

Simona Jişa

Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai
31 rue Horea, 400202
Cluj-Napoca, Roumanie

**Dominique Fernandez : la méthode critique
psychobiographique ou la fiction psychobiographique ?**

ABSTRACT

Dominique Fernandez is the author of a method of analysis for artists and their works that he calls "psychobiography". It establishes parallels between the analysis of works and events in the life of an artist, insisting on the identification of a childhood trauma that left an indelible mark on the style of the artist. In this article we show how he applies this method in his biographical novels: *La course à l'abîme*, *Tribunal d'honneur* and *Dans la main de l'ange*. We analyze the way in which biographies are reconstituted in order to give a coherent vision of the biographee. We emphasize the thin line that separates reality from fiction, or biography from novel.

Keywords: Dominique Fernandez ; psychobiography ; artist ; fiction ; criticism

1. Aperçu théorique

En pleine folie structuraliste et formaliste qui focalise l'intérêt sur l'œuvre et néglige l'auteur, Dominique Fernandez ose proposer, en tant que théoricien, une méthode d'analyse des biographies des artistes en rapport avec leurs œuvres, qu'il nomme « psychobiographie ». Un

premier tome, *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, publié en 1972, présente la méthode et l'applique à Michel-Ange, Marcel Proust et Mozart, artistes provenant de domaines différents, pour illustrer l'étendue de ses interprétations. Un second volume théorique paraîtra en 1975 et sera dédié au cinéaste russe Eisenstein.

Dans notre article, ce corpus théorique sera revisité afin de relever les provocations de cette méthode de critique littéraire et sa place parmi les autres formes d'écriture biographique. Ensuite, en nous servant de trois des plus célèbres romans de Dominique Fernandez (*Dans la main de l'ange*, *Tribunal d'honneur* et *La course à l'abîme*), nous mettrons en évidence la manière dont l'auteur applique cette méthode à l'intérieur même de ses textes, en insistant sur le recours à la fiction comme forme paradoxale pour approcher la vie d'un être humain.

Comme la racine l'indique, la psychobiographie est un type de biographie. Dans les années 1970 et 1980, le débat théorique sur la définition du genre attestait déjà de la difficulté d'encadrer les textes littéraires biographiques dans les limites étroites d'une définition. Dans son livre *Moi aussi*, Philippe Lejeune définissait la biographie en termes plutôt vagues : « l'histoire d'un homme (en général) célèbre écrite par quelqu'un d'autre »¹ (Lejeune 1986 : 18), où la narration est faite à la troisième personne et le pacte autobiographique² (avec la triple identité nominale : auteur = narrateur = personnage) ne se retrouve plus. Quelques années plus tard, un autre spécialiste des « écritures du moi », Georges Gusdorf, est encore plus généreux avec ce genre littéraire protéiforme : « La biographie focalise le récit sur une individualité particulière, centre de valeur, centre d'intérêt » (Gusdorf 1991 : 326).

Il y a une grande variété de types d'écriture biographique : l'Antiquité nous a donné les *Vies* (« illustres » ou « parallèles », qui

¹ Vers la fin du livre, Lejeune donne une définition en termes encore plus flous : « tout texte qui a pour sujet toute ou une partie de la vie d'un individu réel » (Lejeune 1986 : 250).

² Voir le chapitre homonyme du livre *Le pacte autobiographique* (Lejeune 1975 : 13-45).

parlaient d'empereurs ou de philosophes, et avaient un caractère souvent élogieux mais toujours didactique) ; le Moyen-Âge a vu naître les *Légendes* (hagiographiques, invitant à l'imitation des vies de saints) ; à partir du XVII^e siècle l'aspect scientifique est devenu, dans certains cas, une exigence (incluant une garantie de documentation et d'objectivité des faits présentés), exigence se prolongeant jusqu'à notre époque avec le travail des historiens, des journalistes ou des auteurs de monographies littéraires ; la biographie « romancée » des derniers siècles (terme parfois méprisé à cause de l'interprétation libre des faits et de la manipulation des biographèmes) se retrouve par exemple à notre époque dans la biographies des vedettes.

Les formes « modernes » de la biographie (dans le sens d'« actuelles », visant le XX^e et le XXI^e siècles) causent une difficulté théorique dans la codification du genre biographique. Cela est dû aussi aux méthodes d'investigation et aux concepts qui reflètent les acquis de la philosophie, de la psychanalyse, de la sociologie, de la linguistique, de la narratologie, etc. dans la manière de percevoir l'autre. Pour synthétiser tous ces débats, nous donnons la définition que Daniel Madelénat propose en 1984 : « Récit écrit ou oral, en prose, qu'un narrateur fait de la vie d'un personnage historique (en mettant l'accent sur la singularité d'une existence individuelle et la continuité d'une personnalité »³ (Madelénat 1984 : 20). Mais l'époque qui a vu naître ces définitions n'avait pas encore pris en compte le matériel fictionnel que, plus ou moins consciemment, le biographe utilisait pour compléter les blancs de la documentation et pour donner cohérence à sa démarche interprétative. La case vide du tableau de Lejeune a été complétée avec le terme « autofiction », qui, tout en niant le pacte de sincérité et de vérité, respecte le pacte « nominal » de la triple identité ; malgré la part plus ou moins grande de l'invention, la biographie n'est pas signataire de ce pacte nominal. Sur le modèle

³ Et le critique continue en expliquant ces points essentiels de sa définition : « Le genre se trouve ainsi défini par la forme (narration, prose), le sujet traité (un personnage réel : donc un texte référentiel et non une fiction), et, facultativement, par la perspective du récit, la focalisation sur une intériorité et une vision du monde » (Madelénat 1984 : 20).

de l'autofiction, Alain Buisine propose le terme de « biofiction » pour les textes qui présentent la vie d'un personnage imaginaire ou la vie imaginaire d'un personnage réel (Buisine 1991 : 7-13).

Ainsi le genre biographique, si versatile, peine à trouver une définition unique synthétique, mais se prête aux plus fines analyses et nuances, comme nous allons maintenant le montrer en focalisant notre attention sur les éléments définitoires de la « psychobiographie » théorisée par Dominique Fernandez. Il la définit comme une « mise en parallèle des événements d'une vie, de l'évolution psychologique et des œuvres ou, plus brièvement : *étude de l'interaction entre l'homme et l'œuvre* » (Fernandez 1972 : 38). Dans sa vision,

c'est l'œuvre seule qui permet de comprendre ce qui s'est vraiment passé dans la vie d'un homme, en cette zone souterraine qui échappe à l'état civil. L'homme est la source de l'œuvre, mais ce qu'est cet homme ne peut être saisi que dans l'œuvre (Fernandez 1972 : 38).

Il est évident qu'il s'agit d'une double herméneutique, qui vise un éclaircissement interdépendant et des œuvres artistiques et du biographié⁴.

Le critique ne pouvait pas rester loin des acquis de la psychologie, qui donne la note distinctive de sa méthode. En tant que romancier et critique littéraire, il a dû retenir des leçons freudiennes que la création artistique est pour l'individu une façon d'« extérioriser » ses problèmes, afin de rétablir son équilibre intérieur et de se revaloriser en tant qu'individu⁵ :

La pulsion sexuelle est tout particulièrement propre à fournir de telles contributions [dans l'activité professionnelle] puisqu'elle est douée de la capacité de sublimation, c'est-à-dire est en état d'échanger son but immédiat contre d'autres, non sexuels, éventuellement placés plus haut sur l'échelle des valeurs (Freud 1987 : 81).

⁴ Il ne faut pourtant pas tomber dans le piège relevé par Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*, Fernandez est loin d'émettre des jugements de valeur du type tant vaut l'œuvre que vaut l'homme.

⁵ Nous considérons que la psychanalyse a certainement aidé Fernandez (l'homme, non seulement l'écrivain) dans sa démarche pour comprendre, accepter (et parler de) son homosexualité.

Freud considère que la « fantaisie » et l'« originalité » du créateur sont les résultats

d'une expérience actuelle intense [qui] réveille chez l'écrivain le souvenir d'une expérience antérieure, appartenant la plupart du temps à l'enfance, dont émane maintenant le désir qui se crée son accomplissement dans l'œuvre littéraire ; l'œuvre littéraire elle-même permet de reconnaître aussi bien des éléments de l'occasion récente [dans notre cas appartenant au biographié] que des éléments du souvenir ancien [appartenant au biographe] (Freud 1985 : 44).

La différence entre la conception de Fernandez et celle de Freud est que le second considère tout cela comme un ensemble de cas pathologiques qui supposent un traitement psychanalytique, tandis que Fernandez y voit la source même de la création, don inné lié à la personnalité du créateur et qui ne peut jamais disparaître ou « guérir ». Suite à ce credo, le critique soutient que la psychobiographie se base sur la « recherche des mobiles inconscients de la création [...] sans prétendre qu'ils sont toujours d'ordre sexuel » (Fernandez 1975 : 12).

La psychobiographie dépasse aussi la biographie classique qui reconstitue le *curriculum vitae* officiel de l'auteur et énumère seulement les accidents visibles de l'existence. Fernandez prend ses distances non seulement avec les psychanalystes, mais aussi avec les structuralistes qui, eux, semblent avoir oublié l'auteur, car, pour lui, « comprendre un écrivain, un peintre, un musicien, ce n'est pas seulement inventorier ses thèmes et démonter ses procédés techniques » (Fernandez 1972 : 32). Daniel Madelénat apprécie la méthode « fernandezienne » et la considère comme

un plaidoyer pour une cohérence ultime, au-delà des récits biographiques et du langage de l'œuvre, en deçà d'une histoire secrète qu'elle désigne et tente de prouver plus qu'elle ne la raconte. Discours sur des vies différenciées qu'elle relie, plus que récit d'une vie, elle codifie et systématise le triomphe de l'essai sur la représentation romanesque (Madelénat 1984 : 177).

Fernandez présente aussi les limites de sa méthode. D'abord, la documentation sur l'enfance du biographié afin d'identifier le trauma qui a marqué à vie l'homme et la création : les documents manquent, et le biographe doit se fier à son intuition, ce qui le place dans la marge frêle entre la vérité et l'invention. Mais l'absence de documents

ne vise pas uniquement l'enfance, car des biographèmes datant d'autres âges peuvent rester complètement inaccessibles à autrui. Ces « blancs » sont remplis selon l'imagination et la sensibilité de l'auteur, et représentent la vérité du biographe, moins celle du biographié. Ensuite, le biographe a la mission de donner une vision cohérente du biographié, ce qui le rapproche beaucoup du travail du romancier où la fiction prédomine. Et le choix de la personne biographiée n'est pas gratuit, car

entre le psychobiographe et son modèle se noue une relation parfois étrange, et de même que le romancier opère sur son double un transfert qui le délivre de ses conflits, nul ne peut garantir que le psychobiographe ne cherche pas et ne réussisse pas à faire sa propre cure par le truchement, et quelquefois au détriment, du modèle qu'il s'est choisi (Fernandez 1972 : 69).

La création biographique permet au biographe de vivre, par procuration, une autre vie, un autre destin, dont il rend compte à sa façon. Sa préférence ira vers les personnalités qui le fascinent, pour lesquelles il ressent une sympathie, dans la vie desquelles il identifie parfois des biographèmes similaires à ceux qui le concernent directement.

Pour conclure cette première partie théorique, citons Dominique Viart qui remarque un des paradoxes de ce genre littéraire :

[le] recours à la forme romanesque pour dire le biographique ne relève pas seulement d'un « tour de force » esthétique, imposant une contamination d'un genre par l'autre, mais d'une prise de conscience de la nature même du biographique (Viart 2001 : 17).

Le critique attire l'attention sur les enjeux de la subjectivité dans l'interprétation des biographèmes. En nommant ses textes « romans » (et non « biographies »), Fernandez assume cette part d'invention, qui supplée au manque de documents mais qui n'entrave pas l'imaginaire artistique et réalise une sorte de « fiction (psycho)biographique ».

2. Le psychobiographe au travail

Dominique Fernandez a utilisé la méthode psychobiographique non seulement en tant que critique littéraire, mais également comme romancier. Il ne peut pas séparer ses compétences d'exégète de celles

qui sollicitent davantage l'imagination. Il passe facilement du discours métatextuel à une représentation romanesque des vies des artistes qui ont attiré son attention et avec lesquels il s'est identifié. Avant d'écrire ses « romans » qui ont comme protagoniste une personnalité célèbre du monde des arts, il fait toujours un énorme travail de documentation, souvent sur place, afin de recréer un chronotope révolu pour le lecteur contemporain, et de revivre, dans un contexte plus approprié, les drames de ses héros.

Nous allons particulariser ces affirmations en nous servant de trois de ses romans-biographies : *Dans la main de l'ange* (DMA), *Tribunal d'honneur* (TH) et *La Course à l'abîme* (CB), livres dédiés respectivement à Pier Paolo Pasolini (PPP), Tchaïkovski et Caravaggio. Le point commun entre ces trois artistes et Fernandez est l'homosexualité qu'il fallait cacher, malgré les siècles différents où ils ont vécu. Pourtant, suivant la contre-argumentation offerte par Fernandez dans la définition de la psychobiographie, nous ne pouvons certes considérer que ce penchant sexuel soit l'unique générateur de la création artistique. Puisque la psychobiographie cherche le trauma infantile, nous commencerons par analyser ce qui selon Fernandez aurait eu un impact puissant sur les trois personnalités, en identifiant les épisodes clés, fonctionnant comme des leitmotifs, constituant des isotopies textuelles, et se reflétant dans certaines particularités stylistiques et techniques de ces artistes.

a) Le trauma : le rapport au père

L'un des topoï de la biographie est la figure du père. La vie de la personne biographiée ne peut pas se comprendre sans mettre en évidence le type de relation qu'il a eue avec son père. En « psychobiographiant » Fernandez lui-même, nous pouvons dire que la problématisation du rapport au père a toujours été une affaire personnelle, mise en lumière surtout lors de la parution de la biographie de son père, *Ramon* (Fernandez 2009), où le fils tente d'élucider l'énigme de ce père érudit, mais absent et accusé de collaborationnisme, qui l'a fasciné et lui a appris la honte, héros et contre-héros à la fois.

Les textes fernandesiens laissent toujours entrevoir un sentiment d'amour envers le père qui est difficile à gérer, et se mêle parfois de honte ou de peur. Le corpus choisi nous offre trois hypostases paternelles : le père médiocre et absent, le père-tyran et le « père » d'une communauté. Nous les traitons dans cet ordre qui va d'une typologie individuelle vers une typologie généralisatrice, pour montrer comment chaque type « modèle » la vie du/des fils.

En remontant les siècles et en prêtant sa voix au protagoniste (le peintre Caravaggio), *La Course à l'abîme* présente un cas individuel de père : peintre médiocre, père absent. Dans la vision de Fernandez, le destin du père marque à tout jamais le destin du fils. Ainsi, si le père n'a jamais été reconnu comme peintre de valeur, le fils non plus ne doit pas accepter la gloire : « un fils n'a pas le droit d'aller plus loin que le père, sous peine de commettre une sorte de parricide » (CB 139). Ce pré-requis ontologique du fils fait de lui un personnage tragique, soumis à une certaine fatalité. Le fils ne peut trahir son père ; à défaut, son succès sera vécu comme une trahison, qui devra être punie pour avoir dépassé une limite que l'existence du père avait fixée. Caravaggio (tel que Fernandez l'a imaginé) essaiera toute sa vie de « saboter » sa propre célébrité, surtout en refusant de se plier aux normes qui étaient exigées par la peinture aux XVI^e et XVII^e siècles. Les modèles de ses saints et saintes seront des gens pauvres, misérables, des prostitués ou ses amants – autant d'*alter ego* qui reflètent son image (le mot « abîme » du titre fait penser également à la mise en « abyme »). En conséquence, si le père, artiste raté, est assassiné par des voleurs, le fils se sent obligé d'avoir le même *fatum* : il y aura toujours en lui un penchant vers l'autodestruction.

Un père beaucoup plus présent physiquement est celui de Pier Paolo Pasolini : père-tyran, terrorisant sa femme et son fils ; il s'agit ici de la typologie assez fréquente du père terrible, craint par tout le monde, constitué selon l'archétype du Dieu punisseur. Considérons l'image du lion dévorant sa proie qui se trouve sur une carte que le père, officier au Kenya, envoie à sa famille. Fasciste sévère et rude, il transmet à son fils l'obsession de la violence subie et le plaisir de l'infamie. Le moment clé paraît se placer dans la petite enfance,

lorsque le père doit administrer au fils des gouttes pour soigner ses yeux ; comme tout enfant, il se dérobe, et le père doit faire usage de sa force physique pour l'immobiliser ; c'est à ce moment que PPP découvre le plaisir (devenu plus tard sadomasochiste) du rapport bourreau-victime ; le père est celui « qui versait, dans mon sang, ce mélange indissoluble d'avidité gourmande et de soumission coupable » (DMA 98). De là, le fils s'identifie davantage au statut de la mère, être faible et soumis, *mater dolorosa* véritable, destin qui a fait d'elle l'actrice la plus adéquate pour jouer le rôle de la mère de Jésus dans *L'Évangile selon saint Matthieu* :

Qui a incarné Marie dans la dernière partie du film ? Je n'avais pas engagé une actrice mais choisi... maman en personne ! C'est elle qui prêta à la Madone en larmes son beau et doux visage aux mille plis creusés par une vie déjà longue de souffrances. J'ai tourné ce film pour elle, c'est à elle que je l'ai dédié (DMA 314).

Les productions artistiques représentent aussi une mise en abyme du cadre familial : le créateur y transpose ses drames personnels, mais sous une forme qui touche un large public qui aurait pu passer par les mêmes expériences.

Chez Tchaïkovski, la forme la plus générale de l'image du père est constituée par l'un des symboles architecturaux de la ville de Pétersbourg (où se passe l'action du *Tribunal d'honneur*) : la statue du Cavalier de bronze – Pierre le Grand. Cette sculpture crée dans la psychologie des habitants un syndrome (celui de Pouchkine, suite à son célèbre poème) dont la manifestation est la peur que le tsar redouté ne descende de son socle pour poursuivre les gens. Ceux-ci pensent avoir commis une faute, et croient que le tsar, symbole de l'autorité indéniable (comme le père dans les autres livres), veut les punir. Il s'agit donc ici d'un trauma collectif, car toute une ville se sent, symboliquement, coupable, et craint le fondateur de la ville qui punira « ses sujets de n'être que des hommes et des femmes, non des créatures idéales en harmonie avec son rêve de pierre » (TH 18). Et comme les gens ont du mal à assumer ce sentiment terrifiant, refoulé dans l'inconscient, ils changent de rôle par pression intérieure et se transforment en bourreaux. Ainsi, Pierre le Grand est, au fond, celui qui préside ce « tribunal », appelé à décider de la vie et de la mort du

compositeur Tchaïkovski : c'est lui le juge intransigeant qui veille à ce que les lois qu'il représente soient respectées.

Ces figures paternelles traumatisantes sont très convaincantes, mais il est clair que des documents certifiant tous les événements racontés par Fernandez dans ses livres n'existent pas. Donc, l'auteur a beaucoup investi de sa sensibilité afin de réunir, de façon cohérente, le peu de biographèmes que la postérité a gardé. Il est à remarquer le talent de fin psychologue de Fernandez qui assure sa réussite en tant que romancier.

b) L'homosexualité

Comme la psychobiographie permet un double jeu de miroir (l'homme qui explique l'œuvre et l'œuvre qui explique l'homme), l'homosexualité de l'auteur se reflète dans les personnages devenus des parias à cause de leur option sexuelle. Les personnages de Fernandez ont un commun un secret qu'il faut cacher. Cette pression entraîne des formes intéressantes de sublimation artistique.

Ainsi, l'homosexualité de Caravaggio lui fait choisir certains modèles, peindre certaines figures mythologiques. La figure de la victime le fascine et le conduit à s'identifier avec les saints martyrisés qu'il peint d'une manière extrêmement réaliste, comme s'ils étaient ses amis pauvres et sales, qui acceptent, paradoxalement, avec joie, leur sort cruel. Son autoportrait favori est l'image de Goliath vaincu par un David jeune et beau, mais l'isotopie du couple victime-bourreau se retrouve dans d'autres tableaux interprétés par Fernandez, tel *Le Martyre de saint Matthieu*, saint auquel l'auteur prête sa voix :

J'espère que le peintre ne va pas croire que je meurs malgré moi, à corps défendant. À mon corps offrant, oui [...]. Il doit donner à ce tableau l'image d'une extase jubilante. [...] Être saisi par la fièvre de l'amour et brûler, à la fois, de la volonté de mourir (CB 380).

Et le roman se termine justement par une mise en pratique de ce rapport Éros-Thanatos (Caravaggio demandant à son amant de le tuer).

PPP a caché et en même temps dévoilé son homosexualité dans sa création littéraire et cinématographique⁶. Dans la préface des *Poèmes de jeunesse* de Pasolini, Fernandez insiste justement sur cet aspect :

Certains voient en Pasolini un homme affranchi, qui a revendiqué sa différence. Il n'en est rien. Nulle part dans son œuvre, ni dans ses livres ni dans ses films, il ne s'est déclaré ouvertement. Au contraire, un intense sentiment de culpabilité a continué à le gouverner jusqu'à sa mort (Pasolini 1995 : 9).

Comme dans le cas de Caravaggio, Fernandez imagine que PPP a « demandé » la mort à un « ange déchu ». Dans le poème intitulé suggestivement *Le Jour de ma mort*, l'artiste italien dévoile son désir de mourir sous le regard d'un garçon⁷. Nous identifions dans la scène du meurtre le schéma freudien des actes sado-masochistes, tournant autour d'une culpabilité généralisée, symbolique, et puisant ses « racines » dans le sentiment d'être différent (y compris sexuellement).

Tchaïkovski assume librement la fonction de *bouc émissaire*, pour purger les fautes d'une communauté au sein de laquelle il est un marginal (en tant qu'homosexuel). Le compositeur refuse la solution proposée par son frère (se réfugier à Naples, où les mœurs étaient moins rigides), en lui révélant les mécanismes de sa création artistique :

Mais à quelle source boivent ces œuvres ? Où leurs racines sont-elles plantées ? Dans le sentiment, gravé en moi dès la puberté, que la nature a fait de moi un proscrit. Intégré à la société, en règle avec le monde, croyez-vous que je me donnerais la peine de suer sang et eau sur les notes d'une portée ? Je me contenterais de vivoter, oui, plus ou moins heureux. On n'écrit qu'en s'opposant,

⁶ À remarquer la présence des *ragazzi* dans ses films (c'est aussi le titre d'un livre écrit par Pasolini en 1955) – des jeunes hommes physiquement beaux et toujours disponibles sexuellement, peuplant les lieux mal famés des villes avec un penchant pour la violence, exprimant l'esprit de révolte contre les conventions et la morale. PPP est particulièrement attiré par ce mélange de danger et d'humiliation. Voir *Accatonne* (1961), *Mamma Roma* (1962).

⁷ « Je serai encore jeune, / en chemise claire, les cheveux tendres en pluie / sur la poussière amère. / Je serai encore chaud, / et courant sur l'asphalte / tiède de l'allée, / un enfant posera sa main / sur mon ventre de cristal » (Pasolini 1995 : 51).

pour remédier au scandale d'être exclu. On n'écrit que dans la solitude, la douleur, le défi (TH 453-454).

Le lecteur ne saura jamais, certes, si ces mots sont de Tchaïkovski ; nous y reconnaissons l'une des thèses fernandeziennes soutenant l'importance de la contrainte, du malheur et de la fatalité dans la création artistique. Toutes les faiblesses existentielles de l'individu subissent une transmutation (ou sublimation) artistique qui conduisent à la naissance de l'œuvre d'art⁸.

La manière dont Fernandez joue avec les symboles et les mythes relève clairement d'un travail de romancier « inventant » à partir des images appartenant à un fond littéraire commun.

c) Les techniques artistiques – marques des artistes

Comme les trois romans envisagés présentent la vie des artistes, Fernandez s'intéresse aussi, en tant que psychobiographe, à l'impact des biographèmes traumatisants sur leur *poiésis*.

Ainsi, la marque stylistique distinctive de Caravaggio est l'utilisation du clair-obscur, technique remarquée, aux dires de Fernandez, par ses contemporains, mais interprétée alors selon la grille catholique en vigueur :

Le partage de la vie morale entre la lumière et les ténèbres a son équivalence picturale dans la répartition des surfaces colorées. Le fossé, [...] l'abîme, le gouffre sans fond qui sépare le monde de la Grâce et le monde du péché se trouve matérialisé par le contraste des tons (CB 384).

Selon une grille psychanalytique, les racines du génie caravaggien viennent du monde de la censure interne, du Sur-moi freudien qui se dissimule, d'où la propension à la technique du clair-obscur pour rendre cette zone trouble où le bien et le mal, le beau et le laid, la vie et la mort fascinent le protagoniste. Cette empreinte indéniable est le résultat du jeu entre le caché et le dévoilé ; le rôle de l'art est justement de montrer ce qui ne peut être dit à haute voix, ce qui nous renvoie à la psychobiographie qui incite justement à chercher les

⁸ Pour d'autres détails en ce sens, voir Furdui-Jiša 2011.

œuvres qui « trahissent » leur auteur pour « mettre au jour l'histoire cachée de l'artiste » (Fernandez 1975 : 12).

Dans le livre *Dans la main de l'ange*, c'est la dualité qui prend la forme d'une confrontation « nominale » : Pier Paolo Pasolini croit que son destin a été fixé par ses prénoms. Toute sa vie lui semble un récit de « vies parallèles » : « Témérité, solitude et misère de Paul. Assurance, splendeur, réussite de Pierre » (DMA 19). Pierre surtout est le constructeur, le créateur : « Un roman, un film ressemble à une église : il faut en assembler les parties avec un soin minutieux » (DMA 22), avoue le protagoniste en reprenant le jeu de mots biblique. Paul, le second « pôle » de sa personnalité, rêve de révolte, de non-conformisme et de différence :

ce rêveur chimérique en butte aux railleries et aux persécutions, partout dénoncé comme un provocateur, forcé de s'enfuir la nuit, dormant à la belle étoile, sans titre, sans mandat, sans pouvoir, sans autre autorité que celle qu'il tirait de ses épîtres rédigées sur un coin de pierre à la lueur de la lune (DMA 21).

Il faut préciser aussi que cette dualité a une dynamique à part. L'exacerbation d'un pôle (Paul) mène à la mort du personnage, mais cette « victoire » de Paul n'est, au fond, que partielle, momentanée, car après la mort de l'artiste, l'équilibre se rétablit et Pierre prend sa revanche : ce qui demeure, c'est son Œuvre.

Le Tribunal d'honneur a comme squelette de construction l'architecture de Saint-Pétersbourg. Le mot « architecture » sert ici à désigner un rigorisme établi par les tsars afin de garder la pureté initiale de la ville. Une autre explication tient à la naissance même de la ville : le terrain était boueux, difficile à travailler et devait pourtant soutenir le poids d'une ville entière. En termes de psychanalyse, la boue est un chaos primordial, assimilé à l'inconscient, au côté nocturne de l'être humain, tandis que le monde organisé selon les principes sévères de la géométrie représente le conscient, le côté diurne de l'homme. La crainte d'un jaillissement de ce qui se dissimule hante les citoyens et pourrait détruire l'équilibre. La pierre (tout comme « le » Pierre de PPP ou de Pierre le Grand) symbolise le passage à un âge pendant lequel s'instaure un cosmos reposant sur un ordre capable de maîtriser les puissances du non-créé et du

destructif. Un parallèle est possible entre les deux arts – l’architecture et la musique – car Tchaïkovski enseigne la composition au Conservatoire, il apprend aux autres les règles précises qui gouvernent toute pièce musicale : côté théorique qui offre le squelette sur lequel l’œuvre se construit. Dans son cas, la « boue » dissimule son homosexualité ; mais ce qui lui donne sa différence constitutive est le style, que Fernandez, appliquant les lois de l’herméneutique psychobiographique au genre musical, définit comme une « recherche de moyens indirects, de tournures allusives, de seconds sens, d’expressions camouflées » (TH 465). De même pour Pasolini ou Caravaggio en littérature, cinéma ou peinture.

3. Conclusion

Dominique Fernandez sait manier intelligemment les biographèmes de l’autre, mais sa sélection porte avant tout sur des êtres « différents », non conformistes, en contradiction avec les normes (sexuelles ou autres) de leur époque. En dernière instance, il réalise des œuvres de fiction, car il « invente » à partir de faits réels. De plus, il imprègne la personnalité du « biographié » de ses propres préoccupations et obsessions. Entre le biographe et le biographié il y a une parenté, un choix basé sur un transfert s’opérant entre eux, ce qui, certes, peut diminuer la valeur scientifique et objective du livre, mais augmente sa valeur littéraire, car, précise Fernandez,

la réussite d’une psychobiographie [dépend] beaucoup moins de la rigueur des instruments employés que du nombre et de la richesse des relations émotionnelles qui établissent entre un créateur et son exégète une complicité aussi peu avouable et aussi sujette à caution qu’entre un romancier et son personnage (Fernandez 1972 : 69).

Chacun de ses personnages pourrait représenter une autobiographie masquée de lui-même, ce que suggère d’ailleurs la phrase de Chateaubriand mise en exergue du livre *Dans la main de l’ange* : « On ne peint bien que son propre cœur, en l’attribuant à un autre ». De cette manière, le texte fernandezien présente un dialogue entre la personnalité de l’auteur et celle d’un autre artiste avec lequel il a des affinités communes. Au-delà de tous ces romans biographiques, qui

tous traitent de la figure de l'Artiste, se dévoile la figure de l'auteur Dominique Fernandez. Il y retrace des aspects essentiels de son autobiographie intellectuelle.

Selon ce qui semble être sa vision des choses, la psychobiographie a une intention tout à fait esthétique, et mise moins sur la vérité démontrable que sur la cohérence de la personnalité du biographié. Elle utilise les moyens de la fiction romanesque afin de combler les interstices, se transformant en une « fiction psychobiographique ». Les barrières entre autobiographie, biographie, fiction et autofiction sont repoussées d'un coup. Une fois de plus, la subjectivité auctoriale montre que l'imaginaire ne peut être ni catégorisé ni entravé, que la valeur d'une œuvre d'art ne se prête à aucun pacte, et que la beauté d'un texte résulte d'une équation qui garde encore, pour notre bonheur, plusieurs inconnues.

Bibliographie

- Buisine A. (1991) : « Biofictions », *Revue des Sciences Humaines*, « *Le biographique* », n° 224, pp. 9-13.
- Fernandez D. (1972) : *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*. Paris : Grasset.
- Fernandez D. (1975) : *L'Arbre jusqu'aux racines. II. Eisenstein*. Paris : Grasset.
- Fernandez D. (1982) : *Dans la main de l'ange*. Paris : Grasset.
- Fernandez D. (1996) : *Tribunal d'honneur*. Paris : Grasset.
- Fernandez D. (2002) : *La course à l'abîme*. Paris : Grasset.
- Fernandez D. (2009) : *Ramon*. Paris : Grasset.
- Freud S. (1985) : *Le créateur littéraire et la fantaisie. L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard.
- Freud S. (1987) : *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Paris : Gallimard.
- Furdui-Jișa S. (2011) : *Quête baroque chez Dominique Fernandez et Jean Rouaud*. Cluj-Napoca : Casa Cărții de Știință.
- Gusdorf G. (1991) : *Auto-bio-graphie. Lignes de vie, II*. Paris : Odile Jacob.
- Lejeune P. (1975) : *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Lejeune P. (1986) : *Moi aussi*. Paris : Seuil.
- Madelénat D. (1984) : *La Biographie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Pasolini P. P. (1995) : *Poèmes de jeunesse*, « L'Italie virgilienne de Pier Paolo Pasolini », préface de Dominique Fernandez. Paris : Gallimard.

Viart D. (2001) : « Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographe ». *Revue des Sciences Humaines*, n° 263, pp. 7-33.