

KATARZYNA THIEL-JAŃCZUK

« ÉCRIRE CONTRE LES IMAGES »

À propos de Baudelaire. Les années profondes de Michel Schneider

ABSTRACT: The article proposes a study of the biographical essay devoted to Charles Baudelaire written by Michel Schneider, the French psychoanalyst and writer. The analysis offers an inquiry into *Baudelaire. Les années profondes* from the perspective of Roland Barthes's reflections on naturalisation and demystification of some conventional opinions, called "myth," applied here to language, image, biography and portrait in relation to the issues of imitation and representation.

KEYWORDS: Portrait, Image, Biography, Photography, Michel Schneider, Baudelaire.

« Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) » déclare Charles Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, un recueil de fragments inachevés publié en 1887, vingt ans après sa mort. Cette phrase, qui traduit l'une des préoccupations majeures de la poésie et de la critique baudelairiennes, correspond aussi avec l'entreprise biographique que Michel Schneider, psychanalyste et écrivain français, met en marche dans son essai consacré au poète maudit.¹ Ayant choisi d'être poète et non pas peintre, il écrit en fait constamment – dit Schneider – contre elles. Cette résistance est partagée par Schneider lui-même, lorsque, par exemple, dans son essai inspiré de portraits photographiques et peints de Baudelaire, il refuse consciemment de les publier dans son livre tout en les laissant connaître au lecteur par le biais de la description. Ma réflexion dans le présent article va porter sur les formes de cette résistance que Schneider retrouve dans l'écriture baudelairienne ainsi que sur l'impact de celle-là sur l'organisation de sa propre écriture, voire de son art du portrait.

L'œuvre de Michel Schneider, aujourd'hui considérable, comprend une vingtaine de publications dont la majorité est constituée d'essais biographiques consacrés à des écrivains, peintres, musiciens, compositeurs,

¹ Schneider 1994. Notons que Michel Schneider est également musicologue et haut fonctionnaire d'État. Il a été directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture entre 1988-1991. Il participe toujours à la vie publique en se prononçant p.ex. contre le droit au mariage civil des personnes du même sexe. Il tient également une rubrique littéraire dans l'hebdomadaire « Le Point ».

philosophes, acteurs.² Elle fait sans doute partie d'un vaste phénomène que la critique universitaire a nommé dans les années quatre-vingt-dix « retour de l'écrivain en personne » ou « renaissance de l'auteur » (Buisine 1991, 9), ce à la suite de son expulsion par la modernité tardive de la réflexion théorique et des pratiques littéraires. Les prémices de ce retour, sous la forme de différentes productions littéraires « biographoïdes » (Buisine 1991, 10) qui ont commencé à paraître abondamment en France à partir des années 80,³ étaient volontiers interprétées à ce moment-là en référence au concept ricœurrien de l'identité narrative,⁴ qui comprend l'acte de narrer comme une forme privilégiée de constitution d'une vérité biographique, sinon d'un « effet de vécu » (Viart 2001, 24).⁵ Toutefois, avec le recours de plus en plus fréquent à l'image – en particulier photographique – dans les pratiques littéraires et artistiques à visée (auto)biographique,⁶ il est devenu urgent de redéfinir le biographique contemporain en prenant en considération le rôle de celle-là dans la représentation d'une vie. La recherche non seulement redécouvre aussitôt la tradition du portrait littéraire qu'elle confronte – dans une perspective transgénérique – avec les exigences de la narration biographique, mais elle s'intéresse également – dans une perspective transdisciplinaire – à ce qu'elle propose d'appeler

² Parmi les biographiés schneidériens se trouvent Glenn Gould (*Glenn Gould, piano solo: aria et trente variations*, 1988), Robert Schuman (*La tombée du jour: Schuman*, 1989, *Schumann: Les voix intérieures*, 2005), Théodore Géricault (*Un rêve de pierre: le Radeau de la méduse. Géricault*, 1991), Marcel Proust (*Maman*, 1999 et *L'auteur, l'autre. Proust et son double*, 2014), Blaise Pascal (*Pascal*, 2016). Il est aussi l'auteur des essais politiques et sociologiques (*La Comédie de la culture*, 1993, *Big Mother: psychopathologie de la vie politique*, 2003, *La confusion des sexes*, 2007) ainsi que des essais sur la littérature (*Voleurs de mots: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, 1985, *Écrit dans le noir*, 2017).

³ Il faut mentionner ici la collection « l'Un et l'autre » créée par le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis chez Gallimard qui a contribué à divulguer, à partir des années 90, ce genre d'écriture en France.

⁴ Voir par exemple l'article d'Alexandre Gefen 2007, 55-75. J'analyse la pertinence de cette approche ainsi que l'évolution de la recherche sur la fiction biographique en France dans l'article intitulé « Fictions biographiques contemporaines en France : entre le narratif et le visuel », paru dans *Kwartalnik Neofilologiczny* 3 (2018), 372-381.

⁵ Pour définir le biographique contemporain, Viart utilise l'expression « l'effet de vécu », inspirée du fameux « effet de réel » barthésien. Cf. Viart. 2001, 7-33.

⁶ Une espèce de consécration du rôle et de l'importance de la photographie dans la représentation d'une vie a eu lieu grâce à la publication du « manifeste photo-biographique » de Gilles Maura et Claude Nori (1983). Il faut aussi noter la parution d'une collection parallèle à « l'Un et l'autre » chez Mercure de France, intitulée « Traits et portraits », qui propose les textes « ponctués de dessins, d'images, de tableaux ou de photos qui habitent les livres comme une autre voix en écho, formant presque un récit souterrain » (cf. la description de la collection sur la page de l'éditeur (accès le mars 2018. http://www.mercuredefrance.fr/collection-Traits_et_portraits-21-1-1-0-1.html).

« figurativité biographique », c'est-à-dire, aux moyens de faire « voir avec des mots » (ce qui comprend des questions et des procédés aussi différents que la description de l'image (*ekphrasis*), la reproduction de l'image dans le texte ou la production de l'image mentale du biographié dans la tête du lecteur).⁷ Le paradoxe qui se cache derrière la formule « vies imaginaires » sous laquelle se réalise « le retour de l'auteur » au cours des années 90, semble prendre, dans le cas des « portraits biographiques » que je viens d'évoquer, un sens nouveau où le jeu entre la réalité et la fiction dans la reconstruction de la vie du personnage biographié est supplanté par la question de la visibilité et de l'invisibilité de celui-ci, voire celle de différentes formes de sa présence ou de son absence sociale, ce qui se ramène en fait à un jeu avec un usage métaphorique et un usage littéral du genre de portrait.⁸

Ce jeu se trouve au cœur de *Baudelaire. Les années profondes* que Michel Schneider organise, comme je l'ai déjà mentionné, non seulement autour des portraits photographiques et peints, mais aussi autour des portraits écrits de l'auteur des *Fleurs du mal*.⁹ Il est l'effet de la relation de Baudelaire lui-même aux images et à la langue. À l'origine de cette relation se trouve l'histoire familiale du poète : comme Schneider nous l'apprend, Baudelaire hérite de la « passion des représentations plastiques » ainsi que du « goût de la langue » (17) de son père, Joseph-François, qu'il perd à l'âge de six ans, un peintre et prêtre raté dont l'œuvre se limite à quelques gouaches et dessins et qui abandonne ses fonctions de ministre du Culte catholique lors de la Révolution. Les deux identités perdurent chez le fils, mais – dit Schneider – « comme interdites l'une par l'autre » (18) et elles déterminent son devenir-poète : comme critique d'art, Baudelaire passe pratiquement inaperçu – paraît-il – à son époque, et comme poète, il laisse à peine deux recueils dont la publication fut en plus accompagnée, comme on le sait, d'une ambiance

⁷ Cf. Dion, Lepage 2009.

⁸ Notons que, selon Michel Beaujour, un usage métaphorique de certains termes, tel l'autoportrait, que la littérature emprunte à l'art, est une source d'insatisfaction pour le portraitiste, due au rôle intermédiaire de la langue dans la représentation du personnage. Cf. Beaujour 1980, 7. La pratique de reproduire les photographies dans les textes (auto)biographiques serait-t-elle une tentative d'esquiver la médiation langagière d'une littérature souffrante d'incapacité d'atteindre directement la réalité ?

⁹ Ainsi sont évoqués (le plus souvent sous la forme d'une courte description) les portraits photographiques de Baudelaire par Nadar, par Etienne Carjat et Charles Neyt, des portraits peints ou dessinés par Émile Deroy, Gustave Courbet, Félicien Rops, Alexandre Lafond, Edouard Manet, Henri Fantin-Latour. Schneider fait aussi allusion à quelques portraits écrits et souvenirs gardés par les amis du poète, à l'autoportrait que le poète dresse dans *La Fanfarlo* où il se cache derrière le personnage principal, Samuel Cramer, ainsi qu'à son dernier portrait qui est le masque funéraire.

de scandale. Cette double interdiction – de la langue par l’image et de l’image par la langue – dans la lecture schneidérienne de Baudelaire marque aussi ses écrits esthétiques et poétiques.

Contre les tableaux

Contrairement aux opinions répandues sur l’origine de l’activité critique de Baudelaire,¹⁰ Schneider entrevoit cette dernière dans la conviction de l’auteur des *Fleurs du mal* de ne pas avoir de talent artistique. Celui-ci en prend conscience grâce au sens de l’art que lui transmet son père : la mère, qui, conformément aux standards de l’éducation féminine de l’époque, connaît les techniques de dessin, mais ne s’y connaît pas en peinture, l’encourage plutôt à devenir romancier. Baudelaire agit à l’époque de la photographie naissante qui semble accomplir à ce moment-là un désir éternel des peintres d’atteindre une parfaite imitation (Stiegler 2009). On connaît la réticence de Baudelaire par rapport à ce nouveau médium qui semblait présenter le danger de réduire l’art au seul principe d’exactitude. Dans son essai, Schneider y fait l’allusion lorsqu’il rappelle, par exemple, que malade et désirant vers la fin de sa vie posséder une image de sa mère, le poète considère comme « dure » (c’est-à-dire, exacte, fidèle), un portrait photographique qu’elle prétend lui offrir, en lui préférant un portrait qui possède « le *flou* d’un dessin » (14). Mais derrière ce refus du portrait photographique on retrouve toute une philosophie baudelairienne de l’image, voire de la représentation.

En s’opposant à la ressemblance, Baudelaire doit en fait faire face à ce que Roland Barthes appellera, un siècle plus tard, le mythe, c’est-à-dire, une « fausse évidence » qui est l’effet de la confusion de la « Nature et de l’Histoire » et qui fait que l’on prend pour « naturels » des phénomènes qui sont, de fait, « historiques », car produits au sein de la société française des années 50 (Barthes 2002, 675). Ce processus de « naturalisation » est l’inverse du travail du mythologue qui, lui, consiste à « démystifier le mythe et à le faire retourner à l’Histoire, c’est-à-dire à la diachronie » (Gołębiewska 2016, 83). Schneider montre ainsi Baudelaire aux prises avec, d’un côté, le mythe de l’image photographique qui idéalise la représentation en la faisant passer pour naturelle (c’est-à-dire, transparente, non médiatisée) et, d’un autre côté, le mythe de l’art propagé par l’esthétique romantique qui idéalise la Nature (donc le référent) au détriment de la

¹⁰ Par exemple, celle d’un Claude Pichois, son biographe, qui l’explique par la nécessité pour Baudelaire de gagner sa vie.

représentation (quand Baudelaire reproche, par exemple, aux paysagistes d'être « des menteurs » qui ont « ont négligé de mentir »). L'un et l'autre sont l'effet d'une « naturalisation » de l'image, sinon d'une illusion réaliste, qui, par surcroît, fait prolonger dans la société du XIX siècle deux attitudes, iconophile et iconoclaste, que la civilisation occidentale réserve traditionnellement par rapport aux images (Markowski 1999). Or, ainsi que notre auteur commente la posture esthétique baudelairienne, « l'art sépare du naturel. Pas d'art sans théâtre, sans mise en scène [...] » (44). Baudelaire propose une espèce de « démystification » que l'on peut comprendre, toujours en référence aux paroles barthésiennes, de la façon suivante : « La meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel » (Barthes 2002 : 847). Pour démystifier une image « naturalisée », semble dire l'auteur des *Fleurs du mal*, il faut la rendre artificielle, démasquer l'illusion réaliste. Cette tâche, dans le cas des tableaux, est confiée par Baudelaire aux cadres et bordures qui, tout en rompant le *continuum* temporel, démasquent en fait l'artifice de la représentation.¹¹ Un tableau, qui est ainsi considéré par Baudelaire comme « le temps rendu visible » (74), vaut alors moins par ce à quoi il renvoie (tel un paysage réel auquel renvoie un paysage peint) que par sa présence matérielle, voire triviale, en se substituant à une réalité qui, au moment de la contemplation du tableau par le spectateur, est évidemment absente et invisible :

« L'art n'est pas présentation de ce qui est là (le réel) dans un substitut (l'image) qui n'est pas tout à fait là. La représentation est mise au présent de ce qui ne sera jamais présent, même s'il s'agit des thèmes les plus actuels : l'avènement du neuf, les cravates, les bottes vernies, les voitures, l'existence flottante des grandes villes... L'abstraction mène du perceptible à l'intelligible, mais selon un retournement. Au terme, le concret de l'œuvre relègue dans l'abstraction la réalité qui la fonde. *L'œuvre est ce qui est là* » (Schneider, 137, c'est moi qui souligne).

En même temps, c'est dans l'artifice que le poète retrouve une forme de vérité qui n'est plus celle du référent, mais celle de la représentation : « Je préfère contempler quelques décors de théâtre ...' – dit Baudelaire – 'ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai' » (Schneider, 44).

¹¹ L'interprétation schneidérienne de la problématique du cadre chez Baudelaire rejoint ainsi la réflexion du théoricien contemporain de l'image, Louis Marin (1988, 62-81), qui souligne l'importance du cadre dans la constitution du tableau comme représentation. Voir aussi sa réflexion à propos de la *Déposition du temps dans la représentation peinte* (1990, 55-68).

La « démystification » de l'image « naturalisée », qui correspond ici en fait à l'abandon de l'imitation au profit de la représentation,¹² et dont l'agent s'avère en fin de compte le regard du spectateur, semble se réaliser chez Baudelaire de la manière la plus nette dans le cas du portrait. J'ai déjà évoqué le dégoût du poète envers les portraits « exacts », qu'ils soient peints ou photographiques. Or, l'image d'une personne ne devient portrait qu'au prix de la substitution d'une image naturelle, exacte, telle face, par une image artificielle, inexacte, tel visage, né sous le regard du peintre et matérialisé dans le portrait : « La face est naturelle », Schneider commente de cette façon l'idée baudelairienne du portrait, « le visage est artifice. *Mais il y a un artifice de l'artifice* : cessant d'être une face, un visage n'est visage que s'il devient portrait » (135, c'est moi qui souligne). Cette théâtralisation nécessite un cadre qui, comme pour les paysages peints, rend la représentation manifeste. Dans le cas du portrait, nous dit Schneider, le rôle du cadre, responsable donc de la transformation de la face en portrait, est joué par le contour de l'œil qui fait ressortir l'artifice du regard de la personne portraiturée. Le portrait, pour Baudelaire, est de fait un regard matérialisé dans le tableau que la représentation d'une personne porte sur le spectateur. Et c'est ce regard qui, en fin des comptes, rend présente une réalité idéale du modèle, en dehors d'une ressemblance triviale du portrait : « L'essentiel dans ce portrait » – dit Schneider à propos du portrait de Baudelaire par Claude Deroy que le poète lui-même a particulièrement aimé – « est le regard. Toute la singularité de la figure se ressemble dans les yeux. Un regard qui ne fait que regarder, mais rêve, prend, tue, se souvient » (34-35).

Contre la langue

Si donc l'activité critique de Baudelaire, qui peut être considérée comme la compensation d'une impossible carrière artistique, donne par nécessité la priorité à la langue contre les tableaux, sa poésie, dont l'ambition est – comme le dit notre auteur – « faire voir, avec des mots » (56), favorise en revanche les images contre la langue. Schneider met ainsi en relief ces aspects du langage poétique de Baudelaire où il entrevoit un travail de négation, voire de « démystification » de la « nature » intelligible de la langue par le détour de l'image, conformément à la conviction du poète que

¹² D'une manière générale, l'imitation (*mimésis*) renvoie à un modèle présent, alors que la représentation évoque un modèle absent, sinon se substitue à celui-ci (voir Markowski 2006, 287-335).

« ce qu'on voit ne devient image que dans la mesure où ça n'a pas de sens » (59). Contrairement à la réflexion esthétique baudelairienne, qui démasque, nous l'avons vu, l'artifice de la représentation, sa poésie semble vouloir, au contraire, cacher l'incapacité même de la langue à créer des images : « Baudelaire ne décrit pas comme l'écrivain » – constate notre auteur – « ne montre pas comme le peintre, il fait être les images, comme un saltimbanque au fond d'une toile de foire. Le peintre, selon Proust, ne représente ni ce qu'il voit, ni ce qu'il ne voit pas, mais *'peint qu'on ne voit pas'* » (59).

Les images poétiques chez Baudelaire, qui ont leur origine dans cette incapacité, ne sont pas, selon Schneider, pure invention, comme le prétendait l'imaginaire romantique, mais souvenirs des images réelles – tableaux, gravures, dessins – regardées avec son père dans l'enfance. Revues donc plutôt que vues, elles émergent sur le fond de l'absence du père précocement disparu : « Il crut » - dit Schneider – « que les images écrites – les poèmes – allaient cicatriser en lui les images vues et qu'il pourrait, en les rendant invisibles, les épuiser, les arrêter, les dire tout entières, les écarter de lui » (83).

Mais à côté de ces images internes, il existe aussi chez Baudelaire des images externes, qui sont l'effet de la flânerie du poète dans l'espace de la ville : or, en se promenant, non seulement il s'expose à leur réception, mais aussi, il se sent regardé. Ce jeu mutuel de regards entre le poète et le monde est à l'origine de la prédilection baudelairienne pour la théâtralisation de soi. Son maquillage ou sa pose de dandy (Schneider évoque ainsi des reproches adressés à Baudelaire par ses adversaires de « chercher à ne pas être naturel » (32)) ont ainsi pour objectif de dissimuler sa face, une image naturelle de soi, et de rendre manifeste son propre artifice, de devenir « visage », voire représentation.

La transformation des images revues par le poète (des souvenirs invisibles) en images poétiques correspond à la « démystification » de la nature invisible de ces dernières. Schneider constate chez Baudelaire la présence de deux figures : l'allégorie, dont la fonction est chez Baudelaire inversée, étant donné qu'elle ne désigne pas une idée abstraite mais « un sentiment » ou « une personne », et la métaphore, qui se forme « à la jointure du monde visible et du monde intérieur » (58). Elles sont en fait considérées par le poète comme images matérielles et visibles, voire substituts graphiques du « moi » intérieur, signes fondés sur la disparition de celui-ci : « La force des images vécues » dit Schneider « repassées par le souvenir n'est pas moins grande que celle des images sur des planches ou dans les livres. Mais cette force est liée à la disparition à quoi les unes et les autres font écran » (58).

Et c'est justement grâce à la dimension graphique de ces figures, et non pas à cause de leur puissance évocatrice, que l'écriture baudelairienne rejoint la peinture : « [...] la poésie est un art plastique. Lignes, volumes, couleurs, fonds et figures [...] Quoi de commun entre ces arts ? La matière, la juxtaposition de touches sur une surface, la recherche de la forme la plus pure, la plus abstraite par les moyens les plus matériels, les plus impures » (57).

Portrait biographique : contre le narratif et contre le visuel

La double interdiction – de la langue par l'image et de l'image par la langue – que Schneider trouve dans les écrits esthétiques et l'œuvre poétique de Baudelaire, organise aussi son propre art du portrait. Celui-ci participe à un jeu de « naturalisation » et de « démythification » de l'image du biographié qu'offre le discours biographique contemporain, de plus en plus souvent impliqué, nous l'avons vu, dans une relation qui semble aujourd'hui inévitable du narratif et du visuel. L'écrivain français, auteur de biographies fictionnelles consacrées à des écrivains imaginaires, Jean-Benoît Puech, résume très bien cette nouvelle situation du biographique : « Pour moi, le biographique désigne toutes les activités, discursives ou non, qui contribuent à la représentation de la personne et de la vie de l'auteur, ou plus précisément, qui transforment sa personne réelle en personnage. C'est un ensemble très vaste dont la biographie n'est qu'un des éléments, peut-être *la synthèse discursive et iconique* » (2013, 30, c'est moi qui souligne).

Le concept de l'identité narrative, évoqué au début de cette analyse et inspiré de la *Poétique* d'Aristote, réintègre dans la théorie du récit du philosophe grec la problématique temporelle. Chez Ricœur, le *muthos* (fable, récit) tragique, par la force du travail de configuration, devient une action unie et complète, c'est-à-dire ayant un début, un milieu et une fin. Un cas particulier d'une telle structure semble être justement la narration biographique à cause de l'équivalence qui se produit entre le début et la fin du récit ainsi que le début et la fin d'une vie : cette analogie entre la structure close du récit et le déploiement d'une vie dans le temps, a permis de comprendre l'identité narrative comme un modèle *naturel* d'existence.¹³

¹³ Par exemple, Jean-Yves Tadié contribue à la « naturalisation » de ce modèle lorsqu'il constate que « [l]a mort après l'enfance et l'âge mûr, la fin qui se referme sur le début, [sont] deux signes de structure close [du récit] » (1990, 90). Ce modèle a été d'ailleurs presque aussitôt démythifié, pour ne citer que le fameux texte de Bourdieu 1986, dont le titre même est déjà significatif dans le contexte de ma réflexion.

L'essai de Schneider, qui n'est pas, certes, une biographie au sens traditionnel du terme, joue pourtant avec la structure close de celle-ci. Aussi, il s'annonce, dans un premier temps comme un portrait littéraire, quoiqu'atypique, sinon dénoncé : « On ne trouvera pas dans ces pages un portrait : Baudelaire, l'homme et l'œuvre, mais le récit de leur empêchement mutuel, de leur commune impossibilité » (12). Le livre commence donc par la scène de la naissance symbolique du poète plutôt que par l'évocation de sa naissance biographique : Baudelaire se sent regardé par la femme sur un portrait et croit qu'elle lui fait un clin d'œil. Cette scène imaginaire a lieu lors du Salon en 1846, qui est aussi – rappelons-le – l'année de la publication de la première version du recueil poétique *Les Lesbiennes* (d'ailleurs, il est significatif que Baudelaire annonce la parution de ce recueil sur la couverture du *Salon* dans la version imprimée comme si pour sceller sa transformation du critique en poète). Le regard de la femme sur le portrait est corrélé avec le regard du père absent que Schneider évoque toute de suite après : « Baudelaire perdit son père enfant. Je veux dire : son enfant de père. Cet homme qui n'avait été qu'un regard allait invisiblement l'accompagner dans le deuil des images qui le fera écrivain » (13). À ces deux regards, artificiel d'une femme visible sur le portrait, ainsi qu'imaginaire du père déjà absent correspond un troisième, celui du poète lui-même. Schneider l'évoque dans une scène faisant penser au « stade de miroir » lacanien dédoublé, où Baudelaire-enfant, voyant son père se regarder dans un miroir lors de la toilette matinale, découvre dans ce miroir « son propre regard » (55). Il le portera ensuite, en tant que critique et poète, aussi bien sur les tableaux que sur les « scènes de la vie quotidienne ». Tous les trois sont emblématiques de la double interdiction dans laquelle se trouve l'écriture baudelairienne née d'une obsession des images – écrire dans l'impossibilité de peindre et « peindre » (« avec des mots ») dans « l'impossibilité d'écrire autrement » (Deleuze et Guattari) – dont j'ai parlé dans les parties précédentes de cette analyse et qui finit par l'effacement de Baudelaire en tant que sujet regardant et écrivant. L'hémiplégie dont il est atteint lors de son voyage en Belgique, quand, aphasique et paralysé, il ne peut ni parler ni écrire, et qui désigne la mort symbolique du poète, est à la fois le moment à partir duquel il commence en fait à n'exister qu'en tant que sujet regardé, voire représentation.

En approchant la personne de Baudelaire à travers son rapport aux images, Schneider ne refuse donc pas de structurer son récit : son début et sa fin ne coïncident pourtant pas avec la naissance et à la mort de la personne historique, mais – nous l'avons vu – avec sa naissance et sa mort en tant qu'écrivain, cette existence symbolique étant déjà fondée sur une forme de la mort : « ... vous ne savez pas » – rappelle Schneider les paroles du poète –

« que je suis mort, vous ne saviez pas que je l'étais déjà lorsque j'écrivais 'Les Petites Vieilles, lorsque je déménageais d'hôtel en hôtel avec, sous le bras, le portrait de mon père ? » (165).

En même temps, Schneider loin de considérer son portrait littéraire comme exact, rend manifeste le caractère faux, voire artificiel de sa démarche :

Les images ne mentent pas moins que les mots. C'est pourquoi, plutôt que de donner en reproductions les portraits de Baudelaire par les peintres, dessinateurs, graveurs, photographes ou par lui-même, ne seront ici transcrites de lui que des descriptions écrites et des descriptions de tableaux. De toute façon, le portrait n'est jamais l'être lui-même, mais sa réécriture 'de vrais portraits, c'est-à-dire, la reconstruction idéale des individus'. (20).

Et c'est finalement ces représentations, picturales, photographiques ou écrites – dont son propre livre – qui, en se multipliant et en se reflétant les unes dans les autres, survivent à la place de la personne réelle du poète. Schneider, en refusant de les reproduire dans le texte,¹⁴ perpétue aussi bien le geste de Baudelaire que celui de Barthes contre une nouvelle « fausse évidence » que connaît l'époque contemporaine. À l'instar d'un *furor biographicus*, à l'instar de l'exhibitionnisme et du « pouvoir du regard » (Martin Jay), il préserve l'espace du texte en tant que territoire de l'invisible, tout en créant, pourrions-nous dire en référence à l'expression déjà citée de Dominique Viart, *un effet de portrait*. Impliqué, comme l'écriture de Baudelaire, dans la double interdiction de la langue et de l'image, l'essai de Schneider, ni portrait ni biographie, laisse donc finalement la responsabilité de la reconstruction de l'image du poète du côté du lecteur, de son imagination, en lui permettant d'échapper le piège de l'idolâtrie.

¹⁴ Le portrait photographique de Baudelaire par Nadar, connu sous le titre *Baudelaire au fauteuil* (1855), est la seule image du poète évoquée par Schneider dans son essai qui a été reproduite sur la couverture du livre. Le fait de déplacer ce portrait dans le paratexte ne serait-il un moyen d'échapper pour Schneider à « naturaliser » sa propre démarche biographique qu'il dévoile dans le passage que je viens de citer ?

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, R. 2002. "Avant-propos." In *Mythologies. Œuvres Complètes*, vol. I. Paris: Seuil.
- BEAUJOUR, M. 1980. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, P. 1986. "L'illusion biographique." *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 62-63: 69-72.
- BUISINE, A. 1991. "Biofictions." *Revue des sciences humaines* 224: 7-13.
- DION, R., LEPAGE, M. (dir.). 2009. *Portraits biographiques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- GEFEN, A. 2007. "Soi-même comme un autre : présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine." In *Fictions biographiques XIX^e-XXI^e siècles*, sous la dir. d'A.-M. Monluçon, A. Salha, 55-75. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- GOLEBIEWSKA, M. 2016. "Naturalizacja mitu według Rolanda Barthes'a" [Naturalisation du mythe selon Roland Barthes]. In *Imperium Rolanda Barthes'a*, sous la dir. d'A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek, K. Machtyl. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- MARIN, L. 1988. "Le Cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures." *Cahiers du Musée national d'art moderne* 24: 62-81.
- . 1990. "Déposition du temps dans la représentation peinte." *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 41: 55-56.
- MARKOWSKI, M.P. 1999. *Pragnienie obecności. Filozofie przedstawienia od Platona do Kartezjusza* [Desir de présence. Philosophies de représentation de Platon à Descartes]. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- . 2006. "O reprezentacji [De la représentation]." In *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, sous la dir. de M.P. Markowski, R. Nycz, 287-335. Kraków: Universitas.
- MORA, G., NORI, C. 1983. *L'été dernier. Manifeste photobiographique*. Paris: Éditions de l'Étoile.
- PUECH, J.-B. 2013. "Fiction biographique et biographie fictionnelle. L'auteur en représentation." In *Les nouvelles écritures biographiques La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines* sous la dir. de R. Dion et F. Regard, 27-48. Lyon: ENS Éditions.
- SCHNEIDER, M. 1994. *Baudelaire. Les années profondes*. Paris: Seuil.
- STIEGLER, B. 2009. *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych* [Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern]. Trad. J. Czudec. Kraków: Universitas.
- TADIE, J.Y. 1990. *Le roman au XX^e siècle*. Paris: Belfond.
- VIART, D. 2001. "Dis-moi qui te hante. Paradoxes du biographiques." *Revue des sciences humaines*, 263: 7-33.

