Document généré le 18 avr. 2024 12:23

Études littéraires

Autobiographie et analyse : là où le rêve prend corps

Francine Belle-Isle

Volume 17, numéro 2, automne 1984

La question autobiographique

URI : https://id.erudit.org/iderudit/500652ar
DOI : https://doi.org/10.7202/500652ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Belle-Isle, F. (1984). Autobiographie et analyse : là où le rêve prend corps. *Études littéraires*, *17*(2), 371–380. https://doi.org/10.7202/500652ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ÉTUDES LITTÉRAIRES, VOL. 17 — Nº 2, AUTOMNE 1984, pp. 371-380

AUTOBIOGRAPHIE ET ANALYSE : là où le rêve prend corps

francine belle-isle

Qui se donne le projet de raconter sa vie, de la reprendre à son compte dans le champ de son regard et de sa parole, celui-là doit savoir qu'il risque de rencontrer l'impossible. Un impossible à voir et un impossible à dire. Même si

> **cet innommable est pourtant ce qui le meut et l'émeut, ce qui le fait parler et écrire, cette chose terrible, l'incroyable chose qui n'est pas, ce « secret sans secret » qui conduit toute autobiographie vers ce point où l'on ne peut plus rien dire** [...] [1].

Que l'espace à investir dans ce jeu de la reconnaissance intime se déploie comme le lieu de l'interdit, cela ne fait pas pour autant qu'on renonce à s'en saisir, tant le désir d'être corps-pour-soi résiste à tous les démentis. À la limite, pour affirmer son identité, pour la raffermir, on peut sans doute consentir à perdre son nom, mais c'est toujours dans l'espoir fou de trouver son corps.

Il y a, je le sais bien, une volonté de provocation dans cette approche de la question autobiographique. C'est qu'il me semble important de redonner à l'imaginaire pleins droits quand il s'agit de parler sa vie. Je n'entends pas reprendre ici le vieux débat qui, dans une sorte d'hésitation chronique, s'entête à déplacer l'expérience de vérité tantôt du côté de la réalité, tantôt du côté de la fiction. Je voudrais plutôt essayer de soutenir qu'il n'y a de réel possible — même autobiographique — que dans un imaginaire reconducteur de sa propre parole. Quand on se penche sur son passé, quand on pose

son regard sur ce qui est déjà de *l'ailleurs*, comment retrouver *les pierres blanches* qui marquent le chemin du retour à soi, sans se souvenir que cette route a d'abord été celle de l'égarement et de la déperdition ? Voire celle de la mort.

« J'étais né *presque mourant*[2] », nous avoue Jean-Jacques Rousseau dès les premières lignes de ses confidences autobiographiques, douloureux constat repris en écho quelque quatre cents pages plus loin, cette fois réaffirmé du bout de son âge : « (...) je me voyais atteindre aux portes de la vieillesse, *et mourir sans avoir vécu*[3] ». La vie n'est-elle pas placée dès l'origine sous le signe de la mort ? On pourrait choisir de mettre cette formidable ellipse au crédit des pudeurs littéraires. Je préfère prendre le dire de Rousseau à la lettre. Et du même coup, comprendre que pour lui écrire l'histoire de sa vie, c'est faire advenir ce qui n'est pas là encore, c'est donner corps à ce qui est essentiellement sans forme. En tant que bloc événementiel repérable, une existence, si riche soit-elle, ne se touche que dans l'absence, ce qui ne veut pas dire dans le vide. Présence en creux, tension vers une émergence, appel au dévoilement, ce manque posé en travers de la vie comme pour la barrer devient alors fondement et condition de sa mise en scène. Et du fait, de sa *mise en sens.*

Il faut se rappeler quel poids d'exemplarité prend ici le souvenir qu'a gardé Rousseau de la petite chanson de tante Suzon. Jean-Jacques éprouve une extraordinaire émotion à évoquer cet air de son enfance. L'air justement, bien plus que les mots de la chanson, dont il n'arrive pas à retrouver le texte au complet. Ce texte, il nous le donne, dans son insuffisance :

Tircis, je n'ose
Écouter ton Chalumeau
sous l'Ormeau ;
Car on en cause
Déjà dans nôtre hameau.
. . . . . .
. . . . . **un berger**
. . . . . **s'engager**
. . . . . **sans danger ;**
Et toujours l'épine est sous la rose.

C'est *son* texte à lui. Troué, ponctué de blancs, absent dans son centre même. Et pourtant c'est ce texte déficient, devenu par l'écriture seul corps cohérent, qu'il lui est impossible de « chanter jusqu'à la fin, sans être arrêté par [ses] larmes[4] ». Il y

a reconnaissance de soi, prise en charge d'une appartenance, récupération de la perte dans l'éclatement de l'affect, qui signe sur un corps de chair l'irremplaçable intégrité du texte comme *corps inscrit*. Si Rousseau a « cent fois projetté d'écrire à Paris pour faire chercher le reste des paroles[5] », il ne l'a jamais fait, presque sûr qu'il était que « le plaisir » attaché au souvenir en serait du coup menacé. À quoi bon risquer de briser le pacte d'authenticité pour de vulgaires questions de vérité ? Je signale quand même que l'édition des CONFESSIONS par Petitain en 1839 donnait le *vrai* texte de la chanson et que l'édition de la Pléiade, tome I, page 1240, prend la relève en comblant une fois pour toutes les pointillés d'une mémoire *infidèle*. On comprendra que je ne reproduise pas ici ce texte-là. Il ne m'intéresse pas. Du moins pour le moment.

Comme l'autobiographe, l'analysant n'a que son passé plein de zones perdues, d'espaces désertés, d'ombres fugitives, pour tenter de faire la trame de son histoire. Le tracé de sa vie. Ce n'est pas d'abord de retrouver la réalité d'un *matériel* ancien évanoui qui le fait s'étendre sur le divan et surtout s'y maintenir, c'est bien plus d'arriver à investir suffisamment un corps lacunaire, et qui le restera, pour pouvoir l'habiter comme son lieu de réconciliation et d'identité. Se souvenir, c'est-à-dire renouer contact avec soi, dans la distance avec *l'autre en soi* que cette re-prise reconnaît, c'est aussi parfois ne pas se souvenir et accepter que dans cette méconnaissance se glissent de l'émotion et *du* sens.

Tout est dans le regard. La chose, elle, est insignifiante, si ne la recouvre pas un regard. Pourtant regarder, ce n'est pas voir. Et *vice versa.* Dans une galerie d'art, je peux voir un tas de tableaux sans les regarder. Quand Lacan écrit que le regard signifie « un *appétit* de l'œil chez celui qui regarde[6] », c'est toute la lourdeur du désir qu'il introduit dans le champ de la vision. Cela n'est pas sans conséquences. Voir sans regarder devient un acte de pure indifférence, oblige à une sorte de pétrification de l'œil dans le retrait et l'inertie, de manière à laisser le vu *intouché*. Comment cette volonté d'apathie serait-elle possible dans l'aventure autobiographique, lorsque celui qui voit est en même temps celui qui est vu ? L'objectivité de l'œil, à supposer qu'elle puisse se soutenir ailleurs, est dans ce cas parfaitement impensable. Seul le regard, avec sa charge d'exigence et de passion, est susceptible

d'approcher ce qu'il y a à voir, de sorte que l'autobiographe n'échappe jamais à son rôle d'illusionniste, de rêveur. Heureusement. Car — faut-il le préciser — c'est cette inévitable fantasmagorie qui crée le texte autobiographique et le fait fondateur de l'unique identité possible. Celle qui reste *en suspens*. Se posant et se déposant sans cesse, dans un jeu de miroirs ininterrompu.

Dans SI LE GRAIN NE MEURT[7], André Gide parle de « cet instrument de merveilles qu'on appelle kaléidoscope : une sorte de lorgnette qui, dans l'extrémité opposée à celle de l'œil, propose au *regard* une toujours changeante rosace[8] ». Plus pervers que ses cousines, qui « secouaient à chaque fois l'appareil afin d'y contempler un changement total », Gide, lui, rendait le jeu plus subtil :

> [...] **sans quitter la scène des yeux, [il] tournai[t] le kaléidoscope doucement, doucement, admirant la lente modification de la rosace. Parfois l'insensible déplacement d'un des éléments entraînait des conséquences bouleversantes**[9].

Ce qui est intéressant dans cette expérience, c'est qu'elle éclaire tout à fait le mécanisme de l'auto-contemplation. Le kaléidoscope, comme l'événementiel autobiographique, s'offre au regard pour que le regard en exprime toutes les virtualités créatrices, en dépit de sa pauvre réalité constituée de quelques verroteries, assez ternes quand elles ne sont plus relancées par la lumière des miroirs.

Dans la perspective narratologique, certains principes qui semblent énoncés comme l'aboutissement d'une réflexion sur des points discutables au départ, deviennent presque des lieux communs, des redondances, une fois reconnu le problème de la focalisation comme *débordant* celui de la vision, dans ces multiples *glissements* auxquels s'amuse le regard. Ainsi quand Genette déclare que, dans le récit autobiographique, on ne saurait exiger du narrateur qu'il restreigne son champ de vision à celui du héros, puisque « le narrateur en *sait* presque toujours plus que le héros, même si le héros c'est lui[10] », sa position est inattaquable. Mais pas pour les raisons qu'il donne[11]. Ce n'est pas vraiment une question d'*information* plus ou moins pertinente qui fait la différence. Car, il faut le dire, dans un autre sens, il est également juste de penser que le narrateur ne sait presque plus rien du héros, même si le héros c'est lui... Et alors comment pourrait-il le voir de cet œil

impartial, c'est-à-dire laisser le héros libre d'imposer son propre point de vue — si rétréci soit-il — à moins de consentir à la distanciation, à moins de renoncer à l'identification avec ce héros devenu *autre* ? À moins de rompre le lien autobiographique même ? Pour que ce lien soit maintenu, il faut l'intervention du regard, cette *vision informante* du narrateur, qui fait du héros le *héraut* d'une histoire intime, toujours plus proche du rêve qu'on ne le pense.

L'analysant, lui, est tout proche du rêve. Proche à un second degré. Parce que ce qu'il regarde souvent, c'est son rêve. Rêve sur le rêve. Et il n'a pas à *négocier* ses effets comme l'autobiographe. Si Rousseau a inventé la règle du *tout dire*, il ne l'a pas dissociée de l'exigence d'exactitude et de véracité :

> **Peu d'hommes ont fait pis que je n'ai fait, et jamais homme n'a dit de lui-même ce que j'ai à dire de moi. Il n'y a point de vice de caractère dont l'aveu ne soit plus facile à faire que celui d'une action noire ou basse, et l'on peut être assuré que celui qui ose avouer de telles actions avouera tout. Voilà la dure mais sure preuve de ma *sincérité*. Je serai vrai ; je le serai sans réserve ; *je dirai tout ; le bien, le mal, tout enfin*** [12].

Tout dire, c'est ici faire aveux complets, ne rien cacher d'une *réalité* souvent gênante. La définition est un peu courte.

Sans nier l'importance de dire vrai, Gide réévalue le concept de sincérité et admet ne pas trop bien comprendre ce que le mot veut dire :

> **Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis — et cela varie sans cesse, de sorte que souvent *si je n'étais pas là pour les accointer*, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même** [13].

Autrement dit, être sincère n'assure d'aucune façon qu'on ne puisse pas se contredire, puisqu'une identité se fait, se défait et se refait sans cesse. Ainsi, dire le contraire, ce n'est pas mentir, mais dire autre chose, quelque chose de plus qui *s'imagine* à même une parfaite disponibilité.

« Il y a la réalité et il y a les rêves ; et puis il y a *une seconde réalité* [14] ». On dirait que Gide pressent que l'autobiographe est une sorte d'analysant. Sa réalité passe par le rêve, ne saurait se passer du rêve. Et pour que le rêve passe, il faut que la parole se creuse de tous les possibles. Qu'elle erre à travers « mille chemins ouverts », n'acceptant de se fixer que pour mieux découvrir devant elle de prochaines avenues dont il

n'est pas sûr qu'elle déboucheront quelque part. Cette constante mobilité de la parole, faite de traits toujours retouchés, souvent effacés, cette insistante virtualité dans le dire dessinent *une lâche figure* de soi (Gide), sorte de silhouette imprécise où le fantasme n'en finit plus de poser son désir.

La parole analytique est une *parole-regard*. Essentiellement. Si elle est parole du rêve, c'est qu'elle évite d'être enchâssée dans une vision : « Ce n'est quand même pas pour rien que l'analyse ne se fait pas en face-à-face »[15], dit Lacan, et on aurait tort de comprendre ce détournement des regards comme un désaveu. Au contraire, libre de s'accrocher sur le lisse d'un mur ou sur l'écaillure d'un plafond, l'œil se dérobe peu à peu au visible et se voile pour que l'invisible, dans ce qu'il comporte d'angoisse et de plaisir, arrive à subvertir l'espace clos de la réalité. La parole engendrée par le spectacle de cet *irréel* en soi recompose l'identité de l'analysant en une unité de sens dont il serait bien naïf de croire qu'elle n'est que « la reconstitution archéologique d'un édifice ravagé par le temps », là où « le vestige d'une colonne retrouvée servirait à mettre en place l'ensemble disparu[16] ».

Non pas langage fondé sur une description de la vie, mais parole créatrice de l'inscription d'une *autre* vie, le dire de l'analysant construit la réalité à même la vérité de son rêve, indépendamment de toute vérification *historique*, souvent d'ailleurs soumise elle-même au regard *déformant* de l'autre. Peu importe ce que l'analysant devrait *voir*, à la limite peu importe ce qu'il devrait dire, si dans ce qu'il dit se profile (nous sommes des êtres de profil, disait Gide) « la vérité profonde du fantasme », mieux « que ne l'eût pu faire la vérité superficielle d'une traduction exacte[17]. Quoi qu'on dise finalement, on ne dit jamais n'importe quoi.

Mais qu'arrive-t-il quand, malgré qu'il puisse tout dire — et le dire selon sa *fantaisie* — l'analysant n'a rien à dire ? Ou bien il se tait, ou bien il *dit* qu'il n'a rien à dire. Ou bien un silence, ou bien une parole sur une menace de silence. C'est en ce point de chute, je pense, qu'on saisit tout à coup l'essentiel, que la parole sur soi est toujours comme arrachée à même sa négation, dans ce qui paraît ressembler à une esquive de la mort. Rappel d'un indicible fondamental, *le rien à dire* de l'analysant vient ponctuer de mélancolie les incertitudes d'une parole qui se brise à essayer de toucher un centre perdu.

L'ombre de la mort passe, et avec elle l'immense lassitude d'avoir à évoquer l'inaccessible. Pour que le silence, alors, n'ait pas le dernier mot, il faut la relance du désir et son acharnement à redire un rêve périssable.

Comme l'analyse, l'autobiographie est conjuration de la mort. Faite d'une *fiction* qui en repousse l'échéance, elle est pourtant acceptation profonde d'une dé-faite ultime. Le cas Émile Ajar a scandalisé les milieux conservateurs de la littérature, précisément parce qu'il montrait trop crûment ses connivences avec le rêve et la mort :

> **J'étais las de n'être que moi-même. J'étais las de *l'image* de Romain Gary qu'on m'avait collé sur le dos *une fois pour toutes* depuis trente ans... Trente ans ! « On m'avait fait une gueule ». Peut-être m'y prêtais-je inconsciemment. C'était plus facile ; *l'image* était toute faite, il n'y avait qu'à prendre place. Cela m'évitait de me livrer** [18].

À quoi sert un nom quand l'imaginaire qui le supporte n'est plus libre d'y faire courir le désir ? Mieux vaut y renoncer, en inventer un autre — espace ouvert à une identité protéiforme — avec lequel *sa* vie est davantage la marque de son lieu propre :

> ***C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois.* J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même, par moi-même** [19].

Pour laisser parler l'autre en soi, le prendre en charge, lui donner sa chance de venir bousculer les acquis du *personnage*, fatigué de n'être que ce qu'il est :

> **Je lisais, au dos de mes bouquins : « ... plusieurs vies bien remplies... aviateur, diplomate, écrivain... » *Rien, zéro*, des brindilles au vent et le goût de l'absolu aux lèvres** [20].

Soucieux de garantir *l'existence* d'Émile Ajar aux yeux de ses lecteurs, Romain Gary demande à Paul Pavlowitch de s'en faire le témoin-complice et d'accréditer la fiction en supportant de son corps les jeux du rêve. L'aventure est périlleuse. Elle exige du *double* une mise contradictoire : un intérêt sans failles dans le désintéressement le plus total. Autrement dit, qu'il renonce à lui-même pour n'être plus que *l'autre de l'autre*. Relation impossible ou presque que celle qui conjugue le besoin de l'autre avec la nécessité de le supprimer... L'histoire, en effet, finit mal pour Gary-(Ajar)-Pavlowitch, mais dans son échec même, elle garde toute sa force de révélation. Narrataire privilégié — il lit et tape à la machine

PSEUDO, au fur et à mesure que Gary en écrit le texte[21] — Pavlowitch se laisse bientôt emporter par cette *confession* hallucinée dont il accuse les effets de choc, sans plus pouvoir en contrôler la fascination hypnotique. De soutien idéal, choisi pour « assumer brièvement le personnage, avant de disparaître[22] », il se fait voleur de fiction et récupère, au profit de *sa réalité*, le délire de l'autre. Tant pis pour lui, qui s'empoisonne à se nourrir d'un rêve qui n'est pas le sien. Tant pis surtout pour Romain Gary, qui se retrouve les mains vides, amputé de cette « survivance de l'enfance[23] » qu'était son plaisir d'écrire.

Dépossédé — c'est le terme qu'il emploie — par Pavlowitch de son corps de rêve (« il y avait à présent quelqu'un d'autre qui vivait le phantasme à ma place[24] »), Gary sans Ajar reconnaît la fin de son *existence mythologique* et rappelle qu'il avait, de toute façon, avoué lui-même son déclin dans AU-DELÀ DE CETTE LIMITE VOTRE TICKET N'EST PLUS VALABLE...

L'analysant a plus de chance. Encore qu'il puisse parfois, lui aussi, être dépouillé de sa folie par un analyste-vampire, incapable de résister « à cette douceur quand l'être de l'un [passe] dans l'être de l'autre, sans transition ni résistance[25] ». La plupart du temps, il faut croire cependant que l'analyste réussit à essuyer *les flux et reflux de la symbiose*, sans cesser de chercher *la bonne distance*[26], c'est-à-dire celle qui le tient assez proche de l'analysant pour que celui-ci puisse « agir la passion qui le possède », mais assez loin pour qu'il n'en perde pas la maîtrise et le profit. Écoutant l'inouï d'une parole qui persiste à vouloir forger ses propres légendes, l'analyste entend, au-delà des défaillances de la remémoration, une *histoire* venue d'ailleurs, là où se travaille encore la vérité de l'analysant. Car, comme ose l'affirmer François Roustang, « il s'agit non pas tant de faire passer le sommeil dans la veille que de déployer le sommeil jusqu'à ce qu'il trouve sa propre consistance[27] ». C'est dans ce long dévoilement d'un sens inédit que *l'oreille de l'autre* accompagne le *récit* de l'analysant.

Peut-être faut-il avoir la certitude de la mort pour entreprendre de parler de soi. Peut-être faut-il que la vie ait atteint les limites du supportable, qu'elle n'ait plus rien à perdre pour courir le risque de l'imaginaire. Comme la parole analytique, l'écriture autobiographique ne serait possible alors que dans

un état d'extrême dénuement, quand le corps n'a plus que le rêve de son désir pour s'empêcher d'éclater.

Université du Québec à Chicoutimi
et Université Laval

Notes

1 Intervention de Claude Lévesque : « Cette-incroyable-chose-terrible-qui-n'est-pas », dans *L'oreille de l'autre*, textes et débats avec Jacques Derrida sous la direction de Claude Lévesque et Christie V. McDonald, Montréal, VLB, 1982, p. 101.

2 Jean-Jacques Rousseau, *les Confessions*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 9. Je souligne.

3 *Ibid.*, p. 427.

4 *Ibid.*, p. 11-12.

5 *Ibid.*, p. 12.

6 Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 105. Je souligne.

7 Le titre de cette autobiographie est révélateur. Il indique, dans la référence biblique qu'il connote, que pour qu'une chose existe, il en faut une autre qui meurt. Comme si le texte autobiographique ne pouvait s'inscrire que dans la mort de son vécu référentiel.

8 André Gide, *Si le grain ne meurt*, dans *Journal 1939-1949, Souvenirs*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 351. Je souligne.

9 *Ibid.*, p. 352.

10 Gérard Genette, Figure III, Paris, Seuil, 1972, p. 210.

11 Bien que Genette semble hésiter sur l'emploi de *sait*, terme qu'il sent le besoin de mettre en relief, comme s'il en apercevait implicitement les ambiguïtés.

12 *Op. cit.*, p. 1 153. Je souligne.

13 André Gide, *Les faux-monnayeurs*, dans *Romans, Récits et Soties, Œuvres lyriques*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 987. Je souligne.

14 *Si le grain ne meurt*, p. 362. C'est Gide qui souligne.

15 *Op. cit.*, p. 74.

16 Serge Viderman, *La construction de l'espace analytique*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1982, p. 60.

17 *Ibid.*, p. 164.

18 Romain Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, pp. 28-29. Je souligne.

19 *Ibid.*, p. 30. C'est Gary qui souligne.

20 *Ibid.*, p. 29. Je souligne.

21 Paul Pavlowitch, *L'homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981, pp. 190ss.

22 *Vie et mort d'Émile Ajar*, p. 32.

[23] *L'homme que l'on croyait*, p. 303.
[24] *Vie et mort d'Émile Ajar*, p. 33.
[25] Julien Bigras, *Ma vie, ma folie*, Montréal, Boréal Express, 1983, p. 184.
[26] François Roustang, ... *Elle ne le lâche plus*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 1980, p. 147.
[27] *Ibid.*, p. 202.