

Jerzy Lis

Adam Mickiewicz University,
Ul. H. Wieniawskiego 1, 61-712 Poznań, Poland

Pour une biographie imaginaire d'Arthur Rimbaud

Que se serait-il passé, si Rimbaud avait survécu à l'an 1891 ? Que serait-il advenu, s'il avait continué à brouiller les pistes et ménager d'autres surprises aux exégètes acharnés ? Qu'aurait-on fait avec cet éternel paradigme rimbaldien qu'est le silence, objet d'études méticuleuses et à la fois véritable malédiction des biographes avides d'en savoir plus sur une vie dont on sait tout et rien ? Combien de biographies peut-on écrire sur Rimbaud ? Est-il encore possible d'investir sur un terrain aménagé et saturé jusqu'au bout où la moindre tentative d'ajouter un élément supplémentaire finit par détruire le bâtiment savamment construit depuis des années ? Que veut dire aujourd'hui *écrire une biographie* alors que la tripartition proposée par Daniel Madelénat entre approches classique, romantique et moderne cesse d'être opératoire en présence des textes qui échappent de plus en plus à la transparence de la dite division (Madelénat 1984 : 73) ?

Les questions, posées ci-dessus, en suscitent d'autres qui sont en rapport direct avec le sujet de cette présentation, à savoir où finit la biographie à caractère référentiel et où commence *la fiction biographique*, voire *une biofiction* selon le terme utilisé par Alain

Buisine (1991 : 7-13) ou encore *une biographie imaginaire*, une appellation mieux appropriée, nous semble-t-il, à une certaine catégorie de textes contemporains qui utilisent le biographique à des fins purement littéraires. Le caractère indécidable de ces textes et leur hésitation générique manifeste font d'eux des formes originales de la pratique biographique d'aujourd'hui, centrée souvent sur l'exploitation assez libre des biographèmes et sur l'interprétation fantasmatique du silence, du manque et du vide que suppose, dans bien des cas, la biographie de l'écrivain. Relevant toujours de l'ordre de l'ethos, un tel biographème, porteur de sens et partie d'une structure signifiante, dépasse les cadres de simples données factuelles pour devenir une hypothèse de travail autour de l'individualité du biographié.

Par sa formulation quelque peu provocante, la biographie imaginaire inverse le principe sacro-saint de Sainte-Beuve. Ce n'est pas la vie qui fait l'œuvre, mais c'est cette dernière qui construit la vie. Dans une étude « Proust contre Sainte-Beuve ? », Luc Fraisse revient sur l'importance des détails biographiques insignifiants dans la vie d'écrivain, en suggérant que même un fait apparemment neutre ou indifférent peut être doté de signification à condition qu'il soit convenablement situé par rapport à l'œuvre élaborée au cours d'une vie (2001 : 105-123). Or, en suivant la logique de son raisonnement, on ne peut ne pas remarquer que la biographie imaginaire établit souvent une relation inverse. Dans bien des cas, c'est l'œuvre qui fournit au biographe une matière à exploiter avec tout un arsenal des possibles. La vie et l'œuvre du biographié deviennent un lieu d'expérimentation dont la finalité consiste à réduire au maximum la distance entre la biographie et la fiction. Quelle que soit la visée de l'auteur, la relation instaurée est d'ordre critique, ce qui nous autorise à concevoir le biographique comme une tentative de restaurer, comme le veut Martine Boyer-Weinmann, « un lien entre histoire et signification, en remplaçant l'idée que la vie a un sens par l'idée que la vie est *du sens* » (2005 : 13).

La responsabilité du biographe réside donc dans la manière d'équilibrer les faits, si insignifiants soient-ils, et dans leur

réagencement artistique sous forme de récit dans le but de valoriser les potentialités qu'offre l'interprétation de toutes les caractéristiques culturelles, morales ou tout simplement idéologiques de l'œuvre confrontée avec ce qui est connu du public et surtout avec ce qui, au premier abord, ne se laisse pas saisir. Cette tension entre le réel et le virtuel, entre le transparent et le mystérieux, est décisive à qui s'apprête à écrire une biographie imaginaire puisant librement dans l'histoire et la fiction. Or, l'une des particularités de la biographie imaginaire consiste à broder sur un manque d'information, et finalement à transformer l'histoire du biographié pour y relever la profondeur temporelle. Pour Raphaël Baroni, la défiguration de l'histoire a pour conséquence non seulement l'irréversibilité du temps, mais aussi son ouverture sur des alternatives. C'est là qu'il voit la source de la tension narrative, typique des biographies imaginaires¹.

Avant d'être une forme littéraire, reconnaissable à des particularités qui la situent entre la littérature et l'histoire, la biographie imaginaire est avant tout une catégorie textuelle dont la fonction dépend du projet qui vise l'utilisation de la matière biographique, qu'elle soit « réelle » (véridique ou vérifiable) ou inventée (vraisemblable ou impossible). Issue elle-même d'une hybridation propre à l'expression littéraire contemporaine, la biographie imaginaire se situe entre l'essai biographique et de critique littéraire sérieux, et l'œuvre d'imagination (Dupont 2006 : 6). La vie de l'autre, surtout quand cet autre fait partie des personnalités connues, peut servir de prétexte pour différentes constructions textuelles qui correspondent aux objectifs que se propose d'atteindre le biographe.

Puisque la fiction envahit de plus en plus la vie, perçue ici comme la matière de l'investigation littéraire, la biographie imaginaire se présente de manière générale comme un projet de réécriture de la vie à partir de mythes, clichés et stéréotypes perpétués par la tradition. Dans le cas de Rimbaud qui nous intéresse, ils renvoient dans un premier temps au fameux silence du poète après 1875 qui n'a jamais cessé

¹ Voir Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007.

d'intriguer les générations postérieures. Il suffit de relire une liste des termes synonymiques du silence, établie par André Guyaux, pour se rendre compte du potentiel thématique qu'offre ce mot pour tel ou autre écrivain (1991 : 213-228)². Sommes-nous toujours dans le domaine de la biographie quand le projet se limite à exploiter la Rimbaldie à l'aide de nouvelles hypothèses et interprétations ? Ne s'agit-il pas de la biographie du mythe du silence où la vie soit sans importance ? La réécriture de la vie n'est-elle pas dans ce cas sa liquidation ? La réponse est en partie négative, mais il est vrai que la relation œuvre-vie et la préférence du fictionnel par rapport au réel ne changent en rien le caractère critique du texte. La réécriture de la biographie, même si elle se limite à l'étude du légendaire, comme c'est souvent le cas, a pour finalité de relier le biographe à l'objet de ses investigations et de produire un récit de cette relation (Boyer-Weinmann 2005 : 72).

Dans tous les cas de figures, il s'agit de confirmer que la vie est *du* sens ce qui ouvre aux écrivains la possibilité de suivre - soit séparément, soit parallèlement - l'un des objectifs suivants : élargir la vie du biographié à l'aide des éléments fantasmatiques (reconstruction de l'intimité, complémentation de la vie, extension du factuel et suppression des zones du silence) ou bien procéder à la transfiguration, voir au *recyclage*, de la vie réelle ou imaginaire de l'autre à des fins autobiographiques. Le récit imaginaire s'arroge le droit d'être le cas limite de la biographie où les singularités du biographié, les détails ambigus et la documentation lacunaire de sa vie se prêtent à des interprétations ô combien instructives de la part du biographiant. Il va sans dire que dans le cas de Rimbaud l'originalité du défi biographique réside dans l'aménagement du silence qui, du point de vue de ce type d'écriture, s'avère une entreprise désespérée sinon absurde. Cependant, comme le prouve d'ailleurs l'existence de

² André Guyaux propose une liste suivante : « *Renoncement, abandon ou démission ; métamorphose, disparition, ellipse ; divorce ou conversion ; évaison, émancipation, évaporation, fuite ou désertion ; amputation, suicide ou mort...* Il n'est pas assez de mots pour désigner ce qui se passe dans la vie de Rimbaud après 1875 ».

la Rimbaldie revisitée par bien des acolytes du poète, le silence du poète est devenu de nos jours le topos, le lieu de dialogue qui explique en quoi le mythe de Rimbaud contribue à renouveler la réflexion biographique.

Les textes proposés comme illustration, à savoir *Les trois Rimbaud* de Dominique Noguez (1986), *Rimbaud le fils* de Pierre Michon (1991), *Aséroé* de François Dominique (1992) et *Les jours fragiles* de Philippe Besson (2004), sont symptomatiques de cette fascination pour Rimbaud et ils exploitent à degrés divers sa vie, en réimaginant ce qui reste suspendu par la mort du poète. En tant qu'approches originales du mythe au sens large du mot, ces textes en tirent profit de manière différente, car les visées de chaque auteur sont d'un autre ordre. Cependant, les textes mentionnés ont pour point commun le même désir de remédier à l'absence chez Rimbaud de *la vraie vie*, une autre variante, nous semble-t-il, du mythe du silence.

Le texte de Noguez fait partie de la critique-fiction où est avancée une thèse qu'« un certain Rimbaud meurt bien en 1891 pour donner naissance à un autre » (Noguez 1986 : 23). Le poète est mort... quarante-six ans plus tard, c'est-à-dire en 1937. Nous avons donc affaire à une uchronie où la date de 1891 est à la fois son *événement fondateur* et le *point de divergence* qui constitue dans ce cas précis le début d'une biographie imaginaire du poète (Henriet 2009 : 38).

En partant des clichés perpétués par la tradition à propos de deux périodes de Rimbaud, Noguez en ajoute la troisième (1891-1937) pour permettre au poète, un peu oublié depuis les années soixante-dix du XIX^e siècle, de continuer son chemin. De manière un peu ludique, l'auteur propose au lecteur, certainement lassé par tant d'hypothèses en rapport avec la deuxième période, une version virtuelle de la vie du poète, suffisamment jeune l'année de sa mort, pour lui donner une chance de fonctionner dans le milieu littéraire et artistique de la première moitié du XX^e siècle. Noguez ne revient à aucun fait précis du passé de Rimbaud, il ne se sert pas non plus de l'œuvre du poète, définitivement achevé dans la première période. Le projet synthétise la mélancolie de l'uchroniste, sa rêverie de l'inaccompli et le désir de déchiffrer une biographie mystérieuse, méconnue et ambiguë qui

laisse un homme complètement désarmé et sans repères. Jusqu'à l'année 1937, Rimbaud aurait connu Valéry, Claudel, Breton, Aragon, Gide, Léautaud, Cocteau et Giono, il se serait marié deux fois et converti au catholicisme, comme il aurait été élu à l'Académie Française en 1930.

Puisque l'intention du biographe est de comprendre le poète et de lui rendre justice, Noguez ajoute aux deux Rimbaud le troisième qui, à son retour incognito à Paris en 1891, aurait publié plusieurs œuvres majeures. On voit Rimbaud en différentes situations hypothétiques qui tiennent compte d'une probabilité et d'une logique des choses. Son esprit critique et le goût de la révolte n'ont pas changé. La période de la maturité, voire de la « rechute » créée dans le texte est non seulement le prétexte pour tenter de saisir mieux le sens des œuvres de jeunesse arrachées à l'oubli, mais aussi pour imaginer ce que Rimbaud aurait pu être s'il avait survécu à lui-même. Loin d'être un fantôme d'outre-tombe qui fréquente les milieux littéraires au début du XX^e siècle, il est matérialisé par l'intermédiaire des témoignages des autres qui confirment que le poète, futuriste et théoricien de la vie moderne, aurait intervenu en chair et en os pour contribuer à l'élaboration de son propre mythe. Le texte de Noguez satisfait à toutes les conditions d'une bonne uchronie : *le point de divergence*, c'est-à-dire l'année 1891, est crédible et reconnaissable au lecteur, et l'histoire qui débute le jour de la mort réelle du poète ne cesse à aucun moment d'être l'objet d'un consensus. L'auteur présente la maturité de Rimbaud de manière convaincante, en livrant les faits et circonstances parfaitement fiables qu'un lecteur orienté dans la vie littéraire de l'époque n'aurait pas de mal à accepter comme possibles sinon « réels » (Henriet 2009 : 48). Aucune surprise, ni information bouleversante, Rimbaud évolue dans le temps avec les particularités et défauts que lui connaissent critiques et lecteurs.

La démarche ludique adoptée par Noguez autorise tous les clins d'œil à caractère ironique qui mettent en relief le caractère inchangé du poète. Sorti du silence en 1891, presque rené de ses cendres, Rimbaud est à nouveau devenu homme illustre. La biographie sous forme uchronique témoigne d'une grande sympathie de l'auteur vis-à-

vis du personnage biographié, car elle lui attribue une place ou un rôle qu'il aurait peut-être aimé jouer du vivant. Écrit sur le mode des regrets, comme bien des uchronies françaises³, le texte de Noguez rend justice à Rimbaud, en prouvant que le passé du poète n'est qu'une partie de son être qu'on peut compléter par une série de variations. La conclusion que Noguez tire des débats consciencieusement relatés dans le texte est très simple et à la fois révélatrice : les exégèses de Rimbaud vont trop loin, car le poète a tout dit dans *Une saison en enfer*. D'autres interprétations ne sont que développement du mythe du poète, du mythe qui n'est pas le prolongement dialectique de son œuvre, mais la continuation fictionnelle et anecdotique du passé mystérieux et ambigu du poète.

Rimbaud le fils de Pierre Michon apparaît comme une double rêverie qui implique la vie de Rimbaud et celle de l'auteur en train de construire sa propre fiction autour des manques qui caractérise la biographie de son grand prédécesseur. Le biographe ne sait pas grand-chose à propos du poète, et les seules données factuelles fournies appartiennent au registres des clichés et redites qui illustrent la naissance du poète Rimbaud. Le côté factuel est limité aux suppositions et détails de seconde importance qui témoignent plutôt du désespoir de l'archéologue, motivé par une espèce d'empathie qui débouche sur l'identification totale entre l'auteur et son sujet⁴. Ayant réduit la vie de Rimbaud à sa légende de poète qui « cessa pratiquement d'exister quand le Verbe s'effondra » (Michon 1991 : 102), Michon met l'accent sur une expérience mystique qui unit le biographe au biographié, envisagé comme sainteté, ange, objet de culte, en tout cas être hors norme, élu et omniprésent. D'où justement l'impression continue d'assister à une célébration d'un être évanescent

³ C'est ce que constate l'auteur de l'étude mentionnée, en accusant les écrivains français et francophones de produire sur ce mode des uchronies napoléoniennes (cf. Henriot 2009 : 136).

⁴ L'empathie michonienne fait l'objet d'une étude de Tlemsani J. (2004) : « Pour une poétique de la rencontre. Quelques réflexions sur le sujet dans des vies imaginaires de Pierre Michon et de Florence Delay ». *Otrante*, n° 16 (*Vies imaginaires*), Paris : Kimé, pp. 69-79.

qui réapparaît constamment pour transférer au biographe son expérience du Verbe.

Il ne fait pas de doutes que le texte de Michon célèbre le déjà connu de l'histoire. Comme l'a justement remarqué Bruno Blanckeman, l'écrivain « essentialise la biographie » et s'interroge sur l'impact de l'histoire sur la littérature (2004 : 123-130). Puisque le passé de Rimbaud s'est pétrifié pour de bon, en devenant mythe d'un éternel enfant qui n'a jamais pu devenir le père de son œuvre, son histoire est celle d'un homme qui ne progresse pas. C'est autour de cette réflexion sur la biographie du poète que Michon essaie de mettre de l'ordre dans sa propre vie, en préférant chercher une filiation auprès des ascendants plutôt que se pencher sur son expérience personnelle. Dans ce sens, se faisant de manière ostentatoire une variante de récit autobiographique, le projet de Michon consiste à transposer la biographie de l'autre qui véhicule les mêmes angoisses et désirs.

La biographie partielle et forcément lacunaire de l'autre s'avère une forme de dialogue que l'écrivain engage avec une figure qui, en tant qu'objet de fantasmes, ne cesse de le hanter. Ainsi Michon est-il conduit à l'espace de Rimbaud pour se laisser guider par un certain modèle de vie qui fut celui du grand poète. Le texte même du récit devient un lieu de théorisation où la narration biographique et la réflexion abstraite sur la littérature donnent un effet d'hybridation qui caractérise la création artistique de la fin du XX^e siècle. Michon fait partie des auteurs qui, comme l'a remarqué Dominique Rabaté, sont déchirés par une hésitation de l'entre-deux, de cet espace limite entre le monde imaginaire pur et l'histoire ou l'essai (Rabaté 2002 : 177-191). À l'exemple de Pierre Michon, on voit que la biographie imaginaire d'aujourd'hui, perçue comme lieu d'autoanalyse, puise abondamment dans la tension entre l'antériorité du sujet et l'intériorité du biographe.

Dans *Aséroé* de François Dominique, la biographie de Rimbaud s'offre comme un *liber mutus*, un livre vierge dont la lecture relève des désirs du lecteur. En donnant suite à sa curiosité, l'auteur construit une vie virtuelle, irréaliste à défaut de preuves tangibles, mais pas

totallement impossible. Il suit à la trace la conviction exprimée par Noguez dans *Les trois Rimbaud* qu'il n'y a au fond qu'une seule période Rimbaud. La biographie imaginaire constitue à peine un fragment du livre de Dominique, consacré au débat intellectuel sur un état hypothétique de la matière où les mots et les choses ne soient pas séparés. Leur fusion devrait ouvrir « à toutes les formes de création un champ radicalement nouveau » (1992 : 12) et finalement donner à la réalité un caractère inhumain. Cette fois-ci, l'archéologie biographique est centrée sur les dernières heures du poète dont on sait très peu. Se serait-il réconcilié avec Dieu ou non ? Aurait-il craché l'hostie de l'extrême onction ou non ? Qu'est-ce que Rimbaud aurait pu dire au curé avant de mourir ?

La réponse se construit parallèlement à la présentation des circonstances de la mort, telles que les a retenues la légende chrétienne, créée par Paul Claudel. Le prêtre, qui assistait le poète au moment de la mort, aurait avoué à Isabelle Rimbaud que son frère était un homme profondément croyant. Le biographe ouvre une enquête historique auprès des prêtres qui ont servi le poète au seuil de la mort. Un certain abbé Girard, à force de côtoyer Rimbaud mourant, a perdu toutes ses facultés et a fini par croire en l'existence d'un pays imaginaire Aséroé. Enfermé dans un asile psychiatrique, il continuait à se prendre pour Rimbaud, en empruntant même son prénom. C'est par le biais du journal du médecin qui soignait le malade que le lecteur apprend l'histoire de la folie de Girard. Krüger évoque l'identification du malheureux à un certain Arthur qui a beaucoup voyagé en Europe et en Afrique, et parle de sa « grande influence sur les malades [qui] entraîne une sorte de délire collectif » (Dominique 1992 : 39). La dernière note du journal de Krüger ne laisse pas de doutes qu'il a, lui aussi, perdu la raison. Comme Girard, il n'est plus sûr de son identité et croit vivre au pays d'Aséroé.

La volonté de connaître les derniers mots du poète apparaît comme un maillon manquant dans le processus d'exégèse auquel se livre l'auteur du texte. La beauté des *Illuminations* ne peut être vraiment appréciée que si l'on arrive à saisir la profondeur des croyances du poète et la perfection de son art poétique. Cette conviction rejoint

l'interrogation principale de Dominique sur le rapport entre les mots et les choses que ces mots désignent. Or, le fragment biographique, les divagations sur la signification du mythe de Rimbaud et la réflexion à propos de l'unité des mots et des choses prennent leur sens dans la perspective d'un petit traité de mycologie. Dominique s'adonne à une étude sur la mutation de la classe des champignons dont le nombre d'espèces grandit incessamment faisant de cette classe un royaume infini. Par la précision de ses appellations, le vocabulaire mycologique serait le seul dans la nomenclature scientifique à pouvoir exprimer exactement la nature des choses.

Les noms très imagés de ces champignons décrivent avec précision non seulement leur beauté, mais surtout d'innombrables associations d'idées dues à leur apparence. L'exemple des anamites l'amène à constater qu'elles constituent en elles-mêmes l'expression pure du pouvoir de la nomination. Les amanitacées peuvent être comestibles, vénéneuses ou mortelles, aux traits masculins et féminins à la fois. L'infinie variété des appellations de champignons, dont la description des plus beaux échantillons occupe plusieurs pages, sert de prétexte pour développer le récit biographique de Rimbaud. Les variations autour de la biographie du poète permettent en même temps de voir en quoi la poésie relève des expériences extrêmes, situées (de manière métaphorique) entre le comestible et le mortel. Le texte subtil de François Dominique est au fond une magnifique illustration de l'usage que fait de la biographie la littérature contemporaine. La couche factuelle ayant été depuis longtemps épuisée, les biographants privilégient l'approfondissement de l'œuvre, afin d'y repérer l'essentiel de l'expérience du poète qu'on ne peut pas saisir dans les documents d'archives ou à l'aide des témoignages directs. Pour Dominique la biographie imaginaire est une tentative d'exégèse idéale où poète et lecteur partagent la même expérience du pays d'Aséroé et où chacun, à son compte, trouve sous la beauté séduisante d'une amanite quelque chose de comestible et de vénéneux.

L'usage instrumental de la biographie caractérise également l'entreprise de Philippe Besson intitulée *Les jours fragiles*. L'auteur réécrit, lui aussi, la dernière étape de la vie de Rimbaud. Le texte est

écrit sous forme d'un journal intime tenu par la sœur du poète. Isabelle ouvre son journal au moment où Arthur, après avoir subi l'amputation de la jambe dans un hôpital à Marseille, retrouve sa famille à Roche pour y passer les derniers jours. Alors que la mère n'a jamais pardonné à son fils une vie de bohème, Isabelle est heureuse de renouer les contacts avec son frère et s'occupe de lui avec beaucoup de dévouement. Le journal intime n'est pas un simple registre quotidien, mais il devient surtout le moyen de protéger le frère contre les opinions injustes et mal fondées. Isabelle redécouvre son frère conformément aux clichés dont il était l'objet : la haine des prêtres, son ralliement à la cause des communards, son alcoolisme, ses fugues. Tout est là pour authentifier la biographie du poète qui, une fois rentré à Roche, regrette sa vie agitée et passe à l'aveu. Arthur lui transfère *son fardeau* pour s'en libérer et pour inspirer de la compassion. L'aveu commence par une rectification de l'interprétation erronée du *Cœur supplicié* de 1871 que ses contemporains n'ont pas compris. Aux dires du poète il transcrivait la plainte d'un jeune homme de 16 ans, violé brutalement dans une caserne Babylone par les communards avec lesquels il sympathisait. Il confie à sa sœur le drame de son passé et lui explique la pente qu'il allait suivre après en compagnie de Verlaine et d'autres hommes. Isabelle apprend donc qu'Arthur a connu « les étreintes innommables » et appris « les gestes inqualifiables », et qu'il s'est vite « bien mal arrangé de [son] désir des hommes » (Besson 2004 : 146-147).

Besson raconte en somme l'histoire d'un homosexuel privé d'amour dans une famille où régnait la méchanceté. D'un côté, le lecteur suit le combat intérieur d'Isabelle qui finit par admettre les désirs singuliers de son frère, de l'autre, il lit un scénario hypothétique d'un *coming out* ... posthume. Au passé homosexuel de Rimbaud, supposé par la tradition, mais sans importance pour la réputation de poète, l'auteur ajoute une perspective familiale de Rimbaud, décrit ici comme un homme éprouvé et malheureux qui décide de mettre le point sur le *i*. Besson assigne à Isabelle une fonction de confidente et de protectrice de la mémoire du poète. Son ambition est de faire entrer Arthur dans l'Histoire sans souillure et réconcilié avec Dieu.

Fondatrice du nouveau mythe de Rimbaud, elle sait parfaitement que certains faits et opinions doivent être supprimés totalement de la biographie et remplacés tant par « des mensonges qui auront l'air de vérités » (Besson 2004 :100) que par des « accommodements avec la réalité » (ibidem : 146). L'idée de Besson de charger la sœur du poète d'avouer en son nom l'inavouable en dit long sur les modes de l'aveu autobiographique, difficile à assumer à la première personne. En utilisant la matrice biographique qu'est la vie de Rimbaud, l'auteur des *Jours fragiles* fait un détour commode pour parler de l'homme moderne aux prises avec les problèmes identitaires. Faute d'autres moyens, la construction de son propre moi se fait par la disculpation de son semblable.

La biographie imaginaire contemporaine ne prétend à aucune exhaustivité dans la restitution de l'existence du biographié. Elle trahit plutôt les symptômes de l'impossibilité de saisir la réalité biographique, en en choisissant les fragments peu connus du large public, oubliés, incertains ou tout simplement inventés. Elle privilégie plutôt les aléas de la mémoire que les reconstructions effectives, et elle réserve une place importante à des fragments de vie censés accentuer les écarts ou les affinités entre le passé du biographié et le présent du biographe. Le motif principal des réécritures biographiques est donc à chercher du côté des parasitages culturels qui se forment à la jonction de l'existence révolue et de la réalité présente de l'auteur. La curiosité du biographe imaginaire se tourne vers une procédure de déhistoricisation qui permet de situer les faits sollicités dans un cadre hypothétique, conformément à une vision fantasmatique que l'écrivain se fait de la biographie de l'autre. C'est dans le déchaînement imaginaire que se réalisent toutes les variations sur Rimbaud, subordonnées à une quête de la vérité inconnue de la plupart des lecteurs. Que ce soit à l'usage critique (Noguez et Dominique) ou autobiographique (Michon et Besson), la biographie imaginaire d'aujourd'hui permet à la fois de raviver le mythe du biographié et de l'adapter au temps présent. Tout en allant dans le sens œuvre-vie, cette forme de l'écriture imaginaire participe de l'autoengendrement de la littérature comme elle témoigne aussi de l'originalité des approches

biographiques qui se renouvellent aujourd'hui avec intensité aussi surprenante qu'énigmatique.

Bibliographie

- Baroni R. (2007) : *La tension narrative*. Paris : Seuil.
- Besson Ph. (2004) : *Les jours fragiles*. Paris : Julliard.
- Blanckeman B. (2004) : « La spéculation narrative (au sujet de *Rimbaud le fils* de Pierre Michon) », in : L. Kohn-Pireaux et D. Denès (dir.) : *Les marges théoriques internes*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, pp. 123-130.
- Boyer-Weinmann M. (2005) : *La relation biographique. Enjeux contemporains*. Seyssel : Champ Vallon, coll. « Essais », p. 13.
- Buisine A. (1991) : « Biofictions ». *Revue des sciences humaines*, n° 224 (*Le Biographique*), pp. 7-13.
- Dominique F. (1992) : *Aséroé. Figures de l'oubli*. Paris : P.O.L.
- Dupont C. (2006) : *L'imagination biographique et critique. Variations inventives et herméneutiques de la biographie d'écrivain*. Québec : Éditions Nota bene, p. 6.
- Fraisse L. (2001) : « Proust contre Sainte-Beuve ? Enquête dans les arcanes de la correspondance », in : R. Kopp, R. Bollhalder Mayer, C. Gautschi-Lanz (dir.) : *La biographie, modes et méthodes*. Paris : Honoré Champion, pp. 105-123.
- Guyaux A. (1991) : *Duplicités de Rimbaud*. Paris-Genève : Champion-Slatkine.
- Henriet E. B. (2009) : *L'uchronie*. Paris : Klincksieck, p. 38.
- Madelénat D. (1984) : *La Biographie*. Paris : P.U.F.
- Michon P. (1991) : *Rimbaud le fils*. Paris : Gallimard (coll. Folio n° 2522, 1999).
- Noguez D. (1986) : *Les trois Rimbaud*. Paris : Éditions de Minuit.
- Rabaté D. (2002) : « Vies imaginaires et vies minuscules : Marcel Schwob et le romanesque sans roman », in : Ch. Berg et Y. Vadé (dir.) : *Marcel Schwob d'hier et d'aujourd'hui*. Seyssel : Champ Vallon, pp. 177-191.
- Tlemsani J. (2004) : « Pour une poétique de la rencontre. Quelques réflexions sur le sujet dans des vies imaginaires de Pierre Michon et de Florence Delay ». *Otrante*, n° 16 (*Vies imaginaires*). Paris : Kimé, pp. 69-79.