# Robert Steiner : de la pornographie comme autobiographie

Chorier Bénédicte

Pour citer cet article
Chorier Bénédicte, « Robert Steiner : de la pornographie comme autobiographie », *Cycnos*, vol. 9. (La censure aux États-Unis), 1992, mis en ligne en juin 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/554

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/554
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/554.pdf

*Cycnos, études anglophones*
*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

# Robert Steiner : de la pornographie comme autobiographie

Bénédicte Chorier

Université de Nice-Sophia Antipolis

Héritier de Coover et de Hawkes, Robert Steiner emploie dans *Matinée*[1], parfois de façon étonnamment visible et systématique pour un texte aussi récent, toutes les techniques de l'écriture dite méta-fictionnelle et auto-réflexive. Il y joue avec les œuvres de référence, et les personnages qui leur sont empruntés, introduit la confusion entre les niveaux narratifs et les identités (notamment celle de l'auteur-écrivain). Dans ce texte fragmenté, aux lignes narratives brisées, deux constantes se dessinent : le sujet (et de plus en plus clairement, le sujet de l'écriture) occupe une place centrale, et la question du rapport qu'entretient la fiction avec la réalité prend une importance croissante dans le roman, à en devenir presque obsédante. Ces deux points se rencontrent, dans la mesure où *Matinée* peut être lu comme la reprise des Mémoires de Casanova par un Robert Steiner tendant à se confondre avec l'illustre libertin. *Matinée* est un roman, ainsi qu'une autobiographie dont le sujet s'est démultiplié, a éclaté dans le temps et dans l'espace. Ecrire un sujet ainsi fragmenté, refoulé, censuré par la remise en question radicale de la postmodernité, cela tient du paradoxe. Or, il semble que l'autobiographie parvienne à s'écrire ici, par le biais de la pornographie : le lien entre la fiction du texte et le réel (ou du moins, *du* réel) s'effectue grâce à la rencontre charnelle, et à son évocation. Pour Casanova, amant et pornographe, la vie érotique permet le triomphe de l'idéal sur le réel ("the triumph of ideal passion over a hostile reality", p. 109). C'est un triomphe qu'il relate par écrit, car il ne se passe pas du plaisir textuel, celui de l'écrivain comme celui du lecteur ("I am nothing if not the pleasure I provide", p. 85), plaisir qui devient "texturel" ("textural pleasure", p. 232), retrouvant ainsi la référence physique.

Les rapports entre le réel et la fiction passent donc par le corps. Dans *Passion*[2], déjà, le corps féminin était un livre où s'inscrivait l'Histoire ; dans *Matinée*, sa peau sert de support à la signature de Casanova, qui tatoue sur les fesses de sa maîtresse son nom à l'envers : c'est dans un miroir qu'elle découvrira l'identité de son amant. Ces jeux de miroirs apparaissent à tous les niveaux du roman, aux zones-frontières entre réalité et fiction. La limite est devenue floue, et c'est là que l'auteur se retrouve, comme en suspens : "a man no longer straddling the barbed wire dividing reality from imagination" (p. 236). Le roman est constamment dédoublé, dans sa diégèse aussi bien qu'aux niveaux thématique et symbolique. Ainsi, il commence par établir deux lignes narratives, deux espaces-temps (une soirée en Nouvelle-Angleterre en 1975, et des fragments de l'histoire européenne entre les quinzième et dix-huitième siècles). Très vite, cette binarité se ramifie, les époques se mêlent, et il se tisse une histoire où non seulement se répondent en échos Don Quichotte, Casanova, Don Juan et Mozart, mais où des situations, des personnages apparus dans la trame "européenne" sont repris et déformés, dans le cadre de la soirée de 1975[3]. Au début du roman, Steiner donne ainsi une clef de son fonctionnement :

> the grove, like a deceptively conceived story or the naturally deceptive human body, had several entrances and exits, so that nearby there were similar adventures taking place. (p. 42)

On retrouve la relation joliment chiasmatique qui unit l'histoire au corps ("deceptively conceived" / "naturally deceptive") ; et le corporel est au centre de cette image en miroir.

---

[1] *Matinée, a novel*, Boulder, Col. : Fiction Collective Two, 1989. Les références au roman seront données entre parenthèses.

[2] *Passion*, Lincoln, Mass. : Penmaen Press, 1980.

[3] Casanova reparaît sous les traits d'un cheval, et Don Quichotte, en chien couvert d'eczéma.

Dans la diégèse, donc, la confusion est grande ; les traces sont brouillées, les rôles, dédoublés. Le texte établit un réseau très minutieux de figures de la duplicité. De glissements multiples naît aussi une confusion entre le narrateur-auteur et ses personnages ; il devient impossible de les identifier sûrement. Auteur et héros ne font plus qu'un, comme si la biographie, en devenant autobiographie, prenait par là toute sa mesure épique ; en effet, Casanova, que l'on suit dans l'un de ses monologues intérieurs, se définit ainsi : "the greatest epic hero because he was also the successful raconteur of his own life, as if Homer had been Odysseus, or Odysseus Homer, Cervantes Don Quijote, etc." (p. 117)[4].

Suivons les progrès de cette confusion entre auteur et personnage au cours des trois actes qui constituent le roman (ils sont séparés par deux entractes, "intermissions"). La première scène se situe chez un certain Theo, qui donne une fête, un soir d'été de 1975. Vers la fin du premier acte, Steiner apparaît sans crier gare, dans le discours d'un invité qui s'adresse ainsi à lui : "'So tell me Steiner, Berkeley Bill asked quietly, what's a good hotel in Beograd?'" (p. 164). Steiner demeure à l'écart, observateur muet des drames qui se jouent dans la maison[5]. A l'acte deux, il revient en "Steinerne Gast", un hôte de pierre qui s'impose à Mozart pendant la composition de *Don Juan*, hôte muet lui aussi, mais qui lui commande d'inscrire dans son livret la mort de Don Juan. Au cours du troisième acte, Steiner se met en scène dans son activité créatrice quasi-divine. Un écrivain qui a pour voisin et rival, dans la Nouvelle Angleterre de 1988, un autre écrivain, nommé Theo, identifié plus loin comme O.T. Stone… Steiner, auteur-dieu, est dédoublé, non-identifiable, et cocu par-dessus le marché. Ce troisième acte se clôt sur une évocation de l'Auteur tel qu'on le voit quotidiennement, tout à son activité d'écriture ; insensiblement, on glisse du présent au passé, en 1975, pour retrouver la scène qui avait inauguré le roman : Theo remplace Steiner, et les premiers invités de la soirée arrivent… Est-on reparti pour un nouveau cycle, dans la confusion ? A l'évidence, ce n'est pas l'"histoire" qui a compté, au cours de ces trois actes. Or, à la fin de ce troisième acte, l'Auteur nous donne cette profession de foi, qui résonne comme un contrepoint ironique aux postulats soupçonneux de la postmodernité :

> As is well-known to all loyal readers, the Author […] worked at the book you've been reading, sensing in the effort a definite and pleasurable breakthrough – quite simply from having in the past considered his written work to be a Flaubertian search for the perfect 'Rien' at the heart of a fiction (and of a life) to considering his present effort to be a Flaubertian search for the perfect 'something' at the heart of the earlier nothing. (p. 238)

Avec ce "quelque chose" dans le "Rien", l'Auteur retrouve un second souffle : "a second or Zen wind in the abused lungs not only of his cretified body but of his overripe elegant baroque imagination" (loc. cit). Quel est ce second souffle, qu'est-ce qui, au cœur de la fiction, le suscite ? L'épilogue du roman fournit quelques indices[6].

Après cette mise en scène de l'Auteur par lui-même, Steiner reparaît dans une section intitulée "The Final Adventures of You". "You" était un personnage apparu à l'acte deux, un détective chinois qui doublait Steiner dans son rôle d'observateur. Or, dans cette section, "You" devient "you", le lecteur, qui s'identifie tour à tour aux personnages de ses lectures (Oedipe, Casanova, Don Juan… cf. p. 246). A partir de là, commence un récit autobiographique (ou du

---

[4] Cervantès joue, d'ailleurs, à confondre son héros et l'auteur de sa biographie ; Cid Hamet Ben Engeli, le biographe supposé, conclut son manuscrit en ces mots : "Pour moi seul naquit Don Quichotte, et moi pour lui. Il sut agir, moi écrire. Enfin, lui et moi ne sommes qu'une même chose" (*L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 1ère partie, p. 1054 de l'édition de La Pléiade, Gallimard, 1949).

[5] Comme Don Quichotte avait été créé pour son auteur, les événements semblent faits pour leur observateur : "The sort of psychic tragedy that seemed to be enfolding […] seemed made for Steiner's presence in part because he knew enough to form no opinions." (p. 170)

[6] Au cœur de la fiction, au centre du roman, Steiner a placé des lettres de femmes : c'est dans un deuxième temps là que je chercherai ce "quelque chose" évoqué par l'Auteur ; cf. un article à paraître dans la revue *La Licorne*, à Poitiers, "'Love Letters' de Robert Steiner : épîtres à Casanova".

moins se présentant comme tel) que Robert Steiner adresse directement à “you”, lecteur. En quatre brefs chapitres (“The Adventures of Robert Steiner”, “The Further Adventures of R.S.”, “The Fall of R.S.”, “The Final Adventures of R.S.”), on retrouve les éléments de cette mystérieuse soirée de 1975, et le parallèle entre Casanova et Steiner est plus nettement établi que jamais (cf. p. 250). Mais le lecteur n’en est pas plus éclairé pour autant, et Steiner lui prête des doutes : “was this autobiography the best he could come up with in the way of information?” (p. 266).

L’autobiographie, en effet, que ce soit celle de Steiner ou celle de Casanova, reste des plus confuses. Ce que le texte a établi peu à peu, ce n’est bien sûr pas de l’information, mais un rapport d’intimité et d’échange entre l’Auteur-Steiner-Casanova et ce “you” lecteur, en allant jusqu’à proposer des jeux (mots croisés, dessins à compléter) qui occupent les deux entractes (pp. 125 sq. et 225 sq.). Cependant, l’Auteur disparaît avant la fin, et la dernière section du roman suggère que Steiner ne s’est pas simplement laissé aller, jusqu’à sa conclusion absurde, au jeu de l’écriture auto-réflexive.

Juste avant la dernière section du roman, l’Auteur-Robert Steiner quitte la scène, laissant ses lecteurs avec ses personnages : “We’re the empty forms into which you put your secrets and your shames and therefore see them enclosed and separate from yourselves” (p. 268). Retour à la bonne vieille fonction cathartique ? Le mot “tragedy” a bien été prononcé au cours de cette pièce en trois actes. A se refléter elle-même sans fin, cette fiction serait-elle aussi le miroir de nos âmes ? Le reflet est pourtant bien insaisissable : alors que nous sommes sur le point d’achever le livre (ou de le laisser tomber d’ennui : cette possibilité est envisagée…), voilà qu’il nous apparaît comme une galerie des glaces : “these alarmed mirrors of dissolution that you feel are going to disintegrate too soon” (loc. cit.). De ce texte-miroir nous regarde une dernière fois l’Auteur, cet Auteur à la voix vitreuse (“glassy voice”) ; Fellini qui, après son Casanova, veut faire un film sur Steiner, évoque l’œil de l’Auteur en ces termes :

> I thought I saw a very recent attitude in that eye sliding across reality and erasing it without judgment, without interpretation, without feeling it. The charm of an aquarium, an absent-mindedness of sea-like profundity where everything is completely hiddent and unknown because there is no penetration or intimacy. (p. 267)

Dans ce miroir de l’illusion, l’œil froid reste à la surface d’un réel inconnaissable, parce qu’impénétrable. Le cinéaste comme le biographe se heurtent à la paroi transparente du réel. L’objet de la biographie, le sujet de l’autobiographie, dédoublés à l’infini, sont en fuite.

Mais le roman ne se clôt pas sur cette fuite : la dernière section présente le récit (apocryphe) par Casanova lui-même d’un épisode de sa vie parisienne. Il y évoque, avec abondance de détails, sa rencontre sur une péniche des quais de la Seine avec une célèbre prostituée nommée Pisce. Pisce est énorme, c’est une femme-univers, une constellation ; ses seins sont deux planètes, elle est baleine, Moby Dick féminisé, et océan à la fois. Avec elle, retrouvant les dizaines de poissons qu’elle a introduits dans son sexe, Casanova s’accouple : il fait de cet accouplement un récit de plusieurs pages dans un style hyperbolique digne des tall-tales de la tradition américaine.

Au cours de ces dernières pages du roman, le corps de la femme est devenu le réel tout entier ; la vitre de l’aquarium est franchie pour un instant. Vieux fantasme masculin, que ce désir de retrouver en elle le “quelque chose” évoqué plus haut ? Cette connaissance du réel dans la jouissance (une jouissance textuelle aussi, née des plaisirs conjugués du sexe et du texte, Pisce accompagnant l’œuvre de chair d’une longue déclamation en latin), c’est sans doute là le sens du libertinage de Casanova. Car cette extase n’est pas une petite mort : “deny ecstasy its approximation to death” (p. 185) ; c’est peut-être par elle qu’il trouve son “second souffle”.

L'autobiographie, perdue dans les miroirs du texte, s'est transformée en une pornographie[7]. Mais cette pornographie n'était qu'une "digression", et les dernières pages referment le texte sur lui-même : les verres, la surface de l'eau (la Seine) redeviennent miroirs, les mystères demeurent. La prostituée redevient sirène, et le roman se clôt sur son chant : alors que Casanova retourne voir Pisce pour un dernier adieu, il l'entend de loin dans la brume : "a voice singing to the *burchiello* of Granada and of Moors and of revolution, of such nonsense that one day passes into legend."

[7] Une pornographie au sens littéral du terme, écriture de la prostituée, sens rappelé par Claude Richard dans "Hawthorne: le grenier de la lettre", in *Lettres Américaines*, Aix-en-Provence : Alinéa, 1987, p. 65.