

L'ÉCRITURE AUTOBIOGRAPHIQUE :

une stratégie textuelle embarrassante pour la narratologie

FRANCINE BELLE-ISLE

Une narratologie qui persiste à privilégier les stratégies de parole aux dépens des visées du regard semble incapable de rendre compte du projet de narration du récit autobiographique. Il s'agit donc ici d'infléchir certains paramètres théoriques, de manière à éclairer l'écriture autobiographique autrement que dans ses avenues de surface.

A narratology which persists in giving precedence to verbal strategies at the expense of visual intentions appears unable to account for the narrative project underlying the autobiographical text. In this article, certain theoretical parameters are reworked in order to provide an understanding of autobiographical writing based on more than its surface structures.

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature : et cet homme, ce sera moi.

J.-J. Rousseau, *Les Confessions*

La vie d'un homme est son image.

André Gide, *Journal*

Ce que je méconnaissais, c'est qu'à la base de toute introspection il y a le goût de se contempler [...].

Michel Leiris, *L'Âge d'homme*

Il était une fois une reine... Il était une fois... la narratologie. Ainsi commencent toutes les histoires; celles destinées aux enfants, bien sûr, mais aussi celles plus sérieuses des adultes avertis que sont les spécialistes du texte littéraire. La formule entraîne évidemment son poids d'évidente autorité. On comprendra donc tout de suite qu'il ne s'agit nullement ici de contester la présence décisive de la démarche narratologique, encore moins de remettre en question ses incontestables performances de lecture, mais bien plutôt de reconsidérer, sous l'éclairage d'un type de récit spécifique, certains *motifs* du tissu théorique, parmi ceux encore trop lâches pour imposer leur efficacité. Autrement dit et plus précisément: devant la «situation

narrative» – au sens de Stanzel et de Cohn – que reproduit nécessairement le texte autobiographique, comment et selon quels paramètres convient-il de réévaluer la conjonction de la parole et du regard dans la mise en forme du récit et, en conséquence, les effets de sens et de pouvoir que cette dynamique combinatoire risque de créer dans la relation entre le narrateur et le narrataire du récit?

Le moins qu'on puisse dire – et cela ne change rien au fait qu'on l'ait dit avec beaucoup d'intelligence –, c'est que dans l'espace de la narration le *point de vue fait signe*¹. Dans cet appel à la reconnaissance, aussi et surtout, il se pose comme support de représentation et assise du sens. Il nous semble que ce clignotement du point de vue, ce battement qu'il ne cesse d'exercer avec et contre le corps vocal, le déporte bien au-delà de la conception genettienne qui en fait un simple *mode* narratif, une façon polymorphe de *moduler* la voix du texte. Comprendre la focalisation uniquement comme une *qualité*, même la plus riche, du discours narratif (ce qu'elle est aussi, bien entendu), c'est tôt ou tard finir par conclure que la fonction d'un récit, c'est de raconter une histoire, et point à la ligne. Se trouve alors radicalement barrée toute la dimension spéculaire et spécularisée de *l'avisée* narrative, de ce qu'il faudrait peut-être appelé ici le *projet* de narration, et non simplement son programme... Cela ne va pas sans conséquence très lourde. Qu'advient-il, en effet, de tous les *récits de perception*², ceux qui mani-

festement acceptent de freiner leur volonté de «réalisme», de reduplication des choses par les mots, pour voir ce que l'écriture peut représenter sans l'obsession de la facticité? Devenus «les parents pauvres des théories du récit»³, eux aussi persistent à clignoter pour que soit pris en charge le *signe* de leur(s) différence(s).

Le récit autobiographique est, prioritairement, un récit de perception. Par excellence parole de la subjectivité, et parfois jusqu'à l'enfermement du sujet dans les murs de son auto-conscience, l'écriture autobiographique semble pourtant se détacher sur un fond d'extrême liberté : narration évidemment autodiégétique (mais dans des modalités que la position lacanienne sur l'Ich-Ideal et l'Ideal-Ich discuterait) qui marque le triomphe du niveau pseudo-diégétique, celui qui tient lieu de «double» quand s'absente l'extradiégétique, l'autobiographie a, en apparence, tous les pouvoirs de contrôle nécessaires à la pleine énonciation de son *histoire* de vie. D'autant que cette histoire est réelle et non fictive (du moins est-ce là l'implicite garantie que sous-tend le *pacte autobiographique*), et que donc il ne s'agit plus tant d'imaginer pour raconter que de raconter pour témoigner de l'authentique. C'est précisément dans ce virage vers un matérialisme factuel que viennent presque toujours achopper les définitions du texte autobiographique, y compris celle de Philippe Lejeune signalant au départ le caractère *retrospectif* de ce type de récit⁴. Fallacieuse évidence que cette antériorité de l'histoire sur la narration autobiographique, qui brouille la perspective critique en favorisant indûment l'événementiel!

Même localisé aux limites d'un temps perdu et retrouvé, le passé *héroïque* est toujours plus ou moins conjuqué au présent de l'instance narrative, ce qui lui confère presque à coup sûr et paradoxalement une valeur analeptique de parfaite exemplarité, et cela en dépit du fait que l'anecdote soit bien source et cause dans *l'histoire de la personnalité* :

En remontant de cette sorte aux premières traces de mon être sensible, je trouve des éléments qui, semblant quelquefois incompatibles, n'ont pas laissé de s'unir pour produire avec force un effet uniforme et simple, et j'en trouve d'autres qui, les mêmes en apparence, ont formé par le concours de certaines circonstances de si différentes combinaisons qu'on n'imagineroit jamais qu'ils eussent entre eux aucun rapport. Qui croiroit, par exemple, qu'un des ressorts les plus vigoureux de mon âme fut trempé dans la même source d'où la luxure et la mollesse ont coulé dans mon sang? Sans quitter le sujet dont je viens de parler, on va en voir sortir une impression bien différente.

J'étudiais un jour seul ma leçon dans la chambre contigue à la cuisine. La servante avoit mis sécher à la plaque les peignes de Mlle Lambercier [...].⁵

Une longue fréquentation des autobiographes nous a amenée à voir combien cette mise en scène structurelle

est profondément récurrente dans l'organisation de leur récit de vie, combien chez Jean-Jacques Rousseau en particulier elle tend à s'inscrire comme un véritable tic d'écriture. Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre, qui devraient se méfier plus que d'autres d'une situation narrative pouvant entraîner des effets de déterminisme *historique*, y ont abusivement recours, jusqu'à l'ébranlement de la vraisemblance discursive, comme si l'autobiographie ne pouvait pas échapper à sa vocation *testimonial*, au risque de voir s'y perdre une possible liberté d'existence. L'*Âge d'homme* de Michel Leiris, tout entier écrit dans la volonté d'éviter ce dess(e)in de la narration autobiographique, et acceptant d'en repousser la tentation par les frustrations de la focalisation externe, essaie magnifiquement de relever le défi de son auteur quand celui-ci reprend la question au champ même du rêve rousseauiste :

Car dire la vérité, rien que la vérité, n'est pas tout: encore faut-il l'aborder carrément et la dire sans artifices tels que grands airs destinés à en imposer, trémolos ou sanglots dans la voix, ainsi que fioritures, dorures, qui n'auraient d'autre résultat que de la déguiser plus ou moins [...].⁶

Et pourtant, malgré sa réussite d'un récit au «regard aveugle», Leiris avoue en corps de texte de secrètes velléités de stratégie, même si, du même coup, il se trouve à en dénoncer la prétention devant les ruses de l'écriture

Me voici loin de ce que je me proposais de raconter en abordant l'avant-dernière partie d'un chapitre consacré à ce qui, parmi les événements de ma vie, se rattache pour moi au thème de l'«homme blessé». À mesure que j'écris, le plan que je m'étais tracé m'échappe et l'on dirait que plus je regarde en moi-même plus tout ce que je vois devient confus, les thèmes que j'avais cru primitivement distinguer se révélant inconsistants et arbitraires, comme si ce classement n'était en fin de compte qu'une sorte de guide-âne abstrait, voire un simple procédé de composition esthétique.⁷

Que le sens à donner aux «choses de la vie» puisse se dérober aux intentions explicatives de l'instance narrative, cela est rafraîchissant de voir un autobiographe y consentir enfin, mais un cas d'exception n'invalide pas la règle en usage.

Ce qui apparaît dans le récit autobiographique, ce ne sont pas les faits bruts de l'existence d'un sujet, mais la vision qu'il en a dans l'instant de sa narration. C'est le regard qui est premier ici, cet «appétit de l'oeil» dit Lacan, qui dessine les tracés du *dire* selon les exigences d'un *donné-à-voir* politiquement pressenti comme *exposition* satisfaisante de soi. Très vite la situation narrative qui s'installe alors doit être revue et corrigée : il ne peut plus s'agir d'abord et simplement de dire l'événementiel, sans s'empêcher aussi forcément de le voir; il s'agit avant tout de forcer l'histoire à dire aussi ce que,

d'abord et de toute façon, il y a à voir. Dans ce jeu textuel où le regard l'emporte sur la voix, où l'image prévaut sur le fait, il devient un peu court de s'en tenir aux lieux acquis d'une focalisation *modale*, dépendante obligatoirement d'une narration investie de toute-puissance, tenue en laisse aussi bien dans ses délégations autorisées que dans ses assignations à résidence⁸... De comprendre que le narrateur autobiographique «en sait presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui, et que donc la focalisation sur le héros est [...] une restriction de champ»⁹ artificielle et de l'ordre de la complaisance, de déclarer qu'en conséquence «la seule focalisation qu'il ait à respecter se définit par rapport à son information présente de narrateur et non par rapport à son information passée de héros»¹⁰, cela relève plus de l'évidence logique que d'un énoncé appelant la démonstration, en même temps que l'affirmation pointe clairement toute l'équivoque de la perspective genettienne : doit-on vraiment ramener l'affaire à une pure question d'*information*, alors qu'il faudrait peut-être reconnaître dans cette supériorité de connaissance la volonté très simple d'imposer une vision, représentée dans le procès narratif comme parfaitement crédible? L'identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage constitue, en effet, une sorte de gage implicite de bonne foi, l'assurance que le récit porte une parole de vérité et que, d'une manière ou d'une autre, il rejoint toujours la ligne de l'aveu ou de la confiance. Ce caractère *intimiste* de l'autobiographie, qui profile naturellement le narrateur comme le récepteur de l'authentique, suppose toute une série de feintes narratives destinées à protéger et à renforcer la confiance, voire la crédulité du lecteur.

Presque toujours directement interpellé comme *entendant* élu et privilégié, le lecteur de l'autobiographie ne peut, sans trahir la foi mise en sa bonne oreille, s'écarter de la parfaite réceptivité exigée de lui comme narrataire d'une parole qui le fait dépositaire d'un secret tenu pour essentiel. À propos de l'affaire Marion, Jean-Jacques Rousseau souligne la valeur exceptionnelle de sa *confession* et place du coup son lecteur en situation d'insigne honneur, mais aussi d'extrême vulnérabilité :

Cependant je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. La plus étroite intimité ne me l'a jamais fait faire à personne, pas même à Mad^e de Warens. Tout ce que j'ai pu faire a été d'avouer que j'avois à me reprocher une action atroce, mais jamais je n'ai dit en quoi elle consistait. Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience, et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions!¹¹

On pourrait croire qu'il s'agit là d'une habile manoeuvre pour aiguïser la curiosité du lecteur en regard d'une monstruosité innommable, et donc pour marquer dans

le récit l'importance d'un événementiel extraordinaire, si seulement ces lignes précédaient l'aveu et préparaient à l'énoncé historique, mais elles suivent la confiance, comme pour conférer en après-coup à l'anecdote, somme toute assez banale, un poids de signification dont le lecteur est tenu de prendre charge dans la seule garantie que lui en donne le savoir mémoriel de l'instance narrative. La complicité spéculaire entre locuteur et locutaire, à laquelle aucune autobiographie ne saurait renoncer, ne peut donc s'établir que dans le partage d'une *vision* des faits biographiques, qui les choisit et les organise en matériau narratif, un peu comme se fabrique une mosaïque, ici existentielle, morceaux épars d'une vie finalement disposés en *image-synthèse*, sorte de *métaphore structurelle* au sens de Ricardou quand il pointe la construction et le fonctionnement d'un texte, pour aboutir à la reconnaissance de ce qu'il nomme «le fantastique de l'écriture»¹².

Retenues comme traces mnésiques d'élection, des images parmi d'autres émergent au champ narratif, visions déjà mises en mots-valises, imaginaire toujours aussi symbolique, parole embryonnaire désireuse de devenir récit. Dans l'arbitraire du projet de représentation de soi que sous-tend toute tentative d'écriture autobiographique, un événementiel prioritairement investi impose despotiquement sa pertinence :

Je vois la servante ou le valet agissant dans la chambre, une hirondelle entrant par la fenêtre, une mouche se poser sur ma main, tandis que je récitais ma leçon : *je vois* tout l'arrangement de la chambre où nous étions; le cabinet de M. Lambercier à main droite, une estampe représentant tous les papes, un baromètre, un grand calendrier; des framboisiers qui, d'un jardin fort élevé dans lequel la maison s'enfonçoit sur le derrière, venoient ombrager la fenêtre, et passaient quelquefois jusqu'en dedans. Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela; mais j'ai besoin, moi, de le lui dire. Que n'osé-je *lui raconter* de même toutes les petites anecdotes de cet heureux âge, qui me font encore tressaillir d'aise quand je me les rappelle. Cinq ou six surtout... composons. Je vous fais grace des cinq, mais j'en veux une, une seule; pourvu qu'on me la laisse *conter* le plus longuement qu'il me sera possible, pour prolonger mon plaisir.

Si je ne cherchois que le vôtre, je pourrais choisir celle du derrière de Mlle Lambercier, qui, par une malheureuse cullebutte au bas du pré, fut étalé tout en plein devant le Roi de Sardaigne à son passage : mais celle du noyer de la terrasse est plus amusante pour moi qui fus acteur, au lieu que je ne fus que spectateur de la cullebutte, et j'avoue que je ne trouvai pas le moindre mot pour rire à un accident qui, bien que comique en lui-même, m'allarmoit pour une personne que j'aimois comme une mère, et peut être plus.

O vous, lecteurs curieux de *la grande histoire du noyer de la terrasse*, écoutez-en l'horrible tragédie,

et vous abstenez de frémir, si vous pouvez.

Il y avoit hors la porte de la Cour une terrasse [...]»³

La citation est longue, mais pas une ligne ne saurait être ici biffée quand il faut comprendre comment s'orchestre la mise en scène narrative, comment celle-ci est originellement posée comme dépendante absolument des exigences de la vision/visée autobiographique. Ce que Rousseau prend la peine de rappeler à son lecteur, c'est qu'en dehors des inévitables manipulations dont il sera l'objet, il est d'entrée de jeu assujéti à une incontournable stratégie narcissique par laquelle doit obligatoirement passer l'exposition narrativisée du sujet pour que soit respectée l'image de soi nécessaire à la démarche d'une écriture de séduction. Ce n'est pas simplement le changement d'une narration hétérodiégétique en récit autodiégétique qui est voulu ici, ce qui aurait pu se faire à propos d'un événementiel définitivement retenu mais raconté dans une focalisation objectale différente, mais bien plutôt une histoire *autre* parce que déjà prédéterminée narrativement, dans l'implicite de sa représentation condensée, comme parcours nettement plus rentable pour l'économie spéculaire du sujet.

Tout se passe comme si Rousseau, en évoquant la possibilité du récit de la «cullebutte», dont d'ailleurs il se permet même d'esquisser en raccourci l'éventuel schéma narratif, en signalait du même coup la réalisation comme *impossible* en regard de l'image narcissique à reproduire dans le scénario d'écriture, image ici retenue comme seul fondement du désir de raconter. Quant au désir du lecteur d'entendre ce qui doit être dit, il est carrément mobilisé au nom d'une soumission complice, le faisant réflexion du «désir de l'autre», dans une véritable résorption de son propre plaisir égoïste, présumé ignorant des attentes du projet autobiographique. *Devenu* — c'est-à-dire amené là par acquiescement de complaisance — «curieux de la grande histoire du noyer», le lecteur des *Confessions* accepte dès lors de cautionner la valeur choc de cette narration de choix et conforte sans plus de résistance une échappée scénique dont il assume à l'avance toutes les retombées de pouvoir. Comment d'ailleurs pourrait-il refuser de superposer son regard de lecteur au regard resté avide de Rousseau et rappelant l'image d'enfance, la retrouvant intacte au fond de son oeil, sinon dans la volonté gratuite de se boucher la vue devant une représentation toujours *vivante*, et donc sentie comme du *réel* authentique¹⁴? Invité à voir maintenant ce que le narrateur voit encore et depuis longtemps, le narrataire ne peut que vouloir écouter la mise en histoire de cette représentation dont les plis et replis sont déjà structurellement en place avant même que de s'organiser en récit efficace. C'est ainsi que loin d'être le but du texte autobiographique, l'exposé anecdotique n'est d'abord que le moyen pris par le narrateur pour faire voir à son narrataire, lui faire oculariser — entrer dans son oeil — ce que lui sait devoir être vu parce qu'il le voit encore et déjà, dans l'imminence de sa narration.

Habitée à se valider au contact des récits de fiction où l'événementiel — même s'il est volontairement occulté comme dans le nouveau roman — hante les avenues de l'écriture, l'approche narratologique privilégiée d'emblée le procès d'énonciation qu'elle sépare nettement du procès de focalisation, dont elle fait un adjuvant de prestige mais qu'elle relègue quand même au rang de qualité modale d'une narration prévalente. Si l'on réussit à mettre entre parenthèses certaines réticences idéologiques à ainsi fixer une fois pour toutes la hiérarchie des registres de la parole et du regard — la pensée structuraliste de Lacan s'y refuse —, cela ne pose pas trop de problèmes pratiques. Certes, mais seulement jusqu'à ce que passe et résiste plus fortement le récit autobiographique, incapable dans ses ambitions de *description* narcissique¹⁵ de se plier facilement aux caprices d'une voix détachée de toute vision-assise, vision dont aucun autobiographe n'arrive à faire le deuil.

1. *Protée*, «Le Point de vue fait signe», vol. 16, no 1-2, hiver-printemps 1988.
2. P. Ouellet, «Peinture aveugle: le problème de la «perspective» dans un texte narratif», *Protée*, «Le Point de vue fait signe», *op. cit.*, p. 53-65.
3. *Ibid.*, p. 54.
4. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, coll. «Poétique», p. 14.
5. J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 1959, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, p. 18.
6. M. Leiris, «De la littérature considéré comme une taumachie», *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939, coll. «Folio», p. 19.
7. *Ibid.*, p. 128.
8. P. Vitoux, «le Jeu de la focalisation», *Poétique*, Paris, Seuil, vol. 51, septembre 1982, p. 359-368.
Dans un texte qui reste fondamental pour la micro-analyse des déplacements dans le procès de focalisation, Vitoux reconsidère le concept d'omniscience narrative et en fait la conséquence directe d'un pacte d'alliance entre la parole et le regard. Quand ce pacte se brise, quand le regard déserte la parole, celle-ci commence à s'inquiéter, à rôder autour d'un événementiel subitement rendu à son opacité, jusqu'à devenir *parole aveugle/aveuglée* impuissante à témoigner de la réalité. Et si Vitoux continue alors de parler de «focalisation *déléguée*», c'est qu'il refuse, lui aussi, de priver la narration d'une capacité souveraine de vision, comprise comme un droit acquis et tout juste *distrainé* momentanément de son port d'attache...
9. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. «Poétique», p. 210-211.
10. *Ibid.*, 214.
11. J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 86.
12. J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, coll. «Tel Quel», p. 136.
13. J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 21-22.
14. R. Barthes, *La Chambre claire*, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 123-124.
15. G. Genette, *op. cit.*, note 1, p. 128-129. Malgré les précautions que Genette prend vis-à-vis de la description dont il marque la valeur *diégétique*, il reste que sa narratologie ne lui fait une place effective que comme *pause* dans le récit, c'est-à-dire présence-en-creux aux limites de l'absence.