



HAL
open science

La biographie littéraire à l'anglaise

Alexis Tadié

► **To cite this version:**

Alexis Tadié. La biographie littéraire à l'anglaise. Critique: revue générale des publications françaises et étrangères, 2012, 781-782 (6), pp.553-564. hal-02018260

HAL Id: hal-02018260

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02018260>

Submitted on 13 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La biographie littéraire à l'anglaise

Peter Ackroyd, *Londres, la biographie*, traduit de l'anglais par Bernard Turle, Paris, Stock, 2003, 967p.

Jonathan Coe, *B.S. Johnson, histoire d'un éléphant fougueux*, traduit de l'anglais par Vanessa Guignery, Meudon, Quidam, 2009, 526 p.

Claire Tomalin, *Charles Dickens. A Life*, Londres, Viking, 2011, 527p.

La biographie est-elle un genre anglais ? Si l'on en juge par son histoire vénérable, comme par l'activité éditoriale intense dans le domaine, on peut être tenté de voir dans ce genre une spécialité anglaise ou anglophone. De la biographie de Samuel Johnson par Boswell aux *Eminent Victorians* de Lytton Strachey, de la vie de Charlotte Brontë par Elizabeth Gaskell à celle de Dickens par John Forster, du monument de Leon Edel sur Henry James aux grandes œuvres de Richard Ellman sur Joyce ou Wilde, l'histoire littéraire anglophone abonde en vies des hommes illustres. La biographie n'est pas que littéraire, et tous les hommes politiques, les footballeurs, les stars du rock comme les fondateurs d'entreprises informatiques ont droit à leur biographie, « autorisée » dans certains cas, sulfureuse dans d'autres. Mais lorsque Ted Beckham publie *David Beckham: My Son*, il y a longtemps que les *Vies des hommes illustres* de Plutarque ont cessé de servir de modèle.

Si la biographie naît en Angleterre aux alentours du XVII^e siècle, avec Izaak Walton qui écrit des biographies des poètes John Donne ou George Herbert (1640), ou John Aubrey qui publie des *Vies brèves* (1670-88), c'est surtout au XVIII^e siècle qu'elle prend son

essor comme genre littéraire. Defoe écrit deux textes sur la vie du brigand Jack Sheppard (1724). Samuel Johnson publie une importante vie du poète Richard Savage (1744) ainsi que des *Vies des poètes* qui rassemblent des essais biographiques sur les principaux écrivains de l'époque. James Boswell lui consacre son monument, *Vie de Johnson* (1791), qui édifie une statue de commandeur à l'auteur de *Rasselas* et du premier dictionnaire en langue anglaise : il s'agit là assurément de la première grande biographie moderne. Genre romantique, comme l'affirme Richard Holmes¹, car elle repose autant sur une recherche objective que sur une quête intérieure, la biographie se façonne autour de la fin du XVIII^e siècle, et restera marquée par cette histoire. Elle porte sur des écrivains de renom, mais sait se faire plus légère, comme lorsque Virginia Woolf publie *Flush* (1933), biographie imaginaire du chien d'Elizabeth Barrett Browning. Elle revendique sa liberté — d'objet comme de forme — et s'écrit le plus souvent en dehors des circuits universitaires.

La biographie littéraire, celle qui nous occupe ici, a-t-elle ses règles ? Somerset Maugham disait : « il y a trois règles pour écrire une biographie, mais heureusement personne ne les connaît »². Les auteurs offrent souvent des remarques sur leur conception du genre, lorsqu'il ne s'agit pas de traités complets. Samuel Johnson explique dans une livraison de son périodique, *The Rambler*, qu'il n'est pas de genre plus agréable ou utile, plus apte à captiver le lecteur ou à l'instruire davantage³. L'Histoire, avec ses grandes fresques, n'offre que peu de leçons applicables à la vie privée, contrairement au récit de vie qui présente des exemples se rapportant nécessairement à la vie du lecteur : « nous sommes tous mûs par les mêmes motifs, trompés par les mêmes erreurs, animés par l'espoir,

¹ Voir Richard Holmes, *Footsteps. Adventures of a Romantic Biographer*, Londres, Hodder and Stoughton, 1985 et *Sidetracks. Explorations of a Romantic Biographer*, Londres, HarperCollins, 2000.

² Cité par Richard Holmes, « The Proper Study ? » dans Peter France et William StClair (dirs.), *Mapping Lives. The Uses of Biography*, Oxford, Oxford University Press for the British Academy, 2002, p. 7.

³ Samuel Johnson, *The Rambler*, n° 60, 13 octobre 1750.

arrêtés par le danger, prisonniers du désir, et séduits par le plaisir ». Johnson privilégie le détail significatif sur la narration exhaustive, préfère lire chez Salluste une remarque sur la marche de Catilina, qui traduit un esprit agité, plutôt qu'un récit de vie qui commence par une généalogie et se termine par un enterrement. Il critique le biographe qui ne sait pas choisir les faits importants, alors que l'excellence de la biographie tient dans l'évanescence d'événements volatils, rarement transmis par la tradition. C'est ainsi, dit-il, que le texte rendra hommage au savoir, à la vertu et à la vérité. Pour Leon Edel, la particularité de la biographie littéraire, celle qui porte sur des écrivains, tient au fait qu'elle traite de critique littéraire et de « la vie de l'imagination en action »⁴. Si toute biographie prend pour objet la vérité de la vie et la vérité de l'expérience, l'une des difficultés de la biographie littéraire est qu'elle se doit de rendre compte de la « vie de l'esprit »⁵, qu'elle doit éclairer le processus de création. Une biographie est littéraire pour Edel, si elle évite le simple assemblage des faits en ordre chronologique, pour révéler le contenu sensible d'une partie de son matériau. En ce sens, le biographe s'appuie sur une théorie, qui lui permet de sélectionner les faits, et un principe de pertinence, qui les organise : pour Edel, la psychanalyse donne au biographe le moyen de transformer le « vil métal des faits » en « l'or de la personnalité humaine »⁶.

Rendre vivant son objet par la quête biographique, c'est ainsi que Richard Holmes définit le « romantisme » du genre, tel qu'il le pratique. Ce romantisme anime les biographies dont il est ici question, qu'il s'agisse de Dickens, personnage dont Claire Tomalin, biographe professionnelle, tente de saisir l'énergie créatrice mais aussi destructrice, qu'il s'agisse, paradoxalement, de Londres, que le romancier Peter Ackroyd cherche à animer dans les pages de son récit, qu'il s'agisse encore de B.S. Johnson dont

⁴ Leon Edel, *Writing Lives. Principia Biographia*, New York, Norton, 1987, p. 34.

⁵ P. 35.

⁶ P. 40.

les fragilités, artistiques et humaines, font l'objet de la quête de Jonathan Coe. Si la biographie jouit d'une popularité incontestable, elle apparaît peu dans les études universitaires : Richard Holmes a occupé quelque temps une chaire d'études biographiques à l'université d'East Anglia ; Hermione Lee, la biographe de Virginia Woolf, a fondé The Oxford Centre for Life-Writing. Genre profondément ancré dans la singularité de l'être, sa théorie s'exprime avant tout dans une pratique renouvelée, dans la recherche de l'interprétation, dans la quête de son objet par l'imagination, qui repose sur l'empathie de l'auteur.

La biographie est d'abord un portrait, l'exploration raisonnée d'un personnage, dynamique dans sa variété, insaisissable dans sa complexité. Elle cherche sa forme, qui doit épouser au plus près une vie sans jamais tourner le dos à l'interprétation des faits. Depuis l'importante biographie écrite par son ami John Forster, la vie de Dickens a fait l'objet de près d'une centaine de récits, et l'année 2012, qui marque le bicentenaire de la naissance de l'auteur de *David Copperfield*, prolonge cette histoire en espérant renouveler l'approche. C'est que la vie de Dickens, partiellement racontée par lui-même (il est parfois la seule source de renseignements puisqu'il a détruit un nombre très important de ses papiers), offre un aperçu du romanesque dont se nourrissent ses ouvrages. Tomalin ouvre sa biographie sur l'évocation de Dickens, juré au procès d'une femme accusée d'avoir tué son enfant, convaincu de son innocence, et qui entreprend, comme le fera Henry Fonda dans *Twelve Angry Men*, de retourner l'ensemble du jury. Le ton est donné, et l'énergie d'un Dickens attentif aux maux de la société, à ses torts envers les plus faibles, conscient de la pauvreté des plus démunis et de l'indifférence des riches à leur égard, offre comme une perspective de lecture du personnage. La vie de Dickens

est placée sous le double signe d'un père emprisonné à la prison de Marshalsea qui accueille les grands endettés — et d'où sortira en partie le récit de *Little Dorrit* — et d'une enfance occupée un temps à travailler dans une petite entreprise de cirage. L'homme offre autant le matériau d'une narration, que l'écrivain à l'énergie créatrice prodigieuse.

Celle-ci s'exprime dans les romans, d'abord publiés en feuilleton, dans les nouvelles comme dans les contes pour enfants, dans le journalisme, où Dickens officie à la fois comme auteur et comme responsable de publication, dans les comptes rendus de voyage, dans l'activité infatigable du lecteur public, à partir de 1858, dans les représentations répétées de l'acteur amateur. Tomalin s'avoue par moments impuissante à saisir le quotidien de Dickens tant ses activités sont nombreuses, et l'intensité avec laquelle il s'y adonne, considérable. Le journaliste, par exemple, est régulièrement publié dès 1834, année où il adopte le nom de plume de 'Boz'. Il devient salarié du journal réformiste *Morning Chronicle*, puis du *Evening Chronicle*, dirigé par George Hogarth, dont il épouse la fille, Catherine. Il écrit sur des sujets de politique intérieure, observe des réunions de libéraux, commence à donner des comptes rendus de représentations théâtrales, publie ses vignettes en un volume (*Sketches from Boz*) qui se clôt sur une description de la prison de Newgate. C'est en 1836 que naît le personnage de Mr Pickwick, d'une commande de la maison d'édition Chapman & Hall, que Dickens enrichit par le succès de ses premières publications. Et Dickens suit sur plusieurs fronts à la fois son activité de journaliste, les scènes de *Pickwick*, un deuxième roman en préparation, un contrat avec une autre maison pour écrire une histoire pour enfants, etc. Avec la célébrité presque immédiate, naissent évidemment les problèmes avec les éditeurs, et comme le souligne Tomalin, « s'il faut en croire Dickens, chaque éditeur commence bien et puis se transforme en personnage maléfisant ; mais la vérité est que,

s'il s'agissait bien d'hommes d'affaires coriaces, Dickens était souvent en faute dans ses échanges avec eux » (p. 70). L'homme offre une saisissante activité : l'homme d'affaires, prompt à tenter de contrôler les éditeurs, le philanthrope, initiateur d'une maison pour aider les jeunes filles en perdition, le mari et père de famille (dix enfants) autant que l'amant plutôt actif, si l'on suit Tomalin, ne le disputent qu'à l'auteur qui ne s'interrompt jamais, et dont le prochain roman s'inscrit toujours dans une constellation d'écrits divers. Le rythme de l'écriture de Tomalin, la construction de la biographie qui alterne les descriptions de la vie, l'engagement de Dickens dans différentes causes, les projets intellectuels, et les analyses des romans, parfois critiques, toujours synthétiques, reproduisent l'effet débordant d'une vie qui en contenait dix.

La vie de l'écrivain d'avant-garde anglais B.S. Johnson offre à Jonathan Coe, plus connu en France pour ses romans, l'occasion à la fois d'un travail d'archive considérable, et d'une réflexion sur la rédaction d'une biographie, en particulier celle d'un personnage aussi étrange et tourmenté que Johnson. Né en 1933, mort en 1973, Johnson est l'auteur de poèmes, de pièces de théâtre, d'articles, d'émissions de télévision, de plusieurs films, et surtout de sept romans qui visent à rompre avec les formes traditionnelles — l'un des plus célèbres, *The Unfortunates*, reprend par exemple le dispositif du roman par fiches de Marc Saporta, *Composition No 1*. Pour tenter de suivre le fil d'une vie intérieure torturée, Coe adopte une forme fragmentée. Après une section intitulée « une vie en sept romans », qui résume des romans qui ne sont parfois plus accessibles, l'ouvrage propose un itinéraire en 160 fragments qui, quoiqu'il suive le déroulé chronologique, interrompt la narration d'extraits de romans ou de pièces, de lettres, de discours, jusqu'au dernier fragment, daté 13 novembre 1973, le dernier texte laissé par Johnson avant de se donner la mort. Le récit se clôt sur une section intitulée « une vie en 44 voix », véritable

mosaïque de commentaires sur Johnson, et d'une coda, un dernier fragment, un passage éliminé de son roman *Albert Angelo*.

L'écriture de Coe épouse le travail de la détection, de la quête insaisissable du sens de la vie (et de l'acte qui la clôt) de Johnson. Les aspérités comme les impasses sont toutes perceptibles, incarnées par ces fragments, parfois difficiles à interpréter, qui ponctuent la narration. L'admiration de Coe pour Johnson passe par la reconnaissance de cette énergie créatrice qui le pousse à balayer les genres anciens et à réinventer la forme avec chaque roman. Si dans ses propres textes de fiction Coe ne recherche pas l'expérimentation à tout prix, préférant voir dans le roman d'avant-garde comme une contrainte dont les romanciers doivent à présent se détacher, il continue d'admirer dans l'œuvre de B.S. Johnson, « sa maîtrise du langage, sa fraîcheur, son ingéniosité formelle, l'humanité qui transparaît même de ses expérimentations les plus strictes, sa sincérité vigoureuse » (p. 17). Le désaccord intellectuel n'exclut pas l'empathie avec le sujet⁷. En dépit de la méfiance de Coe envers la biographie littéraire, qui ne saurait jamais remplacer la fréquentation des œuvres des écrivains, l'exploration de la vie de Johnson cherche à répondre à une question qui tient au pouvoir du roman, à sa capacité à résoudre les tragédies humaines et les interrogations personnelles, à exorciser et à rejeter hors de soi, comme le désirait Johnson, la douleur d'une expérience donnée. Le romancier devenu biographe cherche aussi chez son héros la réponse à ses propres interrogations.

La biographie parcourt la tourmente infinie de la vie de Johnson, son écriture exigeante et toujours renouvelée, à la recherche de l'homme, « dans le tas de données que j'ai accumulées, écrit Coe, durant la rédaction de cet ouvrage et qui menacent maintenant de

⁷ Qualité centrale du biographe, l'empathie est, comme l'écrit Richard Holmes dans *Sidetracks*, « la plus puissante, la plus indispensable et la plus trompeuse de toutes les émotions biographiques ».

l'enterrer plutôt que de l'éclairer » (p. 45) — éternelle impasse du genre. L'image véhiculée de Johnson, celle d'un écrivain d'avant-garde issu de la classe ouvrière en guerre contre la réaction littéraire, pour satisfaisante et confortable qu'elle ait pu apparaître, est ébranlée par Coe, qui traque les doutes et les fissures, les peurs et les angoisses, et préfère donc commencer son récit par l'étrange influence qu'a pu exercer sur Johnson, non pas *l'Ulysse* de Joyce⁸, mais *La Déesse blanche* de Robert Graves. Johnson semble avoir fait l'expérience surnaturelle de la rencontre avec cette déesse, muse suprême de la poésie. Et comme il s'agit d'un écrivain qui se disait avant tout poète, et ne voulait écrire que sur lui-même avec la plus grande honnêteté possible, les extraits que convoque Coe permettent de comprendre une relation entre l'écriture et la vie, entre la poésie, la fiction, le journalisme, le théâtre, le cinéma, et une existence faite d'angoisses dissimulées sous des certitudes. Coe dessine progressivement la complexité d'une personnalité littéraire, son activité incessante d'écriture, son esthétique parfois contradictoire qui revendique quelques figures tutélaires avouées (Beckett, Sterne) ou plus secrètes (Graves), en même temps qu'il tisse les fils d'une vie affective rongée par la dépression, la paranoïa, les tendances suicidaires, les amitiés envahissantes, mais enrichie aussi de relations littéraires et personnelles profondes, comme avec l'écrivain Zulfikar Ghose. Le biographe lui-même se transforme en conteur, confiant à l'occasion à son lecteur que les choses vont s'améliorer pour « notre héros ».

Il peut y avoir quelque paradoxe à appeler un livre sur Londres, « la biographie ». Peter Ackroyd, qui publie en 2000 cet ouvrage, s'en explique en indiquant dans la courte préface que la ville est un corps, que Londres a figure humaine, ce qui autorise donc la composition d'une biographie. Différente d'une véritable histoire de la ville par sa

⁸ Dans la lettre qui accompagne le manuscrit de son premier roman, *Travelling People*, B.S. Johnson se compare à Joyce, mais remarque qu'il a évité l'artificialité de celui-ci...

construction, elle tourne en particulier le dos à une progression chronologique stricte, préférant épouser les labyrinthes et les métamorphoses, et reproduire pour le lecteur l'expérience d'une déambulation dans la ville, recomposée par l'écrivain. Cette biographie appartient au demeurant à un ensemble dans l'œuvre de l'auteur, puisqu'en 2007 il fait paraître un ouvrage sur la Tamise, et en 2011, *London Under*, une exploration de la ville souterraine, deux livres qui semblent directement nés de deux sections de la biographie de Londres.

Qu'est-ce que la biographie d'une ville ? *Jérusalem, biographie*, paru en 2011 sous la plume de Simon Sebag Montefiore⁹, privilégie une narration qui met en valeur la continuité et la coexistence des différentes familles qui servent de trame au récit, et si la construction en est chronologique, c'est pour éviter de lire le passé au travers des obsessions du présent : pour Montefiore, son livre est aussi une histoire de Jérusalem. Cette forme narrative permet en revanche à Ackroyd de circuler dans les époques et dans les thèmes, de dessiner une ville de Londres dont l'histoire est diverse, constituée de strates, et que le lecteur, à la recherche de l'histoire naturelle de Londres ou de ses laissés pour compte, avide de découvrir la ville comme spectacle ou le centre de l'Empire, peut parcourir à sa guise. Les chapitres thématiques permettent de reconstituer des chronologies, comme ils autorisent les renvois et les échos, les retours en arrière et les digressions imaginatives. Ackroyd consacre un court chapitre aux bruits et aux chansons de Londres, qui lui permet d'enchaîner sur les gestes, les signes et les graffiti de la ville. La « fièvre architecturale » qui étreint la ville fait le sujet d'une section qui retrace, non pas l'histoire architecturale, mais bien l'esprit qui gouverne à son expansion, la construction et la reconstruction permanente de Londres, le sens de la grandeur qui reparaît par exemple au XIX^e siècle. Le Londres dévorant fait l'objet d'une

⁹ Traduit de l'anglais par Raymond Clarinard et Isabelle Taudière, Paris, Calmann-Lévy, 2011.

longue partie, qui s'ouvre sur une citation de Thomas de Quincey, attiré comme par une force magnétique vers la ville, se prolonge par la mention d'un célèbre dessin du début du XIX^e siècle, et se poursuit par le récit des migrations vers la ville. Ackroyd sait aussi convoquer les écrivains pour livrer le portrait de Londres : Dickens bien sûr, Chesterton, William Blake, T.S. Eliot, Arthur Machen sont autant de guides du biographe. Ainsi procède l'écrivain, qui ne recherche pas la précision d'une histoire, mais la foisonnante multiplicité de son existence : le choix de la biographie lui permet de trouver la liberté narrative propre à célébrer la ville. A mi-chemin entre le portrait littéraire, le récit d'imagination et l'histoire recomposée, la biographie de la ville repose donc sur une forme narrative bigarrée et flamboyante, qui permet à son auteur de rester écrivain : c'est en ce sens aussi qu'il y a là biographie littéraire.

Où réside le caractère littéraire d'une biographie ? L'objet ne suffit pas à la définir comme telle : la biographie de Londres peut être conçue comme une biographie littéraire ; il y a de mauvaises biographies de grands écrivains. Il tient plutôt dans un rapport à son objet, dans une relation entre l'écriture et le sujet approché. Coe, alors qu'il s'apprête à achever sa biographie de Johnson, avoue son impuissance : au moment de raconter les derniers jours de l'écrivain, le biographe confesse l'ignorance profonde des ressorts de l'homme dont il écrit la vie. C'est dans cette distance incommensurable, dans la fragilité inhérente au genre, dans cette hésitation sur l'interprétation que l'on peut donner de son objet en même temps que dans l'obligation de le faire, qu'intervient

la littérature. Elle permet d'exprimer « l'essaim de possibilités » de l'être plutôt que de se réfugier derrière un récit trop uniforme¹⁰.

Se penchant sur les révoltes qui secouent Londres à intervalles réguliers, Ackroyd se porte par exemple sur les émeutes du quartier de Brixton en 1981. Ce conflit à caractère racial (révolte des jeunes Londoniens souvent originaires des Antilles à coups de cocktails Molotov contre la police, sacages et pillages, etc.) trouve pour Ackroyd sa source non pas dans la présence oppressante de la police, mais plutôt dans la propension d'une partie de la population londonienne aux révoltes et au désordre. Le caractère carcéral de la ville amène les habitants à se révolter contre leurs conditions de vie. Et l'éternelle antienne sur l'écroulement de l'ordre public conduit Ackroyd, au contraire, à suggérer que l'ordre public s'est toujours maintenu à Londres, avec une étonnante constance : les bandes d'émeutiers ne l'ont jamais dominée. Là où l'historien aurait détaillé les conditions économiques qui prévalent dans des quartiers urbains tendus, l'écrivain s'affranchit de ces contraintes pour essayer de dessiner, par un acte d'imagination, de grandes lois de fonctionnement, une logique sous-jacente aux manifestations ponctuelles. La limite d'une analyse des émeutes apparaît cependant dans le caractère évanescent et finalement peu important à l'échelle de la ville qu'il leur confère. Là où d'autres — Dickens peut-être, qui centre une partie de l'action de *Barnaby Rudge* sur les « Gordon Riots », émeutes anti-catholiques de la fin du XVIII^e siècle — auraient vu dans le retour de ces révoltes l'un des principes de constitution de la fabrique urbaine, Ackroyd privilégie le maintien séculaire de l'ordre sur la ville. L'obstacle principal, dans le cas d'Ackroyd, est aussi, paradoxalement, celui d'une certaine dématérialisation de la ville sous le poids des mots. A constituer Londres par

¹⁰ L'expression est de Henry James et citée par Hermione Lee, *Body Parts. Essays in Life-Writing*, Londres, Chatto & Windus, 2005, p. 2.

une narration fondée sur des thématiques nécessairement sélectives, sur des échos littéraires, Ackroyd tend à perdre la réalité de l'expérience de la ville, celle qu'il cherchait pourtant à livrer à son lecteur. Pour Iain Sinclair, autre grand marcheur de Londres, Ackroyd serait un « nécromancien ».

Tomalin est également consciente de la nécessité de franchir l'écart qui sépare le biographe de son sujet par l'interprétation. Cet écart, c'est d'abord celui de l'auteur qui se refuse à l'empathie totale avec son sujet : Tomalin suggère par exemple au lecteur de détourner le regard de l'année 1858, année où Dickens se comporte en tyran domestique et où il entame la procédure de séparation d'avec sa femme Catherine, signe d'une tourmente intérieure qui ne l'empêche cependant pas d'œuvrer pour des organisations caritatives. Les années qui suivent, 1859 à 1861, voient Dickens publier *Le Conte de deux cités* ainsi que *Les Grandes espérances*, l'un des sommets de son art, mais ces années sont épinglées par Tomalin sous le titre : « secrets, mystères et mensonges », en allusion à une liaison possible avec Nelly Ternan, jeune actrice que Dickens avait prise sous sa protection. La biographe entre alors (elle n'est pas la seule parmi les biographes de Dickens) dans un univers de suppositions : Dickens a-t-il eu un enfant avec Nelly ? Cet enfant est-il mort à très jeune, à Paris ? Présentées comme des « preuves », l'essentiel des fondements de cette version relève de la supputation¹¹. Poursuivant le fil de cette liaison, dont la nature exacte reste peu connue, Tomalin propose une autre version de la mort de Dickens que celle que l'on lit à l'habitude¹² : au lieu de mourir chez lui, Dickens se serait d'abord écroulé chez Nelly, puis aurait été emmené en voiture par celle-ci pour être déposé dans sa maison. Tomalin elle-même le

¹¹ Michael Slater, l'auteur de la plus importante biographie de Dickens à ce jour, est beaucoup plus prudent : Slater pense par exemple qu'en laissant une petite somme d'argent à l'actrice par son testament, Dickens voulait insister sur le caractère honorable de sa liaison avec elle (voir Michael Slater, *Charles Dickens* [2009], New Haven et Londres, Yale University Press, 2011, p. 617).

¹² Peter Ackroyd débute par exemple sa biographie de Dickens sur le récit de sa mort, dans sa maison de Gad's Hill.

dit, l'histoire est improbable mais pas entièrement impossible... L'interprétation du biographe ne sert pas ici une réflexion sur l'imagination créatrice, mais alimente des hypothèses sur des faits invérifiables.

Coe érige en enjeu littéraire le problème de la méconnaissance de la vie intérieure de B.S. Johnson. Loin d'offrir des certitudes sur un écrivain qui vivait en apparence de certitudes, l'auteur révèle les fragilités du personnage, les contradictions incessantes de son esthétique comme les déchirements de sa vie, et ne cherche jamais à les résoudre dans une interprétation cohérente. C'est au contraire la difficulté à connaître et à comprendre qui est donnée comme l'un des buts de l'écriture. Coe lit des signes de plus en plus nets de paranoïa et de désespoir dans les derniers mois de la vie de Johnson, observe un nombre croissant de portes qui se ferment à lui, rapporte des témoignages dont il avoue ne pas toujours savoir comment les interpréter, décrit la séparation progressive avec sa femme, donne à lire, en les commentant à peine, les notes fragmentées de Johnson pour son projet de trilogie, pour arriver au récit, qu'il veut aussi bref que possible, de cette mort à propos de laquelle il ressent, au terme de cette enquête, la même colère et la même stupéfaction que la famille et les amis de Johnson : l'empathie a changé de camp. La narration se clôt sur un fragment supplémentaire, « pas vraiment une lettre de suicide, plutôt un poème concret » selon Coe :

Ceci est mon dernier

mot (p. 397)

Une fois l'événement raconté, Coe ne s'autorise plus de commentaire, mettant simplement en scène ces quarante-quatre voix, et une coda. Confronté à la part d'inconnaissable de son sujet, l'auteur réfléchit longuement à la définition de l'écriture, à

la posture critique, à la façon de placer sa propre voix. Mais cette quête rencontre en même temps ses limites, face à la profonde détresse de Johnson et à son dernier acte, d'une violence inouïe. L'écriture du biographe s'interrompt, incapable de poursuivre sur la voie de l'interprétation.

Alexis Tadié