

Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes

Université de Trèves (Trier) 1986

publiés par Dieter Kremer

Tome VI

TIRÉ À PART



MAX NIEMEYER VERLAG
TÜBINGEN 1988

Kurt Kloocke (Tübingen)

L'autobiographie, un genre autonome?

1. Le problème

Pouvoir distinguer clairement et sans ambages l'autobiographie en tant que genre littéraire d'avec une œuvre romanesque semble être un problème pour lequel il n'y a pas de solution. Trop proche l'un de l'autre sur le plan des techniques narratives (énonciation) et sur le plan de la matière (énoncé), les différences spécifiques entre ces deux manières de raconter s'effacent. A cela s'ajoute la proximité historique des deux genres depuis les *Confessions* de Rousseau, ce qui souligne d'une manière impressionnante l'interdépendance de ces deux formes du récit¹.

Tout ceci indique d'un côté les conditions qui font naître une série de problèmes inextricables en apparence; et de l'autre les facteurs qui conditionnent un groupe de récits particulièrement intéressants.

Car il résulte de ces affinités une zone vaguement définie, où l'équivoque créé par les recoupements offre toute une gamme de possibilités narratives dont le charme réside justement dans cet équivoque. Celui-ci permet dans «l'espace autobiographique» et par des procédés qu'on

1. Rousseau a souligné, dans la préface du manuscrit de Neuchâtel des *Confessions* la différence entre un récit fictionnel et un texte autobiographique. Il la définit par des différences du style: «Si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me farderai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un Livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure; il n'y faut point d'autre art que de suivre exactement les traits que je vais marquer. Je prends donc mon parti sur le style comme sur les choses. Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme; j'aurai toujours celui qui me viendra, j'en changerai selon mon humeur sans scrupule, je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois. Sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure. En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit; mon style inégal est naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai, fera lui-même partie de mon histoire.» Jean-Jacques Rousseau, *Les confessions*. Reproduction du manuscrit de Neuchâtel, Lausanne, 1973, pp. 10-11.

pourrait nommer des modulations sur le registre autobiographique la construction de textes dans lesquels la fiction neutralise l'aveu: l'atmosphère ludique de la fiction favorise l'aveu autobiographique, et de l'autre côté, le sérieux, le sincère de la confession confère au jeu fictionnel un je ne sais quoi d'authentique, de sorte que la fiction semble participer d'une manière tangible à l'inspiration profonde de l'auteur. *Cécile* de Benjamin Constant est sans aucun doute un roman, bien qu'on soit obligé d'admettre qu'une partie des situations décrites dans ce roman soit indéniablement très proche de moments vécus par l'auteur. Des observations analogues s'imposent pour Proust, ou, d'une autre manière encore, pour les romans de J. Semprun. Les exemples abondent.

Les premières conclusions se dessinent.

Ce qui vient d'être dit met en évidence que l'autobiographie qui fait problème n'est pas le simple récit d'une vie, mais au contraire le texte qui s'approprie les formes et les techniques de l'œuvre d'art. Les qualités artistiques sont jugées nécessaires par les écrivains parce que les énoncés dépassent de loin le discours événementiel.

D'un autre côté il est clair que ce n'est pas le roman traditionnel qui nous inquiète, mais la forme équivoque de cette catégorie de textes où la distinction classique entre auteur, narrateur et héros du récit se perd à la lumière incertaine de la polyvalence voulue de l'énonciation.

La polyvalence voulue et savamment entretenue dans les textes qui retiennent ici notre attention nous oblige à renoncer définitivement à la recherche d'indicateurs linguistiques pour définir — et ne fût-ce que partiellement — l'autobiographie en tant que genre littéraire. Ce sont donc des facteurs extralinguistiques qui vont retenir notre attention.

2. Le modèle du «pacte autobiographique». Observations sur la théorie de Philippe Lejeune

Philippe Lejeune part dans ses études sur l'autobiographie² de constatations à peu près identiques: pas d'indicateurs linguistiques; pas de données textuelles internes pour définir l'autobiographie. Par contre, il y a, pour lui, un critère purement formel, extra-textuel qui permet au lecteur de distinguer l'autobiographie du roman: c'est l'aveu de l'auteur qui signe son texte en déclarant: le héros, c'est moi. Cet aveu

2. Je renvoie surtout à son ouvrage *Le pacte autobiographique* (Collection Poétique), Editions du Seuil, Paris, 1975, et à *Moi aussi* (même collection), 1986.

peut s'exprimer de manière directe ou implicite, par un renvoi. La personne grammaticale du récit n'a pas d'importance. On connaît des textes autobiographiques écrits à la première, deuxième et troisième personne.

Partir de l'aveu de l'auteur, c'est s'assurer un avantage indéniable: on peut construire ainsi, sur le plan de la théorie du récit, un modèle simple. Le voici: à l'identité entre l'auteur et le narrateur correspond, sur un autre plan, celle entre le héros de l'énonciation et son modèle dans la vie. La boucle est bouclée. L'identité référentielle ne fait plus de doute pour le lecteur. Le genre du texte ne fait plus de problème, ou plutôt, ne semble plus faire de problème. On sait qu'on lit une autobiographie. Mais n'est-ce pas une tautologie?

Il est évident que l'identité annoncée, bien qu'elle soit réalisée dans et par un texte, repose sur un fait non seulement extra-linguistique, mais extra-textuel ou para-textuel. Le *Je* en question qui parle, qui prétend soutenir l'identité entre le héros et le narrateur, et, à travers celui-ci, entre l'auteur et son modèle, ne peut être identifié que quand l'auteur le veut, quand il assume ouvertement la responsabilité pour le texte qu'il publie. N'est-ce pas là un fait plutôt marginal? Et comment résoudre le cas de l'autobiographie anonyme ou publiée sous un pseudonyme?³

Cette définition d'un genre littéraire nous laisse pour ainsi dire sur notre faim. Elle rassure le lecteur, il est vrai, sur un fait somme toute fort peu important: l'état civil du héros d'un livre, et, en plus, le genre littéraire dans lequel il faudrait classer le texte; l'ouvrage porte pour ainsi dire un sous-titre, à l'intention des bibliothécaires, rien de plus⁴.

3. Cette possibilité est peut-être moins absurde qu'il ne paraît. Une autobiographie peut nous parvenir, par les accidents de la tradition d'un texte, sans le nom de l'auteur. Un pseudonyme par contre est un cas beaucoup plus délicat, parce qu'il y a contradiction entre la véracité exigée et la volonté de se cacher.

4. Autrement dit: Le modèle de Philippe Lejeune ne tient pas compte et ne veut pas tenir compte du statut littéraire des textes qu'il englobe. Y peuvent entrer aussi bien et sans différence aucune le plus modeste récit d'un *curriculum vitæ* que les *Confessions* de Rousseau, des textes sans prétentions ni valeur littéraire et des ouvrages composés avec tous les raffinements artistiques imaginables. L'art n'est pas un rajout purement ornemental. Rousseau ne cède pas, en donnant aux *Confessions* ou à ses *Dialogues* les formes raffinées que nous admirons, à un goût quelque peu anormal pour l'art ou parce qu'il est esclave de conventions narratives. Ce qu'il veut communiquer, il ne saurait le faire autrement et il a tout fait pour arriver à ce résultat. Les manuscrits le prouvent.

La définition de Philippe Lejeune, il le dit lui-même, porte uniquement sur les rapports du lecteur avec les textes, dans l'espoir de mieux saisir leur fonctionnement. Elle décrit un aspect, mais un aspect plutôt secondaire, de ce que Philippe Lejeune appelle fort adéquatement le «pacte autobiographique». Celui-ci est en effet une convention de lecture passée entre l'auteur et son lecteur présumé, et qui définit une condition indispensable pour la compréhension du texte.

Mais — et ceci est très important — rien ne nous oblige à faire reposer ce contract de lecture sur une convention explicite telle qu'elle est proposée par Lejeune. Au contraire: ce contract de lecture doit fonctionner et fonctionne en effet implicitement, à l'intérieur du texte. Il est fort probable qu'on peut le définir en tant que fonction essentielle du texte, et non seulement en tant que fonction du paratexte (page de titre) ou reposant uniquement sur les données référentielles du texte.

En d'autres termes: le «pacte autobiographique» est un phénomène de la tonalité du langage.

3. Esquisse d'un autre modèle: Jean Starobinski, L'autobiographie, un discours à trois personnes

Qu'il me soit permis, dans un premier temps, de rappeler quelques observations exposées par Jean Starobinski dans son étude *Le style autobiographique*⁵, et d'en tirer ensuite quelques conclusions générales qui ne sont peut-être pas dans les intentions de l'auteur, mais qui s'imposent et qui nous permettront peut-être de construire un modèle général et simplifié de ce que l'on peut appeler le genre autobiographique.

Jean Starobinski répète d'abord, en partant d'une définition courante selon laquelle «l'autobiographie est la biographie d'une personne faite par elle-même» que l'autobiographie ne saurait être un genre littéraire à proprement parler et que, par conséquent, on ne pourrait pas parler d'un style ou d'une forme autobiographiques, que le style adopté par les écrivains était un phénomène plutôt individuel que générique, de sorte que «l'autoréférence explicite de la narration» trouve son pendant dans «la valeur autoréférentielle implicite: mon style ne renvoie qu'à moi-même»⁶ du style individuel.

5. *Poétique* 1, 1970, pp. 256-265.

6. *Ibid.*, p. 256.

On peut se demander si cette définition dit tout sur le phénomène observé. La valeur autoréférentielle du style n'est-elle pas plutôt un indicateur pour la recherche d'une *véracité inconditionnelle* qui serait un signe générique de l'autobiographie?

Les autres observations de J. Starobinski peuvent nous mener dans la même direction. Elles concernent l'organisation du discours d'un texte autobiographique. Selon Starobinski, s'autorisant des *Confessions* de Saint Augustin, on y trouve un schéma ternaire: il y a le MOI qui parle, et qui se croit autorisé à parler parce que son histoire individuelle est suffisamment importante en elle-même; il y a un TU auquel il adresse son discours et qui motive ses paroles; il y a enfin un IL, le lecteur, qui doit tirer profit de l'expérience vécue.

Cette structure narrative est, ce me semble, caractéristique pour toute œuvre autobiographique. Elle peut expliquer à la fois le postulat de la véracité absolue et inconditionnelle, mais discursive de l'énonciation, et la «discursivité véridique» du texte, et, enfin, le motif impératif pour entreprendre la tâche ingrate d'une autobiographie.

Le postulat de la véracité absolue, inconditionnelle mais discursive du texte se déduit du fait que le sujet de l'énonciation (le *je* du narrateur) s'adresse à celui qui, selon la doctrine théologique acceptée, sait tout; celui qu'on ne saurait tromper, auquel on ne peut rien apprendre; au contraire, c'est lui qui m'apprend des choses sur moi-même en me faisant parler. L'énergie de la recherche de la vérité peut s'expliquer par le fait qu'une vérité non annoncée peut être ressentie comme l'équivalent d'un mensonge, de sorte que le moi qui parle ne sera content qu'au moment où tout est dit.

La discursivité véridique est le mode de cette confession. Elle a besoin, pour se produire, d'être entendue par un témoin, un tiers, le lecteur, qui contrôle pour ainsi dire le discours. Sans cette participation le narrateur resterait muet, la confession serait avortée. D'où, chez Saint Augustin explicitement, chez d'autres auteurs implicitement, le but moral du texte: apprenez ce que j'ai fait pour connaître la bonté divine.

Le motif pour écrire une confession peut être qualifié, avec Starobinski, de «conversion». Il y a un avant et un après, d'où le problème, mais d'où aussi la possibilité de l'attaquer. Le narrateur peut regarder sa propre individualité avec tous les astuces d'une mise en abîme. Il se crée ainsi une distance.

Dans le cas de Saint Augustin, la conversion-rupture est l'intervention de la grâce divine. Un des objectifs des *Confessiones* est sans doute de révéler l'action de la grâce jusqu'au moment où elle se manifeste ouvertement. Cette expérience est l'équivalent religieux de la con-

quête de l'identité qui s'opère par le biais d'une foule d'observations psychologiques parfois fort cruelles pour l'auteur⁷.

Le modèle ternaire de l'organisation du discours autobiographique entrevu chez Saint Augustin, est-il perceptible également chez d'autres auteurs? Jean Starobinski relève l'influence des *Confessiones* sur les *Confessions* de Rousseau en soulignant que la présence de Dieu, ressentie comme le signe spécifique du texte de Saint Augustin, se retrouve également chez Jean-Jacques Rousseau. De double manière: soit par l'invocation directe de Dieu (préface); soit parce que la fonction essentielle de Dieu, à savoir la garantie de la véracité du récit, est attribué rigoureusement et vigoureusement à la conscience dont le support est le *sentiment intérieur et intime* et qui trouve son expression adéquate dans le style varié et nerveux, changeant et inégal parce qu'il correspond exactement à la vérité du moment de l'écriture. Pour Rousseau, cette vérité est foncièrement ambiguë: le présent est vécu à la fois comme un état de supériorité et d'infériorité par rapport au passé, ressenti, lui, comme le paradis perdu ou bien comme un temps d'infériorité enfantine.

La conscience, divinité implacable, exige de mettre en relief et l'un et l'autre. Le style individuel serait effectivement un indicateur générique.

4. Effort de généralisation. Un modèle idéaltypique

Je propose dans les réflexions qui vont suivre de refondre les observations de Jean Starobinski pour en tirer les structures de base d'une théorie générale de l'autobiographie en tant que genre littéraire.

Il faut abandonner la perspective diachronique de l'évolution du genre de l'écriture autobiographique dans le cadre de la conscience occidentale et la remplacer par une perspective que j'appelle, faute de mieux, «structuraliste». Dans cette optique, le texte de Saint Augustin, tout en restant sur le plan historique le modèle, est sur le plan d'une théorie générale plutôt un cas exceptionnel.

Pourquoi?

Comment ne pas remarquer que la catégorie la plus large proposée par Jean Starobinski n'est pas Dieu omniscient, mais la conscience, le sentiment intérieur qui exige impérativement la véracité des aveux.

7. Je renvoie pour expliquer cette remarque aux analyses des états d'âme qui accompagnent dans les *Confessiones* l'épisode des poires volées.

Seulement, chez Saint Augustin, cette instance morale porte un nom précis, est revêtue de tout ce que la théologie de l'église ancienne avait pu lui attribuer et elle a acquis en plus tout ce que la pensée théologique du futur père de l'Eglise a pu découvrir en dimensions nouvelles dans le Dieu qui habitait ses plus ardentes pensées. Autrement dit: la recherche implacable et jamais satisfaite des mouvements de l'âme, dans les abîmes de la nature humaine, où la plus grande infamie est voisine des plus amers repentirs, cette recherche est le fond commun de Jean-Jacques Rousseau et de Saint Augustin.

Cette recherche ne peut être fondée autrement que dans la psyché de l'auteur qui éprouve le besoin impératif de scruter son intérieur, pour y retrouver sa vie passée, pour se construire une identité nouvelle.

Il y a donc rupture (ou conversion dans la terminologie de Jean Starobinski) et désir d'unité à la fois, et il y a la recherche d'un moyen d'expression qui satisfasse en même temps et par les mêmes moyens techniques le désir de vérité et d'extériorisation: se voir à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, dans la glace et sur la toile⁸, être vérité discursive et discursivité véridique, pour exprimer avec la formule heureuse de Jean Starobinski cette situation assez paradoxale.

Il en résulte la construction d'un texte qui fonctionne sur trois registres à la fois: (1) C'est un texte *ad se ipsum*. L'auteur est le narrateur qui s'adresse à lui-même. (2) C'est un texte où l'instance morale est toujours présente, littéralement, par l'évocation de cet œil omniscient qu'est la conscience imperturbable. (3) C'est un texte qui s'adresse aux autres, où le lecteur est présent, pour solliciter par le biais de la narration artistique la discursivité qui seule peut faire apparaître ce que, parfois, on aimerait laisser reposer.

Enfin, c'est un texte qui ne laisse plus aucune liberté à son auteur, un texte qui le tient dans ses tenailles, pour qu'il dise enfin ce qu'il y a à dire. La promesse de confesser la vérité est irrévocable.

Je vais essayer de donner ici les lignes de force d'un modèle idéaltypique de l'autobiographie, c'est à dire d'un modèle qui est une construction de l'esprit, qui n'a pas de pendant direct dans la réalité littéraire, qui ne veut surtout pas représenter le modèle le plus «parfait» du genre, mais qui réunit quand même les données constitutives du genre dont nous cherchons une définition⁹.

8. Je renvoie à l'étude de Ph. Lejeune «Regarder un autoportrait», publié dans *Moi aussi*, éd. citée, pp. 73-86, où le problème est évoqué et évincé à la fois.

9. Cette observation générale exige un développement et beaucoup de nuances. Je ne puis entrer ici dans les détails voulus, mais dois renvoyer, sans dissimuler les difficultés de la théorie, à Max Weber, «Die Objektivität sozial-

Il faut distinguer, ce me semble, en parlant des structures d'une autobiographie, deux aspects du problème. A savoir: les structures en profondeur et les structures superficielles ou patentes d'un texte.

Ce que nous avons pu entrevoir, en nous appuyant sur les observations de Jean Starobinski, c'est la structure en profondeur des textes autobiographiques.

J'appellerais cette structure volontiers dynamique pour tenir compte du fait que nous sommes en présence d'un phénomène précis: la mise en scène rituelle de la quête d'une identité menacée ou même inexistante ou existant seulement à l'état latent. Cette quête se déroule selon des règles fixes qui sont représentées par la structure ternaire et fermée du texte. On peut indiquer cette structure par des symboles à la fois simples et complexes: la *voix*, l'*œil*, l'*oreille*.

Ceci implique que les trois éléments doivent être toujours présents dans le texte et seulement dans ce type de texte¹⁰. La voix qui parle sur elle-même; l'œil qui affirme la véracité des paroles, non sur le plan référentiel mais sur le plan conceptuel où l'imaginaire de l'identité recherchée s'articule; l'oreille enfin qui a la patience d'écouter dans le discours les images et les visions, les transpositions manifestes et pourtant en accord avec la vérité, que le sujet de ce discours lui offre, dans le but de les offrir en même temps à sa propre conscience. Le cercle serait ainsi fermé.

Les structures superficielles ou patentes d'un texte autobiographique sont par la force des choses extrêmement variées. Elles échappent à une classification facile, qui serait, dans notre optique, sans utilité pour la définition du genre. Il n'y a rien qui ne soit permis, d'où la grande variété dans les procédés littéraires, la variété du style, des techniques narratives. C'est le champ de la diachonie, de l'évolution historique du genre, là où le goût personnel de l'auteur et les contraintes de la tradition se manifestent le plus ouvertement. Pourtant il serait faux de supposer que ces formes que nous pouvons observer seraient négligeables ou sans importance. Elle sont au contraire la manifestation concrète des structures en profondeur qui sans elles

wissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis», in: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1973, pp. 146-214, et plus particulièrement p. 194, où l'on trouve une explication de ce que Max Weber entend par «Idealtyp».

10. Que faire de l'autobiographie fictive? Le jeu artistique avec la structure narrative, est-il possible? Sans aucun doute. Je renvoie à Wolfgang Hildesheimer, *Marbot*, texte fictionnel qui est construit sur le registre de l'autobiographie.

n'apparaîtraient pas. Mais il importe de souligner, une fois de plus, que nous comprenons le message autobiographique seulement parce que nous nous apercevons, en lisant les textes, des structures profondes qui leur confèrent le sens.

5. Conclusion

Je crois avoir montré que l'autobiographie est un genre autonome de la littérature narrative et qu'on peut savoir pourquoi cela est ainsi. Mon raisonnement implique l'idée d'une matrice génératrice des textes littéraires et de l'autobiographie en particulier. Cette matrice produit la structure perceptible du texte qui elle, se réalise, en opposition et en dépendance par rapport à d'autres genres littéraires, plus précisément en opposition surtout à d'autres genres narratifs. D'où la variété déconcertante des écrits autobiographiques dans l'histoire, la zone floue du roman personnel, et la permanence étonnante du genre dans l'histoire. Le génotype est stable, le phénotype, par contre, est variable, selon les goûts, l'attente du public, l'impact culturel et d'autres facteurs encore.

Les auteurs de textes autobiographiques tiennent compte de cela: Saint Augustin qui avait l'avantage de pouvoir donner un nom à son instance morale; Jean-Jacques Rousseau dans tous ses écrits autobiographiques, et d'une façon particulièrement émouvante dans ses *Dialogues*, d'une manière plus subtile par l'intimité lyrique des *Réveries* où l'œil est présent dans la solitude du cœur; Nathalie Sarraute qui introduit, dans *Enfance*, une seconde voix inquisitoire dans son texte; Marguerite Duras qui l'incorpore dans les ruptures des tonalités, la clarté des images surexposées; Jean-Paul Sartre qui joue avec cette structure pour créer la désinvolture burlesque qui anime les *Mots*.

TABLE RONDE II

Essai de synthèse et discussions

par Pierre Bec (Poitiers)

En premier lieu, il faut sans doute mettre à part la communication d'Anna Caballé (*La prosa de Gutierre de Cetina: una aportación a la preceptiva literaria del Renacimiento*), analyse très fine des relations entre le *manierismo* espagnol et la rhétorique gréco-latine, mais qui entre davantage dans le cadre d'une approche «littéraire» traditionnelle que dans celui d'une systématique des genres. En revanche, si l'on essaie de classer les onze autres communications, toutes plus ou moins théoriques, on s'aperçoit qu'elles recouvrent en fait des réalités différentes, mais parfaitement complémentaires:

- D'une part, des exposés théoriques généraux: celui de Fritz Nies (*Pour un système plus différencié des genres littéraires*), pour qui la systématique et la taxonomie de type universitaire ne sont que des variantes parmi d'autres. Il faut également tenir compte de la situation sociale non seulement des auteurs et des publics, mais également des théoriciens. «Il y a des genres, voire des systèmes génériques qui appartiennent aux couches populaires, à l'aristocratie, aux femmes, aux nations ou aux érudits»; celui de Günther Berger (*Aspects de la théorie romanesque du 17^e siècle français: le problème de la vérité dans les préfaces*). L'auteur y montre que les notions unanimes de vérité et d'histoire, dont traitent abondamment les écrivains français du XVII^e siècle dans leurs préfaces, cachent en fait de profondes divergences selon les genres (voyage imaginaire, roman héroïque, roman comique et satirique, pseudo-mémoires ou histoires secrètes); enfin, l'exposé de Siegbert Himmelsbach (*Mort de l'épopée et mentalité bourgeoise*), qui justifie l'absence de littérature épique en France, au cours des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, par la prédominance d'une esthétique bourgeoise.
- D'autre part, des communications plus ponctuelles, portant sur tel ou tel genre littéraire, généralement poétique, bien déterminé:

Tome I

Introduction et programme général

Section I **Romania submersa**

Section II **Romania nova**

Index général

Tome II

Section III **Linguistique théorique et linguistique synchronique**

Tome III

Section V **Grammaire diachronique et histoire de la langue**

Section VIII **Dialectologie et géographie linguistique**

Section XIII **Textes non-littéraires**

Tome IV

Section VI **Lexicologie et lexicographie**

Section VII **Onomastique**

Tome V

Section IV **Linguistique pragmatique et sociolinguistique**

Tome VI

Section IX **Critique textuelle et édition de textes**

Section X **Genres littéraires**

Section XI **Littératures médiévales**

Section XII **Nouvelles tendances de l'analyse littéraire et stylistique**

Tome VII

Section XIV **Histoire de la linguistique et de la philologie romanes**

Section XV **Philologie romane et langues romanes; prise de conscience ou: la philologie pour quoi faire**

Section XVI **Travaux en cours**