

Le discours des confidents littéraires : l'homme, la femme et l'œuvre

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ CARDO
Universidad de Oviedo

Résumé

La servante de Proust raconte sa vie à côté de l'écrivain, la femme de Saint-Exupéry livre ses confidences, celle de Céline dévoile ses secrets, Yann Andréa expose son existence intime auprès de Marguerite Duras, Catherine Robbe-Grillet publie son journal de jeune mariée. Quel statut faut-il accorder à ces textes écrits a priori en vue de révéler au public une image plus humaine de l'écrivain consacré ? Au-delà de son caractère anecdotique, le discours du confident littéraire s'avère être une entreprise dont l'objet n'est pas uniquement de restituer le passé dans toute sa vérité. Compagnon intime à divers degrés, témoin de la conception de l'œuvre, encourageant même son écriture, le confident est un médiateur entre l'auteur et ses lecteurs, une sorte d'apôtre qui transmet fidèlement aux autres la parole dont il a été le gardien. C'est cette mission qui l'entraîne parfois à souffrir la contagion du texte, à reprendre les thèmes du chef-d'œuvre, et même à faire de son propre récit une œuvre de création littéraire. Toute une rhétorique se laisse donc deviner dans le discours de la confidence dont il s'agit ici de dessiner les traits principaux.

Mots clé : confident littéraire, discours de la confidence, rhétorique, secret, journal

Abstract

Proust's maid narrates her life by the writer, Saint-Exupéry's wife publishes his memoirs, Céline's reveals his secrets, Yann Andréa discloses his intimate relationship with Marguerite Duras, Catherine Robbe-Grillet publishes her diary as a newly married girl. What is the status of these texts which were initially written to show a more humane image of a famous writer? Beyond their anecdotal nature, the literary confidant's discourse appears as a work whose aim is not simply the recovery of all the truth of the past. An intimate companion in different degrees, a witness of the creation of the work, an inspiration in the writing process, the confidant is a mediator between the author and his audience, a kind of apostle who faithfully transmits the word he has received. It is this mission that sometimes makes him feel imbued with the text, take up the topic of the work and even transform his own writing in a piece of literary creation. The discourse of

confidence, therefore, reveals a full rhetoric, whose main features are here examined.

Keywords: literary confidant, discourse of confidence, rhetoric, secret, diary.

Mon Dieu être la femme d'un pilote, c'est un métier ; mais être la femme d'un écrivain, c'est un sacerdoce ! (Consuelo de Saint-Exupéry¹)

Le nombre un peu abusif et la signification disparate des mots rassemblés dans le titre de cet article exigent d'emblée quelques précisions pour que le lecteur puisse aisément se représenter dès le début l'objet d'étude visé, étant donné que la référence pourrait devenir en l'occurrence un peu énigmatique, sinon diffuse. Tout à l'opposé, bien entendu, de notre propos initial : une formulation synthétique capable de renfermer l'ensemble des traits communs à un groupe d'écritures contemporaines, de la fin du vingtième siècle et de l'aube du vingt et unième.

Un tel rassemblement de mots, que la première tentation des lecteurs consisterait à qualifier de farfelu, puisque l'on y additionne des termes d'origine critique assez diverse, issus aussi bien du genre théâtral (*confident*) que des études d'inspiration biographique à la manière de Sainte-Beuve (*l'homme et l'œuvre*, qui a même donné son nom à une collection d'études littéraires à succès vers le milieu du siècle passé), constituerait plutôt une sorte de pari, sans enjeu précis à l'avance, mais que la suite du texte se chargera de ratifier. Le titre cette fois-ci, plutôt que l'énoncé abrégé du sujet à traiter, serait doté d'une sorte de fonction cataphorique dans le sens que, ne rejoignant qu'à la fin sa véritable signification, il aurait en charge l'anticipation des éléments censés appartenir à la conclusion.

Certes, la seule mention du champ de la *confidence* (matière du discours pour le sujet-*confident*, celui qui émet et reçoit le transfert des plus secrètes pensées, de l'inavouable vécu) renvoie à la tradition littéraire des confessions intimes, ayant déjà un statut générique reconnaissable dans l'histoire des narrations biographiques écrites à la première ou à la troisième personne –*Confidences*, par exemple, et sans aller chercher trop loin dans l'espace littéraire, est le titre d'un ouvrage de Lamartine—. Et pour ce qui est du mot *femme*, intercalé de cette façon, entre l'homme et l'œuvre, son rôle consisterait à évoquer une sorte de relation ternaire, relation à trois, c'est-à-dire la

¹ *Mémoires de la rose*, p. 233, Plon, Paris, 2000.

présence d'un *trio* dans certaines formes de discours d'orientation littéraire ou tout simplement paralittéraire.

Précisément, c'est le mot de *trio* qui va apparaître dans un contexte proche, dans le voisinage de notre objet d'étude et qu'on ne laissera pas d'évoquer, chemin faisant, en guise d'introduction : *trio* est le mot utilisé par Claude Pujade-Renaud, femme écrivain, compagne de Daniel Zimmermann, homme écrivain lui aussi, lors d'une interview² à l'occasion de la publication de son roman *Chers disparus*³ : « J'ai exploré l'étrange intimité du trio homme-femme-œuvre ». Le roman dont elle parle s'occupe de la vie de cinq femmes d'écrivains célèbres, ceux désignés comme « chers disparus », évidemment elles leur avaient survécu ! Claude Pujade-Renaud, devenue elle aussi veuve d'écrivain, après s'être soigneusement documentée, traite dans le registre de la fiction romanesque des rapports entre les femmes et les œuvres de R. L. Stevenson, Jack London, Marcel Schwob, Jules Michelet et Jules Renard. La femme de ce dernier, Marinette Renard, la seule à n'avoir pas écrit, n'est pas dans le roman moins protagoniste que les quatre autres, qui ont publié des textes avec leur mari ou sous leur seul nom. Chacune d'elles à sa façon différente entretiendrait des rapports particuliers avec les projets, accomplis ou pas, des œuvres respectives de leurs compagnons : auraient-elles contribué à les modeler, les œuvres et les compagnons ? Seraient-elles devenues « écrivaines » par contagion ? Ont-elles assumé la responsabilité de la survie des œuvres pour la postérité, dans leur totalité ou censurées ? Leurs discours livrent-ils des confidences sur la vie secrète des écrivains, capables même de changer la réception critique des œuvres de leurs maris?... Le tout se passe dans une période qui va de la fin du XIX^{ème} siècle au début du XX^{ème}.

Un peu plus près de nous dans la chronologie du siècle dernier, et toujours dans le même but, celui de nous frayer un passage vers le corpus qui fera l'objet de cet article, apparaît une femme doublement illustre, qui ne doit pas être séparée, à notre avis, du parcours qu'on s'est tracé pour arriver à bon terme, même si elle n'a pas joui du statu quo d'épouse d'écrivain. Doublement illustre, par la maîtrise de la parole dans le transfert des souvenirs, en dépit de l'âge, et par le crédit littéraire immense de la personne dont elle n'a été que la servante : Céleste Albaret, la femme qui a vécu auprès de Marcel Proust de 1913 à sa mort en 1922, c'est-à-dire toute la période qui va de la publication du premier volume de *La recherche* jusqu'à l'écriture du dernier. Georges Belmont a recueilli les souvenirs de Céleste Albaret, après soixante-dix heures d'entretien avec une femme âgée de quatre-vingt-deux ans, dans un très beau livre

² *Le Monde des Livres* (21.10.2004).

³ Actes Sud, 324 p.

portant le simple titre de *Monsieur Proust*⁴. La formulation qu'elle fait du mobile de l'aveu constituerait à elle seule une véritable pièce représentative de ce qu'on estime être l'un des modèles discursifs de la confiance, dont la reproduction ci-dessous agirait à la manière de préface en vue de la future description des autres formes plus développées du même registre générique :

Pendant cinquante ans, j'ai refusé, parce que je m'en étais fait la promesse, d'écrire l'histoire de ma vie auprès de M. Proust. Si j'ai fini par décider de le faire, c'est que, justement, trop de choses inexactes et même complètement fausses ont été écrites sur lui par des gens qui l'ont moins bien connu, sauf dans les bibliothèques et dans les racontars. Plus cela va, plus on a faussé son image, parfois sincèrement, parce que c'était l'idée qu'on avait de lui, mais aussi souvent pour se rendre intéressant. Une vieille femme comme moi, qui se décide, à quatre-vingt-deux ans, à dire tout ce qu'elle sait, quel intérêt peut-elle avoir à ce que ne soit pas la vérité ? Du vivant de M. Proust, je n'ai jamais pu lui mentir ; je ne vais pas commencer maintenant – car c'est à lui que je mentirais.⁵

Les soixante-dix heures de discours oral de Madame Albaret se sont transformées en plus de 400 pages de discours écrit à travers la médiation de l'interlocuteur, qui a choisi de les distribuer dans un ensemble de 30 chapitres dont les titres ne cessent pas de rappeler les grands mots de *La recherche* : « Du côté de la famille », « le temps arrêté »... De la perspective de ce qu'on serait tenté d'appeler « poétique de la confiance », la première remarque tient au fait que, dans ce cas, le discours a le statut du rapporté, c'est-à-dire, et par comparaison à d'autres formes qui feront l'objet de notre étude, l'émetteur n'a pas eu la responsabilité de sa transformation en texte, ni des manipulations qui en découlent.

À tout moment, les confidences de Mme. Albaret sur Proust exhibent un grand intérêt pour tout ce qui concerne l'écriture de l'œuvre ; son savoir littéraire, dirait-on, dépasse l'horizon d'attente du lecteur qui se rapprocherait de ses souvenirs par un mouvement de simple curiosité à propos des habitudes quotidiennes de l'écrivain. Elle différencie assez bien, en bonne disciple de l'auteur du *Contre Sainte-Beuve*, entre l'homme du monde et l'homme des livres, en se situant entre les deux, plutôt du côté de l'œuvre : « Croire que ses livres sont le récit réel de la vie de M. Proust, c'est vraiment faire peu de cas de son imagination »⁶. Le discours de la confiance s'occupe ici autant de la gestation de l'œuvre proprement dite que de l'insertion de certains éléments précis du vécu de l'écrivain. Il ne faudrait pas se représenter que les confidents littéraires n'envisagent dans leur récit que les petites anecdotes biographiques. Le confident vit

⁴ Éditions Robert Laffont, Paris, 1973.

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 112.

et partage, parce qu'il en est le témoin, les grands moments génétiques de l'œuvre et de sa mise en texte ; il, elle dans le cas présent, est attentif aux processus de textualisation du vécu. Ainsi dans le récit de Céleste Albaret on retrouvera des remarques de la sorte : « il s'en était tellement diverti qu'il l'a mis dans son livre de *La prisonnière* »⁷.

La contagion de l'œuvre de l'écrivain (la tentation mimétique de faire, de dire ou d'écrire comme l'autre, transmué par la cohabitation ou par l'amour en modèle paradigmatique) change parfois les propos du confident, qui dans ce cas, ne peuvent que devenir eux-mêmes proustiens : « Et j'étais encore plus frappée parce que cette image réveillait un souvenir d'enfance qui m'avait beaucoup marquée. Quand j'étais petite, dans ma Lozère natale [...] »⁸. De même que le confident peut aller chercher dans l'œuvre l'explication des attitudes vitales peu compréhensibles de l'écrivain : « Lorsqu'il avait besoin de moi, il cognait au mur, comme il faisait déjà avec sa grand-mère, raconte-t-il dans *Sodome et Gomorrhe*, quand ils venaient tous deux autrefois à Cabourg »⁹.

L'un des leitmotiv des *topoi* du genre discursif des confidents est celui de la description de la première rencontre, celle où pour la première fois « leurs yeux se rencontrèrent », au dire de Jean Rousset. Le discours de Madame Albaret, en parfaite devancière, n'échappera pas non plus à la formulation explicite de ce topos, dont l'articulation rappelle beaucoup les portraits balzaciens à l'entrée du roman :

M. Proust est venu à la cuisine. Je le revois toujours. Il était seulement habillé d'un pantalon avec un veston sur sa chemise blanche. Mais tout de suite il m'a fait impression. Je vois ce grand seigneur qui entre. Il faisait très jeune – mince, mais pas maigre, avec une très jolie peau et des dents extrêmement blanches, et aussi cette petite mèche sur le front, que je devais toujours lui voir et qui se faisait toute seule. Et puis cette élégance magnifique et cette façon curieuse, cette espèce de retenue que j'ai remarquée ensuite chez beaucoup d'asthmatiques, comme pour économiser leurs forces et leur souffle. À cause de sa gracieuseté, il y a des gens qui l'ont imaginé plutôt petit ; mais il était grand comme moi, et je ne suis pas petite, puisque je mesure près d'un mètre soixante-douze.¹⁰

Autant chez Madame Albaret que chez d'autres narrateurs, le propre du discours de la confidence est de se situer dans une distance chronologique variable par rapport aux faits racontés : le trou entre le récit et les événements qui en font l'objet dépassant

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 16-17.

en ce cas largement le demi-siècle, de 1913 au début des années soixante-dix, on retrouvera des intervalles différents chez les autres conteurs ; ces intervalles auront toujours pour l'analyste du discours de la confiance une signification non méprisable, et surtout quand le conteur ou la conteuse ont survécu à l'écrivain, parce que généralement en pareil cas le récit de la mort met en scène un autre topos, celui de la dernière fois, avec toutes les conséquences qui en dérivent pour la survivance de l'œuvre, entre les mains des confidents, donc *confiée* à eux et mise à leur portée !

Après l'ensemble de ces considérations liminaires dont la fonction était de présenter à la manière d'une préface ce qui va suivre, quatre textes pour le moment nous fourniront la matière pour la description et l'analyse des discours de la confiance littéraire. Chacun d'eux est l'œuvre d'un auteur différent, qui n'est pas toujours femme : trois *confidentes* et malheureusement un seul *confident*, serait-ce que les compagnes des écrivains sont plus nombreuses ou tout simplement plus portées à la confiance que les compagnons ? Voici les textes de notre corpus, ordonnés par date de publication : *Cet amour-là* (1999) de Yann Andréa¹¹, le dernier compagnon de Marguerite Duras, *Mémoires de la rose* (2000) de Consuelo de Saint-Exupéry¹², *Céline secret* (2001) de Véronique Robert avec Lucette Destouches¹³, veuve de Louis-Ferdinand Céline, et *Jeune mariée, Journal 1957-1962* (2004) de Catherine Robbe-Grillet¹⁴.

Vu la diversité des composants du corpus, leur présentation imposerait au préalable quelques commentaires généraux, concernant au moins deux types de questions : la chronologie par rapport à l'objet du discours (parole / écriture contemporaine ou après coup) et le statut génétique particulier de leur textualité (mise en texte). En tenant compte de la chronologie de l'énonciation par rapport à l'objet du discours, l'ordination de ces quatre textes qui en résulte, d'après le critère *distance-proximité*, est la suivante : 1) celui de la femme de Céline, dont le récit et l'évocation des souvenirs sont séparés du vécu par soixante-cinq années au début et quarante à la fin d'un récit (la disparition de Louis-Ferdinand Céline datant de 1961) qui recouvre dans son ensemble une période de 26 années¹⁵ ; 2) celui de Yann Andréa, dont le début se situe seize années¹⁶ avant la disparition de M. Duras en 1996 et dont la fin n'aura lieu qu'en 1999, ce qui fait que le récit dans son ensemble s'étende sur une période de dix-neuf ans ; 3) celui de Consuelo de Saint-Exupéry, une quinzaine d'années séparant l'acte de l'énonciation de l'énoncé à ses débuts pour se rétrécir après, à la fin du texte,

¹¹ Société nouvelle des Éditions Pauvert, Paris.

¹² Plon, Paris.

¹³ Bernard Grasset, Paris.

¹⁴ Librairie Arthème Fayard, Paris.

¹⁵ Le mois de juillet 1962 est la dernière date présente dans le texte, *op. cit.*, p. 163.

¹⁶ « Je voudrais parler de ça : ces seize années entre l'été 80 et le 3 mars 1996. Ces années vécues avec elle » ce sont les tout premiers mots de *Cet amour-là*.

jusqu' à une seule année (de distance par rapport à la disparition de l'écrivain¹⁷ en juillet 1944) ; 4) celui de Catherine Robbe-Grillet tout à fait contemporain des faits narrés, embrassant une période de cinq années, se présentant comme un récit au jour le jour avec de petites irrégularités, dues à la paresse scripturale et susceptibles de retarder la relation des faits quelques semaines par rapport au vécu.

La deuxième question soulevée ci-dessus, à propos de ce qu'on avait évoqué comme statut particulier de la génétique de chacun des quatre textes envisagés dans notre corpus, pourrait ne pas être tout à fait indépendante du rapport chronologique de *distance-proximité*, et surtout quand on cherche à décrire un modèle discursif de la confidence et à en isoler quelques-unes de ses manifestations rhétoriques, éventuellement ses figures. La disparition proche de la compagne –dans le cas de Yann Andréa– ou du compagnon –dans le cas de Consuelo de Saint-Exupéry– peut agir de façon à réveiller presque dans l'immédiat chez le confident un désir de parole – ou de dialogue –, qui aboutira à l'évocation des souvenirs à travers une écriture de premier jet, déclenchée comme première version du discours de la confidence dans le processus de sa textualisation définitive, un discours, donc, de première main. Tandis que, par contre, l'éloignement temporel, dans le cas de Lucette Destouches ou Mme. Albarret, ferait intervenir un médiateur dans le discours de la confidence, dont la fonction serait justement de raviver (et à travers quels procédés ? Les moyens, y compris matériels, utilisés n'étant jamais innocents dans le résultat final, et agissant en dessous à la façon des générateurs discursifs) autant les souvenirs que le discours, contraint cette fois-ci au statut de rapporté et à devenir l'objet d'une seconde main scripturale.

De toute façon, et en dépit de l'importance relative de tous ces à-côtés d'une prétendue *rhétorique confidentielle* qui viennent d'être signalés, il y a quand même une caractéristique majeure capable de définir un nouvel élément spécifique de ladite rhétorique, et à nouveau en rapport avec les proximités et les distances chronologiques : les années qui séparent le *raconté* de sa publication. Il se peut que le confident ait voulu garder les secrets un temps considérable, estimant nocive leur révélation pour l'avenir de l'œuvre du compagnon ; il se pourrait également que le confident n'ait pas eu à sa disponibilité les moyens pour le faire, par manque de parole, d'inspiration, de confiance ou de simple volonté... En tout cas il serait toujours compliqué de partager avec ses contemporains les propos du genre « il [André Gide] avait une voix sucrée, doucette parfois, une voix de femelle usée par la détresse et des amours non

¹⁷ « Quinze ans après sa rencontre avec Saint-Exupéry en 1930, dans la solitude de l'exil américain, Consuelo, de son écriture large et couchée, racontait sur des pages entières, raturées et souvent illisibles, sa vie avec l'écrivain pilote. Puis, soigneusement, elle les a retapées à la machine à écrire, sur papier pelure, maladroitement, elle a fait relier les pages dans un carton fort et noir » écrit Alain Vircondelet dans la préface de *Mémoires de la rose*, Plon, Paris, 2000, p. 12.

consommées », tenus par Mme. de Saint-Exupéry dans ses *Mémoires de la rose*¹⁸. Cependant, quelque temps après, on aura moins de mal à faire partager aux autres aussi bien les pensées censées être les plus intimes que les expériences vécues, y compris les douloureuses, devenues avec l'écoulement des années les simples épisodes d'une vie, capables de fournir une matière abondante aux récits des confidents, littéraires ou pas, à tous ceux qui se disent mémorialistes.

Une nouvelle marque reconnaissable dans les textes de la confidence, contribuant à leur accorder un niveau de plus dans l'échelle de leur prétendue spécificité, tient à ce que le discours s'y présente sous le double registre du textuel et du paratextuel : le texte proprement dit et le texte environnant, à côté, en amont ou en aval, en préface ou en épilogue, parfois au milieu, ayant un caractère interstitiel (enchâssement du discours paratextuel produisant des fentes dans le continuum du texte premier). Dans *Céline secret* et *Mémoires de la rose*, le paratexte est l'œuvre d'un auteur différent de celui du texte, venu jouer en l'occurrence le rôle de confident au second degré, étant donné qu'il a la charge de livrer au lecteur les confidences concernant le texte confidentiel lui-même.

Ce rôle, précisément, de confident au deuxième degré est joué à merveille par Alain Vircondelet dans sa préface aux *Mémoires de la rose*, qu'il présente en manuscrit oublié depuis plus de cinquante années, écrit par Consuelo au milieu des années quarante, resté inédit jusqu'à l'an 2000 et sorti en librairie grâce à sa médiation (c'est Vircondelet qui a rétabli la syntaxe correcte en français et peut-être aussi accentué les mots de façon convenable ; Consuelo, dont la langue maternelle était l'espagnol, parlait couramment le français mais elle aurait eu quelques problèmes à l'écrit) et à celle de l'éditeur, qui a donné un titre aux chapitres. Consuelo aurait rassemblé entre 1946 et 1979, l'année de son décès, dans des malles-cabines déposées aux caves de son appartement parisien, sa vie avec Saint-Exupéry, toutes n'étant pas encore ouvertes, « laissées à leur mystère d'archives ensevelies »¹⁹. Les malles-cabines contenaient, d'après l'inventaire approximatif de Vircondelet, « lettres et documents, petits dessins griffonnés de l'écrivain, aquarelles, portraits au crayon bleu, dessins du *Petit Prince*, vieux programmes de spectacles, menus gribouillés de personnages enfantins, télégrammes, cartes de géographie, cartes postales et livres manuscrits, poèmes et textes inédits, brevets et cahiers de recherches mathématiques »²⁰. L'ouverture de toutes les malles-cabines de même que la publication du texte des *Mémoires de la rose* préfacé par Vircondelet feront revivre Saint-Exupéry autrement, contribueront-elles à lui donner une deuxième vie ? changeraient-elles sa réception critique ?... Et encore,

¹⁸ *Op.cit.*, p. 74.

¹⁹ Préface *op.cit.*, p.16.

²⁰ *Ibid.*, p.16

au troisième degré du registre confidentiel, il serait possible d'identifier en ce cas un autre médiateur bienveillant, José Martínez-Fructuoso, légataire universel de Consuelo de Saint-Exupéry, qui a mis longtemps avant de prendre la décision de révéler l'existence des *Mémoires de la rose*, n'ayant consenti à sa publication que lors du vingtième anniversaire de la disparition de Consuelo et du centième de la naissance de son mari, et qui ne renonce pas à se faire présent dans l'espace réservé au paratexte confidentiel, en mêlant sa propre voix à la première personne dans ce concert à vocation par essence polyphonique : « J'ai pensé que le moment était venu de lui rendre hommage en lui donnant la place exacte qu'elle avait toujours tenue à côté de celui qui écrivait avoir bâti sa vie sur cet amour »²¹.

Céline secret se présente dès la couverture comme un discours à deux voix, celle de Véronique Robert (spécialiste des régions voisines de la modernité littéraire révoltée, Artaud et Crevel ayant fait l'objet de ses travaux antérieurs, et amie de la veuve de Céline depuis une trentaine d'années) et celle de Lucette Destouches (née Almanzor, âgée de quatre-vingt-cinq ans). De la perspective de la description de la rhétorique du discours de la confiance, on doit absolument souligner la présence verbalisée du lien qu'exprime la préposition *avec*, l'une *avec* l'autre, autant les deux femmes que les deux voix discursives. La médiation confidentielle adopte ici un ton qui se rapproche du « poétique », dans la pleine conscience autocomplaisante du jeu polyphonique auquel se livre le texte, errant du début à la fin entre des espèces discursives représentées par des caractères typographiques différents, en italique le paratexte et en caractères romains le texte de la confiance :

« Véronique, ma petite chérie, viens vite, je t'attends dans le sauna ».
Comme d'habitude, Lucette commence sa journée par un chaud et froid, qui la remet dans son corps et, de sa voix flûtée, elle accueille mon arrivée.

Ici tout n'est qu'odeur d'eucalyptus et lavande mêlés. Elle aime à distiller cette senteur violente qui nous saisit avant même d'avoir franchi le portail, dès l'entrée du chemin comme un avant-goût de ce qui nous attend [...] Je ferme les yeux, m'enroule comme un coquillage et l'écoute raconter.

Depuis la mort de Louis, la vie ne m'intéresse plus. C'est comme si avec lui j'avais nagé dans un fleuve et que je me retrouvais sans lui dans une eau sale et boueuse [...] Je sais que si on s'intéresse à

²¹ Avertissement avant les remerciements de l'édition des *Mémoires de la rose*.

moi, c'est parce que, un jour, ma vie a rencontré celle de Céline. Malheureusement, mes souvenirs sont comme des pétales qui s'échappent d'un bouquet dont les fleurs sont mortes.

C'était l'histoire de Céline pas la mienne [...] Si, comme au théâtre, je devais définir mon personnage, je dirais qu'il s'agit d'une présence, une suivante, pas une participation.²²

La lecture attentive de ces deux fragments fait ressortir immédiatement les correspondances en contrepoint qu'ils entretiennent, débutant tous les deux par l'évocation d'un milieu aquatique à caractère métaphorique et renvoyant constamment le premier au second, à son incipit (à l'irruption de l'autre voix), à travers les évocations du genre *franchir le portail* ou *l'entrée du chemin*. Le discours de la confidence se présente ici comme une structure d'entrelacement entre le texte et son paratexte, dans un but qui dépasse l'entreprise strictement communicative de récupération du passé célinien à travers les souvenirs, pour se rapprocher d'une forme d'écriture « poétisante » dans son ensemble, aux frontières de ce qu'on estime être un texte de création littéraire, frôlant tout court le littéraire.

Par bien des aspects, le troisième échantillon de notre corpus du discours de la confidence, *Cet amour-là* de Yann Andréa, rejoindrait le statut textuel du livre de Consuelo de Saint-Exupéry, tout en étant comme lui le produit d'un acte d'énonciation narratif accompli dans une distance relativement courte par rapport à la disparition, en l'occurrence, de la compagne, et aussi l'œuvre d'un moi qui parle d'elle directement, texte confidentiel, donc, de première main. Mais cette fois-ci il n'y a pas de confident au second degré : le confident, c'est-à-dire Yann Andréa, change de registre discursif et écrit lui aussi le paratexte, en caractères italiques dans l'édition de Pauvert, placé comme postface du texte confidentiel. La fonction ou la figure, elles existent, mais il s'agit d'un même sujet de l'énonciation qui a changé de registre, deuxième voix, si l'on veut, du même sujet énonciateur. C'est précisément là, au paratexte, que le lecteur aura les renseignements concernant le processus de la textualisation, l'explication génétique des processus subis par le discours confidentiel dans son acheminement jusqu'à sa transformation définitive en texte :

Ça a commencé ainsi : on est au mois de janvier 1999. Je parle à Maren Sell. On enregistre le flot de paroles. Je parle. Elle écoute. Elle me laisse parler. Elle entend parfaitement. Elle laisse faire. Tout le désordre. On fait taper les cassettes et j'ai devant moi un paquet de feuilles, des centaines de pages. Je n'ose pas ouvrir le paquet. J'ai peur. Je laisse passer un mois. Je sors dans la ville. Je marche. Je bois. Et puis, dans cette chambre de la rue Dauphine, je commence à lire. Je trouve ça impossible. Trop.

²² Début du chapitre 1 de *Céline secret*. On reproduit les premiers propos de Véronique et de Lucette en respectant la typographie de chaque discours, pp. 13-16.

Du temps passe encore. Et puis je me remets à écrire. J'oublie les feuilles, je ne les regarde pas. Je tape comme un fou une longue lettre. Chaque matin, à celle qui est nommée ainsi : M.D. Je le fais sans savoir ce que je fais vraiment. J'écris sans relire. Je donne à lire à Maren Sell. Elle me dit de continuer. Chaque matin j'obéis. J'écris. Je vous écris comme si c'était possible de vous écrire. Et en effet je le fais. Voilà. Cet amour-là existe.²³

C'est à travers la voix qui s'exprime au paratexte que le lecteur apprend qu'ici comme ailleurs –dans d'autres discours confidentiels évoqués ci-dessus– il y a eu un médiateur qui a surveillé et encouragé l'écriture, médiatrice dans le cas présent, Maren Sell²⁴. Mais le paratexte, qui n'a pas été reproduit dans toute son étendue, renferme quelques renseignements précieux pour le lecteur attentif. Le confident lui livre ses projets dans l'immédiat, après avoir fini l'écriture à la fin du mois de juin 1999 : « je vais partir deux semaines pour Patmos. Seul là-bas, dans cette île de la Grèce, avec des amis. Je laisse le livre. Je vous laisse. Je ne vous quitte pas »²⁵. Mettant de côté les réminiscences des propos de l'Évangile, la mention de l'île de Patmos ne peut pas nous laisser indifférents : c'est là que l'apôtre Jean avait écrit l'Apocalypse²⁶, avec tous les aspects visionnaires que l'on sait après la mort du fils de Dieu, de même Jean, le véritable prénom de Yann, écrit son récit après la mort de M.D., Marguerite Duras, dont le véritable nom était celui de Donnadiou²⁷... Sans pousser l'analyse trop loin, il était nécessaire de relever ce fonctionnement double des mots –connotés–, même au paratexte, pour signaler que le récit de Yann Andréa –et de façon beaucoup plus nette dans l'espace du texte proprement dit– n'est pas comme les autres, il procède d'une manière plus littéraire, différant des autres échantillons du discours de la confidence

²³ *Cet amour-là*, pp. 219-220.

²⁴ Directrice des Éditions Pauvert, femme d'origine allemande qui s'est installée à Paris, après avoir achevé un doctorat sur Roland Barthes. Arrivée en France en mai 68, elle se lie à la gauche prolétarienne et aux intellectuels comme Sartre, avec lequel elle participera à la fondation du journal *Libération*. En 1986, après avoir publié deux romans, elle va se consacrer à l'édition, réant sa propre maison, Maren Shell & Cie. Chez Calman-Lévy, puis à la tête des Éditions Pauvert en 1999 (année de publication de *Cet amour-là*), elle réédite de grands auteurs, Sade, Vian... Maren Sell fera un grand coup médiatique en publiant les mémoires de Christine Deviers-Joncours, « la putain de la République ».

²⁵ *Op.cit.*, p. 219.

²⁶ Le texte de Saint Jean mentionne de façon explicite l'île de Patmos au chapitre 1.9.

²⁷ C'est le narrateur de *Cet amour-là* qui explique la génétique de l'onomastique durassienne à la page 25 de son récit : « Le nom du père, elle le supprime. Elle garde le prénom, Yann, c'est-à-dire Jean, Jean-Baptiste, ma fête est le 24 juin. Et elle ajoute le prénom de ma mère Andréa [...] Elle avait supprimé le nom du père, Donnadiou, choisi le nom de Duras, le village du Lot-en-Garonne, proche à la maison du père à Pardillan. Nous avons tous les deux des noms d'emprunt, des noms de plume, des noms faux et qui deviennent vrais puisqu'ils ont été choisis et qu'ils sont écrits par elle. C'est elle qui les écrit, justement, et qui ordonne ainsi la filiation de l'esprit. »

par sa vocation de texte littéraire plutôt que de texte de souvenirs biographiques ou de mémoires. C'est pour ainsi dire un cas spécifique dans lequel le discours de la confiance s'offrirait à la lecture comme une œuvre de littérature. Et ce n'est pas la première fois que Yann Andréa se livrait à un travail pareil : quelques années auparavant, en 1983, il avait déjà été l'auteur de *M. D.*²⁸.

Catherine Robbe-Grillet, pour sa part, ne se livrait pas non plus pour la première fois à un travail d'écriture personnelle. La publication en octobre 2004 de *Jeune mariée, journal, 1957-1962* était précédée des deux romans parus sous pseudonyme, *L'image*, signé Jean de Berg²⁹, et *Cérémonies des femmes*, sous le nom cette fois-ci d'une femme, Jeanne de Berg³⁰, tous les deux étant classables dans le genre roman érotique, deux romans « sulfureux »³¹. Devenue la femme d'Alain Robbe-Grillet en 1957 – née en 1930, elle l'avait rencontré pour la première fois en 1951 –, elle publie, donc, le journal tenu pendant les toutes premières années de son mariage, moyennant un bon demi-siècle de distance entre la date de publication et les faits relatés. La fin des années cinquante et le début des années soixante constituant un véritable centre d'intérêt pour tous ceux qui s'intéressent à l'histoire du *nouveau roman*, la publication du *Journal* de la femme de l'un de ses « papes » comblerait-elle simplement leur curiosité ou révélerait-elle des pistes nouvelles pour la lecture de l'œuvre d'un mari qui, récemment, venait d'être élu à l'Académie Française ? Notons, au passage, qu'il est le seul texte de notre corpus du discours confidentiel publié par la femme du vivant de son mari.

La voix du confident au second degré, l'espace du texte en italique et en postface qu'on a nommé le paratexte et défini précédemment dans cet article comme l'un des constituants caractérisant le discours de la confiance, se montre ici d'une façon qui ne cesse d'évoquer celle de Yann Andréa, avec néanmoins une différence remarquable, parce qu'elle se présente sous la forme d'une lettre adressée du même au même : Catherine écrit en 2004 une lettre à la jeune mariée qu'elle était à la fin des années cinquante, en prenant ses distances vis-à-vis du « personnage » tel qu'il se présentait ou était présenté par le texte du *Journal*. En voici quelques extraits significatifs capables de donner un aperçu du ton de la missive :

Quant à l'exaspération parfois excessive, souvent injustifiée, que tu manifestes envers Michel Butor, Claude Ollier et d'autres encore, elle s'est, heureusement, tout à fait

²⁸ Les Éditions de Minuit.

²⁹ Les Éditions de Minuit, Paris, 1956.

³⁰ Grasset, Paris, 1985.

³¹ Vid. *Magazine Littéraire*, le numéro consacré à Robbe-Grillet à l'occasion de la publication de son dernier roman *La reprise*, n°402, octobre 2001, « Rendez-vous avec Catherine Robbe-Grillet », pp. 36-38.

apaisée. N'empêche, elle va m'obliger à exprimer un mea culpa, peut-être même des regrets publics.

D'une manière générale, je me reconnais dans ta quête d'émois érotiques ou ton côté petite nature (facilement épuisée, « crevée »), moins dans tes contradictions, tes inquiétudes (par exemple, sur le « normal » et l'« anormal »), plus du tout dans ton besoin de reconnaissance ni dans ce que tu appelles ton « bovarysme médiocre ».

Tu verras, tu auras une vie inattendue, passionnante [...] et, contrairement à ce que tu crois, tu vieilliras sereinement, sans même t'en apercevoir. J'ai été ce que tu es, tu seras ce que je suis.³²

L'ensemble de la publication du *Journal* est précédé d'une « mise au point », sans doute due à l'éditeur (parlerons-nous encore une fois d'une nouvelle occurrence du discours de la confiance au troisième degré ?), grâce à laquelle le lecteur apprend les conditions matérielles du texte original, « un joli petit album à la couverture de cuire rouge, frappé à ses initiales et fermé sur ses secrets par une minuscule serrure » suivi de « quatre cahiers d'écolier »³³. La mention de ces cahiers d'écolier renvoie de façon immédiate à la photo de couverture qui présente Catherine déguisée en portrait de jeune écolière ; signalons au passage qu'elle a été prise par son mari Alain Robbe-Grillet et qu'elle fait partie des fonds Alain Robbe-Grillet de l'IMEC³⁴. L'inclusion d'une telle photo sur la première de couverture indiquerait-elle qu'il s'agit d'un journal dont la publication a été « autorisée » par l'auteur-écrivain ? Le texte de la mise au point contient des indices suffisants pour appuyer une lecture de la sorte, étant donné que le journal semble plutôt destiné aux connaisseurs de l'œuvre d'Alain qu'à ceux de l'œuvre de Catherine : « Rien [du texte original] n'a été gommé [...] de ce qui touche aux Robbe-Grillet (Catherine, Alain et sa famille). Les quelques pages supprimées concernent uniquement la propre famille de l'auteur [désignant ici l'« écrivaine », c'est-à-dire Catherine] »³⁵.

Du reste, ce texte de la mise au point insiste sur la modernité « nouveau-romanesque » du texte de Catherine, un ouvrage qui serait venu combler les lacunes et qui opère « des retours en arrière qui se multiplient, s'allongent jusqu'à devoir être fragmentés, au risque de périlleuses acrobaties »³⁶ narratives, donc un ouvrage qui ne peut que s'inscrire dans ce qu'on estime être la modernité littéraire ! Par bien des aspects l'ouvrage viendrait s'ajouter à la série « nouveau roman », « nouvelle

³² Catherine Robbe-Grillet, « Lettre à la jeune mariée », in *Jeune mariée, Journal, 1957-1962*, p. 568.

³³ *Op.cit.*, p. 7.

³⁴ Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (Abbaye d'Ardenne) chargé de la conservation du fonds d'archives d'Alain Robbe-Grillet : manuscrits, notes et dossiers de travail, correspondance, dossiers de presse, archives iconographiques, archives audiovisuelles.

³⁵ *Op. cit.* p. 7.

³⁶ *Ibid.*, p. 7.

autobiographie », enrichie d'ores et déjà par l'ajout du « nouveau journal ». Et, tout compte fait, il est vrai que le journal de Catherine Robbe-Grillet est nouveau dans le registre générique des discours de la confiance, en ce sens : par la désinvolture de ses propos, par sa façon d'écrire les choses, inaccoutumée sous la plume d'une femme d'écrivain vivant, (et de plus académicien), par l'écriture impudique des fantasmes sexuels qui hantent l'œuvre romanesque de l'écrivain Alain Robbe-Grillet (proclamation perverse ou dépassement de la pudeur en vue d'on ne sait quelle provocation littéraire ?), par l'écriture véridique de la pensée politique profonde du promoteur-fondateur du « nouveau roman »... Texte confidentiel de Catherine, certainement, mais aussi document incontournable pour les lectures à venir de l'œuvre romanesque et filmique d'Alain. Curieux ménage que celui des Robbe-Grillet vivant la vie comme la littérature, devenue leur référence ultime, dépassant l'intérêt de la fiction à force de confiance, on dirait qu'ils marchent sur les traces de l'illustre *cavalier* de la Manche !

Ceci dit, le moment est venu de mettre en relief autant que possible le côté spécifiquement littéraire des discours des confidents pour ne pas trahir l'emblème titulaire de cet article. Tout en étant vraisemblable que le discours de la confiance, au sens large, pourrait être envisagé comme composante significative en vue des lectures des œuvres des écrivains dont il est question, il conviendrait d'ores et déjà de formuler de façon explicite notre intention consistant à relever les aspects littéraires contenus dans ce type de discours et à montrer que les confidents eux-mêmes exhibent des préoccupations de nature essentiellement littéraire ; préoccupés comme ils le sont par l'avenir de l'œuvre, sa production et sa survie, partageant dans leur ensemble les inquiétudes vis-à-vis de la création artistique. L'ouverture de ce dernier volet du travail va nous conduire à la contemplation de la confiance du seul point de vue de la littérature, à la constatation de la présence du littéraire comme thème-objet du discours confidentiel. Nos interlocuteurs, les confidents, ne parlant pas seulement de la vie de famille, des amis ou de l'amour, s'intéressent aussi à la littérature, ils en parlent et surtout écrivent à ce sujet.

On remontera maintenant le courant en sens inverse, en commençant par Catherine Robbe-Grillet et en essayant de nous frayer un chemin à travers Yann Andréa et Lucette Destouches jusqu'à Consuelo de Saint-Exupéry dans son rôle de nouvelle Égérie³⁷.

Dès les premières pages du *Journal* de Catherine, le texte déborde de confidences concernant les lieux dits par la critique et la réception robbe-grilletiennes.

³⁷ Nom de la nymphe conseillère et inspiratrice du roi romain Numa Pompilius.

Contre l'image de l'écrivain « objectif » et froid, voire géométrique, une révélation du genre : « On reproche à Alain son manque de sentiments, son hostilité à toute littérature sentimentale. Je n'ai pourtant connu d'homme plus passionné et sentimental. Il se cache bien. C'est tout »³⁸. Face à tous ceux qui lui ont reproché de se débarrasser du tragique, à la suite de son fameux article théorique *Nature, humanisme, tragédie*³⁹, Catherine évoque le drame secret qu'il cache dans sa vie, Alain aurait lui aussi une « profondeur », lui qui se voudrait surface⁴⁰ ; à elle seule de savoir qu'il est le personnage de ses premiers romans, glissant déjà au cours des années cinquante vers le biographique à l'opposé des grands paris de la critique de l'époque, « qu'il est Mathias et le mari de *La jalousie* »⁴¹. Face aux adversaires, en bonne épouse, sa femme prend toujours son parti vis-à-vis de ceux qui seraient étonnés et triompheraient de lui s'ils savaient qu'il ne croit pas, « malgré ses affirmations publiques péremptoires, à la technique, qu'il croit à une vision du monde et à une technique qui y correspond »⁴². En tant que femme d'artiste, Catherine assume sa fonction avec la bonne conscience d'une Pénélope qui espère : « Je ne sais pas si l'histoire tiendra Alain pour un génie, mais on ne pourra pas dire qu'il a été ignoré par sa femme, comme Mozart, ou autre... La légende veut que les génies n'aient été que de pauvres bougres pour leurs épouses »⁴³. Sans doute que ceux-ci peuvent être tenus pour des propos d'admiration propres à la jeune mariée qu'elle était, mais, en plus de son rôle d'épouse, Catherine prend part au processus de la création de l'œuvre dans le rôle peu confortable de première lectrice qui exprime son avis : « [à propos de *Dans le labyrinthe*] J'ai lu d'un trait, sans une minute d'ennui. Quand, il y a trois mois, j'avais lu les dix premières pages, j'étais très réticente ; Alain en était navré. Il me semblait qu'il se répétait et que c'était illisible parce que ennuyeux. J'ai complètement changé d'avis. C'est d'un bout à l'autre vertigineux d'aisance dans la prouesse technique ; il jongle sans effort avec les difficultés »⁴⁴.

Le livre de Yann Andréa *Cet amour-là*, dont la référence est Marguerite Duras, s'offre à la lecture comme un discours de la confiance avec les traits singuliers évoqués auparavant et qui le rapprochent du discours littéraire proprement dit, le lecteur étant incapable parfois d'échapper à la tentation du jumelage scriptural, condamné comme il est, dans son parcours du texte, à se rappeler constamment la manière Duras. D'une

³⁸ Catherine Robbe-Grillet, *Jeune mariée*, *Journal*, 1957-1962, p.12

³⁹ Écrit par Alain Robbe-Grillet en 1956 et recueilli dans *Pour un nouveau roman*, Coll. Idées, Gallimard, Paris, 1963.

⁴⁰ Vid, *Jeune mariée*, *Journal*, 1957-1962, pp. 32-33.

⁴¹ *Ibid.* p. 33. Mathias est le personnage de *Le Voyeur*.

⁴² *Ibid.*, p. 98.

⁴³ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁴ *Ibid.* p. 196.

part, il présente le texte comme une suite de la biographie de Duras, celle de Laure Adler⁴⁵ ayant paru en 1998, et d'autre, comme un récit autobiographique signé Yann Andréa, celui-ci étant un personnage issu de ce texte-là, qui aurait pris la parole l'année suivante, en 1999, pour écrire de la sorte : « Je vous écris. Et j'écris selon vous. Ce n'est pas tout, je suis là, je ne suis pas mort, je ne vous ai pas suivie là où vous êtes, je pense cependant à vous tous les jours et je fais ce que vous avez ordonné : j'écris »⁴⁶. Évidemment son propos n'est pas de tromper le lecteur, en cours de route il tient à remarquer qu'il ne se prend pour personne, « pas pour vous, non, pas pour Duras, ce nom, vous êtes seule, seule au monde et seule à écrire, vous n'avez besoin de rien, ni de moi ni de personne »⁴⁷. Autrefois, du vivant de Duras, il tapait ses textes à la machine, il était là pour consigner ses mots, pour se taire quand elle écrivait, et maintenant, après sa mort, il est là pour « éviter que ça cesse », « je suis là pour vous maintenir en vie, pour aimer aussi bien, vous, les mots, les histoires »⁴⁸.

Lucette Destouches, la femme de Céline, a passé la nuit qui a suivi la mort de Louis-Ferdinand à travailler pour redonner la vie à sa parole ; elle a enregistré sur un petit magnétophone la version définitive de *Rigodon* :

Je voulais garder une trace du texte achevé. Louis écrivait tellement de moutures différentes avant d'arriver à ce qu'il cherchait vraiment, que je devais absolument fixer la dernière. Depuis toujours il testait sur moi sa phrase, me lisant à voix haute ce qu'il venait de rédiger. J'étais la seule auditrice de son travail et j'ai gardé dans l'oreille la musique très jazzy qui en émanait.⁴⁹

Louis, dit-elle, « m'avait choisie pour qu'à travers moi, il vive encore »⁵⁰. C'est Lucette, en apôtre de la religion confidentielle, qui s'était chargée de faire transcrire *Rigodon*, c'est aussi elle qui s'est occupée de le faire éditer avec dignité, en refusant les projets de publication dans une gazette locale sous forme de feuilleton : « C'était inacceptable et j'ai immédiatement contacté Gaston Gallimard qui est venu parler avec moi »⁵¹. Aura-t-elle répondu à l'attente de Louis-Ferdinand Céline quand il avait écrit dans *Féerie* « Sourd ? Muet ? Enchaîné ? Alors... Une danseuse vous sauve ! » ?

⁴⁵ *Marguerite Duras*, Éditions Gallimard. Le livre se termine par ces mots : « À Yann la dernière phrase : je vous aime, au revoir ».

⁴⁶ Yann Andréa, *Cet amour-là*, pp. 61-62.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁹ Véronique Robert avec Lucette Destouches, *Céline secret*, p. 152.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁵¹ *Ibid.*, p. 163.

Benjamin Crémieux, illustre critique de la N.R.F., avait confié un jour à Consuelo, avant son mariage avec Antoine de Saint-Exupéry, ces propos bienveillants : « C'est un grand type, faites-le écrire, et l'on parlera de vous deux »⁵². Ma foi, elle a suivi littéralement ses conseils ! Car elle avait enfermé son fiancé dans le studio, et après cinq ou six pages de travail, elle lui a octroyé le droit de rejoindre la chambre conjugale⁵³. Plus tard, l'offre de la part de Gide d'une préface pour *Vol de nuit* ainsi que la réception admirative du livre par Crémieux et Valéry venaient couronner les efforts de Consuelo, qui fera confiance au lecteur des *Mémoires* de ses pensées à l'époque :

Quand on suit un travail jour après jour, page après page, et que le fruit est enfin mûr pour que les autres le savourent, on a le droit de penser que c'est un cadeau merveilleux que l'on fait à autrui. L'accueil réservé au manuscrit de mon mari me paraissait donc tout naturel. C'était un morceau de notre vie. Nous connaissons *Vol de nuit* par cœur, alors que les autres, les amis, les parents, les admirateurs, ne le connaissaient pas encore.⁵⁴

Consuelo semble avoir suivi, donc, de très près la gestation de l'œuvre de son mari, qui aimait qu'elle fût dans la même pièce que lui quand il écrivait, qui aimait lui lire et relire son texte et attendait ses solutions à elle face aux difficultés de l'écriture « quand il n'avait plus d'idées, il me demandait d'écouter, et il me relisait une, deux, trois fois ses pages et attendait mes réponses... »⁵⁵.

Les fragments illustratifs précédemment évoqués au sujet de la présence du littéraire dans les discours confidentiels des compagnes et du compagnon, n'ayant cependant que le simple statut d'échantillons extraits de plus vastes collections, montrent à notre avis suffisamment les inquiétudes littéraires de ces personnes-personnages médiateurs dans le processus de réception des œuvres. Quel serait, au juste, le rôle véritable de ces confidentiels pour l'accueil des œuvres ? Leurs aveux confidentiels seraient-ils capables d'infléchir l'histoire de leur réception autant chez les critiques que chez les lecteurs non spécialisés?... Il reste quand même à poser la question essentielle du destinataire visé par les discours des confidentiels ; il se pourrait que leurs discours ne s'adressent qu'à des connaisseurs accomplissent une fonction ancillaire, n'étant qu'une espèce de discours de suivante destiné à côtoyer toujours Monsieur L'Auteur et Madame L'Oeuvre. Rappelons que le mot *suivante* tire ses lettres de noblesse du théâtre, où il désigne un rôle et même donne titre à une pièce de Corneille, et que c'était là, sur scène, que la *suivante* accomplissait une fonction

⁵² Consuelo de Saint-Exupéry, *Mémoires de la rose*, p.57.

⁵³ Vid. *Ibid.*, pp. 62-63.

⁵⁴ *Ibid.* p.85.

⁵⁵ *Ibid.* p.105.

médiatrice entre les protagonistes et le public, elle était vraiment leur *confident*. De toute façon, dans cette période de l'entre-deux- siècles, autour de l'an 2000, sur la scène littéraire on aurait du mal à leur accorder –à ces confidents littéraires– l'emploi secondaire et peu signifiant de simples médiateurs entre les auteurs et les lecteurs, à une époque comme la nôtre qui privilégie le dialogue entre les textes et qui se méfie des discours à orientation monologique, quelle que soit l'autorité de l'émetteur. Dans l'errance entre le complexe d'Égérie et celui de la suivante, ces discours des confidents sont venus exhiber les coulisses et peut-être éclairer la scène littéraire d'une autre lumière.