no.1, 1982, 2005, p. 1. [En ligne] : <https://www.jstor.org/stable/23538970?seq=5#metadata_info_tab_contents>.

L'hagiographique ou : vers une possible « hagiofiction » ?

En effet, tout ce qui peut être dit à son sujet est parfaitement agréable et aimable, beau, utile et honorable, car elle a été et demeure remarquable non seulement par toute la sainteté de sa vie et par la contemplation intime des mystères divins, mais aussi par la réalisation de miracles inouïs, dont l'abondance est telle que même des esprits supérieurs suffiraient à peine à les célébrer en paroles²⁰.

Dans le premier chapitre du présent mémoire, il sera question du phénomène biofictif entourant Sainte Hildegarde de Bingen (1098-1179), il me semble par conséquent pertinent d'introduire l'*hagiographique* comme je viens d'introduire le biographique.

Quelles différences entre biographie et hagiographie?

... le saint est un homme qui, par sa correspondance à la grâce divine, a été constitué en état surnaturel de sainteté, mais il faut, pour que l'hagiographe ait à s'occuper de ce qui le concerne, que cet état de sainteté, avec les vertus héroïques qu'il comporte, ait été reconnu par l'autorité de l'Église, reconnaissance qui entraîne comme conséquences les manifestations d'un culte liturgique et public. Les instruments d'investigation seront donc de deux sortes : les documents historiques sur lesquels se fonde la biographie du saint, et ceux qui permettent de reconnaître qu'un culte lui a été rendu; autrement dit, les sources littéraires et narratives, en particulier les Actes, Passions ou Vies de saints...²¹.

Dans l'avant-propos de son ouvrage *L'Hagiographie – Ses sources, ses méthodes, son histoire*, René Aigrain mentionne le statut *surnaturel de sainteté* de quiconque se verrait hagiographisé. C'est là, sans aucun doute, la plus distinctive différence entre la biographie et l'hagiographie, à savoir le caractère de sainteté de la figure hagiographique²², qui se déploie dans un très long processus de reconnaissance des autorités cléricales, à travers les échanges épistolaires, les Actes, les mémoires, bref, tous les documents jugés pertinents, attestant de l'exemplarité de la figure. On remarque ainsi que la figure de l'hagiographisé se prête à merveille à la biofiction,

²⁰ Charles Munier (Compilé par). « Prologue du troisième livre sur les miracles de la Vierge Sainte » dans *La vie de sainte Hildegarde et Les actes de l'enquête en vue de sa canonisation*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2000, p. 159-160.

²¹ René Aigrain. *L'Hagiographie – Ses sources, ses méthodes, son histoire*. Paris : Bloud et Gay, 1953, p. 7-8.

²² *Hagiographie et Hagiographique*, voir Glossaire.

puisque l'hagiographie est attestation du caractère héroïque, légendaire, unique, mystique de son *Saint*. Ainsi débute par exemple le récit hagiographique d'Hildegarde :

Dans le Royaume romain, sous le règne de l'empereur Henri, quatrième de ce nom, dans les régions de la Gaule citérieure vivait une vierge illustre tant par sa noblesse de sa famille que par celle de sa sainteté : elle s'appelait Hildegarde ; son père Hildebert; sa mère, Mechtilde. Ceux-ci, pourtant, malgré leur implication dans les affaires de ce monde et l'éclat de leurs richesses, ne se montrèrent pas ingrats à l'égard des dons du Créateur : ils consacrèrent au service divin leur fille précédemment nommée, parce que la pureté précoce de son jeune âge paraissait déjà très éloignée de tous les comportements des gens charnels²³.

Cette citation est tirée du *Livre premier de la vie de Sainte Hildegarde, La vierge chère à Dieu*, tel que rapportée par Théoderich d'Echternach, à partir des documents que lui avaient fournis Gottfried et Guibert de Gembloux, les premiers secrétaires d'Hildegarde à avoir débuté la rédaction de la *Vita* de la Sainte. Dès les premières phrases de l'hagiographie d'Hildegarde, on se croirait face à un conte légendaire. Et c'est un des buts de l'hagiographie que de témoigner de l'extraordinairement d'une *Vie sacrée*. Contrairement à la biographie, l'hagiographie joue un rôle testamentaire, ou encore un rôle de persuasion, qui certifie qu'Hildegarde, dans le cas précis de ce mémoire, appartient à une classe supérieure de l'Histoire chrétienne, se démarque par ses actions, considérées irréprochables par ses pairs. L'hagiographe a ainsi la mission de démontrer, de prêcher, à l'image d'un rhéteur, que le Saint ou la Sainte dont il écrit le portrait s'engage dans les enseignements du Christ, que sa *Vie mime* celle du Christ :

At the same time that the sacred biographer's narrative depicts the exemplary, those wise and judicious actions praised by all humanity, his biography must also strive to isolate the divine mystery present in the person. The subject must be made to appear fully human while which is being written must confirm and celebrate his or her "otherness"²⁴.

Ainsi la caractéristique fondamentale de la *Vita Hildegardis*, et de toute hagiographie, est de marquer, voire marteler l'*exemplarité*, la *consécration* d'un Saint aux croyants, en attribuant ici à Sainte Hildegarde des miracles et des actions vertueuses, en relatant ses exorcismes, ses

²³ Charles Munier (Compilé par). « Livre troisième de la vie de Sainte Hildegarde, la Vierge Chère à Dieu » dans *Op.cit.*, p. 113.

²⁴ Thomas J. Heffernan. *Sacred Biography ; Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. New York : Oxford University Press, 1988, p. 30.

activités visionnaires et prophétiques, ses privations, ses maladies, bref de montrer que la Vie d'Hildegarde se distingue drastiquement dans le panorama monastique de son époque.

Dans le présent mémoire, nous explorerons l'hybridité du biographique qui tend vers une fictionnalisation de ses composantes. Si la biofiction est la forme hybride fictionnelle de la biographie, considérons que l'*hagiofiction* est la forme hybride et fictionnelle de l'hagiographie. Des autrices comme Lorette Nobécourt²⁵ et Lucia Tancredi²⁶, auxquelles ce mémoire s'intéresse, se rangent du côté de l'expérimentation hagiographique. Elles prêtent à la figure de Sainte d'Hildegarde un récit fictif qui se base sur son siècle et ses exploits, afin de faire naître Hildegarde de Bingen comme personnage de roman. L'hagiofiction emprunte ainsi le même *modus operandi* que la biofiction, à la différence qu'elle narre, qu'elle rend romanesque (ou médiatise, car l'hagiofiction, comme la biofiction, est plurimédiale) une vie Sainte, une vie canonisée et donc d'ores et déjà illustre, passée dans les annales de l'Histoire Sainte.

En 1953, René Aigrain soulignait que « si un hagiographe imagine un récit de son invention dont le principal personnage est un saint, le récit, du fait du procédé que l'auteur emploie, ne peut-être qu'un roman, tout au plus, si le saint a réellement existé, un roman historique...²⁷ ».

Il me semble qu'aujourd'hui, environ 70 ans plus tard, le mandat de l'hagiofiction n'est plus tout à fait le même que ce que le *roman historique* du 20^e siècle proposait. De nos jours, pour désigner *La clôture des merveilles* (2013) et *La potenza e la grazia* (2009) des autrices citées ci-dessus, le terme *hagiofiction* promet un regard neuf, pour ne pas dire moderne, sur cette visionnaire d'exception du XII^e siècle. De montrer le caractère inspirant (et actuel !) d'une femme qui lutte pour se tailler une place dans un système patriarcal. De romancer le charisme, la force et l'intelligence d'une nonne qui a su laisser à la postérité une Œuvre aussi puissante

²⁵ Lorette Nobécourt. *La Clôture des merveilles, Une vie d'Hildegarde de Bingen*. Paris : Grasset 2013.

²⁶ Lucia Tancredi. *Hildegarde de Bingen, La puissance et la grâce*. (Traduit de l'italien par Sylvie Garoche), Bruyères-le-Châtel : Nouvelle Cité, 2012.

²⁷ René Aigrain. *Op.cit.*, p. 129.

que la sienne : Littérature visionnaire²⁸, chants, compositions musicales et même un drame lyrique²⁹, traités de biologie³⁰, de linguistique³¹, de médecine³², etc³³.

L'hagiofiction telle que ce mémoire la propose aurait pour but de montrer l'exemplarité de la figure capturée selon la lecture que veut bien en faire une romancière du 21^e siècle, alors que le terme roman historique, bien que valable, ne capture pas l'hybridité, l'expérimentation de la forme littéraire que nous livrent les deux romancières citées ci-dessus : fiction hagiographique dans laquelle se croise l'autofiction ou encore une narration intradiégétique/métadiégétique, sous la forme d'une hagiographie intime/fictive. Le roman historique, du moins tel que connu au milieu du 20^e siècle, date de parution de l'ouvrage de l'historien René Aigrain, ne se permettait pas de telles libertés, n'inoculerait pas à la vie et l'œuvre d'Hildegarde des réflexions féministes, ou encore ne livrerait pas une hagiofiction de la Sainte dans la forme d'un topos, d'un manuscrit retrouvé comme tactique fictionnalisante. La méthodologie a évolué, et l'hagiofiction, comme la biofiction, signifient dépasser les documents d'archives, les témoignages et les sources scientifiques fiables. Ou plutôt s'y fier pour en venir ensuite à les dépasser en ce que l'auteur de la bio\hagio\fiction nous offre son interprétation de l'œuvre, de

²⁸ Les trois œuvres visionnaires majeures d'Hildegarde von Bingen sont le *Scivias* ou *Sache les voies*, le *Liber vitae meritorum* ou *Livre des mérites de la vie* et le *Liber divinorum operum simplicis hominis* ou *Livre des œuvres divines*.

Scivias, Sache les voies ou Livre des visions (1141-1151). (Traduit du latin par Pierre Monat), Paris : Le Cerf, 1996 \

Les mérites de la vie ou Principes de psychologie chrétienne (1148-1163). (Présenté et traduit du latin par Michel Trouvé et Pierre Dumoulin), Nouan-Le-Fuzelier : Éditions des Béatitudes (EDB), 2014 \

Le livre des œuvres divines (1163-1174). (Traduit du latin par Bernard Gorceix), Paris : Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1989.

²⁹ Hildegarde von Bingen a une discographie impressionnante, pour sa discographie complète, visiter : <<https://www.discogs.com/fr/artist/743697-Hildegard-Von-Bingen>>

Ou encore <<http://www.9timezones.com/ia/ghildgrd.htm>>, citons au passage *La Symphonie des harmonies célestes suivis de l'Ordo Virtutum, Ordre des vertus*. (Traduit du latin par Rebecca Lenoir et Christophe Carraud), Grenoble : Jérôme Millon, 2003.

³⁰ *Le Livre des subtilités des créatures divines ou Physica* (1151-1158). (T. I : Les plantes, les Éléments, les pierres, les métaux ; t. II : Arbres, poissons, animaux, oiseaux), (traduction du latin par Pierre Monat), Grenoble : Jérôme Millon, 1993-1996.

³¹ Pour en savoir plus : Laurence Moulinier. *Un lexique "trilingue" du XII^e siècle : la "Lingua ignota" de Hildegarde de Bingen*. Paris : Colloque international organisé par l'École Pratique des Hautes Études-IV^e Section et l'Institut Supérieur de Philosophie de l'Université Catholique de Louvain, 12-14 juin 1997, pp. 89-111

Arnaud De la Croix et Hildegard von Bingen. *La Langue Inconnue*. Monaco : Éditions Alphée, 2008.

³² *Le Liber compositae medicinae. Causae et curae* ou *Livre des causes et remèdes*. (Traduit du latin par Pierre Monat), Grenoble : Jérôme Millon, 2005.

³³ Par ex. ses échanges épistolaires : *Lettres* (1146-1179). (Traduit du latin et de l'allemand par Rebecca Lenoir), Grenoble : Jérôme Millon, 2007 / *Im Feuer der Taube – Die Briefe. Erste Vollständige Ausgabe*. (Übersetzt und herausgeben von Walburga Storch), Augsburg : Pattloch Verlag, 1997.

l'exemplarité et de la vie du personnage qu'il romantise. Qu'il s'agisse d'une Hildegarde féministe à une époque où un tel terme n'existe pas ou encore de l'homosexualité du Caravage, dans une Italie qui la condamne.

Hildegarde et Caravage ; figures exemplaires, figures immortelles et mémorielles

Si la naissance du mythe est indéterminée, ce qui est remarquable c'est qu'il perdure. La société l'entretient, lui donne sa forme³⁴.

L'histoire est la reconstitution toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire une représentation du passé³⁵.

Pourquoi Hildegarde, pourquoi Caravage? Il y a plusieurs raisons quant au choix de l'étude de ces deux figures, la première, la plus simple, se tient sans doute dans le mythe qui les précède, malgré les siècles qui nous séparent. Ces deux figures appartiennent effectivement désormais au mythe occidental, puisque leur nom circule au-delà de leurs pays respectifs, et évidemment, au-delà de leur époque respective.

Autour de l'exemplarité ou encore de la singularité notoire de leur existence, l'occident en a engendré une sorte de mythification. Les vecteurs de transmissions du mythe sont pluriels : « [...] littéraire, institutionnels et commerciaux, diffusés par l'écrit, les images, les manifestations de masse...³⁶ »

³⁴ Marie-Claude Rogerat. [À propos de la mythification de la figure de l'artiste peintre], *Op.cit.*, p. 13.

³⁵ Pierre Nora (dir.). « Entre mémoire et histoire » dans *Les Lieux de Mémoire*. Tome 1 : La République, Paris : Gallimard, 1984. p. XIX.

³⁶ Marie-Claude Rogerat. *Op.cit.*, p. 13.

La biofiction, en genre hybride entre biographie et fiction, s’empare donc de l’exemplarité d’une vie qui possède, en plus du prestige du personnage historique qui l’a bel et bien vécue, d’un cadre historique, social, culturel et religieux préétabli, et d’une trame narrative tout aussi préétablie, que l’auteur aura la tâche de suivre, tel un détective, où il retrace la vie de son *personnage* à la vie *hors de l’ordinaire* en s’attardant sur les détails qu’il considère utiles à la construction de son œuvre. Comme le considère Perla Edith Mendoza Delgado, chercheuse en littérature, écrivaine et professeure à l’Université nationale autonome de Mexico, qui étudie le rôle et les particularités de la biofiction à travers un roman de l’écrivain français Pascal Quignard :

La biofiction exprime la subjectivité inhérente à toute vision de l’Autre. Pascal Quignard fait de Meaume un personnage réel pour nous, entouré de vrais personnages historiques pour construire l’illusion biographique. Néanmoins, toute biographie a son côté de fiction, fiction qui remplit les vides, crée des ponts entre la connaissance et l’ignorance des faits et, peut-être l’un des aspects les plus importants, bâtit le roman comme un genre narratif qui a besoin de la fluidité des mots, d’un enchaînement logique d’événements malgré la disposition finale du texte. Le fragment comme mise en page est le symbole de la trace, aussi infime et aussi profonde que chaque vie humaine³⁷.

Il semble que l’écrivain qui s’adonne à la création d’une biofiction se range du côté de Marcel Schwob, lorsqu’il suppose que : « Les biographes ont malheureusement cru d’ordinaire qu’ils étaient historiens. Et ils nous ont privés ainsi de portraits admirables³⁸ ». Ou encore du côté de Pierre Michon, qui écrivait en quatrième de couverture de sa collection *L’Un et l’autre* : « Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu’une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle³⁹ ». C’est dans les pas d’un Marcel Schwob et d’un Pierre Michon que les écrivains d’aujourd’hui s’emparent des vies *exemplaires* de Hildegarde, de Caravage et de bien d’autres encore, et participent à l’actualisation ainsi qu’à l’hypermédiatisation de celles-ci.

³⁷ Perla Edith Mendoza Delgado. « Le genre des traces : *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard comme une biofiction », dans *Synergie Mexique*, « Les langues et leur enseignement : nouvelles dynamiques et nouveaux défis », no.4, 2014, p. 70.

³⁸ Marcel Schwob. *Vies imaginaires*. Toulouse : Ombres Éditeur, 1993, p. 18.

³⁹ Pierre Michon cité par Martine Boyer-Weinmann. « *Extension du domaine du Biographique?* » dans : *Usages des Vies, le biographique hier et aujourd’hui*, collectif sous la direction de Sarah Mombert et de Michèle Rosellini, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2012, p. 106.

En second lieu, pour reprendre la sociologue française Marie-Claude Rogerat qui étudie le rôle du mythe de l'artiste dans la société :

...chaque biographie, parce qu'elle est récit, participe du mythe. C'est le récit de la même vie, "cent" fois réécrite et déclinée différemment. [...] quelles que soient l'époque et la manière de l'approcher, la création singulière reste mystérieuse et incontrôlable. Elle n'est reproductible ni dans un autre temps, ni dans un autre espace, ni par un autre personnage. C'est pourquoi faire appel au mythe est indispensable pour tenter une explication de ce qui ne peut justement pas l'être⁴⁰.

En réaction à cet énoncé, et aussi pour tenter une réponse à la question *pourquoi Hildegarde et Caravage*, emparons-nous, en les décontextualisant, des mots de l'historien français Pierre Nora qui problématise, dans *Les Lieux de mémoire*, le « déplacement [du] regard de l'historien (*mais pourquoi pas, du biographe*) d'une recherche causale en amont vers une attention aux indices et traces en aval des faits attestés⁴¹ ». Pour le dire autrement, il s'agirait d'un déplacement de l'hégémonie des faits historiques solides vers la prévalence de l'interprétation de l'histoire. À ce sujet, Pierre Nora est catégorique :

La voie est ouverte à une tout autre histoire : non plus les déterminants, mais leurs effets ; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu de ces commémorations ; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois successifs ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise⁴².

En littérature, l'idée de la biofiction comme œuvre de reconstitution interprétative, subjective, qui propose effectivement une recherche attentive des *indices* aux dépens d'une *recherche causale en amont* de l'histoire, s'apparente, dans un certain sens, à celle de Pierre Nora. Effectivement, les œuvres qui s'intéressent à Hildegarde, au Caravage et à bien d'autres, peuvent se permettre de déroger de la *biographie historique*, puisque ces figures historiques les accumulent déjà. Au 21^e siècle, pour témoigner de l'exemplarité d'une figure étant déjà passée à l'Histoire, la biofiction semble la prochaine étape, ou un témoignage judicieux qui plus que jamais se fait garant du rôle d'exception, de mythification, que les auteurs s'approprient

⁴⁰ Marie-Claude Rogerat. *Op.cit.*, p. 242.

⁴¹ Pierre Nora (dir.). « Comment on écrit l'histoire de France? » dans *Les Lieux de mémoire*. Tome III, (vol. 1) : Les France, Paris : Gallimard, 1993, p. 24.

⁴² *Ibidem*, p. 24.

désormais, car un tel récit de vie mythique permet une *voie ouverte à une toute autre histoire*, comme le suggère l'historien français.

Les lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives, qu'il faut maintenir des anniversaires, organiser des célébrations [...] Et si l'histoire ne s'en (*les lieux de mémoire*) emparait pas non plus pour les déformer, les transformer, les pétrir et les pétrifier, ils ne deviendraient pas des lieux de mémoire. C'est ce va-et-vient qui les constitue : moments d'histoire arrachés au mouvement de l'histoire, mais qui lui sont rendus. Plus tout à fait la vie, pas tout à fait la mort, comme ces coquilles sur le rivage quand se retire la mer de la mémoire vivante⁴³.

En bref, il est aujourd'hui réaliste de considérer qu'Hildegarde et Caravage sont, respectivement, des *lieux de mémoire* pour l'Allemagne et l'Italie, comme une Frida le serait pour le Mexique, un Molière le serait pour la France, ou une Teresa pour l'Espagne, par exemple, et que réécrire leurs vies, encore et encore, et sous différentes formes biographiques, constitue une opération de passation et de réactualisation d'une mémoire, ou plutôt de l'Histoire que l'on garde vivante, malgré le passage du temps, grâce à la pratique de cette mémoire, renouvelée sans arrêt. Un *va-et-vient*, comme mentionne Pierre Nora, entre Mémoire et Histoire, Histoire et Littérature :

La mémoire, en effet, n'a jamais connu que deux formes de légitimités : historique ou littéraire. Elles se sont d'ailleurs exercées parallèlement, mais jusqu'à nos jours, séparément. La frontière aujourd'hui s'estompe, et sur la mort quasi simultanée de l'histoire-mémoire et de la mémoire-fiction, naît un type d'histoire qui doit à son rapport nouveau avec le passé, un autre passé, son prestige et sa légitimité. L'histoire est notre imaginaire de remplacement. Renaissance du roman historique, vogue du document personnalisé, revitalisation littéraire du drame historique, succès du récit d'histoire orale, comment s'expliqueraient-ils sinon comme le relais de la fiction défaillante? [...] ⁴⁴.

⁴³ Pierre Nora. *Op.cit.*, 1984, p. 24.

⁴⁴ Pierre Nora. *Ibidem*, p. 42.

Hypermédiatisation : hybridité médiatique, vies pluridisciplinaires

Cette idée, effleurée précédemment, de l'hypermédiatisation des figures, est dans le cadre de ce mémoire fort importante. Effectivement, le mythe et le *lieu de mémoire* que sont devenus Hildegarde et Caravage ont inspiré le travail des écrivains à travers les parutions de biographies\hagiographies ou de *biofictions\hagiofictions*, de même que des cinéastes, dramaturges, chorégraphes, etc., en adaptation artistiques pluridisciplinaires. Au-delà du médium de l'écriture comme support du biographique, médium sur lequel nos recherches se basent principalement, considérons important de souligner les différents médias que les *vies exemplaires* ont su inspirer au champ culturel et artistique occidental. En voici quelques-uns, qui appuient d'ailleurs l'idée de mythification des deux figures.

Chez Hildegarde, on retrouve par exemple une pièce de théâtre inspirée par sa vie. *Hildegard von Bingen – Die Visionärin* est une pièce de Susan Felicitas Wolf en collaboration avec la compagnie Theaterlust Deutschland. La première représentation a eu lieu en janvier 2018, et la dernière en avril 2021.

In Zusammenarbeit mit der Autorin Susanne F. Wolf (Bühnenadaption DIE PÄPSTIN) entstand ein Schauspiel, das den Lebensweg dieser außergewöhnlichen Frau nachzeichnet: von den ersten Visionen über die Konfrontation mit den kirchlichen Instanzen und weltlichen Würdenträgern ihrer Zeit bis hin zur Erkenntnis von der Einheit der Dinge. Im Stück verschmelzen belegte biographische Wirklichkeit und – behutsam eingesetzte – fiktionale Elemente zu einem faszinierenden Ganzen. Es entsteht eine spannende theatrale Annäherung an eine Persönlichkeit, deren Namensbedeutung Programm scheint – Hildegard: Kampf und Schutz⁴⁵.

⁴⁵ Susane Felicitas Wolf. *Hildegard von Bingen – Die Visionärin*. Theaterlust : Deutschland, 2018, [En ligne] : <<https://theaterlust.de/hildegard-von-bingen>>

« En coopération avec l'auteur Susanne F. Wolf (adaptation scénique DIE PÄPSTIN) une pièce a été créée qui retrace la vie de cette femme extraordinaire : des premières visions à la confrontation avec les autorités ecclésiastiques et les dignitaires laïcs de son temps, à la réalisation de l'Unité des choses. Dans la pièce, la réalité biographique éprouvée et les éléments fictifs – soigneusement utilisés – fusionnent en un tout fascinant. Le résultat est une approche théâtrale passionnante d'une personnalité dont le nom semble avoir un programme entier - Hildegarde : lutte et résistance ». (Ma propre traduction).

Une autre adaptation de la vie de la Sainte est le film de la réalisatrice allemande Margarethe von Trotta, *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen*⁴⁶ .

Du côté du Caravage, sa vie se trouve sur toutes les tribunes, de la plus académique à la plus populaire. Nous pourrions par exemple citer le journal La Presse, quotidien Québécois “populaire” qui couvrait en 2016 dans sa section *Arts et spectacles* l’exposition *Caravaggio Experience*, avec comme grand titre « *Vivre* » les tableaux du Caravage à Rome :

Se trouver aux côtés de Judith décapitant Holopherne, assister au Martyre de Saint Matthieu, converser avec Bacchus: la Caravaggio Experience, une installation vidéo inédite qui débute jeudi à Rome, nous fait entrer dans les tableaux du génie pictural du XVIIe siècle.

Grâce à l'aide de 33 projecteurs haute définition, 57 tableaux de Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit le Caravage (1571-1610), sont reproduits en grand sur les murs du Palais des Expositions, qui accueille la Caravaggio Experience jusqu'au 3 juillet.

[...]

Si on devait définir Caravaggio Experience, «je dirais que c'est une « installation-spectacle », dans laquelle nous avons essayé de faire une mise en scène théâtrale de son œuvre », explique à l'AFP le vidéo-artiste, fondateur de la Factory florentine.

Avec un objectif: que le public « participe à une sorte de rite collectif, par une immersion dans l'art, afin qu'il devienne protagoniste de l'œuvre » et lui donne envie « de voir les tableaux en vrai⁴⁷.

Il semble que le *Symbole Caravage*⁴⁸ soit une source d’inspiration pour certains artistes qui intègrent sa peinture à leurs pratiques. Ces artistes cherchent à dépasser le médium pictural pour *donner à vivre* le Caravage comme *expérience*. Expérimenter de façon immersive les œuvres de l’artiste, c’est d’abord dépasser la formule d’exposition des tableaux, de sorte à faire état de l’exemplarité de l’artiste, de constater que la figure de cet artiste fait exception, ensuite d’actualiser, voire donner un nouveau souffle aux œuvres de l’artiste dans une perspective moderne. C’est une relecture intermédiaire de l’exposition d’art, de même qu’une reconstitution de la vie de l’artiste à travers ses œuvres, vie et œuvres revisitées dans une volonté d’immersion

⁴⁶ Margarethe von Trotta. *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen* \ *Vision – Sur la vie d’Hildegarde de Bingen*. Celluloid Dreams, Clasart Produktion, Deutschland\France, 110 minutes, 2009.

⁴⁷ Laure Brumont. « 'Vivre' les tableaux du Caravage à Rome ». *La Presse*. 24 mars 2016. [En ligne] <<https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201603/24/01-4964137-vivre-les-tableaux-du-caravage-a-rome.php>> .

⁴⁸ *Ibidem*, [citant Claudio Strinati, historien de l'art interviewé dans le cadre de la chronique].

totale : immersion sensorielle oui, mais aussi historique/ culturelle/ sociale lorsque l'on considère que les œuvres de l'artiste *sont aussi* biographiques.

Encore chez le Caravage, citons au passage des adaptations cinématographiques⁴⁹ et chorégraphiques⁵⁰.

Bref, Hildegarde et Caravage, en mythes occidentaux, ont intégré le *Zeitgeist* d'aujourd'hui, où leurs Vies, en parangons d'exemplarité, viennent personnifier une valeur ou un enjeu actuel, pensons rapidement au féminisme chez Hildegarde et au libertinisme chez Caravage, ou encore à l'indiscipline, la force de caractère, l'originalité des deux phénomènes historiques, et ainsi inspirent les artistes d'aujourd'hui à les biofictionnaliser selon leur discipline artistique, leurs supports médiatiques, de façon à célébrer non seulement une vie, mais aussi une idée, une culture, une époque.

⁴⁹ Dereck Jarman. *Caravaggio*. Royaume-Uni : British Film Institute, 1986 (93 minutes).

⁵⁰ Plus récemment, on peut citer parmi d'autres les exemples suivants : Mauro Bigonzetti. *Caravaggio, ballet in two act*. Berlin : Staatsballet Berlin, 2008. Ou encore :

Olaf Schmidt. *Caravaggio (UA)*. Lüneburg : Theater Lüneburg, 2020.

„Wer war Michelangelo Merisi, jener bedeutende Maler des Frühbarocks, den man nur unter dem Namen Caravaggio kennt? Sein Leben wurde zur Legende, seine Art zu malen beeinflusste Generationen von Künstler*innen bis hin zu Rembrandt und Vermeer.

Vom einfachen, mittellosen Maler stieg Caravaggio rasch zum Günstling der Kardinäle in Rom auf, seine innovative Maltechnik beeindruckte zeitgenössische wie nachfolgende Maler*innen, sorgte aber auch für Neid und Missgunst. Hervorstechendes Merkmal der Gemälde Caravaggios ist der deutliche Hell-Dunkel-Kontrast, der einen klaren Fokus schafft und an die Stelle der Darstellung von Architektur als Hintergrund in den Gemälden der Renaissance tritt. Caravaggio malte zudem „nach der Natur“; sein Realismus bezog sich sowohl auf die Art der Darstellung, vor allem der abgebildeten Menschen, als auch auf die Alltäglichkeit der abgebildeten Szenen.

Licht und Schatten, Bewegung im Raum, eine Malerei voller Sinnlichkeit und Leben, vor allem aber Caravaggio selber, der für viele zum Inbegriff des „verruhten Künstlers“ wurde, ein Leben voller Konflikte und Widersprüche, ständig auf der Suche, ständig auf der Flucht – all das thematisiert Olaf Schmidt in seiner getanzten Biographie“.

Ainsi se présente le synopsis de la chorégraphie sur le site internet du Theater Lüneburg. La mission est la même qu'en biofiction littéraire, c'est-à-dire donner à fictionnaliser la vie du peintre selon la lecture personnelle et l'expérimentation du chorégraphe, ici à travers les techniques de la scène (éclairage, décors, maquillage, costume) et un langage somatique.

« Qui donc était Michelangelo Merisi, l'important peintre du début de l'époque baroque connu uniquement sous le nom de Caravaggio ? Sa vie est devenue une légende, sa façon de peindre a influencé des générations d'artistes dont Rembrandt et Vermeer.

De simple peintre sans le sou, le Caravage est rapidement devenu le favori des cardinaux de Rome. Sa technique de peinture innovante a impressionné les peintres contemporains et ultérieurs, mais a également suscité l'envie et le ressentiment. La caractéristique principale des peintures du Caravage est le contraste entre la lumière et l'obscurité, qui crée une nette mise au point, et remplace la représentation de l'architecture comme arrière-plan dans les peintures de la Renaissance. Caravage peignait aussi « d'après-nature » ; son réalisme renvoyait à la fois au type de représentation, particulièrement en ce qui concerne les personnes reproduites sur ses tableaux, et à la nature quotidienne des scènes représentées.

Lumière et ombre, mouvement dans l'espace, une peinture pleine de sensualité et de vie, mais surtout de Caravage lui-même, qui est devenu pour beaucoup l'incarnation de "l'artiste bourru", une vie pleine de conflits et de contradictions, constamment à la recherche, constamment en fuite - Olaf Schmidt aborde tout cela dans sa biographie-dansée ». (Ma propre traduction).

Ressusciter une vie, réintroduire une vie ; méthodes et pratiques de la recherche- création en biofiction

*...la vie d'un être de chair et de sang, dans un récit qui
recourt à l'imagination pour mieux restituer l'épaisseur d'une existence
romanesque...⁵¹*

Dans certaines universités, la biofiction est l'objet d'enseignement, autant en recherche qu'en écriture créative. L'ouvrage universitaire *Biofictional Histories, Mutations, and Forms*, édité par Michael Lackey en 2017, professeur de littérature anglaise à l'Université du Minnesota, réunit par exemple des réflexions et des recherches menées par des professeurs de littérature ou de création littéraire ainsi que des auteurs qui se penchent sur les *potentiels* de la biofiction dans leurs domaines. Michael Lackey s'intéresse ainsi à l'écriture créative ayant pour objet une approche biofictive, afin de développer ses réflexions quant à la pertinence d'une telle méthode. Ainsi, c'est en interrogeant et en vérifiant des textes d'auteurs contemporains américains comme Jay Parini et Russell Banks qu'il parvient à dégager et théoriser de nouvelles techniques d'écritures créatives, qui peuvent s'appliquer dans un contexte d'enseignement universitaire en création littéraire :

All readers are left with is the creative writer's vision. In essence, Parini unapologetically asserts his authority as a novelist. What we get in a biographical novel, then, is the novelist's vision of life and the world, and not an accurate representation of an actual person's life. Put differently, biographical novelists differ from biographers because, while authors of traditional and fiction biographies seek to represent the life (or a dimension of a life) of an actual historical figure as clearly and accurately as possible, biographical novelists forgo the desire to get the biographical subject's life 'right' and, rather, use the biographical subject in order to project their own vision of life and the world. Banks is very clear on this point : "I'm using history in order to tell a

⁵¹ Alexandre Gefen. *Au pluriel du singulier : La fiction biographique*. Paris : Éditions de Minuit, 2012, p. 569.

story”. Note that the goal is not to do biography. Rather, it is to use history and biography in order to construct a narrative : “My real purpose is to generate and tell a story. It is not to correct history or write an addendum to the historical or biographical record. It is simply to appropriate the material that history has dropped at my door... If history drops it on your doorstep, it’s there to be used”⁵².

C’est en étudiant la forme de la biofiction sous toutes ses facettes que le professeur de littérature anglaise en est venu à pouvoir répondre à des questions comme : Comment illustrer une figure ayant déjà existé? Avec quelle autorité?

Comment, en effet, capturer la grandeur d’âme d’une nonne rhénane du Moyen Âge? Et ressusciter les tumultes de la vie amoureuse d’un peintre italien? Pour reprendre le chercheur en littérature Pierre-Olivier Bouchard :

Tout comme les œuvres de fiction relevant du domaine des écritures biographiques, la biographie mobilise en effet certains éléments qui ne relèvent pas de la pure réalité historique et qui, malgré leur vraisemblance, sont invérifiables. Il est par exemple impossible pour un biographe de s’assurer des sentiments ou des opinions de son sujet lorsque ce dernier n’en fait pas spécifiquement état dans un document quelconque, même si un travail sérieux de réflexion permet de proposer des hypothèses plausibles et historiquement valables. Ce type de problème, auquel les biographes sont constamment confrontés, entraîne différentes attitudes et différentes démarches, et contribue à la multiplication des sous-genres biographiques. Selon les différents rapports aux données historiques qui sont établis dans les textes, on peut ainsi parler de biographies « romancée », « scientifique », « intellectuelle », et ainsi de suite⁵³.

Ainsi, dans le cas d’une biofiction, le biographe-romancier doit appuyer son texte sur des sources fiables afin de fonder le récit sur du *vrai*, (cadre historique, social, économique, culturel, religieux, etc.) à partir duquel il pourra créer des ponts vers les zones grises selon *sa* vision du personnage historique. C’est en respectant le *vrai*, c’est-à-dire les *cadres*, que le biographe-romancier pourra y construire une histoire vraisemblable. Autrement dit, construire une histoire (caractéristiques psychologiques du personnage, narration, péripéties) dans l’Histoire, avec un grand H.

Pour nuancer les recherches, il serait ici intéressant de reprendre l’historien épistémologue François Dosse lorsqu’il avance que « la biographie ne relève pas seulement de l’art, [qu’elle]

⁵² Michael Lackey (dir.). *Biofictional Histories, Mutations, and Forms*. New York : Routledge, 2017, p. 5.

⁵³ Pierre-Olivier Bouchard. « Mémoire et Histoire dans la Biographie, 1980-2000 », dans : Moulin, Joanny, Phuong Ngoc Nguyen et Yannick Gouchan (dir.). *La Vérité D’une Vie : Études Sur La Véridiction En Biographie*. Paris: Honoré Champion, 2019, p. 189-190.

se veut aussi étayée sur du véridique, des sources écrites, des témoignage oraux, [etc., et qu'elle] est portée par un souci de dire le vrai sur le personnage biographié⁵⁴ ». Il serait pertinent de reprendre le romancier André Maurois qui invitait, au milieu du 20^e siècle, les biographes à « préférer les documents originaux, lettres, et journaux⁵⁵ ». Ces deux passages se rattachent évidemment à la biographie scientifique, mais des auteurs de biofiction peuvent et doivent s'en inspirer. C'est effectivement ce que les auteurs des biofictions de Hildegarde et Caravage ont fait, dans l'optique de construire une histoire qui se tienne chronologiquement et de demeurer fidèles aux *cadres* dans lesquels s'inscrit la figure historique. Ces propositions sont aussi valables dans la réalisation de films, de pièces de théâtre ou de chorégraphies qui relatent la vie d'un personnage historique. C'est ce que fera notamment Margarethe von Trotta lorsqu'elle fera de la vie d'Hildegarde un film :

Aussi romancée que superbe est la scène où Hildegarde, en cheveux comme ses soeurs, se livre avec ces dernières et Volmar à un jeu liturgique en l'honneur de Tengswind (Tenxwindis) d'Andernach, qui y assiste sans se départir d'un regard très sévère avant d'admonester Hildegarde en lui rappelant les préceptes pauliniens. On sait de fait que les manières d'agir de Hildegarde ont quelquefois suscité la désapprobation et que, vers 1148-1150, Tenxwindis, magistra d'Andernach, lui écrit car elle avait été choquée d'apprendre que les nonnes du Rupertsberg, le premier monastère fondé par Hildegarde, se paraient de voiles et de diadèmes⁵⁶.

C'est donc en lisant les échanges de lettres entre Hildegarde et Tenxwindis d'Andernach que Margarethe von Trotta s'est imaginée cette scène, où Hildegarde et ses sœurs exécutent *l'Ordo Virtutum* de façon *choquante*⁵⁷. En ayant accès aux échanges entre Hildegarde et le monde extérieur, Margarethe von Trotta a su ressusciter une version biofictive de la sibylle du Rhin, avec des scènes imaginées telles que les lettres échangées⁵⁸ se laissaient *romancer* :

⁵⁴ François Dosse. *Op.cit.*, p. 61.

⁵⁵ André Maurois. *Aspects de la biographie*. Paris : Grasset, 1932, p. 70.

⁵⁶ Laurence Moulinier. « *Habemus sanctam ! La vie sans fin de Hildegarde de Bingen* », dans : *Médiévales*, no.63, Automne 2012, p. 149-150, [En ligne] <<http://journals.openedition.org/medievales/6878>> .

⁵⁷ Voir Ep. LII, dans *Hildegardis Bingensis Epistolarium*, ed. L. van Acker, Turnhout, 1991, p. 126 : « aliud etiam quoddam insolitum de consuetudine vestra ad nos pervenit », (Tenxwindis d'Andernach soutient qu'Hildegarde et ses sœurs exécutent des *pratiques inhabituelles*, et la somme de s'expliquer) cité par Laurence Moulinier. *Op.cit.*, p. 150.

« une autre chose inhabituelle à propos de votre pratique nous est parvenue » (Ma propre traduction).

⁵⁸ Voir aussi : Hildegard von Bingen. *Lettres (1146-1179)*. (Traduit du latin et de l'allemand par Rebecca Lenoir), Grenoble : Jérôme Millon, 2007.

Hildegard von Bingen. *Im Feuer der Taube – Die Briefe. Erste Vollständige Ausgabe*. (Übersetzt und herausgeben von Walburga Storch), Augsburg : Pattloch Verlag, 1997.

My research began with a visit to the Hildegard Abbey in Eibingen near Rudesheim. There, I met Sister Philippa, who, as a former journalist, is responsible for contact between the abbey and the outside world. She readily gave me information [...] She told me which biography I should read- the one by Barbara Beuys, “Denn ich bin krank vor Liebe⁵⁹”. Unfortunately, there’s a great deal of nonsense and kitsch that’s been written about Hildegard, and for that reason, Sister Philippa strongly recommended that I also read Hildegard’s correspondence⁶⁰.

La méthodologie de recherche en création littéraire (que ce soit d’un scénario cinématographique ou d’une pièce de théâtre) biofictive se veut donc d’une part rigoureuse, en ce que la réalisatrice se rend sur place, accumule les informations sur le terrain comme le ferait par exemple un ethnologue, un anthropologue ou un historien, mais ne délaisse pas pour autant son propre instinct et sa sensibilité artistique. En prenant Hildegard comme muse, Margarethe von Trotta offre aux spectateurs une façon valable, ou disons, scientifique (du point de vue de l’Histoire), de s’imaginer, de ressusciter, de narrer sa vie en *péripéties*, ce que la biographie ou encore le documentaire ne se permettrait pas. On peut dire que la biofiction est à la biographie ce que le biopic (film biographique) est au documentaire.

Dans *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen*, Margarethe von Trotta va non seulement reconstruire les actions de la visionnaire allemande en se basant sur son historicité exclusive, elle le fera motivée par la *fascination* que l’abbesse exerce sur elle. La fascination, qui se manifeste par la volonté d’un écrivain ou d’un artiste à prendre possession d’une Vie pour la mettre en action, est une réponse à l’éventuelle question *Pourquoi écrire une Vie?* (*écrire* ou encore *jouer* au théâtre, *danser* en chorégraphie, *filmer* au cinéma, etc.). Il est d’ailleurs possible d’argumenter sur les motifs personnels qui poussent un écrivain (ou un dramaturge, ou un chorégraphe, ou un cinéaste, ou encore un journaliste, un historien, un sociologue, un universitaire, ainsi de suite) à vouloir *montrer, s’occuper* d’une vie qui n’est pas la sienne. Un argument valable et récurrent est celui de l’admiration, de la fascination que la figure biographiée exerce sur son auteur. Au-delà de l’admiration et de la fascination, il faut évidemment souligner l’énorme travail de recherche qui se cache derrière l’étude d’une vie. Il y a ainsi une fascination qui pousse l’auteur/artiste/chercheur à se pencher sur le cas des récits

⁵⁹ Barbara Beuys. *Denn ich bin krank vor Liebe*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2009.

⁶⁰ Margarethe von Trotta. « My approach to Biography » dans *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, « Dossier : Hannah Arendt », vol. 26, n°2, 2015, p. 77.

biographiques de Hildegarde, Caravage et plusieurs autres figures, comme moyen de faire découvrir aux lecteurs une vie *exemplaire*. C'est notamment un des motifs qui a poussé Olaf Schmidt à chorégraphier la vie du Caravage :

Ich wollte auf keinem Fall eine Biografie von Caravaggio vertanzen, wenn ich diese Art von Geschichten erzählen jetzt im Moment nicht interessiert und ich auch nicht adäquat finde für Caravaggio. Es ist also ein großer Mythos, wo ich dachte da muss man mit einer ganz anderen Theaterform aufwarten und da haben wir uns entschieden in 28 Bildern zu erzählen und jedes dieser Bilder erzählt einen Teil des Lebens von Caravaggio aber nicht als stringente Geschichte. Wir haben am Anfang uns noch mehr Zeit als sonst genommen zu suchen was uns an den Bildern fasziniert und wie wir diese Bilder in Tanz umsetzen können⁶¹.

explique-t-il lors d'un entretien pour le Theater Lüneburg.

Le chorégraphe reconnaît la figure mythique du Caravage, et fait *revivre* aux spectateurs la vie de l'artiste peintre sur scène sous 28 différentes séquences. Il reconnaît que sa fascination pour le peintre le pousse à nous livrer une pièce *biographique* éclatée et hybride. Selon la vision du chorégraphe, une biographie (notion sans doute ici prise au sens *classique* du terme, la jugeant sans doute trop rigide pour le langage somatique) ne rendait pas justice à la trame narrative époustouflante que la vie du Caravage promet et permet. On peut aussi mentionner au passage la fascination que les peintures du Caravage exercent sur Yannick Haenel, un tel engouement qu'il consacrera, avec *La solitude Caravage*⁶², une autofiction/biofiction basée exclusivement sur la vie et les œuvres de l'artiste Italien.

On observe le même phénomène chez Margarethe von Trotta quant à son œuvre cinématographique sur Hildegarde von Bingen :

What fascinated me the most about Hildegard was how a smart woman managed to battle the confining rules of her time – today we would say, to “emancipate” herself – and at the same time

⁶¹ Olaf Schmidt. *Im Gespräch: Olaf Schmidt über sein Tanzstück CARAVAGGIO*, Theater Lüneburg : Deutschland, 2020, [Online] <<https://www.theater-lueneburg.de/stuecke/caravaggio-ua/>>

[Je ne voulais absolument pas danser une biographie de Caravage puisque je ne suis pas intéressé à raconter ce genre d'histoire en ce moment, et je ne trouve pas cela approprié non plus pour bien représenter le Caravage. Caravage, c'est un mythe énorme, j'ai alors eu l'idée qu'il fallait trouver une forme de théâtre complètement différente, c'est pourquoi nous avons décidé de raconter l'histoire en 28 images, et chacune de ces images raconte une partie de la vie du Caravage mais pas comme une histoire austère, stricte. Pour bien débiter, nous avons pris plus de temps que d'habitude pour chercher ce qui nous fascine dans les images et comment nous pouvons traduire ces images en danse]. (Ma traduction).

⁶² Yannick Haenel. *La solitude Caravage*. Paris : Gallimard, 2019.

persevere in her belief that she, and she alone, obeyed God's voice. She didn't comprehend that it was the voice of her own unconscious and of her secret wishes⁶³.

On retrouve aussi l'émanation de cette fascination chez d'autres figures mythiques transhistoriques et transculturelles, telle que la peintre surréaliste mexicaine Frida Kahlo. C'est ainsi que chez l'autrice Barbara Mujica qui, sans mentionner directement que la figure de la peintre la fascine, écrit à propos de son œuvre biofictive *Frida*⁶⁴ :

When I write a biographical novel, I spend years researching my subject. Often, I am teaching a course or writing a scholarly book on my protagonist⁶⁵.

I had wanted to write a novel rather than a documentary about Kahlo precisely because I found her to be such a dramatic and contradictory character. I had wanted to capture the essence of Frida – victim and victimizer – but I had not yet overcome my obsession with facts⁶⁶.

Le personnage Historique, du moins celui de Hildegarde et de Caravage (et de bien d'autres, telle que Frida Kahlo, Teresa d'Avila, George Washington, Napoléon Bonaparte, etc.), possède tout en lui pour rendre vert de jalousie n'importe quel personnage de fiction, aussi complet et complexe soit-il. Le mythe qui précède la moniale et le peintre, leur réputation, désormais transculturelle et transhistorique, n'a rien à envier à une Emma Bovary, un Faust, une Anna Karénine, ou un Don Quichotte. C'est à croire que de telles vies étaient prédestinées à être *romancées*, et leurs décès ne les arrêtera pas de *(re)vivre* sur scène, sur écran ou sur papier, devant nos yeux, de même que l'Histoire ne les empêchera pas d'en avoir *plusieurs*.

⁶³ Margarethe Von Trotta. *Op.cit.*, p. 78.

⁶⁴ Barbara Mujica. *Frida*. New York : Plume Publisher, 2001.

⁶⁵ Barbara Mujica. « Going for the Subjective : One way to Write Biographical Fiction » dans Michael Lackey (dir.). *Biofictional Histories, Mutations, and Forms*. New York : Routledge, 2017, p. 16.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 10.

Chapitre 1

« Hagiofictions » d’Hildegarde

Ensuite, je vis comme une grande multitude de lampes vivantes qui projetaient une grande clarté, et qui, recevant une lumière embrasée, acquéraient une splendeur sereine. Et voici qu’un lac très large et très profond apparut, dont l’orifice ressemblait à celui d’un puits qui vomissait une fumée de flamme puante...

Hildegarde de Bingen, Livre Premier, deuxième vision des Visions et Révélation, *Scivias*.

Dans ce premier chapitre, qui est consacré aux *bio\hagio\fiction*s d’Hildegarde, il sera d’abord question de décortiquer deux *biofiction*s d’Hildegarde afin de démontrer que les contours du *roman biographique* sont poreux et invitent un univers narratif hybride, expérimental. Une lecture narratologique de deux *biofiction*s d’Hildegarde nous aidera à comprendre les révolutions, les hybridités, les mutations littéraires qu’une telle *forme* permet. Dans un premier temps, une analyse des niveaux et des voix diégétiques nous aidera à comprendre les expérimentations littéraires que Lorette Nobécourt avec *La clôture des merveilles* et Lucia Tancredi avec *La Puissance et la Grâce*, respectivement, ont réalisées en s’appropriant la vie d’Hildegarde. Parallèlement, il sera question de démontrer que les frontières de la *biofiction* ne sont pas étanches, de façon à se répandre, ou encore de *flirter* avec d’autres *formes* du biographique, créant des fusions et des expérimentations entre celles-ci. Ainsi composées, insolites, ces formes biographiques *mutantes*, empruntent, puis enchevêtrent des éléments distinctifs à certains genres littéraires canoniques, notamment les *mémoires*⁶⁷,

⁶⁷ *Mémoires* : voir Glossaire.

l'hagiographie, l'autobiographie ou encore le *journal intime*⁶⁸ et le *roman épistolaire*⁶⁹ qu'il sera ici question d'analyser.

Hildegarde, personnage de roman ;

***La clôture des merveilles* par Lorette Nobécourt**

Biographique, l'œuvre de Lorette Nobécourt l'est sans aucun doute, mais il sera question dans ce présent chapitre d'ouvrir l'œuvre, qui détient en elle plusieurs niveaux de la *diégèse*⁷⁰, plusieurs *lectures*⁷¹, de même que plusieurs *formes* qu'il sera question de nommer, qu'il sera question d'expliquer, qu'il sera question d'exemplifier, afin de dégager les différentes possibilités de création (et de lecture) de la biofiction.

Empruntant, sous toute réserve, une voix narrative⁷² hétérodiégétique⁷³, on comprend dès le début du récit que c'est l'autrice, Lorette Nobécourt, qui témoigne du legs d'Hildegarde sur *sa propre vie*. Ici se trouve la première *réserve*, à savoir qu'il est faux de croire que Hildegarde est la seule protagoniste du roman. En filigrane, derrière le rideau littéraire se cache le « je » de l'autrice, qui permet d'ouvrir plusieurs portes quant à l'univers narratif et les particularités littéraires hétéroclites que se permet l'autrice. Hétérodiégétique est alors ici la voix narrative *par défaut*, parce qu'il s'agit du type narratif le plus *adéquat* dans notre cas précis. Afin de nuancer ces arguments, observons l'énoncé suivant de l'essayiste Philippe Gasparini :

Gérard Genette a défini le récit de type hétérodiégétique par l'absence du narrateur de l'histoire qu'il raconte. Il a créé ce néologisme pour dissiper l'équivoque pouvant naître de l'appellation habituelle. En effet, dans cette catégorie narrative, qu'on nomme couramment « récit à la troisième personne », rien n'interdit au narrateur de dire « je » pour présenter ou commenter l'histoire. Tant qu'il n'y joue aucun rôle en tant que personnage, on reste dans le cadre d'un récit

⁶⁸ *Journal Intime* : voir Glossaire.

⁶⁹ *Roman Épistolaire* : voir Glossaire.

⁷⁰ *Diégèse* : voir Glossaire.

⁷¹ *Lecture* : voir Glossaire.

⁷² *Voix Narrative \ Narrateur* : voir Glossaire.

⁷³ *Homodiégétique \ Hétérodiégétique* : voir Glossaire.

hétérodiégétique où tous les personnages sont effectivement désignés par la troisième personne⁷⁴.

Observons la toute première phrase de *La clôture des merveilles* : « Hildegarde de Bingen fait partie de ce qui me vient d'avant tous les jadis. Je la connais d'un ailleurs dont la mémoire ne me parvient que par trouées, lorsque d'être disjointes par un certain silence, les parois du temps s'entrouvrent⁷⁵ ».

C'est ce « *je* », ce « *me* », qui prend des proportions énigmatiques. Ce « *je* » de l'autrice, que Philippe Gasparini n'*interdit pas*, occupe dans le récit une place pourtant centrale, qui va au-delà du *commentaire*. « *Je* », dans le roman, se fait trop insistant dans le cas présent pour ne pas être lui-même personnage de la *biofiction* d'Hildegarde. La citation suivante de Daniel Madelénat illustre bien cette énigme, cette *insistance* :

Dans cette ambiance où du biographique se dissémine, se pulvérise et dissout les frontières et les genres constitués pour satisfaire une clientèle de voyeurs, la « protagonisation » du biographe [...] est pour ainsi dire naturelle. [...] La vedettarisation de la posture biographique emblématise aussi bien le romancier qui extrait ses personnages de la réalité que le chercheur et le conteur de vies qui revendique présence et visibilité. Elle couronne et accomplit un mouvement d'émancipation et de manifestation : mémoires imaginaires où le biographe s'empare sans scrupule d'une subjectivité autre, mythobiographie [...] où le personnage du récit et narrateur lui-même, personnage également, confusionnent dans le miroir du texte, confidences directes de biographes « médiatiques » [...] et affichage du biographe dans des romans ou des récits historiques⁷⁶.

Cette citation de Daniel Madelénat, qui se penche sur l'espace qu'occupe le romancier dans la biographie qu'il rédige, vulgarise à merveille l'ouvrage de Lorette Nobécourt. C'est à ce niveau que le récit de Lorette Nobécourt se trouve au croisement de plusieurs *formes* (et genres) biographiques. Dans le présent chapitre il sera question de disséquer le roman, afin de faire lumière sur la capacité de la biofiction (dans ce cas, il était proposé dans l'introduction du terme : *hagiofiction*) à intégrer dans sa *forme* des composantes narratologiques⁷⁷ hétéroclites et éclatées.

⁷⁴ Philippe Gasparini. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2004, p. 144.

⁷⁵ Lorette Nobécourt. *La clôture des merveilles*. Paris : Grasset, p. 9. (C'est moi qui souligne).

⁷⁶ Daniel Madelénat. « *La biographie contemporaine au miroir du roman du biographe* » dans : Dion, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *Vies en récit ; Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Montréal : Éditions Nota Bene, 2007, p. 73-74.

⁷⁷ *Narratologie* : voir Glossaire.

Avant de débattre de la place qu'occupe l'*auto-biographique*\-fiction dans le roman, une proposition possible serait d'adhérer au sens d'un *métadiscours fictionnaliste*, comme l'entend Philippe Gasparini :

La désinence du néologisme introduit [...] signale le caractère prescriptif, ou « conatif » dans la terminologie de Jakobson, du métadiscours générique : l'auteur, usant de son « autorité », fait irruption dans son propre texte [ici, dans son hagiofiction] pour tenter d'influer sur sa réception. Son commentaire métadiégétique n'indique évidemment pas la position exacte du roman sur l'axe fiction/référence, mais l'attitude qu'il souhaite voir adopter par le destinataire⁷⁸.

En l'occurrence ici, le *métadiscours fictionnaliste* aurait la tâche de poser les assises du roman. En se faisant « je », Lorette Nobécourt vient avertir ses lecteurs, prend parole, vient préparer le terrain, par exemple en introduisant la Sainte, ses œuvres, son legs, en donnant le ton : ce que « moi », Lorette Nobécourt, « j'ai » à dire sur Hildegarde. Donner le ton quant à la nécessité d'adopter une attitude *positive* face à Sainte-Hildegarde, ou implanter dans le lecteur le germe d'une admiration contagieuse, un état d'esprit qui se veut ouvert, axé sur l'étonnement, la curiosité intellectuelle ou encore, et surtout, préparer le lecteur quant à la part de *fiction* que son ouvrage promet.

Une possibilité du *métadiscours fictionnaliste* tel qu'on le retrouve au début de l'ouvrage, est de permettre et de souligner l'aspect *témoignage* du roman, qui est au cœur de l'œuvre :

Elle m'a accompagnée sans que je m'en souviene, m'a imprégnée avant que la conscience m'en vienne. Ni religieuse ni laïque, je suis de sa clôture. Et quel bonheur d'écrire sur ce qu'on aime ! Non pas Hildegarde, mais ce dont elle témoigne, et dont ma vie n'a d'autre ambition que de témoigner aussi⁷⁹.

L'accent est à mettre ici : cette œuvre, ce roman, cette biofiction (hagiofiction), est un témoignage du phénomène Hildegarde. Et pour revenir sur ce « je », certes il s'agit d'une irruption au début du texte, (que nous pourrions qualifier de *préface* bien que le terme ne soit pas tacitement utilisé, le roman n'ayant aucun chapitre, mais plutôt des *pages blanches* comme délimitations) notons toutefois que l'irruption de cette première personne du singulier, bien

⁷⁸ Philippe Gasparini. *Op.cit.*, p. 130.

⁷⁹ Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 9.

qu'elle s'interrompt dans le corps du texte, réapparaît à la toute dernière phrase du roman, où la narratrice revient en force avec la première personne du pluriel cette fois, sorte de dénouement où « je » devient « nous », comme pour nous unifier à son témoignage, à son hommage, nous lier à elles, [Hildegarde et l'autrice] nous, les lecteurs. À la lumière de ces analyses, hétérodiégétique, la *biofiction* l'est sans doute davantage qu'elle n'est homodiégétique, car si la narratrice-autrice fait véritablement partie de la fiction, c'est en tant que personnage *omniscient*. Si l'on considère la phrase suivante qui débute le corps du texte, et donne le ton après la préface tacitement hétérodiégétique :

Ce matin-là, tiède et pourtant venteux, au bord de pleuvoir, venteux pour H., au bord de pleurer, devant le saule qu'elle ne reverra plus, ni le puits dans la cour, ce matin-là, et quel vent du nord lui bat ainsi les cheveux et la cape, un instant les yeux levés vers le ciel, au moment de franchir le seuil, aperçu la masse sombre des arbres dans la clarté de la lumière – octobre -, et peut-être sont-ils immobiles comme les nuages suspendus qui laissent passer cet éclat soudain de soleil dans ses cheveux, et seul peut-être est-ce le vent de son cœur qui de sa peine lui bat les flancs?⁸⁰

On constate l'instance d'une voix narrative extradiégétique⁸¹, c'est-à-dire un narrateur omniscient, or, il est impossible de le nier : « je » se tient tout prêt, c'est lui, dès le début du roman, qui se tient garant de l'exposition littéraire, de la *monstration hagiofictive* de la vie exemplaire de la Sainte. Le « je » de l'autrice, dès les premiers paragraphes de la préface, semble nous dire : c'est *moi*, Lorette Nobécourt, qui vais témoigner de cette vie que je fais *mienne*, que je fais *nôtre*, avec *mes* choix de mots, *mes* figures de styles, *ma* poésie, *mes* dithyrambes. Il est plus réaliste alors de considérer la *biofiction* d'Hildegarde comme un témoignage de « je » qui s'inscrit *dans l'univers narratif* du récit, ayant pour effet de conférer au récit un niveau métadiégétique⁸², dans lequel le personnage « je » de l'autrice, conte la Vie de la Sainte tout en s'intégrant elle-même dans la construction de son récit et à ses éléments distinctifs, d'une part à travers le *témoignage* et d'autre part à travers une *identification*. Ainsi, entre les lignes de la voix narrative extradiégétique s'installe le spectre d'une narration hétérodiégétique, qui permet intrinsèquement à une voix narrative métadiégétique de s'installer. Évidemment, la métadiégèse

⁸⁰ Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 15.

⁸¹ *Extradiégétique*\Intradiégétique : voir Glossaire.

⁸² La *métadiégèse* est exemplifiée dans les prochaines pages : p. 35 du mémoire et suivantes.

est plus complexe, et il sera question de son analyse dans les prochaines pages, question de ne pas abandonner le récit au stade hétérodiégétique de façon impropre.

Démontrons d'abord en quoi une identification de « je » à H. permet de dépasser l'ambiguïté et la porosité d'une voix narrative omnisciente qui pourtant fait *partie intégrante du récit qu'elle raconte*, derrière l'acte d'écriture ainsi que l'acte de reconnaissance de l'Autre à travers un témoignage, qui deviendra une identification, pour aboutir en une *idéalisation de soi* en l'Autre.

Hagiofiction comme témoignage ; les trois foyers narratifs

Première *biofiction* d'Hildegarde à l'étude, *La clôture des merveilles*, sous-titrée *Une vie d'Hildegarde de Bingen*, ne se cache pas derrière un titre hermétique ou indéchiffrable. L'œuvre offre ce qu'elle promet : une Vie (romancée) d'Hildegarde, et la *clôture des merveilles* renvoie sans doute au Livre des Œuvres Divines, dans lequel Hildegarde stipule que *l'homme est la clôture des merveilles de Dieu*⁸³. Un tel titre est aussi ouvert aux interprétations. Il est possible d'y voir un rapprochement avec le thème virginal du *Hortus Conclusus*, littéralement *jardin clos*, qui allégoriserait et conceptualiserait la virginité de la Vierge, notamment dans l'iconographie de nombreuses *Annonciations*. Ainsi comprise, il semble que le jardin clos renvoie à cette idée de *clôture merveilleuse*, en ce sens où elle allégorise la Chasteté, la Pudeur et l'Humilité⁸⁴, qu'Hildegarde et ses sœurs ont cultivées toute leur vie, par amour pour leur

⁸³ Ainsi se conclut la neuvième vision du *Livre des Œuvres Divines* d'Hildegarde von Bingen : « Ainsi l'homme est la clôture des merveilles de Dieu. C'est Dieu qui ordonne, c'est l'homme qui pense et c'est l'ange qui détient la science qui lui permet de faire entendre la voix de la louange et l'amour de l'honneur divin. L'ange ne désire rien d'autre que regarder Dieu, le louer. Avant le temps, Dieu savait sans retard déjà l'œuvre qu'il allait accomplir. L'homme qui est la clôture de ses merveilles connaît Dieu par l'œil de la foi, il l'embrasse du baiser de la connaissance, il ne peut le voir avec les yeux de la chair, mais il agit en suivant son exemple. L'ange, quant à lui, offre à Dieu le parfum des meilleures œuvres de l'homme. Il les envoie au ciel par la bonté de sa volonté, et il remet aux mains du juge juste les œuvres viles qui préfèrent d'autres voies que les voies divines. Que les fidèles écoutent ces paroles d'un cœur aimant, car celui qui les profère au plus profond de ceux qui croient est le premier et le dernier! » Hildegarde de Bingen. *Le Livre des Œuvres Divines ; Visions*. Paris : Éditions Albin Michel, p. 338.

⁸⁴ À ce sujet, pensons à *L'ordre des vertus*, pièce de théâtre lyrique dans laquelle Hildegarde fait jouer le rôle des Vertus par ses sœurs, et fait appel à plusieurs comparaisons, métaphores et allégories où la fleur est à l'honneur, comme symbole absolu de pureté :

« La Charité – Je suis la charité, fleur aimable : venez à moi, vertus, et je vous conduirai dans la radieuse clarté de la branche en fleurs.

Les Vertus – Ô fleur bien-aimée, nous accourons vers toi, brûlantes de désir.

[...]

Époux Céleste. Et c'est justement cet Amour transcendant, Amour de femmes libres et vivantes, Amour *de l'amour* que Lorette Nobécourt célèbre avec cette biofiction d'Hildegarde : « En m'emparant d'une telle figure, j'[...]entends dire haut et clair que la vie vivante est la seule. Et poser la beauté et la liberté comme les deux conditions sine qua non de son accomplissement. Voilà ce que "je" suis⁸⁵ ».

La biofiction d'Hildegarde est ici un prétexte. Prétexte afin de célébrer, pour reprendre Lorette Nobécourt : « [...] la beauté, la poésie, l'amour, l'éros, la joie, la subversion, l'autonomie, l'indépendance, sont des valeurs contemporaines qu'il reste à défendre. Oui, le but de l'homme est l'amour, toujours plus d'amour⁸⁶ ». Hildegarde, en figure de femme-pantocrator, incarne cette *beauté, poésie, amour, éros, joie...* bref cette fameuse *vie vivante*, allusion aussi à la glorieuse *viridité*⁸⁷ sans arrêt réitérée par la Sainte dans ses écrits, que Lorette Nobécourt cherche à exemplifier, à *nous* livrer en témoignage. Hildegarde incarne cette figure mythique de femme-victoire, de femme-pilier, armée de sa foi inébranlable, Hildegarde se dresse dans l'obscurité de son siècle, à l'image d'un feu sacré, ou encore tel un porte-étendard, elle nous guide. Lorette Nobécourt s'empare alors d'une telle figure afin de livrer, à travers une

La Chasteté – Ô Virginité, tu te tiens dans la chambre du Roi. Comme tu brûles doucement lorsque le Roi t'étreint, lorsque le Soleil t'éclaire ! Jamais ta noble fleur ne tombera. Ô noble vierge, jamais la nuit n'étendra son ombre sur ta fleur fanée !

Les Vertus – La fleur des champs tombe sous le vent, la pluie l'efface. Toi, virginité, tu demeures dans les symphonies des habitants célestes, tu es la douce fleur qui ne se fane jamais.

[...]

La Pudeur – J'enténébre toutes les souillures du diable, elles s'enfuient devant moi et s'effacent sous mes pas.

Les Vertus – Tu es dans l'édifice de la Jérusalem céleste, fleurissant parmi les lis blancs ».

Hildegarde de Bingen. *L'ordre des Vertus ; Ordo Virtutum*. (Traduit du latin par Rebecca Lenoir et Christophe Carraud), Grenoble : Éditions Jérôme Million, 2003, p. 251-253-255.

⁸⁵ Lorette Nobécourt, *Op.cit.*, p. 12.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁸⁷ *Viridité* : Terme surutilisé dans la littérature hildegardienne. Selon la définition de P. Pierre Dumoulin, ancien recteur de l'Institut de Théologie de Tbilissi (Géorgie), et professeur au Séminaire Saint-Luc d'Aix-en-Provence : « La viridité (viriditas en latin, «verdeur, vitalité, fécondité») universelle agit en l'homme par deux pôles : l'un spirituel, l'âme, l'autre physique, le cerveau. Vers l'homme converge tout, de telle façon que ses énergies sont le reflet des énergies cosmiques. Par un jeu subtil et complexe, tous les organes sont en correspondance avec un aspect de l'univers : l'architecture du corps humain reflète celle du monde. Cette correspondance n'est pas simplement synchronique, mais diachronique : au fil du temps, le rapport entre le microcosme humain et le macrocosme du monde varie, chaque organe étant plus actif selon les périodes de la vie et les saisons ». P. Pierre Dumoulin. *Hildegarde de Bingen, mystique abbesse et visionnaire*. Bayard Presse, 2019. [En ligne] <<https://croire.la-croix.com/Definitions/Figures-spirituelles/Hildegarde-de-Bingen/Hildegarde-de-Bingen-mystique-abbesse-et-visionnaire>>

hagiofiction, donc à travers une Hildegarde, personnage de roman de sa propre vie, un témoignage pédagogique, un exemplum⁸⁸, une parabole⁸⁹, un modèle⁹⁰.

« Où sont les Hildegarde du XXI^e siècle qui témoigneraient avec rigueur et tendresse d'une telle liberté?

C'est à moi, à toi lecteur, à chacun, d'oser entrer dans la clôture de soi-même [...] ⁹¹ ».

Alors se pose la question suivante : est-ce que « je », ici la narratrice, l'autrice, peut *témoigner* d'une vie à laquelle elle n'a jamais assisté? Comment s'approprier pour la montrer, une vie qui n'est pas la sienne? Sans doute en faisant de cette Vie, en faisant de cette figure un alter ego, un miroir, se projeter dans l'*autre*, et conter la vie de l'*autre* comme on aimerait pouvoir conter la sienne. Ne faire qu'un avec un héros. En devenant « je » dans une hagiofiction d'Hildegarde, le récit de Lorette Nobécourt s'inscrit dans les *topoi fondamentaux* que Philippe Lejeune impute aux *schémas communs de la biographie et de l'autobiographie des grands hommes*⁹². Ainsi :

- La légende familiale
- Le récit de vocation
- ✓ L'exemple⁹³
- ✓ L'apologie⁹⁴
- ✓ La petite histoire⁹⁵

De cette façon, appartenant à un univers extérieur à celui d'Hildegarde, soit un univers hétérodiégétique, et travaillant à partir de documents comme le fait le biographe, Lorette Nobécourt, pour appliquer ici les notions de Philippe Gasparini dans *Je est un autre* : « intervient comme narrateur dans son récit [le « je » de la préface] pour commenter idéologiquement les topoi présentés ci-dessus⁹⁶ ».

⁸⁸ *Exemplum* : voir Glossaire.

⁸⁹ *Parabole* : voir Glossaire.

⁹⁰ *Modèle* : voir Glossaire.

⁹¹ Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 13.

⁹² Philippe Lejeune. *Je est un autre*. Paris : Éditions du Seuil, 1980, p.79.

⁹³ *L'exemple* selon la définition que nous en donne Philippe Lejeune : voir Glossaire.

⁹⁴ *L'apologie* selon la définition que nous en donne Philippe Lejeune : voir Glossaire.

⁹⁵ *La petite histoire* selon la définition que nous en donne Philippe Lejeune : voir Glossaire.

⁹⁶ Philippe Lejeune. *Op.cit.*, p. 79.

Pour le dire autrement, en devenant « je » dans son récit, l'autrice se fait voix *testamentaire*, se fait voix *hagiographique* (ici *hagiofictive*) d'Hildegarde. Elle s'invente *témoin* d'Hildegarde afin de nous révéler sa vie comme *exemple, apologie et petite histoire*. Au sujet du témoignage, dans *Je est un autre*, Philippe Lejeune écrivait que la narration du témoignage est homodiégétique en ce que la voix se présente comme étant personnage dans l'histoire de son modèle, personnage *ayant* véritablement connu le modèle. C'est ici qu'une première mutation biographique s'opère. Effectivement, Lorette Nobécourt n'est pas une contemporaine de la Sainte, elle s'infiltré dans l'histoire de la vie de la Sainte afin de nous livrer une *biofiction* qui fait état de plusieurs *vérités*, à l'image d'un témoignage : « ...à la différence de la biographie, le témoignage ne prétend pas dire la vérité, mais une vérité⁹⁷ ».

Et c'est justement le cas dans cette fiction d'Hildegarde, qui nous livre, tel un témoignage, des *prétendues vérités*, telles que les raconterait une proche d'Hildegarde qui a assisté à sa vie, comme c'est le cas lors de l'épisode du sacrement d'Hildegarde, lorsqu'elle prononce ses vœux :

Voilà H. qui approche, se prosterne devant l'autel. « Soutiens-moi selon ta promesse, afin que je vive et ne me rends pas confuse dans mon espérance! » dit-elle une fois. Puis une fois encore. Et encore une autre. Otto dépose le voile sur son crâne. Le tissu est doux. [...] Un chant s'élève...⁹⁸.

Il ne s'agit certes pas d'une biographie, ni d'une hagiographie. La scène de mariage entre Hildegarde et son Époux est narrée par focalisation externe, comme le ferait un proche qui raconte ce qu'il a vu. Témoignage donc, mais pas simplement. Témoignage hagiofictif, et non pas hagiographique, comme le stipule le témoignage dans sa forme exacte : « Les limites du témoignage sont dues ... d'un individu... [...] Même quand il est mesuré et critiqué... le plus souvent hagiographique⁹⁹ ».

Ici, dans le cas d'une biofiction et non d'une biographie, le *témoignage* n'est pas hagiographique mais hagiofictif, ce qui permet à l'autrice d'intercaler et de jouer sur les *plans focaux*¹⁰⁰ de son récit, nous livrant tantôt un témoignage à focalisation externe, immédiatement suivi d'un

⁹⁷ *Ibidem*, p. 86.

⁹⁸ Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 41.

⁹⁹ Philippe Lejeune. *Op.cit.*, p. 86.

¹⁰⁰ *Plans focaux* : voir Glossaire.

monologue intérieur*¹⁰¹ donc à focalisation interne et immédiatement précédé par une focalisation-zéro. Lorette Nobécourt, en narrateur omniscient nous livrant sa propre lecture de la vie d'Hildegarde, en la recontextualisant parfois, en l'auréolant de ses vertus, insérant des ellipses pour tout à coup la faire réapparaître, quelques pages plus loin, plusieurs années plus tard, avec une focalisation externe à nouveau, redevenue témoin :

En sortant de l'église, un grand soleil d'avril se dévoile derrière les nuages que le vent puissant a poussés au large, comme certains jours les voiles en bord de mer. Et voilà ce qu'elle pense : « Je suis libre et ne suis pas liée. J'ai traversé la source très pure, c'est-à-dire le Fils très doux et très aimant. Je l'ai traversée et j'en suis sortie. Je foule aux pieds l'orgueil absolu et le diable qui n'est pas capable de me lier. Il est, pour toujours, détaché de moi. Car désormais je demeure dans le père d'en haut qui est pour moi un commencement. [...] Lui qui est sans commencement et dont toutes choses procèdent. [...] Désormais, rien ne se desséchera ». ¹⁰²

Dans ce passage, les points de suspensions encadrés par les crochets sont de l'autrice. Comme si elle citait véritablement un texte ou une parole d'Hildegarde, mais lequel ? Est-ce un procédé qui sert à renforcer l'idée que Hildegarde s'exprime à travers sa *biofiction* ? Le roman n'est accompagné d'aucune bibliographie, alors on pourrait considérer que c'est la narratrice qui occupe un espace métalectique du récit et qui imagine ce à quoi Hildegarde pense afin d'en faire une figure de roman qui colle à la vision qu'elle tente de nous peindre d'elle : l'incarnation d'une liberté totale, mystique, inspirante, désormais révolue vers laquelle chacun de nous doit tendre. Dans cette citation, donc, il est évident que la première phrase se veut extérieure, et que les suivantes se veulent le monologue intérieur rapporté de la Sainte. S'ajoute finalement, suivant le monologue intérieur, une focalisation-zéro de l'univers diégétique ce qui permet, lorsqu'ajouté aux deux autres *foyers* de la narration, de donner *au* et *du* récit une vision totale, *absolue*. Observons ce passage :

Il est un âge où tous les âges se meurent, un âge d'éternité où d'être étreintes ensemble, les heures s'évanouissent. Abeilles dans la ruche du temps, les années vont passer, fabriquant ces alvéoles où H. circulera bientôt d'une réalité à une autre, d'une dimension à une autre, récoltant

¹⁰¹ Dorrit Cohn. *La transparence intérieure. Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Éditions du Seuil, p. 96.

*Le phénomène que le monologue intérieur reproduit [...] est tout simplement l'activité mentale que les psychologues appellent « langage intérieur », « parole intérieure » ou, plus scientifiquement, « endophasie ».

¹⁰² Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 42.

le miel de ce qu'elle voit, du passé au futur rassemblés en un présent unique... [...] Plus de vingt années vont ainsi s'écouler [...]¹⁰³.

Avec ce jeu d'alternance de plans focaux, le lecteur a accès au monde d'Hildegarde de l'extérieur et de l'intérieur en plus d'en avoir une lecture idiosyncratique du « je » du prologue, qui est Lorette Nobécourt, qui ajoute au récit un niveau *métadiégétique* dont il sera à présent question.

Hagiofiction comme autobiographie et autofiction ; une métadiégèse

En jouant sur la focalisation comme elle le fait dans son roman, Lorette Nobécourt rend la trame narrative de son récit élastique. Cette élasticité assure à la narratrice hétérodiégétique une place particulièrement importante dans le récit de l'hagiofiction d'Hildegarde. À croire que l'autrice veut se tailler une place dans le récit de la vie d'Hildegarde. Dès les premières lignes du roman, l'autrice prend parole en tant qu'intervenante métadiégétique dans l'hagiofiction de la Sainte. Dans la même ligne d'idée, Philippe Gasparini soutenait :

Pour que la valeur métadiégétique d'un discours soit perçue par le lecteur, il faut qu'il se détache nettement du récit, qu'il soit mis en relief et se signale par une position extradiégétique. Par ce coup de force, l'énonciateur clive le texte, quitte un moment le registre fictionnel pour se poser en médiateur entre le texte narratif et le lecteur¹⁰⁴.

C'est effectivement le cas, au début de son roman, lorsque l'autrice s'adresse aux lecteurs pour les introduire à *son propre témoignage* de la Vie de la Sainte, qui l'a *personnellement touchée*, qui l'a profondément inspirée : « Le verbe serait mon chemin. C'est de cet aspect d'Hildegarde que mon livre atteste, et à travers lui, de ce qui, à mes yeux, fait l'essence de sa vie¹⁰⁵ ». Il y a

¹⁰³ *Ibidem*, p. 43 (Notons au passage que Lorette Nobécourt joue beaucoup avec le temps de son récit. Respectant la ligne du temps Historique, elle va en ligne droite sans revenir en arrière, mais se permet des sauts importants dans le temps, utilisant le point focal-zéro, tel qu'illustré dans cette citation. Ce procédé, qu'on nomme ellipse, lui permet de garder le contrôle de son récit, mais aussi de respecter les zones grises de l'hagiographie de Sainte Hildegarde, respectant l'Histoire, et n'imaginant l'hagiofiction qu'à partir d'Elle).

¹⁰⁴ Philippe Gasparini. *Op.cit.*, p. 127.

¹⁰⁵ Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 10.

métalepse¹⁰⁶, mais plus encore, voyons-y une volonté de la part de Lorette Nobécourt de s'identifier à la Sainte, voire davantage, de *nous* y identifier, *nous* lecteur, *nous* postmoderne, *nous* de plus en plus laïcisé, un *nous* qui a beaucoup à apprendre des enseignements de la Vie de la Sainte, à travers son hagiofiction dans laquelle la narratrice se projette, *nous* projette : «À ceux qui n'ont jamais approché une telle expérience, celle d'Hildegarde paraîtra sans doute étrangère et lointaine. Et pourtant, elle se tient en leur sein, aussi vivante que fut la sienne ; en eux, non encore déployée. Mille ans ont passé. La subversion de cette expérience est intacte¹⁰⁷ ». Ce passage étant tiré de la préface, attardons-nous aussi à celui-ci, qui clôt l'hagiofiction : « Enfouie dans le temps, elle est maintenant comme ces étoiles dont l'aura nous transmet la lumière d'une éternité résolue. C'est l'apanage de ceux qui ont choisi la vie. H. est de ceux-là. [...]»¹⁰⁸ ». Et ensuite d'y aller d'un long dithyrambe sur les exploits et l'exemplarité de la vie de la sainte, dont *nous* devrions *nous* inspirer, pour conclure : « On les reconnaît à ceci : qu'ils ne portent aucune trace de honte dans la joie de la vie. [...] Nous sommes tous des espérés. Que ceux qui ont des oreilles entendent, et que nul ne porte atteinte au verbe¹⁰⁹ ». Enfin, en considérant cet éclaircissement quant au métadiscours :

Tenu par l'auteur ou son porte-parole, le métadiscours mobilise l'aptitude du langage à se retourner sur lui-même pour se référer à son propre code et s'explicitier en tant qu'outil de communication. [...] Le métadiscours sera analysé comme un outil de communication destiné à assurer à l'œuvre une réception conforme au dessein de l'auteur. Lorsque cette œuvre se situe à la frontière entre littérature fictionnelle et littérature référentielle, on peut prévoir que le message métadiégétique va porter, au moins en partie, sur la problématique de son positionnement générique¹¹⁰.

C'est ici que l'autobiographie et l'autofiction entrent en jeu. Afin de dépasser l'idée irréfutable de l'intervention métadiégétique de l'autrice, proposons l'intervention de *sa* propre (auto) biographie, de sa propre (auto) fiction, qui se fondent dans une *métalepse* qui *réfléchit l'auteur*

¹⁰⁶ *Métalepse* – Nous reviendrons sur ce terme, mais retenons ici cette vulgarisation de Genette : « Cas particulier de la métonymie, la métalepse [...] a pour investissement canonique ladite « métalepse de l'auteur », mais son champ [...] s'étend à bien d'autres modes de transgression, figurale ou fictionnelle, du seuil de la représentation ». Voir : Gérard Genette. *Métalepse*. Paris : Éditions du Seuil, 2004, p. 14.

¹⁰⁷ Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 12.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p. 141 (C'est moi qui souligne).

¹⁰⁹ *Op.cit.*, p. 143. (C'est moi qui souligne).

¹¹⁰ Philippe Gasparini. *Op.cit.*, p. 126.

et/ou le lecteur¹¹¹ dans l'oeuvre. Si l'on considère que l'hagiofiction que nous livre Lorette Nobécourt est une hyper-métalepse, entendue comme : « [...] cette transgression de la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté, l'activité historique de narrer et le produit fictif de cette activité¹¹² », ou encore, telle que l'illustre Genette : « [...] cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son oeuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même¹¹³ », alors cela se traduit dans le roman non seulement explicitement comme il est question en guise d'introduction et de conclusion, avec des « je », des « nous » et des « on », qui dépassent l'univers strict de la narration, mais de façon implicite, à dépasser la narration hétérodiégétique alors que l'autrice s'approprie une voix métadiégétique (en s'assurant une méta-emprise sur son récit) à travers les enchevêtrements de points-focaux narratifs. Ces jeux, qui font ici parler H., nous livrent sa pensée, nous la montrent d'un point de vue extérieur puis soudainement d'un point focal-zéro où se mêlent les pensées de la narratrice, illustrent une volonté de surcontrôler l'univers de la diégèse.

Cette volonté de surcontrôle s'explique si l'on considère que l'autrice nous livre une part d'elle-même à travers la figure d'Hildegarde, jouant ici sur le terrain de l'autobiographie et là sur celui de l'autofiction. La théorisation de ce que l'écrivain et chercheur Vincent Colonna nomme *l'autofiction spéculaire* exemplifie une telle volonté :

Reposant sur un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n'est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre; ce peut n'être qu'une silhouette; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir. [...] En peinture, pour poursuivre le parallèle, il faut penser au procédé du « tableau dans le tableau »¹¹⁴.

¹¹¹ Vincent Colonna. *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch : Tristram, 2004, p. 132.

¹¹² *Ibidem*, p. 127.

¹¹³ Gérard Genette. *Métalepse*. Paris : Éditions du Seuil, 2004, p. 14.

¹¹⁴ Vincent Colonna. *Op.cit.*, p. 119.

Cette idée de miroir, ou de *tableau dans le tableau*¹¹⁵ vient soutenir l'hyper-métalepse vers laquelle l'hagiofiction de H. tend. Cette idée est aussi appuyée par la chercheuse polonaise Anna Zurawska, qui s'est penchée sur le cas des textes de Lorette Nobécourt. Idée, donc, qui abonde dans ce sens :

[...] ses premiers textes ont souvent un caractère autofictif et explorent la thématique liée au corps humain [...] depuis son enfance, Nobécourt a dû faire face à des maladies cutanées qui ont été pour elle à l'origine d'une douleur physique, mais aussi de nombreuses humiliations, d'un sentiment d'altérité et d'un rejet qu'elle a subi de la part de sa famille et de ses collègues. C'est dans la littérature qu'elle a trouvé le salut, l'espoir et la force vitale. C'est aussi la littérature qui a généré sa réflexion sur la dimension spirituelle de l'humain (non nécessairement liée à une religion institutionnalisée) et sur sa richesse intérieure. Le roman *La Clôture des merveilles. Une vie d'Hildegarde de Bingen (2013)*, objet de la présente analyse, est représentatif de la tendance métaphysique de l'oeuvre de Nobécourt¹¹⁶.

Célébrant effectivement dans son hagiofiction la résilience face aux épreuves corporelles, Lorette Nobécourt s'inscrit ipso facto dans le récit, forme un pacte tacite avec Hildegarde, nous livrant le témoignage d'une femme qu'elle croise à ses propres expériences. Autofiction croise hagiofiction : « Le corps de H., l'âme de H., l'intelligence de H. sont au service du verbe. Elle fait passer la totalité du monde dans sa phrase. L'univers entier se tient entre le corps de ses lettres qu'elle rassemble à la manière d'une nasse en quelque pêche aussi humble que miraculeuse. [...]»¹¹⁷.

À qui écrire est-il vital? À Hildegarde ou à Lorette? En sachant l'importance que l'écriture a dans la vie personnelle de Lorette Nobécourt, la réponse se tient dans la métalepse, en ce qu'effectivement l'écriture est viscérale à l'autrice, qui impute ou imagine la force que l'écriture exerce sur Hildegarde, alors que la narratrice elle-même s'y reconnaît, s'y projette. Comme l'explique la chercheuse Shirley Ann Jordan :

A writer by necessity, Nobécourt affirms : "Je n'écris pas pour écrire, mais pour vivre et avancer" and her works so patently spring from an intimate existential imperative that they read like a

¹¹⁵ Cette idée renvoie à la mise en abîme, qui possède dans l'ouvrage de Lorette Nobécourt une place particulière. Nous reviendrons sur cette notion lorsqu'il sera questions du caractère automythobiographique de l'oeuvre. Pour la définition générique selon Philippe Gasparini, voir Glossaire.

¹¹⁶ Anna Zurawska. *Hildegarde de Bingen, une Sainte post-séculière? La clôture des merveilles de Lorette Nobécourt*. dans : *Romanica Wratislaviensia*, Vol. 66, 2019, p. 122.

¹¹⁷ Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 107.

protracted therapeutic exercise. The confessional dimension of her work and the thinly veiled references to her own life have engaged Nobécourt on the fringes of debates about autofiction [...]¹¹⁸.

Le récit, et son univers métadiégétique, créent à bien y penser un nouvel espace-temps où la Sainte et Nobécourt conversent, l'hagiofiction est placée sous le signe du partage, du témoignage, calquée ici sur fond d'autofiction, qui permet une *méta*-rencontre : « La narratrice avoue explicitement à la première page du roman qu'elle ne s'identifie ni à la religion, ni à l'idéologie de la laïcité, mais en même temps, elle se sent attachée à Hildegarde. Elle dit : '*je suis de sa clôture*' »¹¹⁹ ».

Elles sont de la même clôture, et une fiction de son hagiographie permet à l'autrice non seulement de s'identifier au mythe Hildegarde de Bingen, elle permet de mieux conter *son* histoire de *se saisir en s'inventant*, comme le souligne Doubrovsky, cité par Yves Baudelle :

Le mot si souvent cité de Lacan, selon lequel le moi, dès l'origine, serait « pris dans une ligne de fiction », informe bien l'autofiction. La vérité de soi, insiste Doubrovsky en se référant à Freud, n'est pas référentielle mais fantasmatique ; l'autofiction est une subversion ontologique, elle est l'autobiographie dévastée par la psychanalyse, elle montre l'incertitude de l'être, incapable de se saisir sinon en s'inventant – d'où le paradoxe d'une fiction non pas exacte, mais vraie : l'autofiction est un « *roman vrai* »¹²⁰.

C'est ainsi qu'il est possible de voir l'hagiofiction que nous livre Lorette Nobécourt comme un ensemble de plusieurs sous-formes biographiques, outre l'autofiction spéculaire telle qu'abordée plus tôt, citons encore l'*autofiction poétique*¹²¹, l'*autobiographie à la troisième personne*¹²², la *fabulation de soi*¹²³, ou encore dans une moindre mesure une *mise en abyme* sous

¹¹⁸ Shirley Ann Jordan. "The Writing of Lorette Nobécourt : Body Matter(s) and Narrative Acts" in : *Contemporary French Women's Writing. Modern French Identities*, vol.37, Peter Lang European Academic Publisher, 2004, p. 220-221.

¹¹⁹ Anna Zurawska. *Hildegarde de Bingen, une Sainte post-séculière? La clôture des merveilles de Lorette Naubécourt*. In *Romanica Wratislaviensia*, Vol. 66, 2019, p. 123.

¹²⁰ Yves Baudelle. « Autofiction et roman autobiographique : Incidents de frontière », dans : Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *Vies en récit ; Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Montréal : Éditions Nota Bene, 2007, p. 63. [Notons au passage que l'on doit le terme *Autofiction* au critique littéraire et romancier Serge Doubrovsky, qui forgea ce mot en 1977].

¹²¹ *Autofiction poétique* : voir Glossaire.

¹²² Philippe Lejeune, dans *Je est un autre*, discute, problématise et exemplifie l'emploi de l'autobiographie à la troisième personne. Voir : Philippe Lejeune. *Op.cit.*, p. 32 à 51.

¹²³ *Fabulation de soi* : voir Glossaire.

l'angle de l'acte d'écriture¹²⁴, sans compter le *témoignage* tel qu'exemplifié plus haut. Ce jeu, cette expérimentation, ce va-et-vient entre les formes biographiques, semblent cristallisés dans l'affirmation suivante de l'artiste pluridisciplinaire Gérard Titus-Carmel :

Une autre lumière, celle de l'autre, du mitoyen. Je témoigne de ce qui se trame chez lui, au revers de mon domaine. Je tente d'écrire le récit d'une vie, sa vie, mais je ne peux qu'écrire ce que j'en imagine. Parfois, j'aimerais y voir plus clair, plus large ; j'ouvrirais une brèche dans l'opacité de la cloison, et m'inviterais dans la lumière de son jardin. [...] Écrivant, nous avouons avoir vu, nous confions ce secret qu'à ce jour nous étions seuls à détenir. Mais, ici, je m'en délivre. Et c'est le narrateur qui est chargé de l'aveu; moi, à présent uni dans son ombre, j'atteste¹²⁵.

C'est ce que fait Lorette Nobécourt, elle atteste d'une vie, en s'invitant, (en s'inventant) dans la clôture d'Hildegarde. Elle se livre en nous livrant le témoignage d'une vie qui l'a touchée comme si elle l'avait vécue, et c'est ce partage, cette symbiose entre hagiofiction et autofiction qui marque une mutation biographique supplémentaire. Effectivement, en prenant en considération les analyses menées jusqu'à maintenant, considérons que l'autrice a non seulement surpassé le cadre de la bio(hagio)fiction, a non seulement brouillé les pistes entre autobio-graphie et fiction, elle s'est aussi mythobiographiée en passant par la figure d'ores et déjà mythique de Hildegarde de Bingen.

Hagiofiction comme (auto)mythobiographie ; formes-limites du biographique

Il semble que davantage qu'une hagiofiction auto-référentielle à la narration métadiégétique, *La clôture des merveilles*, pour emprunter sa définition à l'écrivain et philosophe Claude Louis-Combet, soit *automythobiographique*.

Le concept de mythobiographie – concept essentiellement pragmatique, nullement théorique, et, comme l'expérience même, susceptible de contenus variables – s'imposa à la réflexion fixée sur

¹²⁴ Pour revenir rapidement sur le sujet de la mise en abyme, ici sous l'angle de l'acte d'écriture, Daniel Madelénat rapporte que « ... le roman du biographe est un sous-genre hybride : il croise des traits du roman gnoséologique où un enquêteur tente de découvrir les causes dissimulées d'une réalité apparente par l'observation, l'inquisition, la filature, le raisonnement, et des caractères du roman réflexif où l'écrivain met en abyme l'acte d'écriture... ». Voir : Daniel Madelénat. *Op.cit.*, 2007, p. 71.

¹²⁵ Gérard Titus-Carmel. « Le moins en dehors » dans : *Revue Sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », no.263, 2001, p., p. 120-121.

la question du sens de l'entreprise d'écriture, pour donner un nom à une solution équilibrée de toutes les tensions et contradictions qui naissent de la nostalgie de l'impossible avec l'autobiographique et de l'impératif de la création purement symbolique et fantasmagorique. Dans la mythobiographie, le narrateur délégué mêle sa propre histoire à celle du personnage, historique ou légendaire, dont il interprète la figure. Ce personnage il l'a élu sur le terrain des affinités. Il a repéré dans les éléments de biographie dont il dispose et dans certains traits de personnalité, une épaisseur d'existence qu'il peut prendre en partage, à laquelle il peut s'identifier, avec laquelle il peut échanger, trafiquer, nourrir une manière de passion – en sorte que le personnage du récit et le narrateur lui-même, personnage également, confusionnent dans le miroir du texte¹²⁶.

Forme-limite du biographique, cette définition de l'(auto)mythobiographie apparaît comme la description la plus précise de l'ouvrage étudié. Effectivement, le choix d'Hildegarde de Bingen comme personnage de roman n'est pas laissé au hasard dans cette hagiogfiction, comme le prouve cet extrait, précédemment cité, sur lequel je souhaite une fois de plus porter attention. « La narratrice avoue explicitement à la première page du roman qu'elle ne s'identifie ni à la religion, ni à l'idéologie de la laïcité, mais en même temps, elle se sent attachée à Hildegarde. Elle dit : « *je suis de sa clôture* »¹²⁷ ».

En narrant la Vie d'une figure aussi exemplaire que celle de Hildegarde de Bingen, la narratrice s'identifie au cheminement spirituel et physique de la Sainte. À travers ses *épreuves hagiogfictionnalisées* dans l'oeuvre, Hildegarde de Bingen et Lorette Naubécourt se miroitent l'une et l'autre, *dans le miroir du texte*, comme le soulignait judicieusement Claude Louis-Combet. Cet effet de miroir, sorte de mise en abyme dans l'essence du texte, confère à celui-ci la profondeur narratologique étudiée précédemment. Cette idée d'identification est reprise et judicieusement expliquée par Ruth Amosy, professeur émérite à l'université de Tel Aviv :

Une interaction argumentative complexe se met ainsi en place dans le roman qui transforme la biographie en autobiographie fictionnelle. En effet le locuteur y oriente la vision qu'il entend donner du personnage historique choisi non par les voies ordinaires de la représentation biographique, mais par une stratégie d'emboîtement et de superposition. Il fait glisser une parole, une image sur l'autre, sans qu'elles parviennent jamais à se recouvrir totalement¹²⁸.

¹²⁶ Claude Louis-Combet. « De l'Automythobiographie » dans *Revue des Sciences humaines*, « *Les paradoxes du biographique* », no.263, 2001, p. 72-73.

¹²⁷ Anna Zurawska. *Op.cit.*, p. 123.

¹²⁸ Ruth Amosy. « Image de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto) biographique », dans *Revue des Sciences Humaine*, « *Paradoxes du biographique* », no.263, 2001, p. 163.

Ce glissement tacite d'Hildegarde vers la narratrice métadiégétique permet également d'actualiser, d'appriivoiser, de décontextualiser une Vie du Moyen-Âge. C'est le cas d'un détail qui trahit l'autoréférentialité du texte : le ton féministe que Lorette infuse à son ouvrage. En effet, clamer qu'Hildegarde était féministe relève de l'anachronisme. Au contraire on sent dans l'écriture des textes d'Hildegarde une culpabilité ou encore une prise de conscience qu'elle *n'est qu'une simple femme*¹²⁹, secouée de vision. Puisque c'est le Verbe qui parle par elle, elle est médiatrice, traductrice de la Volonté de la *Lumière Vivante*¹³⁰, ce qui l'*excuse* ou lui permet de s'exprimer sans attirer les foudres des Pères de l'Église. C'est d'ailleurs Bernard de Clairvaux qui la prie de bien vouloir laisser Dieu s'adresser aux fidèles à travers ses Visions¹³¹. Donc

¹²⁹ À plusieurs reprises, dans ses préfaces et dans ses échanges épistolaire, Hildegarde s'introduit comme *simple femme* ou comme *femme ignorante* : « Face à Dieu, Hildegarde ne semble pas revendiquer sa féminité et oscille entre deux pôles : tantôt elle abolit la division des sexes pour se présenter comme un homo, un être humain au sexe effacé qu'elle qualifie même parfois de « simple », et l'on sent pointer dans cette appellation une nostalgie des origines assez caractéristique de sa pensée, une volonté d'endosser une androgynie idéale en restituant à *homo* sa généricité ambivalente, et de substituer à la coupure (mais pas aux différences qui y sont liées) introduite par le sexe une égale dignité de l'homme et la femme devant Dieu ; tantôt elle se reconnaît femme, mais dans des tournures péjoratives — « pauvre petite femme », « pauvre petite forme féminine », etc. — où l'auto-dénigrement va de pair avec ses déclarations d'ignorance dont nous avons déjà souligné le caractère topique dans la littérature de visions mais qui n'en sont pas le privilège ». Voir : Laurence Moulinier. *Le Manuscrit perdu à Strasbourg, Enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde*. Paris : Presses Universitaire de Vincennes, 1995, p. 179.

¹³⁰ La *Lumière Vivante* est l'appellation de cette voix que Hildegarde peut aussi voir et qui lui montre la voie : « ...j'entendis une voix du ciel qui disait : « Je suis la lumière vivante qui éclaire les ténèbres : J'ai établi qui j'ai voulu, et je l'ai élevé merveilleusement, comme il m'a plu, dans les prodiges, au-dessus des anciens personnages qui apprirent de moi beaucoup de choses mystérieuses ; mais je l'ai terrassé, pour qu'il ne s'élevât pas dans l'exaltation de son esprit. [...] » ». Voir : Hildegarde von Bingen. *Scivias, ou Les trois livres des visions et révélations*. Paris : R. Chamonal Libraire-Éditeur, Livre 1, 1909, p. 5-6.

¹³¹ Hildegarde s'adressa à Bernard de Clairvaux vers 1145-1147, alors qu'elle rédigeait le *Scivias*. Il l'encouragera vivement à compiler ses Visions pour en faire profiter les chrétiens qui n'ont pas ses dons de Visions :

*,„Der in Christus geliebten Tochter Hildegard entbietet Bruder Bernhard, genannt Abt von Clairvaux, wenn es etwas vermag, das Gebet eines Sünders. Da du unserer Wenigkeit weit anders zu denken scheinst, als unser Gewissen sich selbst einschätzt, so glauben wir, daß dies einzig deiner Demut zuzuschreiben ist. Doch habe ich keineswegs übersehen, deinen lieben Brief zu beantworten, obwohl die Menge der Geschäfte mich zwingt, es kürzer zu tun, als ich gerne möchte. Wir freuen uns mit dir über die Gnade Gottes, die in dir ist. Und was uns angeht, so ermahnen und beschwören wir dich, sie als Gnade zu erachten und ihr mit der ganzen Liebeskraft der Demut und Hingabe zu entsprechen. Du weißt ja, daß „Gott den Stolzen widersteht, den Demütigen aber Gnade schenkt“ (Jak 4,6; 1 Petr 5,5). Was können wir übrigens noch lehren oder wozu ermahnen, wo schon eine innere Unterweisung besteht und eine Salbung über alles belehrt? Vielmehr bitten und verlangen wir inständig, daß du unser bei Gott gedenkst und auch derer, die uns in geistlicher Gemeinschaft im Herrn verbunden sind“ –

*[Le frère Bernhard, dit abbé de Clairvaux, offre à sa fille Hildegarde, aimée dans le Christ, la prière d'un pécheur s'il peut faire quelque chose. Puisque vous semblez penser à nous très différemment de ce que notre conscience évalue elle-même, nous pensons que cela est uniquement dû à votre humilité. Mais je n'ai en aucun cas négligé de répondre à votre chère lettre, bien que le volume des affaires m'oblige à le faire pour moins que je ne le souhaiterais. Nous nous réjouissons avec vous de la grâce de Dieu qui est en vous. Et en ce qui nous concerne, nous vous exhortons et vous jurons de la considérer comme une grâce et d'y correspondre avec toute la puissance aimante

Hildegarde d'une part cherche à s'effacer derrière la Voie\Voix de Dieu, mais aussi, ayant été *élue*, elle obtient une assurance et une notoriété que très peu de femmes, sinon aucune autre femme avant elle ne peut se vanter d'avoir atteintes. Mais Hildegarde ne se vante pas, elle se sait femme, et Lorette aussi, la sait femme, et elle admire cette féminité forte, cette maternelle puissance, cette *alma mater* qui prêche de liberté, cette femme, *avant tout* : « À partir de la mort de Richardis, H. est habitée d'écriture, gestante de mots, pénétrée de phrases, caressée de ponctuation, assaillie de syllabes, embrassée et embrasée de sens, étreinte de grammaire, au point de s'abandonner à la langue jusque dans l'inconnu¹³² ».

Lorette Nobécourt fait son adage de cette obsession sémantique d'une maternité mystique : « H. est cette vierge fécondée de feu et qui accouche du verbe¹³³ ». Et à cette condition de femme libre dans un monde asservi, elle se mêle à travers ses propres expériences, elle y mêle une thématique obsessionnelle et récurrente dans ses autres œuvres, non-biographiques.

Dans sa création littéraire d'Hildegarde, la narratrice adopte la perspective contemporaine, donc sa perception de la sainte est sélective : elle admire ses qualités en les séparant cependant de sa foi, essence de la vie d'Hildegarde, ou en modifiant les vérités chrétiennes et en les adaptant à sa propre interprétation de la mystique médiévale. En contemplant le personnage d'Hildegarde, la narratrice remarque surtout son amour, sa liberté et sa beauté. Ces valeurs, d'ailleurs les plus souvent évoquées dans le texte, ne sont pourtant pas toujours considérées comme vertus dues à une profonde relation avec Dieu, mais comme preuve de l'accomplissement qui peut se réaliser aussi bien dans un espace laïque. Dans ce cas-là, la vie est envisagée comme vécue consciemment et sensément¹³⁴.

Comme le souligne Anna Zurawska, la narratrice réadapte la mystique chrétienne en un langage féministe\maternel universel. Plutôt que d'y voir une volonté de fanatisme religieux ou de zèle

de l'humilité et de la dévotion. Vous savez que « Dieu s'oppose aux orgueilleux, mais donne grâce aux humbles » (Jc 4: 6; 1 P 5: 5). Au fait, que pouvons-nous encore enseigner ou quelle exhortation à faire quand il y a déjà une instruction intérieure et qu'une onction enseigne tout? Plutôt, nous demandons et insistons pour que vous vous souveniez de nous avec Dieu et aussi de ceux qui nous sont unis dans la communion spirituelle dans le Seigneur.]

*Ma propre traduction.

Pour la citation : *Im Feuer der Taube – Die Briefe. Erste Vollständige Ausgabe.* (Mitwirkende : Walburga Storch), Pattloch Verlag : Augsburg, 1997, S. 21.

Je recommande aussi *Lettres* (1146-1179). (Trad. Rebecca Lenoir), Grenoble : Jérôme Millon, 2007. Pour la trad. française.

¹³² Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 107.

¹³³ *Ibidem.*, p. 108.

¹³⁴ Anna Zurawska. *Op.cit.*, p. 125.

au nom du Christ Rédempteur, Lorette Nobécourt s'identifie aux idées de grandeur et à la fougue d'Hildegarde comme figure exemplaire de femme ambitieuse qui, à son image, a surmonté son statut de femme, la maladie, le deuil, restant inébranlable, ayant une foi absolue envers ses propres idéaux, de ce qu'est *la beauté, la poésie, l'amour, l'éros, la joie, la subversion, l'autonomie, l'indépendance*¹³⁵ pour reprendre l'autrice, et s'y fiant éperdument, envers et contre tous.

L'affinité des expériences fait que les obstacles (temporels, religieux) mentionnés ci-dessus disparaissent parce qu'elle se réalise dans un espace spirituel et mystique, mais non nécessairement religieux. L'expérience partagée rend possible une forte identification de la narratrice avec le personnage décrit : « Et quel bonheur d'écrire sur ce qu'on aime ! Non pas Hildegarde de Bingen, mais ce dont elle témoigne, et dont ma vie n'a d'autre ambition que de témoigner aussi. Enfant, c'est cela que j'aimais chez les saints, sans savoir le nommer : l'insoumission ». Ainsi est-il très probable que H. n'est qu'un alter ego de la narratrice, qui est un alter ego de Nobécourt elle-même¹³⁶.

Automythobiographique, oui *La clôture des merveilles* l'est, car l'autrice elle-même emprunte le mythe d'Hildegarde pour refléter sa propre *graphie* et témoigner par le fait même d'une Vie avec\envers laquelle elle se sent si proche, si sœur, si engagée. L'automythohagio(bio)fiction serait une mutation biographique limite que nous pourrions proposer, terme qui engloberait, qui illustrerait toute l'hybridité, l'expérimentation, les jeux narratif que permet une telle œuvre littéraire.

Pour conclure avec cette hagiofiction, observons ce passage de l'artiste parisien Gérard Titus-Carmel, qui ouvre une réflexion connexe à la nôtre, alors qu'il discute de l'ambition déraisonnable d'objectivité dans la biographie, et de sa part nécessaire de fiction :

Tu me demandes : « Si je parle avec la voix du mort, suis-je encore vivant ? » Mais à qui donc t'adresses-tu, vraiment ?

J'habite le corps d'un autre, quand je parle. D'un autre qui parle à ma place. Parce que ma parole me devient chaque fois plus éloignée, sitôt que proférée : elle se détache de moi comme peau morte, et déjà s'évase au grand jour de la langue. Mais je me maintiens dans son sillage et tente de m'en saisir à nouveau, de réintégrer dans ma gorge tous ces mots qui l'ont désertée. En vain : l'espace entre nous reste, qui semble même s'accroître ; cette brèche sans remède, nous l'appelons fiction¹³⁷.

¹³⁵ Lorette Nobécourt. *Op.cit.*, p. 12.

¹³⁶ Anna Zurawska. *Op.cit.*, p. 126.

¹³⁷ Gérard Titus-Carmel. *Op.cit.*, p. 118.

Réflexion connexe à la nôtre, à savoir ce seuil qui, une fois engagé, franchi, *me* permet d'intégrer un monde ou une Vie, révolues au mien ou à la Mienne, seuil ou *brèche*, la fiction, au service du biographique, permet une révolution littéraire, sous plusieurs angles et prismes.

Hildegarde, personnage de roman ;

***La puissance et la grâce* par Lucia Tancredi**

Parmi les textes à l'étude se trouve un autre récit de la Vie d'Hildegarde. Le roman de Lucia Tancredi invite aussi une expérimentation biographique et des mutations de l'univers diégétique qu'il sera question de nommer, expliquer et exemplifier, afin de montrer que la forme biographique de l'hagiofiction incorpore des éléments distinctifs à des genres littéraires canoniques, ici, outre l'*hagiographie*, mentionnons le *journal intime*, les *mémoires* et dans une moindre mesure le *roman épistolaire*. Il sera aussi question de démontrer l'ambiguïté du narrateur et du narrataire, qui brouille les pistes quant à la place qu'occupe l'*hagio* et la place qu'occupe la *fictio* dans l'œuvre, au point de créer, chez le lecteur, un sentiment d'incertitude, une ambivalence, quant au *légitime* et à l'*imaginaire* déployés dans le texte. Dans le but d'exemplifier les stratégies littéraires de la bio/hagio fiction, nous aborderons aussi le topos littéraire du journal/manuscrit retrouvé. L'analyse de cette hagiofiction d'Hildegarde se conclura sur une brève critique de son paratexte.

***La puissance et la grâce*, analyses liminaires**

À première vue simple, la construction de l'hagiofiction *La puissance et la grâce* de l'autrice italienne Lucia Tancredi cache en vérité un univers diégétique complexe, et des stratégies d'écriture qui cherchent à camoufler le fictif au profit du caractère hagiographique de

l'œuvre. En d'autres termes, l'hagiofiction étudiée ici cherche, à travers sa diégèse et sa forme, à feindre un document ou manuscrit historique, alors qu'il s'agit, après une étude approfondie de ses constituantes, d'un jeu littéraire, d'une création bio (hagio)fictive. Dans un premier temps, proposons une dissection du schéma narratif et de l'univers diégétique afin de faire lumière sur l'ambiguïté inhérente de l'œuvre.

Le texte s'ouvre sur une préface, non pas de Hildegarde, mais d'Adélaïde von Stade (son cas sera étudié plus tard), qui s'adresse ainsi à ses destinataires :

J'ai été un anneau de la chaîne vertueuse qu'elle a commencée. Maintenant il appartient à vous, mes filles, de lire Hildegarde, d'étudier la Nature dans les *causae* et *curae*, de voir plus loin que ne porte la vue, d'apprendre d'elle des rituels de résistance, d'accueillir, de danser, de célébrer partout la viridité de la création...¹³⁸

Première observation, contrairement à Lorette Nobécourt qui s'adressait directement à *nous, lecteurs* dans sa préface de *La clôture des merveilles*, Lucia Tancredi ne prend pas part au récit qu'elle nous livre. Elle fait plutôt appel à Adélaïde afin d'établir un premier contact, non pas directement avec *nous, lecteurs*, mais avec *elles, lectrices* : « ...à vous, mes filles », présumées héritières de la *Vita Hildegardis* qu'Adélaïde, avec l'aide de Gottfried et Wilbert de Gembloux¹³⁹, *nous* ou *leur* lègue. Il sera évidemment plus tard question de montrer la stratégie utilisée par l'autrice pour valider ou légitimer l'univers hagiographique de son œuvre, mais le propos qui est ici intéressant est la construction de l'univers diégétique. On constate ainsi qu'Adélaïde von Stade est le premier personnage (ainsi que la première voix) qui apparaît dans le roman, et bien sûr Hildegarde, l'héroïne de ce roman, apparaît dès le premier chapitre. Il est important de spécifier que toute la compréhension de l'œuvre se tient dans la préface d'Adélaïde, qui donne définitivement le ton au corps de développement de l'entièreté du roman, qui se veut une copie de la *Vita Hildegardis*, donc de l'hagiographie formelle de la Sainte, comme l'indique la page 17 de l'œuvre, qui ouvre le premier chapitre sur : *Vita Hildegardis*, écrit au centre de la page, en italique et caractère gras.

¹³⁸ Lucia Tancredi. *Hildegarde de Bingen : La puissance et la grâce*. (Traduit de l'italien par Sylvie Garoche), Bruyères-le-Châtel : Nouvelle Cité, 2012, p. 16.

¹³⁹ Il sera question de ces personnages à la page 53 du mémoire et suivantes.

Je devins son humble scribe, en notant ce récit qui prenait forme de jour en jour, pas à pas, et dont je me sentais partie prenante. Je transcrivais ensuite, dans une belle calligraphie, tout ce que j'avais noté sur des tablettes en cire, en prenant bien soin de ne perdre aucun mot, comme le ferait un herboriste avec la goutte de myrrhe qui suinte de l'arbre. Dans le silence du scriptorium, je polissais le parchemin blanc comme l'opale, je traçais des lignes bien droites avec ma règle et j'accompagnais la plume qui laissait sa bave d'encre. La vie d'Hildegarde se mêlait à mes heures et à mes journées¹⁴⁰.

Dans ce passage tiré de l'œuvre hagiographique à l'étude se tient toute la structure narrative et diégétique du texte. Notons que la *Vita Hildegardis* que nous livre Lucia Tancredi à travers Adelaïde von Stade est pourtant écrite à la première personne, comme si Hildegarde s'adressait aux fidèles qui découvrent sa Vie directement. Ainsi, si on se fie au passage ci-dessus, Adelaïde, en hagiographe, relate la vie de Hildegarde telle que Hildegarde la lui a dictée à la première personne. Observons encore ces passages :

« Je vins au monde en 1098, quand les chrétiens crurent qu'ils devaient venger le sang de Notre Seigneur¹⁴¹ ».

« Comme tout le monde j'ai des souvenirs qui conservent la légèreté de l'enfance : des grelots, des clochettes d'argent, des pépites d'or, de petits brins de lumière¹⁴² ».

« Une nuit pourtant – j'avais peut-être trois ans ou à peine plus – je fus envahie par une effusion de lumière qui ne venait pas de l'extérieur de moi, comme un soleil ou une lampe, mais qui s'ouvrait et s'élargissait devant mes yeux¹⁴³ ».

Ces trois citations, tirées des trois premiers chapitres, sont caractérisées par l'intimité de leur écriture, leur caractère personnel, confessionnel. Malgré l'écriture à première vue confessionnelle, Lucia Tancredi invente, imagine que c'est Adelaïde qui a écrit le journal (en fait, la *Vita*) d'Hildegarde, telle que la Sainte la lui a dictée, à la première personne. Ce n'est qu'au chapitre XLVI qu'Adelaïde apparaît pour la première fois dans le récit, à la deuxième personne du singulier : « Et c'est ainsi que tu arrivas, Adelaïde, par un matin froid, en même temps que les premiers lichens de l'automne. Ta grand-mère t'accompagnait, cette marquise von Stade qui avait eu tant d'importance dans mon destin¹⁴⁴ ». Adelaïde ne prend donc jamais

¹⁴⁰ Lucia Tancredi. *Op.cit.*, p. 12.

¹⁴¹ Lucia Tancredi. *Ibidem*, p. 21.

¹⁴² Lucia Tancredi. *Ibidem*, p. 23.

¹⁴³ Lucia Tancredi. *Ibidem*, p. 23.

¹⁴⁴ Lucia Tancredi, *Ibidem*, p. 138. (C'est moi qui souligne).

plus la parole après la préface, mais rejoint définitivement l'univers narratif de la *Vita* à travers la voix d'Hildegarde, puisqu'au « je » d'Hildegarde tel que celle-ci la lui dicte. Observons à présent cette citation :

Est-ce vraiment-là l'histoire d'Hildegarde? me demandais-je quelquefois en mon for intérieur. J'en plaisantais avec Gottfried et Wilbert, parce qu'eux me voyaient déjà morte, devenue comme une relique de moi-même. Et sainte. En écrivant avec toi l'histoire de ma vie, je ne voudrais me voir ni morte, ni sainte. Je voudrais des paroles qui travaillent la matière sans l'abolir, des paroles qui ne s'expatrient pas en me remplaçant par des figures, en transformant mon cas en exempla¹⁴⁵.

On aura compris que le 'toi', dicté par Hildegarde, fait référence à Adelaïde, qui se trouve sans doute face à la Sainte lors de la rédaction de ce manuscrit. Il s'agit d'une mise en scène, (de même, spécifions-le en passant, d'une mise en abyme de l'acte d'écriture) d'une expérimentation littéraire biofictive imaginée par l'autrice pour plonger, immerger le lecteur dans l'univers ou l'existence d'Hildegarde. On observe que cette mise en scène, mécaniquement, crée une ambivalence au niveau du destinataire du texte. C'est à croire qu'il y a quatre destinataires. D'abord, le destinataire implicite, ici Adelaïde à qui le récit est conté oralement, ensuite le destinataire sous-entendu, ou cible, c'est-à-dire les *fidèles* ou les *lecteurs de la Vita*, plus particulièrement les *filles*, héritières de la *Vita* dont Adelaïde fait mention dans la préface, troisièmement de l'autre côté du mur fictif, *nous*, les véritables lecteurs, et enfin elle-même, Hildegarde, à qui le récit de sa vie qu'elle prononce afin qu'il soit noté par Adelaïde constitue aussi un exercice à *voix haute* de l'intime. Ce quadruple jeu de destinataires se rapporte au topos du *manuscrit trouvé* dont il sera question plus loin, or, le lecteur véritable, *nous*, se trouve devant une sorte de journal personnel / mémoire / hagiographie hybride, où se mêlent des anecdotes, des faits, des miracles et des pensées de la Sainte, mais rédigés par Adelaïde à qui Hildegarde fait la dictée. Manuscrit narré au 'je' d'une autre personne que celle qui rédige, ce qui vient, on le comprendra, compliquer l'univers diégétique. Concentrons-nous aussi sur cette tournure de phrase qui emprunte son *modus operandi* au monologue intérieur, ou au monologue remémoratif¹⁴⁶ : « ...me demandais-je en mon for intérieur ». Pourquoi l'écrire? Ou plutôt pourquoi le dire à Adelaïde? Que le destinataire soit Adelaïde, les *filles*, ou *nous*, une telle

¹⁴⁵ Lucia Tancredi, *Ibidem*, p. 195-196. (C'est moi qui souligne).

¹⁴⁶ Dorrit Cohn. *La transparence intérieure. Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil, p. 279.

tournure de phrase semble inusitée, sauf bien entendu si l'on considère qu'elle laisse deviner que son destinataire est nul-autre que soi-même, qu'elle-même. Ou, pour reprendre Dorrit Cohn dans *La transparence intérieure*, la « ...solitude du monologueur, dont le véritable interlocuteur reste le « moi captif ». [...] Dans la syntaxe du monologue intérieur, il est courant que le locuteur serve aussi de destinataire, et s'adresse ainsi, littéralement, la parole¹⁴⁷ ».

Avec « *me demandais-je en mon for intérieur* », qui est un exemple parmi tant d'autres, Hildegard semble s'adresser elle-même la parole. On peut expliquer ce genre de retournement vers une syntaxe du monologue intérieur en considérant que, dans le cas de ce roman, le destinataire étant multiple, tout comme le genre ou la forme qu'il constitue, on retrouve une écriture journalistique, de l'intime, qui se croise à celle du recensement, des mémoires, de l'hagiographique. Ainsi, pour reprendre Valérie Raoul dans *Le journal fictif dans le roman français* : « On a dit que l'auteur d'un journal cherche à se connaître, alors que l'auteur de mémoires cherche à se faire connaître. Le journal fictif combine les deux objectifs, mais selon des perspectives différentes¹⁴⁸ ».

Une telle tournure de phrase : « *...me demandais-je dans mon for intérieur* », dans le cas précis où elle est utilisée, peut trahir cette combinaison, entre l'autrice qui cherche à se connaître elle-même, en s'adonnant à l'écriture du journal intime, tout en s'adonnant à la perpétuation d'une mémoire pour autrui, car ce manuscrit hybride est voué à être lu, donc ici adoptant des caractéristiques littéraires des mémoires. Pour récapituler, ce manuscrit se veut hagiographique dans l'absolu, mais s'agissant ici, si l'on sort de son univers fabriqué, d'une œuvre de *fiction* (de même qu'un *topos*), l'hybridité est permise et s'explique par la forme de l'*hagiofiction* telle que nous l'étudions ici.

Hagiofiction, un schéma narratif ; l'univers (méta)diégétique du récit

¹⁴⁷ Dorrit Cohn. *Ibidem*, p. 277-278.

¹⁴⁸ Valérie Raoul. *Le journal fictif dans le roman français*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999, p. 73-74. (C'est moi qui souligne).

À la lumière des derniers développements, s'il fallait décortiquer la diégèse du récit, le premier niveau serait à première vue intradiégétique, puis s'y annexerait un niveau second, soit une métadiégèse extradiégétique si on prend en considération que le récit est narré par un autre personnage, qui est extérieur à la vie de la Sainte. Ainsi, on peut dire que le niveau premier de la diégèse est intradiégétique, que le second bascule vers la métadiégèse, puisqu'il y a récit dans le récit¹⁴⁹, et extradiégétique, puisque raconté par Adelaïde, mais ce méta-niveau se décline ensuite en voix (et non pas en niveau) homodiégétique car on croit lire le récit d'Hildegarde par elle-même, mais il s'agit d'un leurre, si l'on considère que la voix est celle d'Adelaïde camouflée derrière celle d'Hildegarde, la voix serait alors, antinomiquement, hétérodiégétique. Pourtant, il serait faux de prétendre qu'Adelaïde est hétérodiégétique, puisqu'elle appartient à l'univers de la métadiégèse. Donc, pour résumer, il serait à propos d'y voir une narration homodiégétique extradiégétique, en ce que le texte est narré à la première personne du singulier, mais par une Adelaïde extérieure à l'histoire qu'elle raconte.

Or, si la narratrice est Adelaïde, qui raconte aux lecteurs (*elles, les héritières, ou nous lecteurs*) la vie d'Hildegarde, à la fois fait-elle partie de l'univers du roman, autant est-elle absente des événements avant le chapitre XLVI. Sa posture, d'ores et déjà ambivalente, se complexifie davantage. Elle fait son apparition au prologue, alors qu'elle pose les balises de l'œuvre, puis disparaît pour réapparaître (dans la vie d'Hildegarde) vers la moitié du récit. Elle appartient à l'univers romanesque dans lequel se trouvent Hildegarde, Volmar (le secrétaire de la Sainte) et les autres, mais joue un rôle secondaire dans le récit¹⁵⁰. Pourtant, dans notre cas, elle occupe aussi un rôle de choix, derrière le texte, en posture homodiégétique extradiégétique¹⁵¹, car c'est

¹⁴⁹ *Récit dans le récit, ou métadiégèse. [Métadiégèse en ce sens où le récit est doté de deux dimensions, donc non d'une diégèse, mais d'un récit enchâssé dans le récit. Hildegarde qui raconte son histoire qui est racontée par une autre. Il y a donc un récit (celui d'Hildegarde) dans le récit (le récit d'Hildegarde rapporté par Adelaïde)].*

¹⁵⁰ Elle joue effectivement un rôle secondaire dans le récit, et avec raison, si on considère qu'Adelaïde von Stade, bien qu'ayant vraiment existé à l'époque de Hildegarde, occupait un rôle mineur dans sa vie, et n'a jamais participé à la rédaction de la véritable *Vita Hildegardis*. Il s'agit, ni plus ni moins, d'une méthode utilisée pour légitimer le topos littéraire (et hagiocictif) du manuscrit retrouvé, imaginé par l'autrice. Nous revenons sur ce sujet au prochain sous-chapitre, p. 53 et suivantes.

¹⁵¹ On aura compris que l'univers diégétique du roman est très complexe. Disons qu'elle occupe une posture homodiégétique extradiégétique, comme exemplifié plus haut, car elle a accès à tous les événements de la vie d'Hildegarde, de même qu'à ses pensées, car Hildegarde elle-même lui les livre. En revanche, il est valable de supposer que cette posture homodiégétique extradiégétique, « je » derrière le texte, camouflée derrière la parole d'Hildegarde, tangué lorsqu'Hildegarde la fait entrer dans sa Vie à la deuxième personne du singulier. Alors, il serait possible d'y voir une posture homodiégétique intradiégétique, toujours dans une métadiégèse, un récit enchâssé.

à elle que revient la rédaction de ce qu'Hildegarde raconte, et c'est aussi à Adélaïde qu'on doit la création (fictive) du *topos* du manuscrit retrouvé, ici hybride entre le journal intime et les mémoires. Pour reprendre Valérie Raoul, en ce qui concerne la combinaison de l'intime et des mémoires dans le journal fictif et pour clarifier certains points :

Au niveau intradiégétique, qui fonctionne comme discours, le narrateur construit et contemple une image de lui-même, dans son effort pour *se connaître*. Au niveau extradiégétique du récit, l'auteur cherche à *faire connaître* le narrateur, en construisant deux images potentiellement conflictuelles de son personnage pour le regard du lecteur. Les actions de projection, réflexion et contemplation sont à leur tour dépeintes à un second niveau miroir. [...] Un personnage fictif ne peut pas avoir de « psychologie », comme un vrai diariste. On lui en construit une, cependant, fondée sur les motivations nécessaires à la production d'un journal et sur le dédoublement essentiel à l'écriture du journal, activité dans laquelle le diariste est à la fois auteur, acteur et lecteur¹⁵².

Il s'agit d'importantes précisions, qui viennent consolider l'idée d'hybridation des genres littéraires impliqués et de la (méta)diégèse. Valérie Raoul note le triple rôle du diariste dans l'élaboration du journal (fictif). À partir de la citation ci-dessus, notons que dans le cas de *La puissance et la grâce*, Hildegarde est l'autrice, mais n'est pas celle qui rédige *directement* le journal. Elle n'est pas non plus la seule lectrice impliquée, au contraire. Elle occupe toutefois le rôle d'actrice en solo, ou premier rôle, en considérant que c'est le récit de son existence à travers *ses yeux et son interprétation*, son idiosyncrasie. Effectivement, si Hildegarde est ici *personnage fictif*, tout aussi fictives sont alors sa psychologie et ses motivations. Or, le résultat final, lorsqu'on prend en compte la (méta)diégèse et les caractéristiques hétéroclites du récit, flirte avec le *journal intime*, mais les contours sont poreux. Le terme *hagiofiction* permet de donner un nom à cette rupture, cette porosité.

Revenons à présent sur ce terme : *méta*, utilisé à maintes reprises pour illustrer les enchevêtrements auxquels l'univers de la diégèse est sujet. Effectivement, le récit de Lucia Tancredi comporte plusieurs *strates métadiégétiques*, comme des pelures d'oignon, ou une poupée russe. Dans l'univers romanesque de *La puissance et la grâce* il y a d'abord la vision/voix intradiégétique d'Hildegarde. On voit sa vie par ses yeux, et elle se livre à une écriture de l'intime. C'est la première strate, en surface.

¹⁵² Valérie Raoul, *Op.cit.*, p. 74. (C'est moi qui souligne).

Il y a ensuite la notion de retranscription de la parole d'Hildegarde, qui fait en sorte que ce n'est pas Hildegarde directement qui nous raconte sa vie, mais que le récit de sa vie passe de la voie orale à la voie écrite grâce à Adelaïde, ce qui revient à composer la seconde strate, une strate de l'univers de la métadiégèse dans laquelle s'exerce une voix homodiégétique extradiégétique, qui *cherche à faire connaître* Hildegarde. Valérie Raoul soulignait que dans certains cas : « Le 'je' peut être témoin plutôt que protagoniste, raconter l'histoire de quelqu'un d'autre plutôt que la sienne. Ceci s'applique au roman-journal, s'il n'est pas un journal intime. [...] le diariste est le narrataire d'un autre narrateur qui raconte des événements vécus par d'autres que [lui]-même¹⁵³ ».

Le terme *roman-journal* se colle peut-être déjà plus à notre récit que celui de *journal intime*, car l'exercice d'Hildegarde n'est pas plus de se confier à elle-même que de livrer son histoire à autrui. Ce terme : *roman-journal* implique le *personnage de roman*, comme personnage *romancé* dans l'action de sa vie, vie vouée à être lue et découverte, contrairement au *journal intime* qui est davantage l'exercice d'écriture pour soi-même, même dans le cas d'une fiction. D'autre part, notons que l'aspect *métadiégétique* (et public) de l'œuvre se trouve authentifié par le titre : *Vita Hildegardis*. La *Vita* est une vie racontée, ici elle est racontée certes d'abord par les yeux et la voix d'Hildegarde, mais partagée avec **nous** par la plume d'Adelaïde, qui elle-même fait partie de l'univers romanesque dans lequel s'inscrit la *Vita Hildegardis*.

La troisième strate, au cœur de l'œuvre, est alors homodiégétique intradiégétique/extradiégétique, en ce qu'Adelaïde nous livre un récit que lui a livré Hildegarde, à la première personne, récit dans lequel elle se trouve aussi, à mi-récit, impliquée, à la seconde personne du singulier : « Et c'est ainsi que tu arrivais, Adelaïde, par un matin froid...¹⁵⁴ ». Cette troisième et dernière strate, qui appartient au niveau de la métadiégèse, vient conclure les permutations de la diégèse/métadiégèse du récit. On pourrait, à la façon de Valérie Raoul, parler d'une alternance d'univers qui rejoint celle du journal intime en relation avec l'univers des

¹⁵³ Valérie Raoul. *Ibidem*, p. 79.

¹⁵⁴ Lucia Tancredi. *Op.cit.*, p. 138.

mémoires. Donc un travail d'archéologie de soi, pour soi, qui donne sa place à un travail d'archive de soi pour autrui.

Contours poreux de l'hagiofiction ; Vie d'Hildegard von Bingen par Adelheid von Stade, méthode en création bio(hagio)fictive

Mais qui diable est Adelaïde von Stade? Ce personnage occupe ici un rôle majeur, bien qu'il n'apparaisse qu'au prologue, s'adressant aux lecteurs, et au mi-récit, à partir du chapitre XLVI. Historiquement, Adelheid IV. von Sommerschenburg (von Stade du nom de sa mère, et von Sommerschenburg, du nom de son père), était la nièce de Richardis von Stade, la protégée d'Hildegarde. Elle entra au monastère de Disibodenberg sous la supervision de Richardis et d'Hildegarde en 1144, puis au monastère que fonda Hildegarde sur le Rupertsberg, près de Bingen, en 1151. En 1152, elle fut appelée à quitter, afin de devenir abbesse du monastère de Gandersheim, les soins d'Hildegarde et de Richardis, elle-même appelée, la même année (1151-1152), à quitter le Rupertsberg afin de devenir abbesse de l'abbaye de Bassum¹⁵⁵.

¹⁵⁵ On retrouve dans *Im Feuer der Taube – Die Briefe* une correspondance entre Hildegarde et Adelheid, alors abbesse de Gandersheim : *Im Feuer der Taube – Die Briefe. Erste Vollständige Ausgabe*. (Übersetzt und herausgegeben von Walburga Storch), Pattloch Verlag : Augsburg, 1997, p. 196 à 199.

On retrouve aussi dans *La Sibylle du Rhin* de Sylvain Gougenheim la présence d'Adelheid : « En outre la nièce de Richardis, Adelheid, petite-fille de la margravine de Stade et dont la mère avait été par mariage un temps reine de Danemark, fut aussi enlevée du monastère de Saint-Rupert pour devenir abbesse de Gandersheim. Or elle était trop jeune encore pour avoir prononcé ses vœux ! C'étaient là pratiques courantes de la part des familles princières cherchant à placer certaines de leurs filles à la tête d'importantes abbayes, sources de richesse, de prestige, voire de pouvoir. Gandersheim en particulier est célèbre pour avoir été confiée au XI^{ème} siècle à quatre femmes de sang royal : deux filles de l'empereur Otton II et deux d'Henri III. Adelheid est par contre la seule des abbesses du XII^{ème} siècle à être connue ». Sylvain Gougenheim. *La Sibylle du Rhin*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1996, p. 24.

Enfin, on retrouve sur internet plusieurs arbres généalogiques et sites qui expliquent la position historique d'Adelheid : « Adelheid was born as the daughter of the Saxon Count Palatine Friedrich II of Sommerschenburg and his wife Luitgard, née von Stade. Her brother was Adalbert († 1179), the last count palatine from this family. After cancellation of parental marriage (due to close relationship) in 1144 she was raised by her grandmother the Countess Richardis Stade, born of Sponheim -Freckleben, into the custody of the holy Hildegard of Bingen in the Disibodenberg given. Together with this she went in 1151 to the newly founded Rupertsberg monastery on the Rupertsberg near Bingen ».

[En ligne] Voir : <https://second.wiki/wiki/adelheid_iv_von_sommerschenburg>

Voir aussi : Hans Goetting. *The Diocese of Hildesheim. The imperial canonical monastery Gandersheim*. Pp. 304-307. (Digital scan).

Voir aussi : Caspar Ehlers. *Adelheid IV., Abbess*. In: Horst-Rüdiger Jarck , Dieter Lent et al. (Ed.)

Il est aussi intéressant de noter que parmi la part de pure fiction avec laquelle l'autrice Lucia Tancredi a écrit son hagiofiction, elle a pris la décision de réinventer les hagiographes de la Sainte. Les hagiographes véritables de la Sainte sont aux nombres de trois : Théoderich d'Echternach (?-1192), Gottfried de Disibodenberg (?- 1175), et Guibert de Gembloux (1124-1213).

Au nombre de trois également dans l'œuvre de fiction de Lucia Tancredi, les hagiographes fictifs de la Sainte sont : Gottfried, Wilbert de Gembloux et Adelaïde von Stade. On remarque ici une méthode de l'écriture créative en bio ou hagiofiction, qui est de rester fidèle à la vérité historique tout en modifiant des détails pour donner au texte un semblant de légitimité :

Wilbert et moi avons rassemblé les manuscrits et les exemplaires déjà cousus et reliés de ses livres – dans le Liber Scivias, les miniatures qui illustraient ses visions, exécutées sous la direction d'Hildegarde, n'avaient pas encore été achevées. Il fallait aussi revoir les pages du Liber subtilitatum et de Causeae et Curae, dans lesquels elle avait parlé de ces lois avec lesquelles l'univers offre à l'homme soulagements et remèdes, disant aussi que la bonne santé est une pratique de dévotion. Nous avons également remis les Vitae que nous avons écrites, Gottfried, Wilbert de Gembloux et moi. Je pris soin, toutefois, de me procurer une copie de mon travail, en passant toutes ces journées, et surtout ces nuits, à remplir des feuilles, dans une course contre le temps, en encombrant le scriptorium d'un monceau de bougies brûlées¹⁵⁶.

Ci-dessus une citation du prologue d'Adélaïde qui représente bien le tissu de mensonge (ou plutôt de fiction) qui se fonde, ou se confond à la vérité historique, créant un récit de *fausseté* historique, un *leurre* hagiographique, une *feintise* biographique, bien qu'ici les mots *fausseté*, *leurre* et *feintise* ne soient pas adéquats, car ils sont empreints d'une connotation négative, il faudrait donc les remplacer par *fiction*. Au sujet de l'hagiographie véridique de la Sainte, il en existe deux. Une écrite par Gottfried de Disibodenberg, complétée et modifiée par Théoderich d'Echternach, et une autre, inachevée, entamée par Guibert de Gembloux, comme le stipule l'historien Sylvain Gougenheim dans ses recherches :

La *Vie* complète est due à deux auteurs successifs : les moines Gottfried de Disibodenberg (mort en 1175 ou 1176, donc avant Hildegarde) et Théoderich d'Echternach (mort en 1192). À Gottfried nous devons ce qui constitue désormais le Livre I de la *Vie* qui retrace l'enfance de l'abbesse, la fondation de son monastère à Saint-Rupert près de Bingen et insiste particulièrement sur ses dons visionnaires, dont l'authenticité se trouve ainsi bien établie. Ce

¹⁵⁶ Sylvain Gougenheim, *Op.cit.*, p. 14.

premier point semble fondamental, bien que la critique l'ait jusqu'ici négligé : l'essentiel fut donc fixé du vivant de la sainte, vraisemblablement sous sa direction¹⁵⁷.

Ci-dessous, un autre passage de l'ouvrage de Sylvain Gougenheim en ce qui concerne le moine d'Echternach, un des hagiographes de la Sainte :

Le moine d'Echternach est un brillant écrivain, auteur de plusieurs ouvrages, dont une chronique de son monastère. Son habileté à écrire et l'élégance de son style expliquent que l'on ait recouru à ses services. Il put utiliser les matériaux rassemblés par le dernier secrétaire d'Hildegarde, Guibert de Gembloux qui vécut à Bingen entre 1177 et 1180. Théoderich disposa ainsi, outre du Livre I de Gottfried, des notes autobiographiques de Volmar, des miracles consignés par les nonnes, auxquels il faut joindre le récit des derniers instants de l'abbesse, enfin d'une lettre devenue célèbre adressée par Hildegarde à Guibert, dans laquelle elle développe largement la nature de son expérience visionnaire¹⁵⁸.

Ci-dessous, l'historien se penche sur le cas de Guibert de Gembloux, dernier hagiographe de la Sainte, qui pris sur lui de réécrire la Vita de la Sainte, travail qui restera inachevé :

Il existe une deuxième Vie, inachevée, qu'entreprit d'écrire Guibert abbé de Gembloux, à la demande de Philippe de Heinsberg, archevêque de Cologne (1167-1191), un des principaux prélats de ce temps, et l'un des plus intimes collaborateurs de Frédéric Barberousse, du moins jusqu'en 1187. [...] Guibert (1124-1213/1214) a lui-même côtoyé la visionnaire de 1177 à 1179 : alors simple moine à Gembloux il vint remplacer Gottfried récemment décédé. Il remplit correctement sa tâche de secrétaire, même si Hildegarde se plaint de sa tendance à vouloir retoucher le texte de la parole divine. Il est vrai que Guibert use d'un style assez rhétorique, voire ampoulé (sa correspondance comme les extraits de sa Vie le prouvent nettement). Il n'arriva pas au terme de son entreprise, sans que l'on comprenne bien pour quelles raisons, puisqu'il la commença sans doute dès la mort de l'abbesse, restant alors à Saint-Rupert une partie de l'année 1180, avant de partir à Tours. Sa correspondance nous livre ses scrupules : il ne se sent pas à la hauteur d'un tel écrit (nous retrouvons ici un topos fréquent). Peut-être d'autre part estime-t-il inutile de poursuivre, puisque Théoderich s'en charge, utilisant d'ailleurs les textes qu'il avait rassemblés ? Toujours est-il que cette Vie inachevée nous apporte de précieux renseignements, complétés par ceux qu'il fournit dans ses lettres¹⁵⁹.

Mais ce n'est pas tout. Dans le prologue rédigé par Adelaïde, il y a un véritable souci d'Histoire, un souci de vérité, de véracité historique. Le personnage d'Adélaïde, tel qu'imaginé par Lucia

¹⁵⁷ Sylvain Gougenheim, *Ibidem*, p. 29-30.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 31-32.

¹⁵⁹ Sylvain Gougenheim, *Ibidem*, p. 32.

Tancredi, est effectivement devenue abbesse de Gandersheim, a effectivement comme père le compte palatin Frédéric de Sommerschenberg et comme mère Liutgarde von Stade. Elle fut effectivement confiée à Hildegarde. La *feintise* la plus évidente se trouve en ce qu'en aucun cas elle n'a été approchée pour rédiger la vie de la Sainte. Une autre *feintise*, plus subtile, est qu'aucun hagiographe de la Sainte ne s'est nommé Wilbert. Observons encore les phrases suivantes, qui illustrent la volonté d'exactitude historique de l'autrice :

Moi Adélaïde, fille de Frédéric de Sommerchenberg, compte palatin, abbesse de Gandersheim [...] (*ou encore*) : Je ne parle pas de ma mère selon la chair. J'étais à peine sevrée lorsque Liutgarde von Stade, après avoir divorcé de mon père, devint l'épouse d'Henri, roi du Danemark¹⁶⁰.

Rien n'est laissé au hasard, tous les faits sont ici vérifiés et vérifiables, mais il s'agit pourtant d'un leurre parce qu'Adelheid von Sommerschenberg *n'a jamais rédigé ceci*, n'a jamais été l'hagiographe de Sainte Hildegarde. Cette accumulation et cette manipulation des faits historiques servent bien évidemment le récit, et posent les assises d'un topos littéraire du manuscrit (re)trouvé ancré dans l'Histoire : « Je reçus ces jours-là le rôle qui m'était confié. Autrefois deux moines avaient assisté Hildegarde : Gottfried, d'abord, et après sa mort, Wilbert. Ils avaient retranscrit l'histoire de sa vie, telle qu'Hildegarde l'avait racontée¹⁶¹ ».

On remarque que les contours de l'hagiofiction sont poreux. Pour l'exemplifier autrement, représentons-nous l'idée d'un noyau *fictif*, ici, notons Adélaïde en hagiographe et le personnage de Wilbert, inventé de toute pièce. D'un noyau *fictif*, donc, autour duquel gravite tout un univers documenté, historique, hagiographique, ce qui vient brouiller le fictif, qui se voit camouflé derrière cette constellation de faits historiques vérifiables. Ainsi, pour reprendre les propos de l'auteur américain de biofiction Jay Parini sur la fictionnalisation de la vérité :

[...] fiction is not truth itself [...] it is a method, and it makes use of techniques employed by historians in the excavation of reality. A fierce demarcation often exists between history as fact and history as fiction, and the biographical novelist has to intervene here, to muddle the categories, even willfully, in the belief that it is possible to arrive at something more intense than factual truth by applying the techniques of fiction to historical work¹⁶².

¹⁶⁰ Lucia Tancredi, *Op.cit.*, p. 6.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁶² Jay Parini. « Writing Biographical Fiction: Some Personal Reflections » dans Michael Lackey (dir.). *Biofictional Histories, Mutations, and Forms*. New York : Routledge, 2017, p. 20.

Voilà ce que fait Lucia Tancredi, elle brouille les catégories entre le vrai et le faux, l'*hagio* et la *fictio*. Dans l'hagiofiction, la fiction se tient derrière les faits, et les appuie, constitue les bases de ces dits faits. La fiction est ici une *méthode*, pour reprendre l'idée de Jay Parini, qui sert à propulser l'histoire dans l'Histoire. Le cadre historique étant déjà configuré, Lucia Tancredi n'a plus qu'à faire parler Hildegarde à travers le topos littéraire du manuscrit (re)trouvé, topos rendu crédible grâce aux efforts de reconstitution de l'Histoire. Une autre *méthode* utilisée par l'autrice a été de faire parler une figure historique qui a véritablement côtoyé la Sainte. À ce titre, l'autrice américaine Barbara Mujica notait, évoquant l'écrivain germano-autrichien de best-sellers Daniel Kehlmann :

For Kehlmann, historical fiction does not really exist because writers must always filter history through their own Weltanschauung – a notion I find liberating because it frees writers to embrace their own subjectivity rather than struggling to purge it from their novels. One way to deal with this issue is to accentuate the subjective element that is unavoidable in all historical writing by inventing an unabashedly opinionated narrative voice. This technique provides the author with an angle or point of view that is clearly not the protagonist's and allows the author to interpret his or her material freely with no pretense to objectivity¹⁶³.

Voir l'histoire (et l'Histoire) à travers sa propre vision du monde en inventant une voix narrative *crédible*, comme le font Kehlmann et Mujica, se rapporte directement à l'expérience hagiofictive de Lucia Tancredi. En effet, avec la préface rédigée par une Adélaïde homodiégétique, Lucia Tancredi s'efface derrière la voix narrative d'une femme qui a véritablement connu Sainte Hildegarde. Cette technique permet à l'autrice de manœuvrer son récit librement, comme le suggère la citation ci-dessus, et d'y imputer une part de fiction qu'il est ensuite aisé de camoufler derrière des faits historiques : des dates, des noms, des événements, etc. C'est ainsi que dans sa biofiction *Frida*, par exemple, Barbara Mujica fait parler la sœur de l'héroïne, Cristina : « Eventually, I hit on the idea of giving Frida's junior sister, Cristina, the narrative voice. [...] From a writer's perspective, Cristina was an ideal narrator because she is almost invisible yet a permanent shadow in Frida's life¹⁶⁴ ».

¹⁶³ Barbara Mujica. « Going for the Subjective : One way to Write Biographical Fiction » dans Michael Lackey (dir.). *Biofictional Histories, Mutations, and Forms*. New York : Routledge, 2017, p. 9-10.

¹⁶⁴ Barbara Mujica, *Op.cit.*, p. 12.

La même particularité se retrouve dans le personnage d'Adélaïde, ayant été moniale au monastère de Sainte Hildegarde, sa *parole*, et son manuscrit hagiographique, appuyé par une si forte documentation, permettent une fictionnalisation, qu'il sera à présent question d'étudier.

Hagiofiction comme topos ; le manuscrit (re)trouvé.

Avant de débiter ce sous-chapitre, prenons en considération ce passage du prologue de *La puissance et la grâce* : « [...] parvenue à la fin de mon siècle, je laisse à mes filles bien aimées ces rouleaux qu'elles veilleront à dérouler comme des bandelettes de Lazare¹⁶⁵ ».

Dans l'hagiofiction à l'étude, le récit de la Vie de la Sainte s'inscrit dans le topos littéraire du manuscrit (re)trouvé, en ce sens où il vient attester de la légitimité des faits qui s'y trouvent. Il s'agit d'une autre technique utilisée en création biofictive, qui vient servir la mise en scène de l'historicité du récit. Le lecteur devient alors archéologue d'un passé *(re)trouvé*. Observons cette définition de l'écrivain belge Christian Angelet :

Je prends topos au sens de lieu commun. J'ai dit, en commençant, que le manuscrit trouvé est un lieu commun de l'argumentation. À la fois procédé de véridiction et protocole d'attestation, il est inséparable de la citation. Il consiste à invoquer le témoignage d'autrui comme fondement de la certitude. (Il va sans dire qu'il s'agit d'un témoignage écrit.) Comme tel, le manuscrit trouvé est une variante de l'argument d'autorité¹⁶⁶.

La vie de la Sainte, relatée par elle-même, manuscrite par Adélaïde von Stade, nous parvient aujourd'hui, comme un legs du passé que le narrataire reçoit, un peu comme une relique, comme *des bandelettes de Lazare*¹⁶⁷. Le topos du manuscrit (re)trouvé permet également une fictionnalisation de l'univers historique dans laquelle s'inscrit Hildegarde de Bingen. Cette technique particulière de la fiction, qui joue avec le réel pour le déformer et le reformer, pour le perdre et jouer à le *(re)trouver*, rejoint ce terme : *métafiction*¹⁶⁸, qui renverse le récit vers ses propres *possibilités de représenter des matériaux fictifs et réalistes*. La technique du manuscrit

¹⁶⁵ Lucia Tancredi, *Op.cit.*, p. 6.

¹⁶⁶ Christian Angelet. « Le Topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques » dans Jan Herman et Fernand Hallyn. *Le topos du manuscrit trouvé*. Paris : Éditions Peeters, 1999, p. XLVII.

¹⁶⁷ Lucia Tancredi, *Op.cit.*, p. 6.

¹⁶⁸ *Métafiction* : voir Glossaire.

retrouvé en littérature rejoint aussi ce terme : *mystification*¹⁶⁹, terme qui souligne l'effet de *brouiller, dans l'esprit du lecteur, les frontières entre ce qui est du domaine de la fiction et ce qui ne l'est pas*. Afin d'exemplifier davantage le topos du manuscrit *(re)trouvé*, observons encore cette définition :

La tradition littéraire a instauré toute une codification de la présence du manuscrit trouvé, habile stratagème pour substituer l'authenticité du mémorialiste à la contingence de la fiction. Le romancier ne songe certes pas à duper son lecteur avec un semblable procédé mais plutôt à l'inviter à une relation de connivence, à l'acception ludique d'une supercherie qui fonde l'illusion romanesque en prétendant la dénoncer. Offrir au lecteur des fables joliment arrangées sur l'invention du texte participe du rapport de séduction\subversion qu'instaure tout romancier. Le topos acquiert une valeur stratégique en permettant de « gazer » de vérité un mensonge patent¹⁷⁰.

C'est ainsi que le récit de Lucia Tancredi est une mise en scène minutieuse de l'Histoire, et son roman feignant de ne pas en être un, offre aux lecteurs non seulement une construction fictive de l'Histoire à travers le topos du manuscrit retrouvé, mais également une construction fictive d'une hagiographie, à travers l'hagiofiction d'Hildegarde de Bingen. Double fictionnalisation, à savoir à la fois le support du texte, qui se veut relique manuscrite et le contenu dudit texte, qui se veut *Vita Hildegardis*, l'hagiofiction de Lucia Tancredi illustre bien les possibilités créatives de l'écriture biofictive. Alors qu'avec *La clôture des merveilles*, l'autrice Lorette Nobécourt s'inscrivait entre les lignes de son œuvre sur la vie d'Hildegarde, avec *La puissance et la grâce*, Lucia Tancredi s'éclipse de son œuvre pour la faire vivre autonome : manuscrit testamentaire de la Sainte, offert à la postérité. Deux techniques diamétralement opposées, et pourtant si proches l'une de l'autre, en ce qu'elles offrent à s'approprier la trame narrative de l'existence de Hildegarde de Bingen. Deux romans hagiofictifs qui offrent aux lecteurs des procédés hétéroclites afin de capturer et de rendre justice à une figure aussi grandiose que celle de l'abbesse et prophétesse rhénane. En guise de conclusion mais aussi d'ouverture pour la dernière section de ce chapitre sur les hagiofictions d'Hildegarde, penchons-nous sur cette description du topos du manuscrit retrouvé :

¹⁶⁹ *Mystification* : voir Glossaire.

¹⁷⁰ Geneviève Gourbier-Robert. « Le Topos du manuscrit trouvé : de la tradition à la subversion (1745-1799) dans Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.). *Le topos du manuscrit trouvé*. Paris : Éditions Peeters, 1999, p. 217.

Récemment, quelques chercheurs ont mis en évidence de nouvelles implications du topos et montré qu'il repose sur un mode de transmission textuelle essentiellement oral. Outre qu'il témoigne d'un goût du « romanesque » en contradiction avec les déclarations « réalistes » dont se protège le roman (les ruses employées vont du banal « manuscrit tombé entre les mains » au montage complexe d'aventures fantaisistes), il impose, dès l'ouverture du livre, une instance plurielle qui renvoie à un sujet écrivant ou narrant difficile à cerner. Dans ce « jeu » de reflets, l'identité du « je », émetteur et garant du discours reste suspecte, au moment même où son autorité devrait être maximale. L'espace préfaciel est travaillé par cette tension entre une parole normative et la nature ambiguë du sujet qui parle et publie¹⁷¹.

La voix narrative qui occupe l'espace préfaciel dans le cas qui nous intéresse avec *La puissance et la grâce*, est celle d'Adélaïde, qui est effectivement ardue à cerner au début du roman. Le lecteur qui ne connaît pas déjà Adelheid von Sommerschenberg, comme étant une protégée de Sainte Hildegarde, aura de la difficulté à replacer sa voix et sa place dans le roman. Au fil des premières pages, le lecteur comprendra qu'il a à faire à la dernière hagiographe de la sainte, sans trop pouvoir *cerner* le personnage. Dans notre cas précis, c'est qu'Adelheid von Sommerschenberg s'efface derrière Hildegarde, et se fait garante de la transcription de sa Vita. C'est-à-dire que l'histoire d'Adelheid est moins importante que son statut historique, que la vie d'Adelheid n'est pas ce qui importe, mais plutôt sa proximité historique avec Sainte Hildegarde. Pour le dire autrement, Adélaïde est un instrument dont la voix (historique, authentique figure dans la vie de la Sainte) légitimise le récit de la transcription écrite des faits et gestes qu'Hildegarde lui a confié oralement, de son vivant. Cette citation met aussi de l'avant l'importance de l'espace préfaciel, d'autant plus indispensable dans l'hagiofiction et la biofiction.

La puissance et la grâce, quelques mots sur l'instance préfacielle

Dans l'hagiofiction, l'espace préfaciel occupe un espace de choix, une zone-balise, où le contexte et le ton de l'œuvre sont donnés. On l'a vu avec *La clôture des merveilles* de Lorette

¹⁷¹ Martine Nuel. « L'Éditeur dans tous ses états » dans Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.). *Le topos du manuscrit trouvé*. Paris : Éditions Peeters, 1999, p. 204-205.

Nobécourt, on le voit avec *La puissance et la grâce* de Lucia Tancredi. Chez Nobécourt, la préface était un lieu de rencontre, de partage, de discussion directe avec l'expérience de la Vie de la Sainte en parallèle avec sa propre expérience de la vie, alors que chez Lucia Tancredi, l'espace préfaciel occupe la mise en œuvre d'un topos littéraire. La préface pose le schéma de l'hagiofiction. Dans les deux romans, la préface prépare le terrain et ouvre un espace de fiction où s'entremêle le bio\hagiographique, situe le lecteur. Notons que l'absence d'une préface projetterait le lecteur dans un univers avec lequel il n'a pas eu l'occasion de se familiariser. Comme le souligne Gérard Genette à propos de l'importance du *paratexte* :

Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil [...] une zone non seulement de transition, mais de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente¹⁷².

On observe ainsi que ce *seuil*, dans *La puissance et la gloire*, permet à la stratégie du topos littéraire du manuscrit (re)trouvé de prendre son premier souffle, d'installer ses premiers dispositifs. D'autre part, il est intéressant de noter que l'espace préfaciel de *La puissance et la gloire* se veut *fictif*, alors que du côté de *La clôture des merveilles*, l'espace préfaciel est *authentique* (bien que la distance critique soit de mise), en considérant que c'est l'autrice, Lorette Nobécourt, qui occupe cet espace avant de s'effacer derrière Hildegarde. Pour reprendre Genette : « Une préface peut être attribuée à une personne réelle ou fictive ; si l'attribution à une personne réelle est confirmée par tel autre, et si possible par tous les autres indices paratextuels, on la dira authentique¹⁷³ ».

À cet effet, la préface de *La clôture des merveilles* étant écrite au « je » de l'autrice, cet indice est suffisant pour conclure que Lorette Nobécourt utilise l'espace préfaciel pour s'adresser directement aux destinataires. Pour Lucia Tancredi, c'est à Adélaïde von Stade, personnage de fiction, que revient la voix de cet espace, qui s'adresse directement à des personnages de fictions : « Maintenant il appartient à vous, mes filles, de lire Hildegarde, d'étudier la Nature dans les *causae et curae* [...] ¹⁷⁴ ». Cette stratégie, de s'adresser non pas aux lecteurs (nous), mais

¹⁷² Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987, p. 8.

¹⁷³ Gérard Genette. *Ibidem*, p. 182.

¹⁷⁴ Lucia Tancredi. *Op.cit.*, p. 16.

à des narrataires fictifs, renforce le *mystère* du texte, sa capacité à transcender une époque révolue, *retrouvée*. Chez Lorette Nobécourt, l'espace préfaciel visait le lecteur directement, sans passer par un destinataire fictif : « C'est à moi, à toi lecteur, à chacun, d'oser entrer dans la clôture de soi-même [...] »¹⁷⁵ ». De cette façon, elle crée avec nous un pacte auctorial, en ce sens où, comme l'indique Genette, elle « revendique ou, plus simplement, assume la responsabilité du texte »¹⁷⁶, et ainsi, avant de se dissimuler derrière le reflet d'Hildegarde comme elle le fera, elle se révèle à nous, nous permet de la rencontrer dans le miroir du texte de l'instance préfacielle. Ainsi, pour en conclure avec la préface et le paratexte, retenons que dans l'hagiofiction et la biofiction, cet espace est *premier contact* avec un univers hybride entre bio et fictio. Un tel guide permet alors de diriger et de faire entrer le lecteur dans l'univers hagio\biofictif du texte sans le brusquer, pour lui permettre de prendre le pouls du roman qui s'offre à lui, qu'il s'offre comme *fictionnalisation* d'un manuscrit de la Vita Hildegardis, ou comme une œuvre hommage, testamentaire, mytho-auto-biofictive de la Sainte rhénane.

¹⁷⁵ Lorette Nobécourt, *Op.cit.*, p. 13.

¹⁷⁶ Gérard Genette. *Op.cit.*, 1987, p. 187.

Chapitre 2

« Biofictions » de Caravage

Mon corps, on ne l'a jamais retrouvé. Jeté dans la mer? Brûlé sur la plage? Mangé par les fourmis? Dévoré par les loups? Ravi par les aigles? Veillé et emporté par quelque âme pieuse? Les voyous que j'ai si souvent pour les peindre déguisés en anges sont-ils venus me chercher pour m'enlever au ciel?

Incipit du roman de Dominique Fernandez, *La course à l'abîme*.

Vers 15 ans, j'ai rencontré l'objet de mon désir. C'était dans un livre consacré à la peinture italienne : une femme vêtue d'un corsage blanc se dressait sur un fond noir ; elle avait des boucles châtain clair, les sourcils froncés, et de beaux seins moulés dans la transparence d'une étoffe.

Incipit du roman de Yannick Haenel, *La solitude Caravage*.

Ce deuxième chapitre, consacré à la figure de Michelangelo Merisi dit le Caravage (1571-1610), nous permettra d'étudier les expérimentations littéraires biofictives que permet l'histoire de la vie d'un peintre. Deux des nombreuses biofictions consacrées au Caravage seront centrales dans les prochaines pages : celle écrite par Dominique Fernandez (*La Course à l'abîme*, 2002) et celle écrite par Yannick Haenel (*La solitude Caravage*, 2019). C'est, entre autres, à travers l'ekphrasis¹⁷⁷ des œuvres du peintre que les deux auteurs plongeront dans un univers narratif au croisement entre Histoire de l'art, fiction et spéculation. Effectivement, ce chapitre propose d'exemplifier la méthodologie particulière de la biofiction d'artiste, notamment à l'aide d'une lecture plastique approfondie des œuvres du peintre. À la jonction

¹⁷⁷ Ekphrasis : voir Glossaire.

entre commentaire d'œuvre, ekphrasis et exégèse, c'est véritablement « la peinture elle-même qui est créatrice de fiction¹⁷⁸ ». Petite révolution dans le genre biofictionnel, les auteurs de *Vies* modernes, pour reprendre la comparatiste Agathe Salha :

[...] créent une nouvelle forme de Vie d'artiste : le recours à la fiction n'y est plus subordonné à l'évocation ou à l'explication de l'œuvre du peintre, il semble au contraire que ce soit l'œuvre elle-même qui serve de prétexte à l'invention d'une figure unique et singulière dont le portrait littéraire devient un équivalent du tableau¹⁷⁹.

Une attention aux détails des tableaux permettra aux auteurs de cristalliser l'essence de la Vie du Caravage, de fictionnaliser une existence. Détails qui, scrutés à la loupe par nos deux auteurs, constitueront les *indices* nécessaires à la reconstitution d'une Vie, leur permettant ainsi de positionner leurs univers narratifs et d'imbriquer l'histoire d'une vie dans l'Histoire de l'art. Cette méthodologie hybride, qui fait dialoguer littérature et peinture, permet de donner naissance, chez Fernandez et chez Haenel, à deux biofictions qui, comme chez celles d'Hildegarde, utilisent des procédés et des particularités que ce 2^e chapitre se propose de montrer et de mettre en lumière.

Caravage, personnage de roman : *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez

Avant de pénétrer dans l'analyse approfondie des ekphrasis, quelques mots sur le roman de Dominique Fernandez afin de le situer. La première biofiction à l'étude découpe la vie du Caravage en quatre parties, ou plutôt en quatre *livres*. Narré à la première personne, c'est du point de vue omniscient du Caravage, comme revenu d'entre les morts et narrant sa propre existence que se développe chronologiquement le récit :

Fernandez charge Caravage de raconter sa propre histoire, récit à la première personne; le roman se présente donc sous la forme d'une autobiographie justificatrice de l'œuvre (une

¹⁷⁸ Patrice Terrone. « Portraits d'un inconnu illustre, Biographies fictives du Caravage », dans Brigitte Ferrato-Combe, Agathe Salha. *Recherches et travaux*, « fictions biographiques et arts visuels, XIX-XXIe siècles : actes du colloque fictions biographiques, XIXe-XXIe siècles », no.68, 2006, p. 58.

¹⁷⁹ Agathe Salha. « Présentation », dans Brigitte Ferrato-Combe, Agathe Salha. *Recherches et Travaux*, « Fictions biographiques et arts visuels, XIX-XXIe siècles : actes du colloque fictions biographiques, XIXe-XXIe siècles », no.68, 2006, p. 10.

autobiographie posthume et sans pacte) qui permet à l'écrivain de se confondre avec le personnage et de lui faire assumer ce qui relève de son propre discours critique sur l'art et la création (critique de la tradition, appel à une rupture, à une révolution de la peinture)¹⁸⁰.

Le premier *livre* du roman de Fernandez se penche sur l'enfance, l'adolescence et l'éveil à la peinture du Caravage. On assiste par exemple à l'impact qu'a eu sur lui la mort de son père, l'enseignement religieux de sa mère, l'introduction au monde de la peinture par son grand-père, les balbutiements de sa vie sexuelle et son premier contact avec l'homosexualité, son passage à Milan, sa fascination pour la transverbération de Sainte-Thérèse d'Avila et les récits bibliques, ainsi que son passage en prison suite aux enquêtes et accusations du Saint-Office sur sa sexualité jugée « dangereuse ». La lecture de cette première partie permet de faire connaissance avec le personnage, d'« assister » aux premières expériences qui façonneront son caractère et son identité :

Quand on m'avait brûlé à l'épaule, j'avais crié de douleur, mais aussi de honte à cause d'un signe aussi avilissant. À présent, l'empreinte de ce fer m'était chère : il m'avait armé chevalier, et je portais dans mon corps le sceau glorieux de cet adoubement. [...] Te voici désormais condamné à vivre en marge et en fraude. Tu ne fais plus partie de la société ordinaire des hommes. La tribu clandestine sur qui peut tomber à tout moment un déluge de feu t'a reconnu digne de partager ses dangers¹⁸¹.

À ce sujet, Patrice Terrone, maître de conférences et professeur de littérature à l'Université Stendhal-Grenoble 3, offrait une excellente piste de réflexion quant à l'importance, chez Fernandez, de dépeindre les origines, les fascinations, les premières expériences du peintre telles qu'elles auraient pu l'influencer dans sa carrière imminente :

Fernandez cherche à remonter aux origines de la création picturale du Caravage, aux œuvres d'art qu'il aurait pu voir dans son enfance et sa jeunesse à Caravaggio (les gravures déterminantes de Giotto, les anges de Fra Angelico), à Milan, puis à Rome. Manière de démontrer, s'il en était besoin, en quoi l'œuvre du Caravage s'inscrit en rupture avec la tradition. Le récit s'organise autour de la seule peinture de l'artiste, dans l'ordre chronologique qui a pu être établi par les historiens et *donne à voir non seulement les toiles de l'artiste mais ce qui a*

¹⁸⁰ Patrice Terrone. *Op.cit.*, p.58.

¹⁸¹ Dominique Fernandez. *La Course à l'abîme*. Paris : Grasset, 2002, p.160-161.

*présidé à leur création. C'est d'abord l'œuvre picturale qui est biographique : c'est de toile en toile que se construit le personnage et que s'élabore la fiction*¹⁸².

Ainsi, la première partie du roman est indissociable des trois suivantes, car elle pose les assises de l'Histoire¹⁸³ de la vie du peintre, elle ouvre un univers de possible quant à la lecture herméneutique des futures toiles de l'artiste. Et c'est exactement la quête du roman de Fernandez que de donner à voir le Caravage à travers les toiles qu'il a peintes.

Cette *monstration* de la vie de l'artiste à travers ses œuvres débute avec son arrivée à Rome, dès la deuxième partie du roman, qui marque effectivement le début de son activité créatrice et de sa fulgurante carrière. Ainsi, c'est particulièrement avec le second livre que nous nous intéresserons au *close-reading* des ekphrasis, puisque cette partie est consacrée aux premiers tableaux et aux premières inspirations du peintre, que Dominique Fernandez attribue par exemple à son jeune amant, Mario :

Au *Garçon mordu par un lézard*¹⁸⁴ succédèrent trois autres portraits de Mario. Même si j'avais eu les moyens de payer des modèles, aucun ne m'aurait communiqué la même énergie. Je ne voulais peindre que Mario. *Le Garçon qui épluche un fruit*¹⁸⁵, *le Garçon à la corbeille de fruits*¹⁸⁶, *le Jeune Bacchus malade*¹⁸⁷, peints à Tor Sanguina, c'est lui. Toutes ces demi-figures en buste, c'est mon amant¹⁸⁸.

Peu à peu, alors que se développe le récit, Dominique Fernandez amorce un dialogue entre histoire de l'art et fiction, entre littérature, peinture et Histoire. En intégrant une trame narrative, une *histoire*, dans les peintures du Caravage, Fernandez fictionnalise ces œuvres d'art, ces tableaux deviennent ainsi plus qu'un legs : l'épistémè potentielle d'une époque, d'un lieu, de l'histoire d'une vie. Pour le formuler autrement, Fernandez offre à sa biofiction du Caravage une lecture, une herméneutique de ses œuvres. À savoir, par exemple, que le garçon apparaissant

¹⁸² Patrice Terrone. *Op.cit.*, p.60. (C'est moi qui souligne).

¹⁸³ À ce sujet, notons au passage que la vie du peintre ainsi que ses œuvres sont longtemps restées dans l'ombre après son décès en 1610, et que l'on doit à deux historiens de l'art sa redécouverte, notamment Roberto Longhi et Denis Mahon au XXe siècle.

¹⁸⁴ Le Caravage, *Garçon mordu par un lézard*, vers 1593, Huile sur toile, 66 × 49,5cm, Fondation Longhi, Florence.

¹⁸⁵ Le Caravage, *Garçon qui épluche un fruit*, vers 1592, Huile sur toile, 75,5 × 64,4cm, Collection privée, Rome.

¹⁸⁶ Le Caravage, *Garçon à la corbeille de fruits*, vers 1593, Huile sur toile, 70 × 67cm, Galerie Borghèse, Rome.

¹⁸⁷ Le Caravage, *Jeune Bacchus malade*, vers 1593, Huile sur toile, 67 × 53cm, Galerie Borghèse, Rome.

¹⁸⁸ Dominique Fernandez. *Op.cit.*, p. 245.

sur ses premières toiles était Mario, son jeune amant¹⁸⁹. L'auteur pousse plus loin le jeu de fictionnalisation des œuvres d'art, comme le démontre le passage suivant, dans lequel on remarque, dans toute son ampleur, le discours qui se crée entre fiction et peinture :

Cet entêtement de Mario eut pour résultat de me forcer à inventer un style de peinture entièrement nouveau. Il n'en existe, à ma connaissance, aucun précédent. Puisque je n'avais pas le droit de le représenter ni de montrer sa sensualité autrement qu'en demi-figure, j'ai cherché un moyen de faire apparaître sur son visage, sur ses épaules, sur ses bras, sur son cou, sur tout ce qu'il me permettait de peindre, l'énergie sexuelle, la plénitude de sexe et de sève que toute sa personne dégageait. [...] Revenons au *Garçon mordu par un lézard* : j'ai dit ma volonté de rendre la jalousie de Mario ; mais le tableau renferme un second sens. Mordu par un lézard? N'est-ce pas sous l'effet d'une autre morsure qu'il se montre aussi bouleversé? La chevelure ébouriffée, la rose plantée derrière l'oreille, l'épaule dénudée, la lumière latérale qui rampe jusqu'à cette épaule et l'enveloppe d'une caresse dorée, mais plus encore l'excès de sensation dont le modèle semble saisi et qui le fait se détendre comme mû par un ressort, ont été mon premier essai de peindre sur un visage l'effet de l'acte sexuel¹⁹⁰.

L'auteur attribue ici une relation *cause-à-effet* à sa biofiction, relation entre la vie vécue et l'oeuvre. C'est-à-dire que Dominique Fernandez *explique* le procédé pictural et/ou la volonté de l'artiste, et/ou l'événement qui serait à l'origine des tableaux du Caravage. La *cause* de la création de l'oeuvre, et son *effet*, ou *résultat*, parvient (matériellement\visuellement) jusqu'à nous, lecteur, alors que Fernandez nous expose *sa* piste quant aux motifs qui ont vu naître de tels chefs d'oeuvre. Par l'entremise de l'anecdotique qui respecte le cadre socio-culturel, religieux et historique, l'auteur s'invite dans l'Histoire de l'art afin de livrer une biofiction où l'art pictural entre bel et bien au service du biographique, en tant que preuve, en tant que legs visuel, matériel, ayant traversé plus de 400 ans jusqu'à nous. Pour vulgariser l'idée au maximum, le décodage, l'interprétation des oeuvres, tels que l'auteur les pratique dans la citation ci-dessus, a pour but de servir, de soutenir la crédibilité de la biofiction, de l'imagination.

¹⁸⁹ Au sujet de l'attribution des modèles, selon Roberto Longhi, malgré certaines ressemblances entre les sujets vivants de certains tableaux, impossible d'attribuer des relations quelles qu'elles soient avec le peintre. Le rôle de Mario est fictif : « Pour en revenir à ces premiers sujets, si imprécis soient-ils, et pour en prévenir et en réfuter les déformations d'interprétation, on doit aussi se demander pourquoi le Caravage représente presque uniquement des figures d'adolescents. Tenons-nous-en au plus simple. *Nécessiteux* comme il l'était, et certainement incapable de s'offrir les divers modèles désirés, il n'est pas surprenant qu'il ait eu recours, sans les payer, aux jeunes amis de son âge, fils de tailleurs de pierre lombards ou de logeurs romains, garçons d'auberge ou des rues ». Roberto Longhi. *Le Caravage*. (Traduit de l'italien et annoté par Gérard-Julien Salvy), Paris : Éditions du Regard, 2004, p. 37.

¹⁹⁰ Dominique Fernandez. *Op.cit.*, p. 253.

C'est particulièrement dans le second livre que l'*ekphrasis* est manœuvre de validation *biofictive* et *modus operandi* fondamental de la construction du Caravage comme personnage de roman, et c'est sur cette expérience de l'*ekphrasis* comme vecteur d'une littérature bio|graphique/fictive que nous ferons dorénavant le point.

L'*ekphrasis* au service du bio graphique/fictif

Dans le chapitre VIII du second livre, le Caravage reçoit ses premières commandes de sujets religieux, après s'être fait reprocher par son commanditaire, le Cardinal del Monte, de se mettre en danger avec ses sujets jugés *trop libres*¹⁹¹ par le milieu ecclésiastique de la Rome papale :

- [...] les portraits de ton ami ne t'accusent qu'avec trop d'évidence... Pour nous tirer du pétrin où ton talent nous a mis, il faudrait trouver quelque chose...

[...]

Tu n'as jamais peint de sujets religieux?

[...]

Eh bien il faut t'y mettre. Tu désarmeras les médisances par quelques bonnes scènes tirées de la Bible, des Évangiles ou de la vie des saints. À deux conditions, bien entendu : d'abord, qu'on ne sente aucune baisse de qualité par rapport aux œuvres suspectées, ensuite, que tu changes de modèle. À la place de ce Sicilien, comment dire, trop voyant, et associé à trop de tableaux compromettants, pourquoi ne pas choisir quelqu'un d'autre?

Pour répondre au souhait du cardinal [...] je peignis l'Extase de saint François¹⁹² puis le Repos pendant la fuite en Égypte¹⁹³. Dans chacun de ces tableaux il y a un ange, dont Rutilio m'a fourni le modèle [...] il entoure saint François de ses bras, pour l'aider à soutenir le choc et la brûlure des stigmates [et] il accueille sur la route de l'exil les trois fugitifs de la Sainte Famille, qu'il recrée en leur jouant du violon¹⁹⁴.

¹⁹¹ Selon la biofiction de Dominique Fernandez, le modèle qui a posé pour la réalisation des tableaux *Garçon mordu par un lézard*, *Garçon qui épluche un fruit*, *Garçon avec un panier de fruit* et *Jeune Bacchus Malade* est son amant, Mario, ce qui l'expose à de graves accusations par les autorités papales, et ce qui motive le changement de modèle, en l'occurrence Rutilio, un autre amant (fictif) du peintre.

¹⁹² Le Caravage, *Extase de saint François*, vers 1597, Huile sur toile, 92,5 × 128,4cm, Wadsworth Atheneum, Hartford.

¹⁹³ Le Caravage, *Repos pendant la fuite en Égypte*, vers 1596, Huile sur toile, 135.5 × 166.5cm, Galerie Doria-Pamphilj, Rome.

¹⁹⁴ Dominique Fernandez. *Op.cit.*, p. 310-311.

Observons aussi le début de cette ekphrasis du *Repos pendant la fuite en Égypte* qui suit le passage ci-dessus, avant de nous lancer dans son analyse :

Ce tableau, j'en ai peint d'abord la moitié droite. Que d'efforts, pour réussir à introduire quelque variété dans un thème si rebattu ! La Madone, accroupie dans l'herbe et fatiguée du long voyage, berce son nouveau-né qu'elle tient serré entre ses bras. L'inclinaison de sa tête penchée jusqu'à l'épaule indique son extrême degré de lassitude, et le nœud savant de sa coiffure la conscience qu'elle garde de sa très haute mission. Tout contre elle, au milieu du tableau, les plumes de son aile la couvrant en partie, se tient l'ange, debout. Les souvenirs de Caravaggio remontèrent si vivement à mon cœur, que je ne pus m'empêcher de placer à l'arrière-plan du groupe de la Mère et de l'Enfant un paysage de Lombardie, au grand étonnement du cardinal, qui ne m'entendait jamais parler de cette période de ma vie[...] L'herbe grasse, les arbres touffus, la prairie bien irriguée, la lumière à l'horizon au-dessus des montagnes, tout ce que je voyais au-dessus des montagnes, tout ce que je voyais autrefois des fenêtres de notre maison se forma de soi-même sur la toile¹⁹⁵.

Le passage dans lequel l'artiste échange avec son commanditaire, le cardinal del Monte, en plus de *donner une explication* qui s'inscrit dans le contexte *socio-historique* quant au virage vers des sujets religieux au sein de l'Œuvre du Caravage, qui jusque-là avait peint des scènes de genre, anticipe aussi les prochaines toiles de l'artiste, ou prépare le terrain quant aux deux prochains chapitres qui exploiteront l'exégèse religieuse des toiles du Caravage, exégèse qui sera rendue littérairement grâce à une utilisation brillante et judicieuse de l'ekphrasis, qui permettra, nous le verrons dans les prochaines pages, d'argumenter contre les foudres du Saint-Office.

Dans le passage dans lequel le Caravage lui-même livre la description du *Repos pendant la fuite en Égypte*, le recours à l'ekphrasis permet à l'écrivain de faire plonger le lecteur dans l'enfance de l'artiste, telle que Fernandez lui-même *se l'imaginait*, selon les détails de la toile. Il permet ainsi de rendre transparent l'essence d'une toile du Caravage, tirailé entre son besoin de répondre aux attentes rigoureuses de la société traditionnelle religieuse romaine de son époque, et celui de répondre à son idiosyncrasie, à *sa propre vision*, selon ses désirs et ses inclinaisons. Ce tiraillement est donné à voir grâce à l'ekphrasis, qui crée du littéraire à partir du plastique, qui crée du visuel mental à partir d'une interprétation sémiotique, du décodage d'un texte qui,

¹⁹⁵ Dominique Fernandez. *Ibidem.*, p. 311.

finalement, anime un tableau, ou encore, le fait parler, lui donne une histoire, lui fournit des symboles :

Le peintre se trouve ainsi face à deux types d'œuvres : celles dont le sujet émane de son propre désir, et les œuvres de commande qui doivent répondre à des visées précises, religieuses, mythologiques, historiques, décoratives. Au-delà de la seule performance esthétique, formelle, technique – le clair-obscur -, le réalisme par exemple, c'est l'interprétation du sujet par le peintre qui préoccupe le romancier biographe. La fiction tend à expliquer l'œuvre non tant dans la représentation donnée et le sens lisible par tous, mais plutôt dans le mystère de sa genèse et dans ses significations cachées qui relèveraient d'événements biographiques¹⁹⁶.

La peinture devient à ce titre le miroir de la fiction, les souvenirs du Caravage refont surface à travers le reflet de son œuvre. Par cette capacité à faire parler, à narrer et à animer une œuvre plastique, la biofiction emprunte à la mimésis son mécanisme, à savoir, selon la métaphore picturale, à être « transposition [...] indirecte (dans le récit) du réel, dont les objets et les phénomènes sont transformés en signes, aussi simplement que dans un tableau¹⁹⁷ ».

Par ce procédé mimétique, la *biofiction* emprunte ipso facto à la notion aristotélicienne de la *vraisemblance* son mécanisme de représentation, terme utilisé ici dans le sens que lui donne Alexandre Gefen lorsqu'il l'expose comme « *vérisimilitude* », « c'est-à-dire une forme d'imitation de la vérité qui substitue au critère formel et logique la rationalité narrative, et qui remplace l'exigence de référence propre au vrai par l'exemplarité des mondes possibles à l'intérieur d'un contexte et d'un intertexte donné¹⁹⁸ ».

Ce mécanisme, conséquemment, permet de donner une texture au récit, une richesse littéraire, une profondeur, et permet aussi à l'écrivain, pour en appeler ici à Patrice Terrone : « [de dire en mots] ce que la peinture dit en couleurs, en formes, en symboles : la littérature se veut peinture. [...] Il crée une autre œuvre qui cherche à se superposer à l'œuvre picturale source¹⁹⁹ ».

Enfin, pour en dire davantage sur le *ut pictura poesis* au sein de l'œuvre biofictive, il faut comprendre l'ekphrasis comme outil, comme manœuvre, pour reprendre Alexandre Gefen, où

¹⁹⁶ Patrice Terrone. *Op.cit.*, p. 62.

¹⁹⁷ Alexandre Gefen. *La Mimésis*. Paris : GF Flammarion, 2002, p. 14.

¹⁹⁸ Alexandre Gefen. *Idem.*, p. 236-237. (C'est moi qui souligne).

¹⁹⁹ Patrice Terrone. *Op.cit.*, p. 69.

« la peinture peut devenir poésie, et la poésie peut être traduite en images [et où] les représentations peuvent circuler sans obstacles à l'intérieur du système des beaux-arts et être transposées d'un système de signes à un autre²⁰⁰ ».

Notons aussi que la narration du récit à la première personne par le Caravage *en personne* permet une vision *de l'intérieur*, un accès à *l'inaccessible*, au cogito de l'artiste à son chevalet, bref permet un travail littéraire de légitimité fictive, vite pardonnée par le lecteur, qui se voit devenir l'intime de l'artiste, et conter ces œuvres mythiques par nul autre que celui qui les a peintes. Le lecteur entre dans une relation très intime avec le tableau, et par conséquent avec l'artiste-même, car ces tableaux, et le processus qui les a vus naître, se veut le miroir de l'âme du Caravage. Une relation fictive, certes, mais qui réussit, notons-le, grâce à un pacte entre mimésis et Histoire, où la *vraisemblance* vient brillamment faire office d'Histoire, et offre aux lecteurs *un univers des possibles* quant à l'histoire de la vie du peintre, autrement dit, une biofiction judicieusement construite.

Autour désormais du *Sacrifice d'Isaac*²⁰¹, qui est abordé au chapitre IX du deuxième livre, il sera question de *démontrer et analyser* ce procédé, ce vecteur, ce fil conducteur, dans le roman, de la vie du Caravage que sont ses tableaux. On mentionnait plus haut qu'afin de s'éviter les colères du Saint-Office, le Caravage se voit confier par le Cardinal del Monte la réalisation de plusieurs scènes religieuses. L'analyse de la *scène*, ou du *moment*, ou du *contexte* biofictif de la création plastique du *Sacrifice d'Isaac* permet de se faire une idée quant à l'élaboration des choix de Dominique Fernandez dans son travail de reconstitution de l'histoire d'une vie, dans l'Histoire de l'art, à travers les techniques et les éléments qui constituent un tel tableau :

Rutilio se soumettait de bonne grâce à une mise en scène qui aurait dû lui déplaire. Coller sa joue sur la pierre, dégager son cou, croiser ses mains derrière son dos, il observait servilement chacune de mes indications, obtempérant à mes ordres sans broncher, comme si rien n'était plus naturel que de se faire égorger. Bref, il était entré si parfaitement dans le rôle du mouton, il avait pris avec une telle facilité la tête de l'emploi, qu'à l'improviste je sentis naître l'envie de le brutaliser pour de bon. Je dis à Isidoro de le saisir par la nuque et de le plaquer de toutes ses forces contre la pierre, pour lui arracher un vrai cri d'épouvante. Le procédé réussit au-delà de ce que j'avais espéré. [...] Pour simuler les affres de la mort, il n'avait pas son pareil. Il ouvrit

²⁰⁰ Alexandre Gefen. *Op.cit.*, 2002, p. 15.

²⁰¹ Le Caravage, *Sacrifice d'Isaac*, vers 1603, Huile sur toile, 104 × 135cm, Galerie des Offices, Florence.

une bouche démesurée, retroussa les narines, plissa les yeux, larmoya devint laid à faire peur. Je le maintins dans cette posture plus longtemps qu'il n'était nécessaire²⁰².

Fernandez brode son récit autour des notions d'histoire de l'art disponibles, qui se sont penchées avant lui sur la description ou l'analyse du *Sacrifice d'Isaac*. Effectivement, lors de la création de la reconstitution biofictive de la scène qui permit au Caravage de peindre le *Sacrifice d'Isaac*, Dominique Fernandez s'est résolu à rendre *littérairement*²⁰³ le bagage homoérotique et

²⁰² Dominique Fernandez. *Op.cit.*, p. 333-334.

²⁰³ Littérairement car il s'agit d'une histoire fictive, mais nous pourrions aussi proposer *théâtralement*. En relisant l'extrait, le lecteur peut facilement *se représenter*, ou *jouer* la scène mentalement, de façon à imiter la représentation d'une scène au théâtre. Les principaux éléments pour capturer psychiquement l'évènement sont présents : les gestes sacrificiels, les expressions d'Isaac sont relatées. Et rajoutons aussi que le lecteur qui n'est pas étranger à la toile du *Sacrifice d'Isaac* peut combler ou agrémenter la représentation théâtrale intellectuelle qu'il se fait du sacrifice du fils d'Abraham en consultant le tableau, que ce soit en se le remémorant ou en l'ayant devant soi, trouvé sur le net ou dans un livre d'art. Sans parler d'*œuvre d'art total* (*Gesamtkunstwerk*), la *biofiction*, par l'éclatement et l'hybridité de ses frontières, permet définitivement un rapprochement non seulement ici entre art plastique et littérature, (historiquement si éloignées, selon le principe de la dichotomie entre les arts du temps et de l'espace) mais entre ces deux dernières disciplines artistiques et les arts de la scène. Pour illustrer cette idée, il faudrait s'intéresser aux théories de Lessing lorsqu'il valorise, dans *Laocoon*, l'imagination comme réel *vecteur de l'art*. Par l'entremise de l'*Einbildungskraft*, l'amateur d'art peut non seulement apprécier l'œuvre, il peut poursuivre en lui-même selon son entendement et son bagage idiosyncratique la production de l'œuvre qu'il éprouve, à laquelle il *participe* cognitivement :

« L'imagination ne constitue pas seulement l'arbitre de la réception de l'œuvre : elle est plus encore une instance centrale dans sa production même. Ainsi, dans le domaine des arts plastiques, c'est l'imagination du spectateur qui décide du choix de la scène à représenter : « Cela seul est fécond qui laisse un champ libre à l'imagination. » Autrement dit, l'instant fécond est celui qui permet au spectateur de dépasser en esprit la scène représentée. « Plus nous voyons de choses, plus il faut que nous puissions en imaginer. » Intéressons-nous encore à cet extrait pour mieux saisir le concept : « Plus encore : c'est sur la faculté d'imagination que Lessing appuie ses distinctions les plus fondamentales entre poésie et peinture. Ainsi, dans les arts plastiques, l'imagination du spectateur se meut dans des frontières étroites – celles-là mêmes que lui imposent les signes « naturels » qu'utilise le peintre. Autrement dit, par le fait même de la sémiotique propre à la peinture et à la sculpture, le spectateur d'un tableau ou d'une statue peut difficilement sortir en esprit des limites strictes de la scène représentée. La liberté d'invention qui est laissée à son imagination est des plus réduites. C'est pourquoi, pour suggérer un beau corps à l'imagination du spectateur, le sculpteur doit représenter directement ses lignes mêmes. Il doit en toute immédiateté figurer ses formes palpables, ce qu'il parvient le mieux à faire en leur ôtant tout vêtement. En poésie au contraire, où règnent les signes « arbitraires », la liberté d'imagination du lecteur est infiniment plus grande. « Chez le poète, un vêtement n'est pas un vêtement, il ne cache rien, notre imagination voit à travers. Pour elle, la souffrance du Laocoon de Virgile est aussi visible sur chaque partie du corps, qu'il porte ou non des vêtements. Pour elle, le bandeau sacerdotal couvre son front, mais ne le cache pas. Non seulement ce bandeau ne détruit pas, mais il fortifie l'idée que nous nous faisons du malheur de la victime. » *La peinture et la sculpture tiennent donc l'imagination du spectateur enfermée dans les limites étroites de la scène représentée. La poésie, au contraire, parce qu'elle use de signes arbitraires, c'est-à-dire moins directement mimétiques, laisse au lecteur une possibilité infinie de recomposition personnelle de l'image. »*

Élisabeth Décultot. « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », *Les Études philosophiques*, vol. 65, no. 2, 2003, p. 197-212. (C'est moi qui souligne).

À la lumière de ces citations, il est évident que la *biofiction*, particulièrement celle de Dominique Fernandez en ce qu'elle propose explicitement l'ekphrasis comme fil conducteur, entreprend une réflexion sur les

sadomasochiste *plastique* perçu par certains historiens de l'art et chercheurs²⁰⁴ (ainsi que par un poème homoérotique du poète anglo-américain Thom Gunn²⁰⁵). Selon la chercheuse Laura Rorato de l'Université de Bologne, les principaux arguments des historiens de l'art qui se sont penchés sur le cas de l'homoérotisme du *Sacrifice d'Isaac* proposent :

a totally male milieu and a scene of bondage and sacrifice [...] Hibbard [also] emphasizes the contrast between a naked angel and a rather impressive, bald old man, (p. 166) suggesting that, as in many others of Caravaggio's Roman Paintings, the combination of youth and age seems sexually suggestive, sometimes is tinged with sadomasochism.

[...]

The erotic nature of the painting is picked up by Hammill, who argues that the cloaked and voided engagement between Abraham's lower front and Isaac's lower rear suggests anal sex with the knife being a substitute for the penis (p.89.) and that the painting should be read as an illustration of the tension between the bright, constructed and aestheticized space of civilization (p.88) and the dark primordial nature of desire, here embodied in the fantasmic scene of pederastic anal sex (ibid.). Significantly, Hammill reads *The Sacrifice of Isaac* as the counterpart of *Amor Vincit Omnia* (also known as *Victorious Cupid*), contending that both works introduce a conceptual difference into the carnality that is for post-Pauline Christianity the fleshy embodiment of the Jew [...] and encode it through the fantasy of anal sex (p. 88.)²⁰⁶.

En acceptant ces hypothèses, il est possible de supposer que Dominique Fernandez a délibérément impliqué le Caravage dans une scène de sadomasochisme et d'homoérotisme afin de rendre littérairement et fictivement, à l'aide de l'ekphrasis qui reconstitue le moment de l'immortalisation du *Sacrifice d'Isaac*, non seulement un tableau, mais une théorie qui s'appuie sur les arguments et les observations d'historiens de l'art et de chercheurs. En imbriquant le récit de la vie du Caravage dans celui que les historiens de l'art attribuent à son tableau, Fernandez participe à un revirement de paradigme, c'est-à-dire non plus utiliser la cause (le tableau) pour en trouver l'effet (l'homoérotisme, ou la théorie qui découle de l'analyse du tableau), mais bien utiliser l'effet pour constituer une *nouvelle œuvre*, non plus *œuvre plastique* mais *œuvre*

possibilités que la jonction de disciplines artistiques au sein d'une seule œuvre permet sur le plan imaginaire. Il est ainsi possible de soutenir que la *biofiction* prétend *abattre* toutes les barrières, autant d'un point de vue historique, que d'un point de vue (inter)médial, justement afin de susciter le meilleur des capacités imaginatives du lecteur/spectateur, et ainsi, pour reprendre une dernière fois Lessing « *créer une expérience spirituelle des plus satisfaisantes* ».

²⁰⁴ Notamment : Howard Hibbard. *Caravaggio*, New York : Halper & Row, 1983 [et] Graham L. Hammill. *Sexuality and form : Caravaggio, Marlowe and Bacon*, Chicago : University of Chicago Press, 2000.

²⁰⁵ Thom Gunn. "Apocryphal" in *Botteghe Oscure Reader*, edited by George Garrett, Middletown, Conn : Wesleyan University Press, 1974, p. 179-180.

²⁰⁶ Rorato, Laura. *Caravaggio in Film and Literature, Popular Culture's Appropriation of a Baroque Genius*. New York : Modern Humanities Research Association and Routledge, Italian Perspectives, no. 30, 2014, p. 143.

littéraire. Le revirement de paradigme correspond à l'utilisation des résultats des recherches sur une œuvre pour en créer une nouvelle, fictive, littéraire, qui se fie à *l'original* et la rend ici sous un œil différent, à l'aide d'un médium différent.

En acceptant les hypothèses des théoriciens de l'art citées ci-dessus, c'est également une superbe supercherie que Fernandez attribue au peintre, en ce qu'il fait passer sous les radars du Saint-Office une œuvre aussi chargée symboliquement d'une narrative homoérotique, nulle autre scène que cet épisode biblique culte, sacré, du sacrifice d'Isaac par Abraham sur le mont Moriah.

Pour conclure avec l'œuvre de Dominique Fernandez, analysons le chapitre X de la deuxième partie du roman. C'est particulièrement dans ce chapitre, intitulé *Accusations*, que s'organise l'ekphrasis comme véritable *motif rhétorique* qui fera progresser le récit. Effectivement, ce chapitre est dédié à plusieurs débats ekphrastiques quant à la nature des œuvres de l'artiste, jugées blasphématoires par le Saint-Office en cette époque de Contre-Réforme: « Le parti espagnol ayant réussi à circonvenir le pape, un émissaire du Vatican se présenta au palais Madama. Il annonça au cardinal qu'une commission ecclésiastique extraordinaire avait l'ordre, signé du Saint-Père, d'examiner les tableaux de son peintre et de vérifier leur conformité aux directives du concile de Trente²⁰⁷ ».

De façon à faire entrer et concorder le récit d'une vie dans l'Histoire de l'art, et l'Histoire de l'art dans le récit d'une vie, Dominique Fernandez en vient à populariser une nouvelle forme de récit, la psychobiographie :

[...] a literary form that he [*Fernandez*] used to imagine the lives and inner struggles of gay artists in past centuries', and to explore 'the experiential gulf between homosexuals who grew up under almost total societal disapproval and those who developed their gay identities after the gay liberation movement made public homosexuality a possibility²⁰⁸.

Afin de mieux illustrer le concept, observons encore ce passage du chapitre X, alors que l'ekphrasis permet de défendre la cause du peintre :

Il fit décrocher par un domestique et apporter devant le président le *Garçon qui épluche un fruit*.
[...] « Le peintre, si j'ose dire, a renchéri encore sur saint Jean, en mettant dans la main de son

²⁰⁷ Dominique Fernandez. *Op.cit.*, p. 335.

²⁰⁸ Laura Rorato. *Op.cit.*, p. 57.

personnage, non pas une grappe de raisin, non pas un fruit de la vigne, mais une pomme, agent du premier péché et symbole de tous les péchés. Ce garçon n'est pas un chenapan ramassé dans la rue, comme Leurs Éminences ont l'air de le croire. C'est Jésus, occupé à nettoyer la pomme, donc racheter l'humanité. Muni de quel outil? Un couteau. Pourquoi ce couteau? Ce n'est pas ici une de ces armes prohibées qui causent une horreur légitime à Leurs Grâces du Saint-Office, c'est l'instrument emblématique du martyr, le substitut de la lance dont les soldats de Ponce Pilate ont percé le flanc de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Le peintre, avec une science des Écritures exceptionnelle pour son âge, a accordé tous les détails. Où a-t-il dirigé la pointe du couteau? Vers la poitrine du modèle, cette poitrine qui a servi de cible à ses bourreaux. Pourquoi cette poitrine est-elle nue? Pour signifier la soumission inconditionnelle du Fils à la volonté du Père. Non seulement cette chemise n'est pas boutonnée, comme Son Éminence en a fait la pertinente remarque, mais elle ne pourrait l'être, car elle n'a pas de boutons. Convierait-il que Jésus garde la possibilité d'esquisser la moindre défense contre l'ordre souverain du Roi des Cieux? »

Personne par bonheur ne songea à me regarder en ce moment. Mon ébahissement eût éventé la mèche. L'ingéniosité de mon avocat n'avait d'égale que mon ignorance des subtilités théologiques dont il m'attribuait l'invention. Pas de boutons à la chemise de Mario! Mais parce que je les avais arrachés en jouant avec lui sur le lit!²⁰⁹

Il s'agit ici d'un exemple des propos (invention fictive) tenus pour défendre la cause du peintre. À propos de cette toile, (*Garçon qui épluche un fruit*), il faut souligner que Fernandez indiquait, quelques chapitres plus tôt, les intentions de sa réalisation en disant qu'il s'agit de la représentation d'une scène quotidienne dans la vie du peintre et de son amant. C'est ici que se tient la psychobiographie, en ce que Fernandez calquerait sa propre vision de l'homosexualité et de l'homosexualité *brimée* d'un artiste de la fin du 16^e siècle à la biographie du Caravage. Comme le suggère Patrice Terrone :

La biographie du Caravage semble donc un prétexte : il s'agit surtout pour Fernandez d'apporter une autre lecture, la sienne, de l'œuvre du peintre et de s'inscrire en faux contre la critique traditionnelle. Toute la biographie fictive de Caravage par Fernandez repose sur la volonté de montrer à partir de l'œuvre picturale la « mythologie intérieure » du peintre, la dualité qui l'anime, Éros et Thanatos indissociables et peut-être surtout, à travers l'affirmation/revendication de l'homosexualité, le fantasme dominant/dominé, une fascination sado-masochiste²¹⁰.

On peut donc en conclure que l'utilisation de l'ekphrasis permet de représenter cette dualité *toute intérieure* qui anime l'artiste lorsqu'il crée ses œuvres. En d'autres termes, Fernandez

²⁰⁹ Dominique Fernandez. *Op.cit.*, p. 345-346.

²¹⁰ Patrice Terrone. *Op.cit.*, p. 65.

parvient, à partir de l'ekphrasis d'une toile comme *Garçon qui épluche un fruit*, à intégrer sa propre vision de l'homosexualité (brimée) dans le récit de la toile, dans le récit d'une *Vie*, tout en donnant à voir le combat intérieur, la *mythologie intérieure* de l'homosexualité de l'artiste fictionnalisée. Il s'agit aussi d'une stratégie grâce à laquelle il nous est permis de visualiser, littérairement, par l'entremise d'un pacte entre littérature et peinture, la scission qui s'opère entre les mœurs catholiques (effectivement les œuvres du Caravage sont à premières vues des œuvres religieuses qui respectent l'iconographie du Saint-Siège) et la vie privée de celui qui les peint (selon la lecture que nous propose Dominique Fernandez, Caravage se permet de représenter à travers l'iconographie religieuse son amant, ses pulsions ou encore sa réalité). Enfin, l'ekphrasis telle qu'elle a été étudiée dans ce chapitre, permet non seulement d'évoquer par la *visuabilité* des scènes de la Vie de l'artiste, elle permet aussi de problématiser à différents niveaux les instances narratives : spéculer avec une littérature visuelle les désirs de l'artiste ou encore revirer la biofiction\la lecture ekphrastique pour faire de ces présumés désirs le spectre de ceux de l'auteur.

Yannick Haenel, personnage de roman?

Premier roman à l'étude qui ne prend pas comme protagoniste immédiat la figure qu'il biofictionnalise, avec *La solitude Caravage*, Yannick Haenel nous livre une œuvre très personnelle, sorte d'autofiction qui prend sa source dans la vie et les œuvres du Caravage, sans prendre le peintre comme protagoniste immédiat de la biofiction. Alors que chez Fernandez les désirs étaient sublimés ou camouflés dans l'ekphrasis des toiles de l'artiste, Yannick Haenel va droit au but : la lecture des œuvres du Caravage est pour lui un travail cathartique et d'exploration de soi.

Quelques mots d'abord sur l'auteur : notons qu'il n'en est pas à son premier échange avec les arts visuels. Comme l'évoque Myriam Watthee-Delmotte dans son article intitulé « Le musée dans l'œuvre de Yannick Haenel ; L'initiation au regard intérieur » : « Yannick Haenel est l'auteur d'une œuvre commencée en 1996 et qui se poursuit avec régularité. Son univers

romanesque possède une forte cohésion interne, car il procède par retour et évolution des mêmes motifs, parmi lesquels l'allusion à des œuvres d'art découvertes dans des musées²¹¹ ».

Ainsi, *La solitude Caravage* n'y fait pas exception. Tout comme dans son premier roman, publié en 1996, *Les petits Soldats*, le récit s'ouvre sur le héros-narrateur alors qu'il est pensionnaire au Prytanée militaire de La Flèche, où il découvre à la bibliothèque la littérature de Rilke, Melville et Pascal qui le fascinera. Dans *La solitude Caravage*, c'est plutôt le portrait isolé de Judith²¹², peint par le Caravage (et sans la scène de décapitation d'Holopherne, notons-le) qu'un Haenel adolescent aperçoit dans un livre d'art de la bibliothèque. Il tombe follement amoureux de cette femme, dit-il dans le roman, et cet amour sera l'élément déclencheur du récit lorsque par hasard, quinze ans plus tard, visitant le Palazzo Barberini à Rome, il tombera face à face avec l'original.

Elle était immense : je découvrais son corps entier qui se déployait dans le rouge et le noir du tableau ; mais, au lieu d'éprouver la joie des retrouvailles, je fus pris de stupéfaction : elle n'était pas seule, il y avait à ses côtés deux autres personnages, un homme et une vieille servante ; et plus surprenant encore, cette femme qui me plaisait tellement, et dont la beauté n'avait cessé d'accompagner mon désir toutes ces années comme un mystère initiatique, tenait une longue épée qui tranchait la tête de l'homme allongé sur son lit²¹³.

Dès lors, l'auteur se lancera sur les traces de la peinture caravagesque, de musée en musée, afin de questionner sa propre fascination, ses propres pulsions et surtout le pouvoir qu'exerce la peinture de l'artiste italien sur ceux qui la regardent. S'engage un dialogue entre l'*Art* du Caravage et son effet *mystique* sur celui qui sait se laisser envoûter : « La perle à l'oreille de Judith, en poussant dans ma vie comme une graine, m'avait ouvert à la peinture : celle du Caravage, celle de tous les peintres ; et c'est tout un monde qui miroitait à présent dans ma tête, comme une constellation de pierres précieuses [...]»²¹⁴.

On remarque que, comme dans son roman *À mon seul désir* publié en 2005, alors qu'il tombait sous le charme des tapisseries de *La Dame à la licorne* (Musée de Cluny, Paris), Yannick Haenel *tombe sous le charme* non seulement de Judith, qui sera le rite d'initiation, mais des œuvres du

²¹¹ Myriam Watthee-Delmotte. « Le musée dans l'œuvre de Yannick Haenel. L'initiation au regard intérieur », dans Catherine Mayaux (dir.), *Quand les écrivains font leur musée...* Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2017, p. 215.

²¹² Le Caravage, *Judith et Holopherne*, 1599-1602, Huile sur toile, 145 × 195cm, Galerie nationale d'art ancien, Rome.

²¹³ Yannick Haenel. *La Solitude Caravage*. Paris : Fayard, 2019, p. 31-32.

²¹⁴ Yannick Haenel. *Ibidem.*, p. 49.

Caravage, (et de sa vie, car il associe l'Œuvre à la Vie) qui le subjuguèrent, toutes, et s'enclenche dès lors une *quête* d'exploration de soi aux confins de l'art et de l'absolu. Il en va pour *La solitude Caravage* de même que pour *À mon seul désir*, en ce que « le texte se focalise exclusivement sur la relation de l'expérience du héros-narrateur, qui est celle d'une initiation. Mais ici le texte se présente comme une ekphrasis contemporaine, bâtie sur le principe de l'Ut pictura poesis d'Horace : le héros-écrivain d'abord regarde, et ensuite seulement écrit²¹⁵ ». Les tableaux du Caravage exerceront sur le protagoniste-narrateur une force qui sera le carburant à ses réflexions. L'écriture de Yannick Haenel s'engage dans un travail ekphrastique, ou, pour le dire autrement, en lisant son roman on lit le regard de l'auteur qui dissèque, scrute, analyse les peintures de l'artiste, à partir desquelles il explore *l'univers des possibles* que la peinture peut communiquer à celui qui la regarde, ou *sait la regarder*. Pour reprendre la formule de Myriam Watthee-Delmotte, « l'œuvre d'art est donc appréhendée comme un pré-texte, un appel, un incitant à se rendre disponible pour l'exploration de la propre intériorité de l'écrivain, qui affleure selon les voies détournées, indirectes, secrètes, de l'inconscient²¹⁶ ».

Et ainsi la peinture du Caravage peut être vue ou lue comme une source d'enchantement ou d'émerveillement capable d'émouvoir, de toucher, et de faire émerger un regard tout *intérieur* à celui qui regarde la toile :

Ce monde inconnu en chacun de nous que le jeu d'ombre et de lumière engage nous est soudain remis comme un surcroît du visible, confié comme une chose impossible à déceler autrement qu'à travers le battement d'une clarté dans la nuit, et sans autre forme que celle qui s'entrouvre à l'intérieur de ce battement ; car vous, je ne sais pas, mais moi c'est mon histoire avec le Caravage qui me le dit : un lieu retiré de tout visible ne cesse de faire entendre sa présence à l'intérieur de moi comme à l'intérieur de la peinture, étranger à toute forme, et qu'aucune figure ne peut contenir. Je sortis de Saint-Louis ivre de pensées. J'allais vivre ainsi pendant un an, avec le Caravage à portée de la main. J'allais m'ouvrir chaque jour de plus en plus à la piété sublime et sombre d'un peintre dont les batailles et les déchirements me parlaient, comme s'ils s'adressaient à moi ; car j'avais la certitude, bien sûr extravagante, que ces instants face aux peintures de la chapelle Contarelli m'avaient désigné ; et si j'avais été désigné, c'était moins par le Christ que par le Caravage, par sa peinture, afin d'approfondir l'aventure de ma vie sous son signe. Comme Matthieu étonné d'être élu, je tournais l'index vers ma poitrine : « Moi? »²¹⁷.

²¹⁵ Myriam Watthee-Delmotte. *Op.cit.*, p. 219.

²¹⁶ *Ibidem.*, p. 219.

²¹⁷ Yannick Haenel. *Op.cit.*, p. 70-71.

L'œuvre d'art est l'élément déclencheur qui permet l'introspection de celui qui la regarde, et l'ekphrasis est moins un outil de description qu'un *modus operandi* pour prendre possession d'une expérience esthétique immanente, lucide, sensible, spirituelle. L'œuvre d'art, chez Haenel, est initiatique, elle permet le croisement de deux vies, celle du peintre et celle de celui qui voit ses œuvres. Le héros-narrateur emprunte ici le rôle du *spectateur*, et le *spectacle* des œuvres du Caravage transforme l'aventure de sa propre vie en l'emmenant dans un lieu au-delà du visible, un lieu de communion entre la jouissance esthétique et le besoin viscéral de vivre à travers l'art :

Depuis la révélation que j'avais eue dans l'église Saint-Louis-des-Français face au cycle de saint Matthieu, je m'étais mis à rechercher les tableaux du Caravage ; et à chacun de mes voyages, [...] j'allais contempler cette peinture qu'il me semblait de mieux en mieux connaître et qui, au fur et à mesure, prenait dans ma vie figure de vérité ; car à force de me consacrer à ces tableaux, à force de me rendre disponible à ces prodigieux fonds noirs, à ces surgissements de violence inouïs, à ces grappes de raisins insensées, à ces gestes de saints, à cet amour, à ces regards adressés à Dieu, au crime, au désir sexuel, à l'étendue de la mort, j'apprenais²¹⁸.

La narrative de Yannick Haenel n'est pas trop éloignée de celle de l'extatique : la sincère sensation d'être habité par un feu sacré, imprégné de visions, et le besoin de montrer, de révéler, d'exposer une vérité qui lui paraît évidente mais à laquelle la langue des hommes ne parvient pas à rendre justice. Son écriture face à l'expérience esthétique dérivant de l'observation des œuvres du Caravage est dithyrambique mais secrète, élogieuse mais mystérieuse. Avec le Caravage comme figure de proue, sa vie et son Œuvre, Yannick Haenel se laisse habiter par la même *solitude* que celle du Caravage, et de cette manière, revêt l'habit de l'oracle qui *voit au fond des choses* et qui *se brûle les yeux* à force de scruter l'invisible dans le noir caravagesque : « le noir du Caravage est-il la couleur de l'esprit? Celle de la négation? De la nuit morte et des âmes damnées? Est-ce la limite du monde et de notre perception²¹⁹? »

²¹⁸ *Ibidem.*, p. 84.

²¹⁹ *Ibidem.*, p. 91.

Caravage comme prétexte ; Caravage comme boîte de Pandore

Cet habit d'oracle, Yannick Haenel le revêt par l'entremise de son activité créatrice biofictive du Caravage :

Et c'est vrai que cette vie est un roman : il faudrait l'écrire plusieurs fois, couche sur couche, pour qu'elle commence à briller des tonalités enfouies dans l'ombre, pour espérer voir se révéler à travers des reflets suffisamment subtils quelque chose qui touche à l'essentiel d'une vie plutôt qu'aux grandes lignes d'un folklore qui se ressasse de catalogue en catalogue²²⁰.

C'est-à-dire que la narrative extatique et personnelle du récit de l'auteur est le résultat de l'effet qu'exercent non seulement les œuvres de l'artiste sur l'auteur, mais aussi ce que les biographes de l'artiste laissent à la postérité : une vie faite de dangers, de rixes, de plaisirs coupables, de secrets, de zones grises, pour ne pas dire *noires*, critiquée par ses contemporains, admirée *post mortem* des siècles plus tard, une vie qui trouve son écho, selon Haenel, dans l'utilisation que Caravage fait du noir. Le noir que l'on retrouve abondamment dans ses toiles devient en quelque sorte le reflet de sa vie nébuleuse et le reflet d'un message que lui, Haenel, se porte garant de nous livrer :

J'imagine le jeune Caravage déchiffrant dans la suie grasse qui colle aux murs pestiférés des figures qui n'existent pas, détaillant ces taches noires qui sont comme le souffle porté des visages emportés par le néant. [...] Une violence interrompt le visible : la célèbre Tête de Méduse peinte vers 1598 témoigne en un sens de cette limite que fige un cri d'horreur. [...] À un moment de sa vie, après une rixe où il manque de mourir, une balafre immense défigure le visage du Caravage, comme si dans sa vie faisaient retour les motifs qu'on reconnaît sur les murs de la peste. Une mousse noire pousse dans l'ombre de la matière, la recouvrant jusqu'à la mort : faut-il y trouver l'origine du noir qui creuse les toiles du Caravage? Ce noir, il m'arrive de m'y brûler les yeux : lorsque je regarde un tableau du Caravage [...] mon regard se noie dans une matière inconnue ; je ne désire pas spécialement connaître la nature d'une telle matière, mais plutôt approfondir ma vision : j'aimerais que voir me transporte à l'intérieur du tableau²²¹.

²²⁰ Yannick Haenel. *Ibidem.*, p. 85.

²²¹ Yannick Haenel. *Ibidem.*, p. 90-91.

Avec ce passage, Yannick Haenel nous transmet, tacitement, la quête de son roman : la biofiction du Caravage à travers la lecture de ses œuvres et de sa vie est au service de l'autofiction de son auteur. L'auteur cherche à approfondir *sa* vision, il aimerait que voir *le* transporte à l'intérieur du tableau. Ce qui différencie le roman de Yannick Haenel de celui de Dominique Fernandez, ou encore de celui de Lorette Nobécourt et Lucia Tancredi, c'est que l'auteur se place en personnage principal de son récit. Le Caravage est un prétexte qui lui permet d'interroger son rapport à l'art, et de *là*, plonger dans l'univers des grandes dichotomies existentielles : la vie/la mort, le bien/le mal, l'éros/le thanatos, le visible/l'invisible, et ainsi évoluer. La biofiction du Caravage est ici un *parcours*, ou pour reprendre l'idée développée plus haut, une *initiation*. Parcours personnel d'œuvre en œuvre où l'écrivain se plonge avec zèle dans l'œuvre du peintre. C'est à travers divers lieux saints, musées et expositions que l'auteur relatara sa quête : démystifier la peinture du Caravage avec une attention particulière à la circonstance de sa rencontre avec chaque tableau, à ce qui déborde l'image. Avec chaque rencontre se développe une description des tableaux qui le saisissent où « l'ekphrasis [...] n'est plus simple moyen d'expression, mais devient également moyen de perception²²² ».

Pour mieux comprendre le récit de Yannick Haenel, il faudrait revenir sur l'idée d'*autofiction spéculaire*, étudiée précédemment à propos de Hildegarde de Bingen dans le récit de Lorette Nobécourt. Effectivement, l'auteur, dans *La solitude Caravage*, « réfléchit sa présence comme le ferait un miroir »²²³ et le miroir est ici l'œuvre du Caravage, de même que son existence. La présence autofictive de Yannick Haenel dans son roman *réfléchit* également son acte de création. L'auteur se place dans son roman en auteur de ce dit roman, alors qu'il s'ouvre spirituellement aux œuvres et à l'existence du Caravage :

Je changeai de salle et tombai, en bout d'exposition, sur un tableau que je ne connaissais pas, qui se mit à nourrir opportunément ma passion pour la Judith absente, car une tête coupée lui faisait écho : on y voyait, au bout d'un groupe entièrement peint en noir et blanc, Salomé recevoir la tête de Jean-Baptiste sur un plateau et détourner la tête avec une expression de gêne affligée ; et à ses oreilles, à ma grande surprise, elle portait les mêmes boucles qui ornaient le lobe de Judith, les mêmes dont Madeleine s'était dé faite : sur ces boucles, un papillon noir me regardait²²⁴.

²²² Fanny Bieth. « La Solitude Caravage de Yannick Haenel » dans *Spirale*, no.271, 2020, p. 74.

²²³ Vincent Colonna. *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch : Tristram, 2004, p. 119.

²²⁴ Yannick Haenel. *Op.cit.*, p. 246.

Ainsi, pour appliquer la théorie de Vincent Colonna au récit de Yannick Haenel, « la fiction littéraire se montre non comme le lieu d'une illusion, mais comme un laboratoire où ses mécanismes sont démontrés et présentés à l'examen réjoui du lecteur »²²⁵. Du *close-reading* de l'œuvre d'art, où Yannick Haenel se penche sur la présence des boucles d'oreille aux lobes de Judith et Salomé²²⁶ et au côté de Madeleine²²⁷, se développe un discours sur la relation entre l'œuvre du peintre et sa réception directe par Haenel qui (s')expose à écrire le moment de cette *réception* dans son roman. Effectivement, le lecteur lit ce que Yannick Haenel voit, ce qu'il rapporte littérairement grâce à l'ekphrasis, et Haenel écrit sa réflexion alors que l'œuvre ouvre une boîte de Pandore de symboles, de mystères, d'analogies, de vérités... L'œuvre et la vie du Caravage sont profondes, noires, mystérieuses, au contraire de ce roman, qui cherche la transparence la plus pure. Yannick Haenel tente de montrer le plus fidèlement possible les ficelles de son œuvre *à lui*, qui se veut la biofiction autofictive du Caravage :

J'écris ce livre depuis presque un an, et voici qu'une clarté d'hiver tombe sur ces pages ; je vois partout de la peinture, des détails qui crépitent [...] Il me semble qu'avec tant de peinture une clarté nouvelle est entrée dans ma vie : je vois des paysages à l'intérieur d'un paysage, je vois des lignes courir dans la rue, que je ne percevais pas avant d'écrire ce livre, un feu plus intense dans les voix, une richesse qui s'ouvre follement depuis que je regarde avec précision -avec amour- le Caravage, mais aussi Rembrandt, Titien, Manet, Courbet, Bacon et, parmi les vivants, Antoine d'Agata ou Adrian Ghenie, tous ceux qui m'ont accompagné durant cette aventure dont je sors rénové²²⁸.

Enfin, l'auteur cherche à nous faire traverser le quatrième mur, à nous faire entrer dans *sa propre démarche littéraire cathartique*, il a cette volonté viscérale de nous montrer l'acte créatif (dont les visites aux musées en temps réel forment un continuum) qui a fait naître le *roman* qui porte en ses pages le récit moins de la vie de son propre auteur (ou celle du Caravage) que le fil de son cogito, de ses réflexions, de sa *vision*, à travers la lecture des toiles et l'existence du peintre italien. Ainsi exposés, l'ekphrasis au sein de *La course à l'abîme* de Dominique Fernandez sert l'historicité du récit et *ancree* le récit de vie du Caravage dans l'histoire de l'art alors que *La*

²²⁵ Vincent Colonna. *Op.cit.*, p. 132.

²²⁶ Le Caravage, *Salomé avec la tête de saint Jean-Baptiste*, vers 1607, Huile sur toile, 91 × 106cm, National Gallery, Londres.

(Porter une attention à la boucle noire à l'oreille de Salomé, que l'on retrouve au lobe de Judith).

²²⁷ Le Caravage, *Madeleine repentante*, vers 1593, Huile sur toile, 122.5 x 98.5cm, Galerie Doria-Pamphilj, Rome.
(On retrouve la boucle noire au côté de Madeleine, comme objet de vanité dont elle se défait après s'être repentie).

²²⁸ Yannick Haenel. *Op.cit.*, p. 313.

Solitude Caravage de Yannick Haenel utilise l'ekphrasis (et l'histoire de vie du Caravage) pour asseoir la vision *immédiate et personnelle* de l'auteur.

Conclusion

Capital symbolique de la bio/hagio fiction

Quels facteurs ont permis à la *biofiction* de se tailler une place parmi les *bestsellers*, au sein d'un groupe sélect d'œuvres littéraires qui possèdent une *valeur* élevée, pour reprendre le terme de Pascale Casanova, dans l'univers de l'« *économie littéraire* »: « un espace où circulerait et s'échangerait la seule *valeur* reconnue par tous les participants : la *valeur* littéraire²²⁹ », depuis la fin du 20^e siècle?

Il sera question, en guise de conclusion, de discuter de cette question, et pour ce faire, de sortir de *l'analyse interne* afin de proposer une *analyse externe des productions culturelles*, par le biais de la théorie des champs²³⁰, telle qu'élaborée par Pierre Bourdieu. Comme le souligne Gisèle Sapiro, directrice de recherche au Centre européen de sociologie et de sciences politiques (CNRS/Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/EHESS) : « L'analyse externe tend à réduire les œuvres à leurs conditions matérielles de production et de réception [...] alors que l'analyse interne s'intéresse à la structure des œuvres, l'analyse externe insiste plutôt sur leur fonction sociale²³¹ ». Une telle distinction nous permettra de sortir du texte afin de nous aventurer dans

²²⁹ Pascale Casanova. *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999, p. 33.

²³⁰ « Contre les approches déterministes et mécanistes qui réduisent les œuvres à leurs conditions externes, le concept de champ permet de penser la production littéraire dans sa spécificité, comme un espace relativement autonome. Ce qui ne signifie pas que les contraintes socio-économiques cessent de peser sur l'activité littéraire comme le voudrait l'idéologie du « créateur incréé », mais qu'elles ne le font pas directement : elles sont médiatisées, réfractées, comme par un « effet de prisme », selon les enjeux, la logique de fonctionnement et les principes de structuration propres au champ. L'analyse sociologique du fait littéraire, conçu comme fait social, se propose donc d'étudier ces médiations entre les conditions sociales et les œuvres ».

Gisèle Sapiro. « L'apport du concept de champ à la sociologie de la littérature » dans : Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.). *Littérature et sociologie*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 62.

²³¹ Gisèle Sapiro. *Ibidem*, p. 61.

la sociologie de la littérature²³², c'est-à-dire l'analyse des mécanismes sociaux, *extérieurs*, de la *biofiction*, et ainsi d'essayer de répondre à d'autres questions : Pourquoi Hildegarde? Pourquoi Le Caravage? Pour *quoi* et pour *qui*, la biofiction?

La biofiction est-elle le fruit d'une demande de la part des maisons d'édition en raison d'une popularité du geste biographique sur le marché ou est-elle le fruit d'une gageure de la part d'un savant, d'un historien ou d'un écrivain *sous le charme* d'une figure historique et exemplaire dont il souhaite faire le portrait à sa façon ?

Première étape à couvrir, il s'agit des conditions de production de la biofiction, ou des contraintes externes qui pèsent sur les produits culturels [la biofiction, dans notre cas] : « d'un côté, l'idéologie dominante qui contrôle la production par l'intermédiaire d'institutions étatiques [...] de l'autre, le marché²³³ ». Afin d'appliquer ces deux *contraintes* concrètement à cette étude, une question s'impose : à qui profite la *biofiction*? Pour y répondre, il faut sonder les maisons d'édition, comme le suggère l'étude de la sociologue Marie-Claude Rogerat menée au Salon de la Biographie de Nîmes :

[...] force est de constater que *le succès commercial*, la rentabilité d'une publication sont une préoccupation essentielle et s'il ne nous appartient pas d'en juger, nous remarquons que c'est un argument récurrent dans notre enquête. Les déclarations des auteurs et des éditeurs montrent que la demande de ces derniers est dominante²³⁴.

C'est aussi la conclusion qu'obtient Daniel Madelenat, professeur émérite de littérature générale et comparée à l'Université Blaise-Pascal, Clermont II, qui s'est penché au début des années 2000 sur la question de *l'offre et la demande en biographie*. Son étude nous permet de constater, par exemple, que la demande en biographie est de plus en plus élevée :

[...] gonflement d'un flux antérieur, et non explosion ex nihilo : les biographies – 2 % du total des titres, depuis deux siècles (avec des oscillations) – atteignent un pourcentage qui fluctue entre 2,5 et 3 %. Autour de 600 biographies (rééditions et ouvrages pour enfants compris) paraissent en France chaque année, avec leurs best-, long- et quick-sellers, dans des collections multipliées qui couplent format normal, poche, et reprise en club ; aux maisons de longue date

²³² *Les travaux en Sociologie de la littérature* : voir Glossaire.

²³³ Gisèle Sapiro, *Op.cit.*, p. 62.

²³⁴ Marie-Claude Rogerat. *Op.cit.*, p. 62.

spécialisées dans le genre (Fayard, Perrin, Payot, Flammarion, Gallimard...) s'ajoutent des outsiders qui se « positionnent » sur un « créneau porteur » (PUF, Seuil, Autrement...), et une foule de petits éditeurs²³⁵.

Ce que l'étude des rouages sociaux de la littérature dévoile, c'est que la demande en littérature biographique est à la hausse, tout d'abord parce qu'elle est populaire auprès du public. Cette popularité accrue du *biographique* qui ne cesse de grimper accélère la demande au sein des maisons d'édition. C'est d'ailleurs ce que nous dit Marie-Claude Rogerat lorsqu'elle mène son étude sociologique sur le terrain, en interviewant des lecteurs au Salon de la Biographie de Nîmes. Elle y recueille plusieurs témoignages qui abondent dans le même sens, et répondent à l'éventuelle question : pourquoi cet engouement du geste biographique? à savoir que :

« [...] ça apporte au cœur et à la vie²³⁶ ».

« [...] je cherche quelque chose qui ait rapport avec le réel, le concret²³⁷ ».

« [...] ce qui est intéressant dans les biographies, c'est qu'on parle de vies riches, bien pleines²³⁸ ».

« [...] les amateurs recherchent une histoire en prise avec le réel²³⁹ ».

La chercheuse se lance ensuite dans l'explication d'un tel engouement :

Les gens nous en font part : ils sont à la recherche d'histoires de vies ayant une substance, une épaisseur, à la recherche de parcours hors normes, d'un contexte qui les plonge dans la mémoire et dans le temps, qui les sorte d'un quotidien insatisfaisant, pour les transporter dans une réalité éprouvée. [...] Ils accèdent ainsi à une autre époque, à d'autres rêves et d'autres angoisses. Ils sont en quête de savoir, de vérité ou de modèles de vie²⁴⁰.

²³⁵ Daniel Madelenat. « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances » dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, « Les Études Françaises en Russie ; Joseph De Maistre ; La Biographie ; Le Vers de Théâtre », no.52, 2000, p. 154.

²³⁶ Marie-Claude Rogerat. (Entretien avec un visiteur), *Op.cit.*, p. 47.

²³⁷ *Ibidem*, p. 47.

²³⁸ *Ibidem*, (entretien avec une libraire), p. 47.

²³⁹ *Ibidem*, (entretien avec la bibliothécaire de la médiathèque), p. 47.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 47.

Les amateurs de matière *biographique* sont ici à la recherche d'une littérature qui met en scène les grands Noms de l'Histoire, où la connaissance *scientifique* se place au croisement d'une certaine *fictionnalisation*²⁴¹, à différents niveaux, dépendamment de la forme biographique. D'autre part, soulignons que davantage que la question de *demande du public*, comme le met en évidence Pierre Bourdieu, ce qui assure la pérennité ou la consécration d'une œuvre littéraire, c'est sa publication :

L'éditeur est celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d'assurer la publication, c'est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l'existence publique (Öffentlichkeit), connue et reconnue. Cette sorte de « création » implique le plus souvent une consécration, un transfert de capital symbolique qui est d'autant plus important que celui qui l'accomplit est lui-même plus consacré, à travers notamment son « catalogue », ensemble des auteurs, eux-mêmes plus ou moins consacrés, qu'il a publiés dans le passé²⁴².

Ainsi, le processus de publication est dans notre cas un indice éclairant quant à la question du *pourquoi Hildegarde et Caravage* : encore faut-il qu'une maison d'édition accepte de publier un roman biographique qui s'intéresse à telle ou telle Vie. Cela va de soi que plus la figure biographiée est connue, populaire, passée au mythe, plus un ouvrage biographique sur cette vie intéressera les maisons d'édition. Toutefois une question demeure : peut-on affirmer qu'un auteur qui s'empare d'une telle vie (celle de Hildegarde, de Caravage, ou encore d'une Frida ou d'un Napoléon) participe à la notoriété et à la célébrité d'une figure historique exemplaire et publiquement acclamée? C'est ici qu'intervient la notion de *capital symbolique* introduite par Pierre Bourdieu vers la fin du 20^e siècle, notion indissociable de l'univers des champs littéraires et artistiques :

Cet univers [*le champ littéraire*] relativement autonome (c'est-à-dire aussi, évidemment, relativement dépendant, notamment à l'égard du champ économique et du champ politique) fait sa place à une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes²⁴³.

²⁴¹ *Fictionnalisation* : voir Glossaire.

²⁴² Pierre Bourdieu. « Une révolution conservatrice dans l'édition » dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 126-127, mars 1999, p. 3.

²⁴³ Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992, p. 234.

Le capital symbolique, c'est cette *valeur littéraire* ou cette « *économie littéraire* » thématiques par Paul Valéry et reprise par Pascale Casanova²⁴⁴. Synonymes, ce sont des notions, des concepts, qui doivent être étudiés comme « catégories de perception qui sont le produit de l'incorporation des divisions ou des oppositions inscrites dans la structure de la distribution de cette espèce de capital (fort/faible, grand/petit, riche/pauvre, cultivé/inculte, etc.)²⁴⁵ ». En d'autres termes, il s'agit d'une hiérarchisation des produits littéraires, classés selon leurs *valeurs* au tableau de l'économie littéraire, déterminée par : la maison d'édition, l'auteur, la reconnaissance des pairs, les traductions, bref, une économie basée sur « l'exercice du pouvoir symbolique²⁴⁶ ».

Le capital « économique » ne peut assurer les profits spécifiques offerts par le champ – et du même coup les profits « économiques » qu'ils apporteront souvent à terme – que s'il se reconvertit en capital symbolique. La seule accumulation légitime, pour l'auteur comme pour le critique, pour le marchand de tableaux comme pour l'éditeur ou le directeur de théâtre, consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des objets (c'est l'effet de griffe ou de signature) ou des personnes (par la publication l'exposition, etc.), donc de donner valeur, et de tirer les profits de cette opération²⁴⁷.

²⁴⁴ Pascale Casanova. *Op.cit.*, p. 32-33 :

« [...] Si l'on poursuit la réflexion de Valéry en l'appliquant plus précisément à l'économie spécifique de l'univers littéraire, on peut décrire la compétition dans laquelle sont engagés les écrivains comme un ensemble d'échanges dont l'enjeu est la valeur spécifique qui a cours dans l'espace littéraire mondial, le bien commun revendiqué et accepté par tous : ce qu'il appelle le « capital *Culture* ou *Civilisation* » et qui est aussi bien littéraire. Valéry croit possible l'analyse d'une valeur spécifique qui n'aurait cours que dans ce « grand marché des affaires humaines », évaluable selon des normes propres à l'univers culturel, sans commune mesure avec « l'économie économique », mais dont la reconnaissance serait l'indice certain de l'existence d'un espace, jamais nommé comme tel, univers intellectuel où s'organiseraient des échanges spécifiques.

L'économie littéraire aurait donc pour lieu un « marché », pour reprendre les termes de Valéry, c'est-à-dire un espace où circulerait et s'échangerait la seule valeur reconnue par tous les participants : la valeur littéraire. Mais Valéry n'est pas le seul à avoir aperçu, sous cette forme apparemment antilittéraire, les fonctionnements du monde littéraire. Avant lui, Goethe avait aussi esquissé le dessin d'un univers littéraire régi par des lois économiques nouvelles, et décrit un « marché où toutes les nations offrent leurs marchandises ». « L'apparition d'une *Weltliteratur* est, selon Antoine Berman, contemporaine de celle d'un *Weltmarkt*. L'utilisation délibérée du vocabulaire du commerce et de l'économie dans ces textes n'était nullement, pas plus pour Goethe que pour Valéry, métaphorique : Goethe tenait à la notion concrète de « commerce des idées entre les peuples », évoquant un « marché d'échange mondial universel » ».

Voir aussi : Paul Valéry, « La liberté de l'esprit » dans : *Regards sur le monde actuel, Œuvres*. Paris : Gallimard, 1960, t. II, p. 1081.

²⁴⁵ Pierre Bourdieu. *Raisons pratiques*. Paris : Seuil, 1994, p. 117.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Pierre Bourdieu. *Op.cit.*, 1992, p. 246-247.

En essayant de considérer les auteurs des *biofictions* qui constituent le corpus de cette étude à la lumière de la notion de capital symbolique, on remarque évidemment une corrélation entre les positions qu'ils occupent dans le champ littéraire, les maisons d'édition qui les publient et les traductions de leurs œuvres. Soulignons par exemple les distinctions des auteurs tel que Lorette Nobécourt, publiée par les géants Grasset et Fayard et dont les œuvres sont largement traduites, Dominique Fernandez, de l'Académie française, publié chez Grasset et récipiendaire de plusieurs distinctions et de quatre *décorations*²⁴⁸ et Yannick Haenel, récipiendaire de plusieurs distinctions dans le milieu littéraire, finaliste du prestigieux prix Goncourt en 2017 et lauréat du prix Médicis la même année pour son roman *Tiens ferme ta couronne* paru aux éditions Gallimard. En ce qui concerne Lucia Tancredi et son roman *La Puissance et la Grâce*, publié aux éditions Nouvelle-Cité, maison d'édition qui se spécialise dans la mise en marché d'ouvrages religieux, soulignons qu'il a été traduit de l'italien vers le français, le polonais et l'espagnol, conférant ipso facto à cette hagiofiction une *valeur* ou un *poids* dans la balance de l'économie littéraire.

On observe alors que les quatre œuvres du corpus jouissent d'une position avantageuse, d'un statut favorable dans les sphères de l'*économie littéraire*, puisqu'elles accumulent des éléments de reconnaissance dans leur milieu, que ce soit par les décorations de leurs auteurs, les traductions ou les maisons d'édition qui les font paraître. Il est aussi possible de considérer que l'exercice de la forme littéraire de la biofiction soit pour ces auteurs une sorte de droit, de privilège que leur accordent leurs distinctions, la position qu'ils occupent au sein du champ littéraire, en considérant notamment que :

Le rapport subjectif qu'un écrivain entretient, à chaque moment, avec l'espace des possibles dépend très fortement des possibles qui lui sont statutairement accordés à ce moment, et aussi de son habitus qui s'est originellement constitué dans une position impliquant elle-même un certain droit aux possibles. Toutes les formes de consécration sociale et d'assignation statutaire, celles que confèrent [...] pour les écrivains, la reconnaissance des pairs, ont pour effet d'accroître le droit aux possibles les plus rares et, à travers cette assurance, la capacité subjective de les réaliser pratiquement²⁴⁹.

²⁴⁸ *Officier de la Légion d'honneur, Commandeur de l'ordre national du Mérite, Commandeur de l'ordre national de la Croix du Sud du Brésil, Officier de l'ordre national du Mérite roumain.* Il est aussi le récipiendaire du prix Durchon-Louvet de 1962. [En ligne] : <https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/dominique-fernandez>

²⁴⁹ Pierre Bourdieu. *Op.cit.*, 1992, p. 429.

La *biofiction* d'Hildegarde et du Caravage telle que nous l'ont livrée Lorette Nobécourt, Lucia Tancredi, Dominique Fernandez et Yannick Haenel intervient alors peut-être comme possibilité acquise par une reconnaissance des pairs, comme exercice littéraire statutaire où l'auteur se voyant déjà au faite de l'échelle de la hiérarchie de l'univers des possibles de l'économie littéraire se voit accorder la liberté de se consacrer à l'écriture d'un roman *biofictif* d'une figure exemplaire à laquelle il veut rendre hommage, ou dont la vie *inspire* une fiction. Ainsi, « selon le capital symbolique qui lui est reconnu en fonction de sa position, chaque écrivain se voit accorder un ensemble déterminé de possibles légitimes²⁵⁰ », ce qui autorise voire justifie l'*inventivité* de la forme littéraire, telle que les éclatements narratifs, le croisement entre le biographique, l'autobiographique et la fiction, le recours au topos littéraire ou à l'ekphrasis.

La *possibilité* de la forme *biofictive* dans l'univers de l'économie littéraire ou dans la république mondiale des lettres, pour emprunter le terme à Pascale Casanova, s'inscrit, d'une part certainement dans la demande accrue que connaît le geste biographique depuis la fin du 20^e siècle tel que mentionné plus haut, mais d'autre part, cette possibilité s'inscrit dans l'*habitus* du milieu littéraire en ce qu'il permet justement à des auteurs consacrés d'ouvrir le champ vers de *nouvelles formes hybrides*, vers des expérimentations qui rassemblent en elles toutes les dispositions nécessaires à devenir *bestseller*, qu'il s'agisse de l'auteur *consacré*, de la maison d'édition (P.O.L, Gallimard ou Grasset, pour ne mentionner que celles-là, peuvent se permettre l'expérimentation de la biofiction par la notoriété de leur nom dans l'univers de l'économie littéraire) ou bien évidemment du nom de la figure historique et exemplaire, biofictionnalisée dans et par le roman. Il s'agit peut-être d'une gageure, mais, pour reprendre Bourdieu : « La propension à s'orienter vers les positions les plus risquées, et surtout la capacité de les tenir durablement en l'absence de tout profit économique à court terme, semblent dépendre pour une grande part de la possession d'un capital économique et symbolique important²⁵¹ ». On remarque ainsi que le nom (ou *renom*) de l'auteur et de la maison d'Édition semble pointer vers une diffusion plus importante de la forme *biofictive*. Pensons à Marie Darrieussecq, autrice *consacrée*, qui publiait en 2016 *Être ici est une splendeur* aux Éditions P.O.L, biofiction de l'artiste Paula Modersohn-Becker. Pensons à Jean Marie Gustave Le Clézio, qui consacrait en

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 428.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 429.

1993 une *biofiction* à Frida Kahlo aux Éditions Stock avec *Diego et Frida*, ou encore à Napoléon, *Le chant du départ*, de Max Gallo, paru en 1998 aux Éditions Pocket (Presses de la Cité) qui romantise la vie de Napoléon Bonaparte ou *Artemisia* de Anna Banti, *biofiction* ayant la peintre italienne Artemisia Gentileschi comme personnage principal, traduit de l'italien et publié en 1989 aux Éditions P.O.L. Pensons encore à Christian Liger qui publiait aux Éditions Robert Laffont en 2001 *Il se mit à courir le long du rivage*, roman *biofictif* qui se consacre au Caravage ou à *La couleur du soleil* d'Andrea Camillieri chez Fayard, une *biofiction* traduite de l'italien motivée par le *topos* du manuscrit trouvé où se croisent les mémoires du Caravage et l'histoire de l'art. Concluons cette liste rapide avec David Foenkinos qui publiait en 2014 aux Éditions Gallimard *Charlotte*, biofiction de l'artiste peintre Charlotte Salomon, dont la courte existence renfermait l'étoffe d'un roman, ainsi qu'un bestseller²⁵². Il s'agit d'exemples rapides qui illustrent la notion de Pierre Bourdieu de *capital symbolique*, appliquée au geste *biofictif* précisément, alors que ces œuvres sont encore aujourd'hui des *best-sellers*. Soulignons par ailleurs que la forme de la biofiction ne se limite pas exclusivement à une culture du consacré. Effectivement, par l'éclatement de ses composantes elle trouve naturellement tribune parmi certaines maisons d'édition dites « petites » ou indépendantes²⁵³.

²⁵² Observons ce passage paru dans le quotidien français *Le Monde*, en novembre 2014 : « *Charlotte* est l'un des best-sellers de la rentrée : l'institut FFK le donnait comme le troisième livre de la rentrée littéraire le plus vendu, derrière *Le Royaume*, d'Emmanuel Carrère (POL) et *Pétronille*, d'Amélie Nothomb (Albin Michel), avec 54 100 exemplaires vendus. David Foenkinos est familier des listes de meilleures ventes. Né en 1974, entré en littérature en 2001 avec *Inversion de l'idiotie : de l'influence de deux Polonais* (Gallimard, prix François Mauriac), l'auteur s'est fait une spécialité des comédies douces-amères (très) légèrement grinçantes (*Entre les oreilles*, Gallimard, 2002 ; *Le potentiel érotique de ma femme*, Gallimard, 2004 ; *En cas de bonheur*, Flammarion, 2005). *La Délicatesse* (Gallimard, 2009) s'est vendue par centaines de milliers d'exemplaires en grand format et en poche, avant d'être adapté au cinéma par lui-même et son frère Stéphane ; *Les Souvenirs* (Gallimard, 2011) sera bientôt transformé en film par Jean-Paul Rouve ».

Raphaëlle Leyris. « Prix Renaudot : David Foenkinos récompensé pour « Charlotte » » dans : *Le Monde*, Novembre 2014. [En ligne] <https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/11/05/le-renaudot-a-david-foenkinos-pour-charlotte-salomon_4518572_3260.html>

(Tous les indices qui consacrent, dans l'économie littéraire, le roman de David Foenkinos, sont observables : La maison d'Édition, les décorations de l'auteur, l'adaptation cinématographique d'un de ses romans, les critiques élogieuses et évidemment la visibilité que lui donne un article dans le journal *Le Monde*).

²⁵³ C'est le cas de roman tel que : Léo Henry, *Hildegarde*. Paris : La Volte, 2018, Catherine Hermaty-Vieille, *Georges Sand : Les carnets secrets d'une insoumise*. Paris : XO Éditions, 2014, Alexandra Strauss, *Odilon Redon : Les Attaches Invisibles*. Paris : Éditions SW Télémaque, 2011, Françoise Cloarec, *Séraphine*. Paris : Phébus, 2011, Éric Mangin, *Agrippine, Mère de Rome*. Le Perréon : Éditions Héraclite, 2020, Rolande Causse, *Camille Claudel : La sculpture jusqu'à la folie*. Carcassonne : Encre bleue Éditeur, 2017, François-Olivier Rousseau, *Devenir Christian Dior*. Paris : Allary Éditions, 2016.

Ces romans sont toutefois moins diffusés, circulent moins *librement* puisque moins publicisés dans l'espace de l'*économie littéraire* et de ce fait, sont parfois plus difficile à obtenir. D'autre part, on remarque aussi que la *forme biofictionnelle* de certains de ces romans est totalement éclatée, voire aussi *recentrée* ou *décentrée*. Pensons au roman de Léo Henry, par exemple, qui ne propose pas une expérimentation *fictive* sur le biographique centrée sur un personnage (ou sur l'autofiction de son auteur) tel qu'étudié dans ce mémoire, mais qui propose plutôt une expérimentation fictive sur l'histoire d'une époque, fiction qui ne s'intéresse pas plus à Hildegarde qu'au siècle auquel elle appartient, 12^e siècle qui est aussi celui de Conrad III, de l'illustre Bernard de Clairvaux, des Croisades, des légendes et des châteaux forts... Dans cette optique, Hildegarde n'est que le point de départ qui ouvre le récit d'un monde moyenâgeux, merveilleux, chevaleresque, épique, légendaire où la sainte est accessoire à son époque, à son univers hyper-fictionnalisé par un auteur postmoderne, un univers réinventé, réadapté, réimaginé dans lequel se meuvent plusieurs personnages, sans pouvoir dire qu'Hildegarde en soit le principal.

République mondiale des Lettres ; actualisation, popularisation et mercantilisation d'une figure

Par ailleurs, ce que la sociologie de la littérature dit, c'est que la demande est à la hausse parce que certaines figures, devenues hautement médiatiques et même commercialisées créent un engouement, une *tendance*, une curiosité, un élan *populaire* d'entrer en contact avec la Vie de la figure *aperçue au supermarché* ou dans un *magazine de mode*. Il faut le mentionner, les figures de Hildegarde et du Caravage sont entrées dans l'univers de l'hyperconsommation occidentale, une autre preuve que de telles figures sont désormais *mythiques*. Chez Hildegarde, sa vaste connaissance des plantes et des herbes a par exemple attiré les compagnies de boissons et d'aliments naturels :

DVD, régimes de santé et sachets d'infusion sont donc les principaux avatars de Hildegarde dans la société occidentale actuelle. Mais si elle est en quelque sorte tombée dans le domaine public

par ces deux biais, elle n'en a pas pour autant perdu son attrait pour le monde intellectuel, et la bibliographie la concernant est désormais immense²⁵⁴.

Pour le Caravage, sa postérité se retrouve immortalisée dans la prestigieuse griffe de luxe italienne Versace :

De nombreuses compagnies ont exploité l'image du Caravage au cours des dernières années en apposant des reproductions de ses œuvres sur de nombreux produits dérivés. Dans une campagne de publicité réalisée dans les années 1990, la célèbre marque de haute couture italienne Versace se démarque toutefois de ses concurrents en réactualisant l'iconographie caravagesque. Kent Drummond, professeur à l'Université d'Austin dont les recherches traitent de la consommation de biens culturels, remarque que la compagnie choisit de travailler sur des motifs évoquant des œuvres du Caravage à des fins publicitaires. [...] On retrouve également une citation au Caravage par le logo de la marque, un cercle dans lequel se trouve un visage de femme dont les cheveux ont de larges formes serpentine. Cette effigie rappelle la fameuse Méduse du maître appartenant aux Offices de Florence. [...] ce motif est utilisé dans une autre publicité de la compagnie, cette fois réalisée en 1997. Il s'agit d'une photographie de Richard Avedon mettant en scène Sylvester Stallone et Claudia Schiffer nus. Ces derniers évoquent Adam et Ève [...]²⁵⁵.

Bref, les deux figures se sont intégrées à la *société*, et un tel constat explique le foisonnement de *biofiction*. Il faut effectivement prendre en considération l'engouement des auteurs de s'approprier ou de s'emparer d'une figure iconique désormais *sociale* qui pourrait leur permettre de jouir d'une visibilité plus importante, et donc d'une certaine reconnaissance dans le champ littéraire (et culturel). Il faut à cet égard sonder le lien entre l'exemplarité des figures, leur rôle fictionnel et le statut des auteurs de leurs *biofictions* sur le marché culturel international actuel. Pour ce faire, nous exemplifierons le tout à l'aide de *La République Mondiale des Lettres* de la chercheuse Pascale Casanova :

L'espace littéraire, centralisé, refuse d'avouer sa « structure inégale », pour reprendre les termes de Fernand Braudel, et le fonctionnement réel de son économie spécifique, au nom même de la littérature déclarée pure, libre et universelle. Or, les œuvres venues des contrées les moins dotées littérairement sont aussi les plus improbables, les plus difficile à imposer ; elles parviennent presque miraculeusement à émerger et à se faire reconnaître. Ce modèle d'une République

²⁵⁴ Laurence Moulinier. « *Habemus sanctam !* La vie sans fin de Hildegarde de Bingen », dans *Médiévales*, « *Philosophies morales* », n°63, 2012. [En ligne] : <<http://journals.openedition.org/medievales/6878>>

²⁵⁵ Marie Carrier-Corbeil. « Le Caravage en représentation : Continuités et ruptures d'un discours biographique », M.A en Histoire de l'art, sous la direction de Denis Ribouillault. Montréal, Université de Montréal, 2013, p. 86-87. Le Caravage, *Méduse*, 1597, Huile sur cuivre marouflé sur bouclier en peuplier, 60 x 55 cm Offices, Florence; Pour la photographie de Avedon, voir Richard Avedon, Photographie de Sylvester Stallone et Claudia Schiffer pour Versace, 1997.

internationale des Lettres s'oppose donc à la représentation pacifiée du monde, partout désignée sous le nom de mondialisation (ou globalisation). L'histoire (comme l'économie) de la littérature, telle qu'on l'entendra ici, est au contraire l'histoire des rivalités qui ont la littérature pour enjeu et qui ont fait – à coup de dénis, de manifestes, de coups de force, de révolutions spécifiques, de détournements, de mouvements littéraires- la littérature mondiale²⁵⁶.

Dans une moindre mesure, il serait possible de supposer que dans certains cas, en s'appropriant des figures d'ores et déjà institutionnalisées, comme une Hildegarde, un Caravage ou une Frida, les auteurs de biofictions d'aujourd'hui s'assurent une sorte de reconnaissance préétablie par la réputation de la figure, assurant à un tel ouvrage biographique, lorsque jugé littéraire par le milieu des Lettres, la potentielle opportunité de devenir bestseller, (opportunité qu'une biofiction qui romantise l'existence d'une figure non-populaire n'obtiendrait peut-être pas), et ainsi entrer dans un schème qui emprunte son *modus operandi* à l'*économie littéraire*. (Évidemment il ne s'agit que d'une possibilité, d'où le *dans certains cas*, car des artistes comme Paula Modersohn-Becker et Charlotte Salomon sont devenues institutionnalisées tardivement). Avec ce système socio-littéraire invisible, le modèle de la république mondiale des lettres pourrait en quelque sorte imposer ses canons, *ses sujets chauds*, ses promesses de vente. Ainsi, le bestseller vulgarisant que propose la biofiction de Hildegarde ou du Caravage matérialise un *capital* qui est à la fois *symbolique* (pour reprendre Bourdieu), mais aussi *capital* au sens propre, c'est-à-dire *monétaire*, au sens des *avoirs* qu'une telle figure promet, dans une société où elle fait état d'icône, et parfois même de *lieu de mémoire*, pour emprunter l'idée à l'historien Pierre Nora.

Enfin, pour renchérir sur l'idée de mercantilisation sur le marché populaire d'une figure telle que Hildegarde ou Caravage, observons encore ce passage de *La république mondiale des Lettres* :

Outre son ancienneté relative et son volume, le capital littéraire a pour autre caractéristique qu'il repose sur des jugements et des représentations. Tout le « crédit » accordé à un espace doté d'une grande « richesse immatérielle » dépend de « l'opinion du monde », comme dit Valéry, c'est-à-dire du degré de reconnaissance qui lui est octroyé et de sa légitimité. [...] L'idée d'un crédit littéraire [...] permet de comprendre comment, dans l'univers littéraire, la valeur est liée directement à la croyance. Lorsqu'un écrivain devient une « référence », lorsque son nom est devenu une valeur sur le marché littéraire, qu'il est consacré comme écrivain, alors on lui « fait

²⁵⁶ Pascale Casanova. *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999, p. 25.

crédit » : le crédit, [...] c'est le pouvoir et la valeur consentis à un écrivain, à une instance, à un lieu ou à un « nom », en vertu de la croyance qu'on lui accorde [...] ²⁵⁷.

Cette idée de « crédit ²⁵⁸ », utilisée ici strictement pour illustrer la transaction entre la consécration d'un écrivain et la valeur de sa littérature, peut être adaptée au propos de ce mémoire, en ce qu'elle peut aussi s'appliquer à une figure historique telle que Hildegarde ou Caravage, dont les noms, qui impliquent une grande richesse immatérielle *dans le monde* et un degré de reconnaissance transdisciplinaire élevé deviennent « crédit ». Leurs noms, en tant que *valeur* transdisciplinaire (sociale, économique, culturelle, religieuse pour Hildegarde, artistique pour Caravage), appliquée dans l'univers littéraire par le biais de la biofiction, pourraient propulser l'œuvre vers une reconnaissance préétablie par son sujet.

Toute idée générale ressemble à un chèque bancaire. Sa valeur dépend de celui qui le reçoit. Si M. Rockefeller signe un chèque d'un million de dollars, il est bon. Si je fais un chèque d'un million, c'est une blague, une mystification, il n'a aucune valeur [...]. C'est la même chose en ce qui concerne les chèques tirés sur le savoir [...]. On n'accepte pas de chèques d'un étranger sans références. En littérature, la référence est le nom de celui qui écrit ²⁵⁹.

Ici, le concept de « crédit » tel qu'utilisé par Casanova et Pound, pourrait être élargi, de sorte à ce que ce ne soit pas le nom de celui qui écrit qui signe le chèque, mais le nom de la figure sur laquelle on écrit. Dans le cas où l'écrivain *et* la figure biofictionnalisée jouiraient d'ores et déjà d'une reconnaissance et d'une légitimité validées dans la balance des *valeurs littéraires* (ou sociales, ou culturelles, ou religieuses, ou artistiques, etc.) on pourrait alors obtenir la promesse d'un bestseller. C'est le cas par exemple de *Charlotte* de David Foenkinos, où l'écrivain consacré accomplit l'adaptation romanesque d'une artiste peintre qui obtiendra tardivement une reconnaissance dans les sphères artistiques. Soulignons encore que Charlotte Salomon voit sa vie et son œuvre ébranlées par la guerre, ce qui confère à son existence ou à la biofiction qui en

²⁵⁷ Pascale Casanova. *Ibidem*, p. 37-38.

²⁵⁸ Le mot « crédit » - du latin *credere* - est synonyme de « pouvoir », « puissance », « considération », « autorité », « importance ». Pascale Casanova. *Ibidem*, p. 37.

²⁵⁹ Ezra Pound. *ABC de la lecture*. (Traduit de l'anglais par D. Roche), Paris : L'Herne, 1966, p. 25. Cité par Pascale Casanova, *Op.cit.*, p. 37.

résulte une forte valeur historique, ce qui pourrait promettre (et promouvoir) le roman à des records de vente.

Quoi qu'il en soit, le recours au vocabulaire et aux idées de la bourse permet d'exemplifier l'explosion du biographique d'un point de vue socio-économique, en ce début du 21^e siècle qui voit se perpétuer le même ressac des lois de l'économie littéraire dont parlent Paul Valéry et Goethe, dorénavant ancrées dans la culture de masse et la récupération de personnalités *exemplaires* desquels on fait des *effigies*, des *marques*, des *tactiques de ventes*.

Littérature et temps

*Tout s'effacera en une seconde. Le dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit s'éliminera. Ce sera le silence et aucun mot pour le dire. De la bouche ouverte il ne sortira rien. Ni je ni moi. La langue continuera à mettre en mots le monde. Dans les conversations autour d'une table de fête on ne sera qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans la masse anonyme d'une lointaine génération*²⁶⁰.

En ce qu'elle est promesse de nous garder en elle, de panser\penser la mortalité et la mort de ceux qui l'ont pourtant mise au monde, la littérature est peut-être le revers, l'antinomie de la disparition, *la disparition dans la masse anonyme d'une lointaine génération*, comme la souligne Annie Ernaux dans *Les Années*. La littérature a été mise au monde, et elle nous remet au monde à son tour, sur ses pages. La littérature, contrairement à nos corps, est là pour rester.

²⁶⁰ Annie Ernaux. *Les Années*. Paris : Gallimard, 2011, p. 933. Cité par Alexandre Gefen. *Réparer le monde ; La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris, Gallimard, 2011, p. 237.

Pour reprendre Alexandre Gefen qui s'intéresse à la question de la mémoire constitutive dans son ouvrage *Réparer le monde, la littérature face au 21^e siècle*, la littérature constitue un outil de mémoire inégalé, en ce qu'elle détient en elle le pouvoir de *contrer le temps*, de faire perdurer non pas l'existence, mais la mémoire du passage de celle-ci. Au-delà de l'expérience immanente de la vie vécue, elle permet d'illustrer en mots l'expérience terrestre de celle-ci :

Au-delà de la justice des comblements mémoriels et leurs visées historiographiques correctrices particulières, ce que les écrivains contemporains demandent à la littérature de réparer, c'est la finitude. S'il y a bien un leitmotiv propre à la littérature contemporaine, c'est d'offrir un tombeau scriptural, forme particulière de mémoire assurée par le papier qui vient concurrencer à la fois le musée et le cimetière. [...] la mémoire narrative vient offrir, proposer des modes de souvenir transgénérationnel, si ce n'est des rêves d'éternisation, à une condition contemporaine affolée²⁶¹.

Comprise ainsi, la littérature ouvre un monde dans lequel le temps de l'expérience humaine ne s'applique pas, elle possède en elle la possibilité d'incarner en mots ladite expérience humaine, et de l'immortaliser par son médium. Biographie, autobiographie, biofiction, autofiction, ces formes transcendent les notions du temps et ont la faculté de représenter sur papier une vie exemplaire, vie dès lors sacralisée puisque promue à ne pas *disparaître* dans les couloirs du temps. Il y a dans cette capacité intrinsèque une force inégalée, phénoménale, une force que l'on tient peut-être pour acquise, mais qui contient un monde, qui détient les clés de l'histoire telle qu'on la connaît aujourd'hui ; et davantage : qui contient la passation des savoirs accumulés depuis l'avènement de la transposition de la parole sur une surface matérielle, depuis les balbutiements de ce qu'on peut aujourd'hui se risquer à regrouper sous le terme de *sémiotique*.

Par le geste biofictif étudié dans l'ensemble de ce mémoire, Hildegard et Caravage entrent dans un véritable « lieu de mémoire » qui s'inscrit dans une optique transnationale, transhistorique et transdisciplinaire. Pour réapproprier à ce mémoire les idées de Pierre Nora :

L'intérêt pour les lieux où s'ancre, se condense et s'exprime le capital épuisé de notre mémoire collective relève de cette sensibilité-là. Histoire, profondeur d'une époque arrachée à sa profondeur, roman vrai d'une époque sans vrai roman. Mémoire, promue au centre de l'histoire : c'est le deuil éclatant de la littérature²⁶².

²⁶¹ Alexandre Gefen, *Ibidem*, p. 237.

²⁶² Pierre Nora (dir.). « Entre mémoire et histoire » dans *Les Lieux de Mémoire*. Tome 1 : La République, Paris : Gallimard, 1984. p. XLII.

En réaction à ce passage de l'introduction des *Lieux de Mémoires*, il à propos de positionner la biofiction dans le sillage d'une *nouvelle tentative* de remémoration et de *fabrication* de la mémoire. Ainsi, la biofiction devient outil, devient nouveau lieu, lieu-hommage, lieu-consécration, lieu qui permet d'aborder l'Histoire ou de se la réapproprier, de la remanier, suivant cette idée où *l'histoire est notre imaginaire de remplacement*. Cette notion de Lieu de Mémoire, élaborée par l'historien français Pierre Nora à partir de la notion de Maurice Halbwachs de « mémoire collective » permet de bien saisir la portée des noms « Hildegard von Bingen » et « Caravaggio », au sein de leur propre Pays, oui, mais plus encore, de saisir leur portée transculturelle et transhistorique qui a résonné de l'Allemagne médiéval et de l'Italie baroque jusqu'à des auteurs du 21^e siècle, toutes disciplines confondues, toutes nationalités confondues, toutes appropriations de l'extraordinaire de telle Vie confondues. Mentionnons à titre indicatif que c'est à travers une étude en trois volumes que plusieurs chercheurs, sous la direction de Pierre Nora, se penchent sur de vrais lieux (par ex. le site de bataille, par ex. Verdun) qui ont marqué à jamais la mémoire collective d'un Pays et qui sont désormais inscrits dans son Histoire ; des bâtiments (par ex. Notre Dame, le Panthéon) ; les éléments d'une culture (par ex. la Marseillaise) ; et des œuvres littéraires devenues « lieu de mémoire » (par ex. À la recherche du temps perdu de Proust), afin de cristalliser la Mémoire. Faire d'elle un « lieu », c'est la monter sur un piédestal afin de la célébrer, l'enseigner, la perpétuer. C'est dans cet esprit de grandeur historique, de solennel, d'immortel, que s'insèrent une Hildegarde et un Caravage (entre autres, évidemment) comme « lieu de mémoire », au-delà de leur Allemagne ou de leur Italie respectifs.

À travers la narration biofictionnelle, leur mémoire est conservée, au-delà de l'épithète, ultime littérature du commun des mortels, appelée à résister à l'usure du temps par le potentiel de l'acte littéraire.

Bibliographie

1. Corpus littéraire à l'étude

Fernandez, Dominique. *La course à l'abîme*. Paris : Grasset, 2002.

Haenel, Yannick. *La solitude Caravage*. Paris : Fayard, 2019.

Nobécourt, Lorette. *La clôture des merveilles : Une vie d'Hildegarde de Bingen*. Paris : Grasset, 2013.

Tancredi, Lucia. *Hildegarde de Bingen : La puissance et la grâce*. (Traduit de l'italien par Sylvie Garoche), Bruyères-le-Châtel : Nouvelle Cité, 2012.

2. Littérature critique

Aigrain, René. *L'Hagiographie – Ses sources, ses méthodes, son histoire*. Paris : Bloud et Gay, 1953.

Amossy, Ruth. « Image de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto) biographique », dans *Revue des sciences humaines*, « Paradoxes du biographique », no.263, 2001, p. 161-182.

Angelet, Christian. « Le Topos du manuscrit trouvé : considérations historiques et typologiques » dans Jan Herman et Fernand Hallyn (éds). *Le topos du manuscrit trouvé*. Paris : Éditions Peeters, 1999.

Audet, René et Alexandre Gefen (dir.). *Frontières de la fiction*. Montréal : Éditions Nota bene, 2001.

Baudelle, Yves. « Autofiction et roman autobiographique : Incidents de frontière », dans : Dion, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *Vies en récit ; Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Montréal : Éditions Nota Bene, 2007, p. 43-70.

Bieth, Fanny. « La solitude Caravage de Yannick Haenel » dans *Spirale*, no.271, 2020, p. 73-75.

Blanckeman, Bruno. « L'épreuve du récit, ou le gain de soi » dans : Dion, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *Vies en récit. Formes littéraires*

et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie. Montréal : Éditions Nota Bene, 2007, p. 91-106.

Bouchard, Pierre-Olivier. « Mémoire et Histoire dans la Biographie, 1980-2000 », dans : Moulin, Joanny, Phuong Ngoc Nguyen et Yannick Gouchan (dir.). *La vérité d'une vie : Études sur la véridiction en biographie*. Paris: Honoré Champion, 2019, p. 189-200.

Boldrini, Lucia and Julia Novak. *Experiments in Life-Writing*, Londres : Palgrave Studies in Life Writing, 2017.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction, critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.

Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques*. Paris : Seuil, 1994.

Bourdieu, Pierre. « Une révolution conservatrice dans l'édition » dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*. vol. 126-127, mars 1999, p. 3-28.

Broqua, Vincent et Guillaume Marche. *L'épuisement du biographique?* Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publisher, 2010.

Buisine, Alain. « Biofictions », dans : *Revue des Sciences Humaines*, « *Le Biographique* », n° 224, 1991, p. 7-13.

Carrier-Corbeil, Marie. « *Le Caravage en représentation : Continuités et ruptures d'un discours biographique* », M.A en Histoire de l'art, sous la direction de Ribouillault, Denis. Montréal, Université de Montréal, 2013.

Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999.

Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure. Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil, 1981.

Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch : Tristram, 2004.

Coppolani, Antoine et Frédéric Rousseau. *La biographie en histoire*. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2007.

D'Angelo, Mario. *Acteurs culturels: positions et stratégies dans le champ de la culture et des industries créatives. Une étude dans vingt pays d'Europe*. Paris : Idée Europe, 2018.

Diaz, José-Luis. « Aller droit à l'auteur sous le masque du livre, Sainte-Beuve et le biographique », dans : *Romantisme, revue du 19^e siècle : 'Sainte-Beuve ou l'invention de la critique'*, n°109, 2000, p. 45-67.

Décultot, Élisabeth. « Le Laocoon de Gotthold Ephraim Lessing : De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », dans : *Les Études philosophiques*, n°65, 2003/2.

- Dosse, François. *Le pari biographique. Écrire une vie*. Paris: Éditions La Découverte, 2011.
- Ernaux, Annie. *Les Années*. Paris : Gallimard, 2011.
- Gasparini, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2004.
- Gefen, Alexandre. *Au pluriel du singulier : La fiction biographique*. Paris : Éditions de Minuit, 2012.
- Gefen, Alexandre. *La Mimésis*. Paris : G F Flammarion, 2002.
- Gefen, Alexandre. « Le chat jaune de l'abbé Séguin ou les ambiguïtés du genre biographique » dans : *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2002. [En ligne]: <<http://books.openedition.org/pub/5693>>
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde ; La littérature française face au XXIe siècle*. Paris, Gallimard, 2011.
- Genette, Gérard. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007.
- Genette, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris : Seuil, 2004.
- Genette, Gérard. *Métalepse : De La Figure à La Fiction*. Paris : Seuil, 2004.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Gougenheim, Sylvain. *La Sibylle du Rhin*. Paris : Publications de la Sorbonne, 1996.
- Gourbier-Robert, Geneviève. « Le Topos du manuscrit trouvé : de la tradition à la subversion (1745-1799) dans Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.). *Le topos du manuscrit trouvé*. Paris : Éditions Peeters, 1999, p. 217-224.
- Hammill, Graham L. *Sexuality and Form : Caravaggio, Marlowe, and Bacon*. Chicago : University of Chicago Press, 2000.
- Hibbard, Howard. *Caravaggio*. New York : Harper & Row, 1983.
- J. Heffernan, Thomas. *Sacred biography ; Saints and their biographers in the Middle Ages*. New York : Oxford University Press, 1988.
- Jarrey, Michel avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Boutet, Emmanuel Bury, Pierre Frantz, Daniel Ménager, Gilles Philippe et Yves Vadé. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Le Livre de Poche, 2001.
- Jordan, Shirley Ann. « The Writing of Lorette Nobécourt : Body Matter(s) and Narrative Acts » in : *Contemporary french women's writing*. Modern French Identities, vol.37, Peter Lang European Academic Publisher, 2004, p. 219-254
- Lejeune, Philippe. *Je est un Autre : L'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.

- Leyris, Raphaëlle. « Prix Renaudot : David Foerkinos récompensé pour « Charlotte » » dans : *Le Monde*, Novembre 2014. [En ligne] <https://www.lemonde.fr/livres/article/2014/11/05/le-renaudot-a-david-foerkinos-pour-charlotte-salomon_4518572_3260.html>
- Longhi, Roberto. *Le Caravage*. (Traduit de l'italien et annoté par Gérard-Julien Salvy), Paris : Éditions du Regard, 2004.
- Louis-Combet, Claude. « De l'Automythobiographie » dans *Revue des Sciences humaines*, « *Les paradoxes du biographique* », no.263, 2001, p. 69-74.
- Madelenat, Daniel. « La biographie aujourd'hui : frontières et résistances » dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, « *Les Études Françaises en Russie ; Joseph De Maistre ; La Biographie ; Le Vers de Théâtre* », n°52, 2000, p. 153-168.
- Madelénat, Daniel. « *La biographie contemporaine au miroir du roman du biographe* » dans : Dion, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *Vies en récit ; Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Montréal : Éditions Nota Bene, 2007, p. 71-90.
- Maurois, André. *Aspects de la biographie*. Paris : Grasset, 1932.
- Mendoza Delgado, Perla Edith. « Le genre des traces : *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard comme une biofiction », dans *Synergie Mexique*, « *Les langues et leur enseignement : nouvelles dynamiques et nouveaux défis* », n°4, 2014, p. 65-77.
- Mombert, Sarah, et Michèle Rosellini (dir.). *Usages des vies : Le biographique hier et aujourd'hui (XVIIe XXIe Siècle)*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2012.
- Moulinier, Laurence. « *Habemus sanctam ! La vie sans fin de Hildegarde de Bingen* », dans *Médiévales*, « *Philosophies morales* », n°63, 2012. [En ligne] : <<http://journals.openedition.org/medievales/6878>>
- Mujica. « Going for the subjective : One way to write biographical fiction » dans Michael Lackey (dir.). *Biofictional Histories, Mutations, and Forms*. New York : Routledge, 2017, p. 9-18.
- Munier, Charles (compilé et traduit par). *La vie de sainte Hildegarde et les actes de l'enquête en vue de sa canonisation*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2000.
- Nora, Pierre (dir.). « Entre mémoire et Histoire » dans : *Les Lieux de Mémoire*. Tome. I : La République, Paris : Gallimard, 1984, p. XVII-XLII
- Nora, Pierre (dir.). « Comment on écrit l'histoire de France? » dans : *Les Lieux de Mémoire*. Tome. III : Les France, Paris : Gallimard, 1993, p. XI-XXXII
- Nuel, Martine. « L'Éditeur dans tous ses états » dans Jan Herman et Fernand Hallyn (dir.). *Le topos du manuscrit trouvé*. Paris : Éditions Peeters, 1999, p. 203-216.

- Parini, Jay. « Writing biographical fiction: Some personal reflections » dans Michael Lackey (dir.). *Biofictional Histories, Mutations, and Forms*. New York : Routledge, 2017, p. 19-24.
- Pound, Ezra. *ABC de la lecture*. Traduit de l'anglais par D. Roche, Paris : L'Herne, 1966.
- Raoul, Valérie. *Le journal fictif dans le roman français*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.
- Rogerat, Marie-Claude. *Les biographies d'artistes : Auteurs, personnages, public*. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Rorato, Laura. *Caravaggio in film and literature, popular culture's appropriation of a baroque genius*. New York : Modern Humanities Research Association and Routledge, Italian Perspectives, no. 30, 2014.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin. *Portraits Littéraires*. Paris : Garnier, 1844.
- Salha, Agathe. « Présentation », dans Brigitte Ferrato-Combe, Agathe Salha, et Stendhal-Grenoble Université. *Recherches et Travaux*, « Fictions Biographiques Et Arts Visuels, XIX-XXIe Siècles : Actes Du Colloque Fictions Biographiques, XIXe XXIe Siècles », no.68. 2006, p. 5-14.
- Sapiro, Gisèle. « L'apport du concept de champ à la sociologie de la littérature » dans : Philippe Baudorre, Dominique Rabaté et Dominique Viart (dir.). *Littérature et sociologie*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 61-79.
- Schabert, Ina. « Fictional biography, factual biography, and their contaminations » dans *Biography*, vol. 5, n°1, 1982.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.
- Schwob, Marcel. *Vies imaginaires*. Toulouse : Ombres Éditeur, 1993.
- Terrone. Patrice. « Portraits d'un inconnu illustre, Biographies fictives du Caravage », dans Brigitte Ferrato-Combe, Agathe Salha, et Stendhal-Grenoble Université. *Recherches et Travaux*, « Fictions biographiques et arts visuels, XIX-XXIe Siècles : Actes Du Colloque Fictions Biographiques, XIXe XXIe Siècles », no.68, 2006, p. 57-69.
- Titus-Carmel, Gérard. « Le moins en dehors » dans : *Revue Sciences humaines*, « *Paradoxes du biographique* », no. 263, 2001, p. 115-121.
- Valéry, Paul. « La liberté de l'esprit », *Regard sur le monde actuel et autres essais*. Paris : Gallimard, 1960.
- Van Gorp, Hendrik et Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Champion Classique, 2005.
- Viart, Dominique. « Dis-moi qui te hante » dans *Revue des Sciences Humaines*, « *Paradoxes du biographique* », no. 263, 2001, p. 7-33.

Von Trotta, Margarethe. « My approach to biography » dans *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, « Dossier : Hannah Arendt », vol. 26, n°2, 2015, p. 70-85.

Watthee-Delmotte, Myriam. « Le musée dans l'œuvre de Yannick Haenel. L'initiation au regard intérieur », dans Mayaux, Catherine (dir.), *Quand les écrivains font leur musée...* Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2017, p. 215-234.

Zurawska, Anna. « Hildegarde de Bingen, une Sainte post-séculière? La clôture des merveilles de Lorette Naubécourt », dans : *Romanica Wratislaviensia*, vol. 66, 2019, p. 121-132.

3.1 Ouvrages consultés

Biography, vol. 5, n°1, 1982.

Littérature, « Situation de la Fiction », no.77, février 1990.

Médiévales, « Philosophies morales », n°63, 2012, sous la direction de Iacopo Costa, Aurélien Robert et Nathalie Bouloux.

Dirkx, Paul. *Sociologie de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2000.

Lackey, Michael. *Conversations with Biographical Novelists : Truthful Fictions across the Globe*. New York : Bloomsbury Academic, 2018.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

Wagner, Peter, and DeGruyter (dir). *Icons - Texts - Iconotexts : Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin\Boston : De Gruyter, 2012.

3.2 Ouvrages de Hildegarde de Bingen

Hildegard von Bingen. *Le livre des œuvres divines (1163-1174)*. (Traduit du latin par Bernard Gorceix), Paris : Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1989.

Hildegard von Bingen. *Scivias, Sache les voies ou Livre des visions (1141-1151)*. (Traduit du latin par Pierre Monat), Paris : Le Cerf, 1996.

Hildegard von Bingen. *La Symphonie des harmonies célestes suivis de l'Ordo Virtutum, Ordre des vertus*. Traduit du latin par Rebecca Lenoir et Christophe Carraud, Grenoble : Jérôme Million, 2003.

Hildegard von Bingen. *Lettres (1146-1179)*. Traduit du latin et de l'allemand par Rebecca Lenoir, Grenoble : Jérôme Millon, 2007.

Hildegard von Bingen. *Les mérites de la vie ou Principes de psychologie chrétienne (1148-1163)*. Présenté et traduit du latin par Michel Trouvé et Pierre Dumoulin, Nouan-Le-Fuzelier : Éditions des Béatitudes (EDB), 2014.

Hildegard von Bingen. *Le Livre des subtilités des créatures divines ou Physica (1151-1158)*. (T. I : Les plantes, les Éléments, les pierres, les métaux ; T. II : Arbres, poissons, animaux, oiseaux), traduit du latin par Pierre Monat, Grenoble : Jérôme Millon, 1993-1996.

Hildegard von Bingen, Baird, J. L., & Ehrman, R. K. *The Letters of Hildegard of Bingen : Volume I* (1^{re} éd.). Translated from Latin by Radd K. Ehrman, Oxford University Press, 1994.

Hildegard von Bingen, Baird, J. L., & Ehrman, R. K. *The Letters of Hildegard of Bingen : Volume II* (1^{re} éd.). Translated from Latin by Radd K. Ehrman, Oxford University Press, 1998.

Hildegard von Bingen, Baird, J. L., & Ehrman, R. K. *The Letters of Hildegard of Bingen : Volume III* (1^{re} éd.). Translated from Latin by Radd K. Ehrman, Oxford University Press, 2004.

Hildegard von Bingen. *Im Feuer der Taube – Die Briefe. Erste Vollständige Ausgabe*. Übersetzt und herausgeben von Walburga Storch, Augsburg : Pattloch Verlag, 1997.

3.3 Articles, ouvrages et autres médias sur Hildegarde de Bingen

Beuys, Barbara. *Denn ich bin krank vor Liebe*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2009.

De la Croix, Arnaud et Hildegard von Bingen. *La Langue Inconnue*. Monaco : Éditions Alphée, 2008.

Dumoulin, Pierre. *Hildegarde de Bingen, mystique abbesse et visionnaire*. Bayard Presse, 2019. [En ligne] <<https://croire.la-croix.com/Definitions/Figures-spirituelles/Hildegarde-de-Bingen/Hildegarde-de-Bingen-mystique-abbesse-et-visionnaire>>

Felicitas Wolf, Susane. *Hildegard von Bingen – Die Visionärin*. Theaterlust : Deutschland, 2018. [En ligne] <<https://theaterlust.de/hildegard-von-bingen>>

Henry, Léo. *Hildegarde*. Clamart : La Volte, 2018.

Marstrand-Jørgensen, Anne-Lise. *Tochter des Lichts. Ein Hildegard von Bingen-Roman*. Aus dem Dänischen von Patrick Zöllner, Berlin : Insel Verlag, 2012.

Moulinier, Laurence. *Le Manuscrit perdu à Strasbourg, Enquête sur l'œuvre scientifique de Hildegarde*. Paris : Presses Universitaire de Vincennes, 1995.

Moulinier, Laurence. *Un lexique "trilingue" du XIIIe siècle : la "Lingua ignota" de Hildegarde de Bingen*. Paris : Colloque international organisé par l'École Pratique des Hautes Études-IVe Section et l'Institut Supérieur de Philosophie de l'Université Catholique de Louvain, 12-14 juin 1997.

Von Trotta, Margarethe. *Vision – Aus dem Leben der Hildegard von Bingen \ Vision – Sur la vie d'Hildegarde de Bingen*. Celluloid Dreams, Clasart Produktion, Deutschland\France, 110 minutes, 2009.

3.4 Ouvrages, articles et autres médias sur Le Caravage

Bigonzetti, Mauro. *Caravaggio, ballet in two act*. Berlin : Staatsballet Berlin, 2008.

Laure Brumont. « 'Vivre' les tableaux du Caravage à Rome » dans : *La Presse*. 24 mars 2016. [En ligne] <<https://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201603/24/01-4964137-vivre-les-tableaux-du-caravage-a-rome.php>>

Laffont, Robert. *Il se mit à courir le long du rivage*. Paris : Robert Laffont, 2001.

Jarman, Derek. *Caravaggio*. Royaume-Uni : British Film Institute, 1986 (93 minutes).

Schmidt, Olaf. *Caravaggio (UA)*. Lüneburg : Theater Lüneburg, 2020.

Glossaire

¹ *Biographie* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « (gr. *Bios* = manière de vivre; *graphein* = écrire). Étude scientifique ou genre littéraire qui s'attachent à décrire la vie d'une personne déterminée, en évoquant l'évolution intérieure et les actions de cette personne, et la situant en son époque et son contexte. On parle de biographie scientifique lorsque l'œuvre repose exclusivement sur des données historiques incontestables; si tel n'est pas le cas, on parle plutôt de biographie romancée ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Dictionnaire des termes littéraires*. Paris : Champion Classique, 2005, p. 71.

² *Autobiographie* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « (gr. *Autos* = le même, lui-même; *graphein* = écrire). Récit rétrospectif en prose de la vie d'un auteur, écrit par lui-même. Cette définition n'est simple qu'en apparence. En premier lieu, tant le regard porté par l'auteur sur son existence passée que la manière d'en envisager la narration changent dans le temps. Ensuite, l'objet du récit couvre à la fois les événements extérieurs et l'évolution intérieure du personnage. Enfin, le genre n'est pas propre à la littérature. Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Ibidem*, p. 53-54.

³ *Fiction* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « (lat. *fictio* = action de façonner, d'où action de feindre). Terme qui indique le caractère fictif, imaginé, de textes, principalement en prose. [...] Les indices de la fiction se manifestent aussi bien au sein de textes qu'en leur marge : d'une part, ce sont des combinaisons grammaticales et sémantiques inusitées; d'autre part, il s'agit des mentions « romans », « poèmes », etc. sur la couverture et la page de titre, à côté d'autres éléments paratextuels. De tels indices ne sont cependant pas des critères suffisants de fictionalité, de même que s'avèrent aléatoires des circonlocutions comme « univers de paroles », « univers virtuel », « analogon de la réalité », puisqu'elles ne permettent pas de fixer avec toute la précision souhaitable la nature intrinsèque de la fiction ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Ibidem*, p. 202.

⁴ *Autofiction* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « Variante de l'écriture autobiographique, qui tend à abolir la frontière entre la fiction et la non-fiction : des événements biographiques sont mêlés à des (ou déguisés en) données fictives et vice versa ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Ibidem*, p. 55.

²² *Hagiographie et Hagiographique* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « (gr. *Hagios* = saint; *graphein* = écrire). L'adjectif « hagiographe » apparaît au début du Ve s.; il rend le terme hébreu « ketubim » qui désigne le troisième groupe des livres de la Bible, en dehors de la Loi ni les Prophètes, et c'est, à quelques exceptions près, le sens qu'il gardera jusqu'au XVIIe s. À la fin de ce siècle, il sera employé pour désigner les jésuites anversois, connus aussi dès cette époque sous le nom de « Bollandistes », qui publiaient les *Acta Sanctorum*. Le substantif «

hagiographie » sera dès lors utilisé pour nommer soit une discipline, celle qui étudie les saints et ce qui les concerne, soit un corpus littéraire, principalement narratif, celui dont les saints et leurs reliques sont les héros. Ce corpus narratif est composite, formé de textes de genres littéraires très divers : procès-verbaux de comparution, histoires romanesques, anecdotes isolées, biographies, passions de martyrs, collections de miracles, histoires de reliques, actes de canonisation, etc ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D’hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. Dictionnaire des termes littéraires. *Op.cit.*, p. 229-230.

⁶⁷ *Mémoires* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « Genre narratif, inspiré des Commentaires de J. César sur sa conquête de la Gaule, où l’auteur apporte un éclairage particulier sur des événements historiques dont il a été un acteur ou un témoin privilégié. [...] En se démocratisant, le genre s’est rapidement rapproché de l’autobiographie, vraie (Rousseau, Confessions, 1782) ou fictive (Marivaux, Le paysan parvenu, 1735; Prévost, Mémoires et aventures d’un homme de qualité, 1729-1731), rejoignant ainsi souvent le roman à la première personne, alors en plein développement ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D’hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. Dictionnaire des termes littéraires. *Op.cit.*, p. 298.

⁶⁸ *Journal Intime* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « Recueil de notes courtes, datées, présentées par ordre chronologique, qui sont le dépôt d’impressions ou de sentiments enregistrés au jour le jour par une personne. Le journal intime peut varier de ton et de propos, et consister également en une relation d’évènements publics. [...] Le journal intime possède une structure chronologique, une composition fragmentée, et le ton intime et personnel de la narration à la première personne. En littérature, les journaux intimes fictifs ou pseudo-journaux intimes, en vogue à partir du XVIIIe s., se plairont d’ailleurs à reproduire ces diverses propriétés. Le journal a souvent une fonction thérapeutique pour son auteur, lorsque ce dernier cherche à se réconcilier avec lui-même par l’écriture. Pour le lecteur, le charme du journal réside surtout dans sa confrontation avec le « document humain ». Le genre crée en effet une intimité particulière et comble la curiosité du lecteur qui a pour ainsi dire accès au monde intérieur de l’autre ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D’hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros, *Op.cit.*, p. 266.

⁶⁹ *Roman Épistolaire* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « Roman en forme de lettres [...] constitue pour l’auteur un moyen de reproduire sans les commenter les sentiments des personnages, sollicitant ainsi l’adhésion spontanée du lecteur. En outre, il fait jouer plusieurs points de vue, sans faire intervenir la médiation d’un narrateur, et crée ainsi de nouvelles ressources sur le plan de la narration et de la caractérisation des personnages. » Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D’hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 426-427.

⁷⁰ *Diégèse* : Selon le Lexique des termes littéraires : « On appelle diégèse l’ensemble des données narratives présentées dans un récit. Plus schématiquement encore, on peut dire que la diégèse est l’ « histoire » que propose

le récit. La diégèse doit donc être considérée indépendamment du texte narratif proprement dit : il arrive par exemple fréquemment qu'un épisode de la diégèse soit omis dans le récit. Par extension, on appelle parfois diégèse l'ensemble du matériel fictif (personnage, lieux, circonstances...) mis en scène dans un roman ou une nouvelle ». Ouvrage dirigé par Michel Jarrety, avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Boutet, Emmanuel Bury, Pierre Frantz, Daniel Ménager, Gilles Philippe et Yves Vadé. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Le Livre de Poche, 2001, p. 128.

Diégèse : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « Terme d'analyse du récit, souvent utilisé comme un équivalent d'« histoire ». Toutefois, la diégèse couvre l'univers spatio-temporel de l'histoire plutôt que le seul enchaînement des événements désignés par ce mot ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 142.

⁷¹ Lecture : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « Les études littéraires prennent ce terme en plusieurs acceptions. (Je note ici celle qui concerne mes recherches). [...] (3) En théorie littéraire, le terme a le sens de procédure herméneutique* appliquée à un texte, ayant pour résultat une réécriture de la constellation sémantique spécifique dudit texte ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 273.

**Herméneutique* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « = interpréter, expliquer – Discipline philologique qui a pour objet l'interprétation des textes [...] (3) L'herméneutique phénoménologique de Gadamer ne souhaite plus la reproduction du texte, mais l'entrée en dialogue avec celui-ci. Depuis que l'historicité de l'homme (Heidegger) affecte également l'entendement humain, l'ambition de comprendre un texte à part entière relève de l'illusion. Pour franchir la distance historique qui sépare l'auteur et son lecteur, s'impose plutôt un dialogue-fusion entre l'horizon du passé et l'horizon du présent. [...] ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 233.

⁷² *Voix Narrative \ Narrateur* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « En narratologie, instance de la fiction – personnage ou voix anonyme – qui fait le récit d'une histoire. [...] On peut analyser le rôle du narrateur par les rapports de celui-ci avec le récit qu'il en fait. On distingue ainsi plusieurs niveaux de la narration. [...] En combinant les catégories de la voix et de la focalisation, on peut distinguer le narrateur omniscient de celui dont le savoir et le point de vue sont limités à ceux d'un (ou de certains) de ses personnages, voire de celui qui en sait moins que ses personnages sur l'histoire qu'il tente de raconter ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 321-322.

⁷³ *Homodiégétique\Hétérodiégétique* : Selon le Lexique des termes Littéraires : « G. Genette qualifie d'homodiégétique tout narrateur qui apparaît aussi comme personnage de son propre récit [...] Un personnage qui n'est pas protagoniste de son récit sera donc dit hétérodiégétique ». Ouvrage dirigé par Michel Jarrety, avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Boutet, Emmanuel Bury, Pierre Frantz, Daniel Ménager, Gilles Philippe et Yves Vadé. *Op.cit.*, p. 208.

⁷⁷ *Narratologie* : Selon *Le Dictionnaire des termes Littéraires* : « (lat. *narrare* = raconter). Théorie du récit; études de ses lois générales et de ses traits spécifiques, ainsi que des variantes possibles dans leur mise en œuvre concrète. Dans un texte narratif. La narratologie distingue généralement trois grandes composantes, dont elle analyse le fonctionnement interne et les rapports divers : l'histoire (événements, acteurs, temps, espace...), le récit proprement dit (mise en texte de l'histoire : manipulations temporelles, focalisation, etc.) et l'acte de narration en tant que tel ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 323.

⁸¹ *Extradiégétique\Intradiégétique* : Selon le *Lexique des termes Littéraires* : « À la suite de G. Genette, on qualifie parfois d'intradiégétique tout narrateur et tout narrataire qui sont d'abord des personnages dans un récit encadrant [...] Est inversement extradiégétique tout narrateur qui n'est pas par ailleurs personnage d'un récit encadrant ». Ouvrage dirigé par Michel Jarrety, avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Boutet, Emmanuel Bury, Pierre Frantz, Daniel Ménager, Gilles Philippe et Yves Vadé. *Op.cit.*, p. 178-179.

⁸⁸ *Exemplum* : Selon le *Dictionnaire Britannica* en ligne : « **Exemplum**, (Latin: "example,") plural **exempla**, short tale originally incorporated by a medieval preacher into his sermon to emphasize a moral or illustrate a point of doctrine. Fables, folktales, and legends were gathered into collections, such as *Exempla* (c. 1200) by Jacques de Vitry, for the use of preachers ». [En ligne] <<https://www.britannica.com/art/exemplum>>

⁸⁹ *Parabole* : Selon le dictionnaire des termes littéraires : « Type particulier de comparaison, développé sous la forme d'un récit destiné à persuader le lecteur d'adopter telle position morale. [...] la parabole prétend apporter des vues nouvelles, généralement sur la situation eschatologique* de l'homme. L'essentiel d'une parabole ne réside pas dans le récit en lui-même, mais dans la comparaison que celui-ci induit avec la réalité extérieure ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 347.

*Dans notre cas, Lorette Nobécourt parabolise l'existence de Hildegarde à travers sa biofiction pour en extraire des commandements ou des préceptes que l'homme d'aujourd'hui devrait emprunter à la moniale du XIIe siècle, dans l'optique d'une vie plus sensée, qui reconnaît la beauté fondamentale de l'existence, comme l'illustre ce passage de la page 13 de son roman : « Mais comme Hildegarde, il nous faut livrer bataille et brandir l'épée pour défendre en riant notre désir d'être. Non pas seulement des hommes, mais des forces vives jetées dans l'expérience de vivre pour en dévoiler la beauté. Ainsi nous sommes pleinement humains ».

⁹⁰ *Modèle* : [utilisons ici le terme dans son acception littéraire, à savoir une] « œuvre exemplaire [...] que les épigones considèrent comme ouvrages à imiter ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 308.

⁹³ *L'exemple*, selon la définition que nous en donne Philippe Lejeune : [Ici, Philippe Lejeune prend pour exemple la figure de Victor Hugo tel que témoigné dans « Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie », en l'occurrence des membres privilégiés ayant connu l'auteur. Le but est ici de rendre compte que l'autrice se place dans son roman en témoin de la sainte, assimile dans le schéma de sa biofiction les « topoi » du récit-témoignage] « - *L'exemple*. Hugo est présenté comme un vrai héros, il possède toutes les vertus, sans défaillance (générosité, courage, fermeté, intelligence, etc.) ». *Op.cit.*, p. 79.

[C'est aussi le cas de Hildegarde dans *La clôture* puisque sans arrêt l'autrice la place sur un piédestal et vénère ses vertus, qu'elle nomme et exemplifie sans arrêt comme si elle avait connu la Sainte] : « [...] dans cette foi qui n'est pas une croyance mais l'état naturel de son être [...] À cette paix masculine qui autorisera le calme pour agir sur le monde [...] L'endurance de H. a valeur de méthode. Elle est de nature alchimique [...] détermination inflexible [...] Humilité du cœur... ». *Op.cit.*, p. 38-39. [On le remarque, juste avec une citation d'un paragraphe d'à peine deux pages, c'est une volonté de la part de l'autrice de témoigner d'une virtuosité à laquelle elle semble avoir assisté].

⁹⁴ *L'apologie*, selon la définition que nous en donne Philippe Lejeune : « L'apologie. Contre les détracteurs et les ennemis politique du poète [*ici, Victor Hugo*] on se livre à une démonstration systématique de la cohérence de son projet politique [...] ». *Op.cit.*, p. 79.

[Dans le cas de l'hagiofiction d'Hildegarde, à plusieurs reprises Lorette Nobécourt se place en médiatrice de la liberté de corps et d'âme de la Sainte afin de nous livrer la cohérence et la grandeur de ses Œuvres et de sa Vie, malgré les réticences de certains partis, ne serait-ce qu'en rapport avec son statut de femme : (Cette citation fait état de l'épisode de la vie de la Sainte lorsqu'elle a l'intention de quitter le monastère de Saint-Disibod afin d'ériger son propre monastère sur le Rupertsberg, malgré les interdictions de l'abbé Kunon)] : « Devant le refus de l'abbé Kunon, H. tombe malade. Le mal la prend et l'accable. H. s'épuise mais ne cède pas. La mesure de sa foi est d'être sans mesure. Elle défend son projet auprès de la marquise de Stade, mère de Richardis, sa novice préférée, qui soutient l'abbesse devant l'archevêché de Mayence [...] En 1150, à l'âge de cinquante-deux ans, H. est enfin établie dans son propre monastère, aussi libre en celui-ci qu'en cet autre, intérieur, dont elle va transmettre à ses « filles », puis au monde, l'implacable chemin ». *Op.cit.*, p.72-73. [Dans cette citation, on remarque une *apologie* en ce sens où l'autrice loue le projet d'affranchissement de la Sainte, toujours en quête de liberté, elle voit dans son besoin de s'éloigner du Disibodenberg un besoin de liberté pour elle et ses 'filles', besoin que l'autrice, en faux-témoin, nous narre, tout en attestant de la pertinence de son projet par l'entremise d'autorités fondées, ici l'appui de la marquise de Stade et l'archevêché de Mayence].

⁹⁵ *La petite histoire*, selon la définition que nous en donne Philippe Lejeune : « La petite histoire consiste, sous couleur d'humaniser ou de concrétiser des événements ou des personnages qui ont eu un retentissement public et historique, à sacraliser en fait les éléments les plus quotidiens ou les plus contingents ». *Op.cit.*, p. 79.

[Dans notre cas, exemplifions avec l'épisode de l'excommunié mourant, lequel Sainte Hildegarde recueille en son couvent, béni et absout juste avant qu'il n'y meure, l'enterrant sur les terres de son monastère, déchaînant les autorités ecclésiastiques qui ordonnent l'exhumation de la dépouille] : « Elle s'en explique aux autorités : « *J'ai regardé vers la vraie lumière. Les yeux grands ouverts j'ai vu en mon âme que si nous déterriions sa dépouille en nous confrontant aux ordres, cette exhumation, telle une épaisse ténèbres menacerait notre couvent* ». [...] Le pouvoir ecclésiastique sanctionne cette insolence. Désormais, il sera interdit à H. de célébrer le service religieux et de chanter les offices au couvent ». *Op.cit.*, p. 131-132. [Cet épisode, de prime à bord banal, prouve la Sainteté de Hildegarde qui préférerait le pardon à la rancœur, et malgré ses lettres aux autorités implorant la levée de l'interdiction de chanter, rien n'y fait, et l'interdiction de chanter les louanges ne sera pas lever avant le décès de la Sainte, en 1179. Ainsi Hildegarde aura passé la dernière année de sa vie dans le silence, ne pouvant pas chanter avec ses filles. Une petite histoire banale qui aura des répercussions dans le monde chrétien, humanisera et sacralisera la Sainte, ne serait-ce qu'en consultant les Actes de l'enquête en vue de sa canonisation] : « 12.1 – Un homme (dont le nom n'est pas connu) injustement excommunié avait été enterré dans son monastère; à cause de cela, l'église de Mayence avait suspendu les offices divins et donné l'ordre d'éloigner le corps, mais la bienheureuse Hildegarde avait marqué la tombe de sa crosse, en traçant le signe de la croix, et ainsi la tombe de l'homme n'a pu être trouvée jusqu'à ce jour ». *Vita Hildegardis, Op.cit.*, p. 201.

¹⁰⁰ *Plans focaux*. Selon la définition du Lexique des termes littéraire : « L'analyse structurale du roman appelle focalisation (ou vision) la façon dont est présentée l'information dans les textes narratifs. Il s'agit, pour faire vite, de répondre aux questions « qui perçoit? Qui juge? ». On distingue souvent, à la suite de G. Genette, trois types de focalisation : la focalisation interne (les informations se confondent avec ce que sait ou perçoit un personnage, les jugements évaluatifs et les impressions lui appartiennent [...]) La focalisation externe (l'information se confond avec ce que percevait un éventuel observateur des actions, il n'y a pas de jugement subjectif [...]) La focalisation-zéro (l'information n'est pas limitée : le texte donne par exemple accès à la conscience de nombreux personnages ; c'est le cas de ce qu'on nomme parfois la « narration omnisciente » ». Ouvrage dirigé par Michel Jarrety, avec la collaboration de Michèle Aquien, Dominique Boutet, Emmanuel Bury, Pierre Frantz, Daniel Ménager, Gilles Philippe et Yves Vadé. *Op.cit.*, p. 188-189.

¹¹⁵ *Mise en abyme*. Voici la définition générique selon Philippe Gasparini, tirée de la page 119 de son ouvrage *Est-il je?* : « On dit qu'un récit est mis en abyme lorsque le narrateur y raconte l'écriture ou la narration d'un autre récit ». [Notons dans notre cas la narration ou le reflet de la vie de l'autrice elle-même dans la biofiction de la Vie d'Hildegarde]. « En représentant la transmission d'un texte, la mise en abyme construit une mimésis de la situation d'énonciation. Ce n'est pas seulement par jeu que l'auteur met en place cette structure analogique, mais aussi, et surtout, pour proposer un commentaire de l'œuvre qu'il nous communique ».

Mise en abyme. Selon la description du Dictionnaire des termes littéraires : « [...] Le procédé est comparable à celui de plusieurs tableaux de Van Eyck, de Memling ou de Metsys, qui représentent un miroir

convexe reflétant en partie ou en totalité la scène peinte. [...] Procédant de « l'auto-représentation diminutive », la mise en abyme ne se réduit pas à un simple doublage miniaturisé de l'ensemble de l'ouvrage. Par des effets de reprise ou d'allusion à peine dissimulées, elle met en évidence un thème essentiel d'une pièce de théâtre ou d'un roman. [...] Le roman moderne, en particulier le Nouveau Roman, lui confère le rôle de concourir à la déstructuration du récit, en mettant en question la linéarité du récit et sa prétention à représenter le réel, et en soulignant, au contraire, la tendance autoréférentielle de la littérature ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 18.

¹²¹ *Autofiction poétique* : Selon la définition que nous en donne Bruno Blanckeman dans « *L'épreuve du récit, ou le gain de soi* », « dans l'autofiction poétique le récit de soi se détache des circonstances vécues et vise à dégager quelque vérité essentielle de soi. [...] L'écriture magnifie quelques épisodes empruntés aux différents âges de la vie, scènes électives à partir desquelles le récit construit, dans la pleine conscience de l'artifice, un ordre de personnalité qui se veut électif – une ipséité, dirait Ricoeur. [...] On pense à ce qu'un autre écrivain de l'ombre, Claude Louis-Combet, appelle des « mythobiographies » ». Voir : Bruno Blanckeman. « *L'épreuve du récit, ou le gain de soi* » dans : Dion, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.). *Vies en récit ; Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*. Montréal : Éditions Nota Bene, 2007, p. 95.

¹²³ *Fabulation de soi* : Vincent Colonna propose une définition de la *fabulation de soi* qu'il considère synonyme d'autofiction : « La fabulation de soi, ou l'autofiction, est devenue assez tôt dans l'histoire de l'humanité une force, une conquête du discours littéraire. Sans doute parce qu'il s'agissait déjà d'une pulsion primordiale (la mise en scène de soi dans le rêve), d'une énergie archaïque, antérieure à l'institution littéraire, qu'il suffisait d'apprivoiser (sa tension discursive est interne à l'énonciation mentale, orale ou écrite). Au cours de l'Histoire, l'affabulation identitaire a porté, forgé, défait ou renouvelé la production des formes et des textes ». Voir : Vincent Colonna. *Op.cit.*, p. 166. (Cette idée d'*affabulation*, comprise dans ses deux sens, 1-*Déformation fantaisiste des faits* et 2- *Mensonge, histoire inventée de toutes pièces*, permet d'ouvrir une discussion, une réflexion sur ce que le philosophe Jean Marie Schaeffer qualifiait, dans *Pourquoi la fiction?*, de *feintise*.

À ce sujet : « La fiction et la feintise ont recours aux mêmes moyens, ceux de l'imitation-semblant. Mais ils n'ont pas la même fonction : dans le cas de la fiction, les mimènes sont censés rendre possible l'accession à un univers imaginaire identifié comme tel, dans le cas de la feintise ils sont censés tromper la personne qui s'expose à eux. L'aspect paradoxal des deux expressions ne fait d'une certaine façon que traduire cette distinction entre les moyens et le but. Les moyens de la fiction sont les mêmes que ceux de la feintise, mais le but est différent [...] ». Voir : Jean Marie Schaeffer. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éditions Seuil, 1999, p. 147.

[Dans le cas de l'étude de la biofiction, qui est justement à l'intersection entre l'archive et l'imaginaire, la distinction entre feintise et fiction permet de pousser la discussion des manœuvres, des méthodologies, de l'expérimentation de la forme biographique. Que se passe-t-il si le texte imite, sans donner d'indice dans le

paratexte ou dans l'univers narratif, l'hagiographie par exemple, alors qu'il s'agit en vérité d'une hagiofiction? Sans la préface hétérodiégétique, dans *La clôture*, et sans les va-et-vient entre la focalisation, sans tous les indices qui démontrent que le texte repose la forme biographique sur un fond de fiction, le lecteur a de quoi se poser des questions. La frontière entre feintise et fiction s'amenuise et menace de disparaître. C'est ce que l'auteur étudie, avec le cas de *Marbot*, de Wolfgang Hildesheimer, que plusieurs lecteurs ont pris pour une biographie factuelle, puisque personnages, temps et lieux concordaient avec l'Histoire et s'y confondaient, alors qu'il s'agissait en réalité d'une fiction].

¹⁶⁸ *Métafiction* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : (*gr. meta = après, au-delà*). Terme générique créé par l'écrivain américain William Gass pour désigner la pratique et les différents procédés d'auto-observation et d'auto-réflexion mis en œuvre dans un roman. On parle de métafiction quand le roman s'interroge sur son statut comme genre, sur sa fonction de support narratif, sur ses possibilités de représenter des matériaux fictifs ou réalistes. [...] Une autre forme de métafiction est constituée par l'insertion de commentaires critiques. [...] la mise en abyme, [...] les aveux par le narrateur, de son impuissance à raconter l'histoire attendue, [...] les jeux autour du topos du manuscrit prétendument retrouvé, [...] ainsi que la mise en parallèle de l'histoire et de la narration ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 298-299.

¹⁶⁹ *Mystification* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « (*gr. mustês = initié aux mystères; lat. faerce = faire*). Information volontairement inexacte ou trompeuse sur les circonstances de la genèse et de la publication d'un texte (identité de l'auteur, lieu, date et circonstance de l'édition, etc.). [...] on se dissimule derrière des sources inventées (tout en protestant de leur authenticité historique), on recourt à des artifices éditoriaux en accompagnant son texte de lettres, de documents ou de notes de bas de page qui ont pour effet de brouiller, dans l'esprit du lecteur, les frontières entre ce qui est du domaine de la fiction et ce qui ne l'est pas. Pseudo-traductions, lettres, manuscrits ou journaux intimes « trouvés », témoignages soi-disant authentiques, etc.- sans oublier les pastiches, quand ils sont bien faits- donnent à comprendre qu'une mystification ne consiste pas seulement à maquiller les données de la présentation bibliographique mais que le travail sur le style, les motifs, etc., peut également donner l'illusion que le texte correspond bien à ce qu'on prétend qu'il est ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Ibidem*, p. 318.

¹⁷⁷ *Ekphrasis* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « (*gr. description*) Cas particulier de description : celle d'un objet d'art. [...] En tant que genre poétique, l'ekphrasis connaît une nouvelle vogue à l'époque moderne. L'accent n'y porte plus tant sur la description précise (ou sur l'essai de description) d'une œuvre d'art picturale, mais davantage sur la spécificité du langage qui sert de support à cette description, et sur les réactions ou les sentiments (parfois très libres) de l'auteur à l'égard de la représentation visuelle qui déclenche le processus d'écriture lui-même ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 165.

²³² *Les travaux en Sociologie de la littérature* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires, sont des études : « [...] qui considèrent la littérature dans ses rapports avec la société, mais qui se distinguent par leur instance sur des aspects différents, parfois même diamétralement opposés, du phénomène littéraire. D'obédience marxiste, la sociologie de la littérature s'intéresse aux modalités externes et matérielles de la communication littéraire : elle veut expliquer pourquoi tel auteur a écrit telle œuvre à telle époque dans tel contexte. [...] Depuis les années 1980, plusieurs développements ont changé le paysage de la sociologie littéraire : (1) l'analyse des institutions littéraires (académies, prix littéraires, maisons d'édition, etc.) [...] (2) l'étude des relations de force qui structurent le champ littéraire (Pierre Bourdieu) et le situent par rapport aux autres domaines de la société [...] ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 449-450.

²⁴¹ *Fictionalisation* : Selon le Dictionnaire des termes littéraires : « [...] concerne le processus qui transforme une réalité extratextuelle en une réalité textuelle ». Hendrik van Gorp, Dirk Delabastia, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainer Grutman et Georges Legros. *Op.cit.*, p. 202.

