

## L'AUTRE en JE

Joseph Bonenfant

Numéro 52, printemps 1992

JE est un autre... hors de soi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/15103ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (imprimé)

1920-9363 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonenfant, J. (1992). L'AUTRE en JE. *Moebius*, (52), 29–34.

## L'AUTRE EN JE

Joseph Bonenfant

La vogue des écrits autobiographiques ne va pas sans de grossières ambiguïtés sur l'identification auteur-narrateur. On est si facilement enclin à attribuer à l'auteur du texte les mérites du personnage autoréférentiel qu'il met en scène qu'il peut s'établir entre l'un et l'autre une confusion inévitable. Agrandi outre mesure, dispersé dans mille actions, auréolé d'un sceau de vraisemblance qui prend des allures de véracité, l'auteur laisse courir la confusion, qui n'est rien qu'une fausse et aléatoire identification. On parle alors d'une autobiographie passionnante, surtout si l'auteur a vécu des événements hors du commun et su ajouter le pathos nécessaire pour les rendre crédibles, et, dans bien des cas, irréfutables, preuves à l'appui; ces preuves font habituellement l'objet d'entretiens parallèles et d'un battage publicitaire qui créent une vérité de surcroît souvent plus forte que celle produite par l'écrit.

On est témoin tous les jours de cette entreprise médiatique; on entend des discours qui dramatisent l'effet de réception. Par-dessus son livre, l'auteur parle directement à son public, sortant de son écrit comme d'un labyrinthe qui aurait obscurci l'immédiateté de la vérité de sa vie. Il est à mille lieues de pouvoir dire : ce *je-là* n'est pas moi, ou si

peu. Au contraire, l'auteur fait tout pour effacer son travail d'écrivain. À la limite, on pourrait ne pas avoir de livre : l'écrit confidentiel devient secondaire. On est tombé dans la sphère du bavardage quotidien. Il reste à oublier le livre.

Le texte n'est pas une bougie d'allumage en vue d'un feu d'artifice. On vit quand même dans une société médiatique qui ne donne pas la parole à un individu qui n'a pas payé son tribut à la littérature. On exige un livre. Autrement, allons interviewer n'importe qui dans la rue. J'ai souvent pensé que des milliers de gens anonymes pourraient raconter des histoires plus intéressantes que les écrivains eux-mêmes : la langue serait moins polie, le calcul des effets, plus grossier, mais l'intérêt réel, plus spectaculaire.

Quand Flaubert écrit : «*Madame Bovary, c'est moi*», il crée instantanément une équivalence entre le personnage et son auteur, équivalence jouant invariablement au bénéfice de l'auteur. L'auteur parle, doit parler de ses personnages, même quand ils ne sont pas lui. Mais si l'auteur a volontairement investi un personnage de ses propres références autobiographiques, s'il s'est glissé hardiment dans la peau de son personnage, jamais il ne pourra dire : «ce personnage, ce n'est pas moi». Pourtant il le devrait. Car l'identification auteur-personnage ne peut jamais être parfaite. Elle marque seulement une tendance. Elle est même impossible, car, même dans les cas d'autobiographie les plus primaires et les plus vérifiables, l'écriture s'est ouverte sur un monde de fiction. L'auteur ne peut pas, subséquemment, venir le nier en tenant un discours persuasif et dire : «ce personnage, c'est moi». Ce n'est pas à lui de le dire. Ce privilège revient au lecteur. Tout discours d'identification de l'auteur avec son propre personnage est louche. Même Flaubert doit être tenu en suspicion, même dans le cas de *Madame Bovary*, où la fiction est solidement construite sur un ensemble de différences décisives.

On peut croire que Flaubert, dans sa phrase célèbre, plutôt que de vouloir établir une identification entre personnage et auteur, a voulu mettre en relief son travail d'écrivain, donc établir un rapport étroit entre lui, narrateur, et son œuvre. Cette interprétation est plus satisfaisante si l'on se rappelle une phrase qu'il écrivait à George Sand le

5 décembre 1866 et qui résume un de ses choix vitaux : «J'éprouve une répulsion invincible à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur». Comme individu, Flaubert pouvait se dégrader dans des confidences, et même des rodomontades, grossières, comme lorsqu'il se vantait d'aller au bordel pour baiser la plus laide sans quitter son cigare. La sincérité peut n'être qu'une voie pavée de bêtises, mais jamais Flaubert ne confond en lui le narrateur avec l'auteur. Les deux sont différents, chacun est l'autre de l'un. Un de ses ancêtres maternels s'étant rendu au XVII<sup>e</sup> siècle au Canada et en ayant vraisemblablement ramené une femme, il aimait dire : «Le sang de mes aïeux (...) les Hurons bouillonne dans mes veines de lettré». Il pressentait l'autre en lui, se voyant unique, mais s'entendant, s'éprouvant, multiple.

Quand on considère les métadiscours des écrivains par rapport à l'interprétation autobiographique de leurs œuvres, même dans les cas les plus génériquement indiscutables, on remarque deux tendances. Il y a d'abord ceux qui laissent entendre : voici «mon cœur mis à nu», il s'agit bien de moi, vous me lisez tel que je suis. C'est le fantasme autoréférentiel. Puis il y a ceux qui proclament : ce sont des antimémoires, le je de ce journal, de cette autobiographie, est celui d'un autre, la fiction l'emporte sur le reportage. C'est le fantasme hétéroréférentiel. Il devient alors difficile d'adhérer pleinement et sans critique à la théorie de Philippe Lejeune qui décrit l'autobiographie comme l'œuvre où se voit la plus forte, et même la plus voulue, des identifications entre auteur, narrateur et personnage. Ce concept commode ne peut servir qu'à amorcer une discussion sur la valeur d'altérité affectant l'écrit. Dans *Les mots*, Sartre dit sans cesse qu'il fut cet enfant-là, ne lésinant pas sur ses nom et prénom. Le lecteur croit parfaite la triple identification, mais ce n'est qu'un leurre : j'ai bien été cet enfant apprenant à lire et à écrire, mais, pourrait rectifier le vieux Sartre, j'étais un autre. Le travail d'écriture et le recul temporel créent chez l'auteur une impression d'altérité variable qui n'est valable que pour lui. Le lecteur, lui, est aux prises avec une altérité problématique fondée sur des identifications.

On pourrait situer dans le désir, dans l'aire des manques, la nécessité comme écrivain d'inscrire l'autre en soi. Le «Je est un autre» de Rimbaud résonne dans la littérature de tous les temps comme un creusement subit de l'identité, un renversement des perspectives courantes. «Je suis plus que moi», écrivait saint Augustin, trois siècles après que saint Paul se fut écrié : «Ce n'est plus moi qui vis, c'est le Christ qui vit en moi». Cet agrandissement du moi profond est pur désir de l'Autre, à la fois négation d'un *je* unique et immuable et affirmation d'un moi multiple et changeant, aspirant à une plénitude. En ce sens, la conscience d'exister exprimée par le *je* est une sorte d'état neutre et statique, tandis que la pensée du sujet, et son travail, exprimée par le moi, correspond à un élan passionné et dynamique.

N'est-ce pas ce que Rimbaud laisse entendre en affirmant, dans un contexte de travail transformateur, éminemment poétique : «JE est un autre»? «Le bois se trouve violon»; «le cuivre s'éveille clairon», renvoient, comme affirmations, à des métamorphoses plus ou moins achevées. Ajoutant qu'il assiste à «l'éclosion de sa pensée», il appelle cette métamorphose, et c'est alors qu'il peut lancer : «JE est un autre». Non seulement il s'anticipe différent, et donc maintenu dans une certaine identité, mais il s'affirme autre, et se projette dans la nouveauté radicale. La plupart des lectures d'*Une saison en enfer* tendent à aplatir l'écrit sur le vécu, dans une tentative forcenée de rendre ces écrits de feu autoréférentiels; on décèle cette tendance même dans la lecture, et les hasardeuses interprétations, des *Illuminations*. Il faut prendre la voie contraire et faire cesser la confusion auteur-narrateur. Le poète n'existe que par son écrit. Même s'il met en scène un *personnage-je*, ce personnage-là est un autre.

On pourrait donner à l'aphorisme de Rimbaud un sens empirique, du genre «je ne me reconnais pas», «je suis comme un autre»; encore là, on évacuerait le poète pour retomber sur l'individu. La vie de révoltes et d'aventures du jeune Rimbaud est certes une référence incontournable qui accompagne toute lecture de ses textes, mais il faut dépasser le stade explicatif. Sur un autre plan, le Rimbaud d'Abyssinie n'est plus le même que celui de Charleville. C'est à la

fois comme poète et comme individu tiré à hue et à dia par l'existence que l'altérité l'a fendu comme sujet. Et cela, il l'a vu autant dans «le dérèglement de tous les sens» et au temps des «opéras fabuleux» de sa jeunesse que plus tard. C'était autant une anticipation qu'un constat : toute écriture, comme tout *je*, creuse, à l'intérieur de ses espaces, les actes et les signes de son ouverture, et se réalise comme pleine actualisation de toutes ses virtualités. À proprement parler, c'est l'écriture, éminemment la poésie, qui dit en toute vérité : JE EST UNE AUTRE.

Le JE et son AUTRE sont les deux anneaux du «huit intérieur», selon le mot de Lacan décrivant le ruban de Moebius : chacun est l'envers de l'autre. Mais, plus intéressant, chacun est la condition de l'autre. L'un n'existe pas sans l'autre : quand il n'y pas *l'autre*, il n'y a pas le *je*. Chacun se construit par l'autre, et sur le plan collectif et sur le plan individuel. Que Rimbaud ait saisi et formulé cette vérité en un éclair reste à son immortel honneur.

Valéry a bien vu que «nous tirons des Autres presque tout le nécessaire»; c'est vrai sur un plan empirique. Également sur le plan subjectif, et il ajoute : «Un miroir est l'un de ces Autres». L'aphorisme rimbaldien nous oblige à préciser : «L'Autre est un miroir du je», avec cette nuance importante que ce dédoublement ne s'effectue pas dans la distance et dans la différence, mais dans la rupture de l'identité. Celui-ci ne peut se former sans l'effraction de l'Autre. L'Autre de tout *je* ne serait-il pas le mot compréhensible, concret, réel, de la plénitude du *je*?

La phrase d'Albert Jacquard : «Il faut aller plus vite que soi» pourrait être modulée de cent manières, dont «plus loin», «littéralement et dans tous les sens». Comme celui de Rimbaud, chaque JE doit se forger Autre par ses propres forces et de son propre mouvement. Chacun pourrait dire comme lui : «J'ai seul la clef de cette parade sauvage». Pourrait dire aussi, comme Artaud :

Moi Antonin Artaud je suis mon fils  
mon père, ma mère  
et moi.

Que d'autres, ici, s'immiscent dans la sphère éclatée du JE unique et stable! Ainsi ouvert et reconstruit, on peut considérer que le JE de l'écrit autobiographique est la source d'un tout autre INTIME, non plus de l'ordre de la confiance et de l'exceptionnel, mais de la perte et de la conquête. Je serais moi-même plus que moi, je serais pleinement moi. Décidément, un autre.