

Garder la maîtrise du roman de soi : la construction autobiographique

ue ce soit à propos du passé des civilisations, des individus ou de son propre passé, tout est toujours à construire en fonction de bribes, de restes discontinus, d'éléments épars qui ne font pas sens a priori, voire d'éléments inventés. Aussi bien l'histoire comme discipline, la psychanalyse que l'autobiographie ont été confrontées à ce problème de construction avec des visées diverses et des résultats tout aussi divers¹.

Dans l'œuvre de Freud, il s'agit bien de retrouver de l'enfoui, de l'archaïque, et la métaphore de l'archéologie travaille l'ensemble de ses textes.

De *La Gradiwa* aux *Cinq psychanalyses*, de *Névrose, psychose et perversion* à *Malaise dans la civilisation*, la métaphore est partout présente. À la fin de sa vie, en 1937, dans « Constructions dans l'analyse », Freud revient encore une fois sur la métaphore ou l'analogie :

« Son travail [à l'analyste] de construction, ou si l'on préfère, de reconstruction présente une ressemblance profonde avec celui de

l'archéologue qui déterre une demeure détruite et ensevelie, ou un monument du passé. Au fond, il lui est identique, à cette seule différence que l'analyste opère dans de meilleures conditions et dispose de plus de ressources en matériaux...² »

Ce qui a été détruit à travers les siècles par les guerres, les incendies, les séismes ou les réemplois ne peut plus se retrouver, tandis que le matériel psychique est certes oublié, mais est conservé intact. C'est une question de technique analytique. Un peu comme une langue qu'on aurait apprise, qui aurait été transmise, mais qu'on aurait oubliée ou refoulée et qu'on pourrait faire ressurgir.

Nombre de commentateurs se sont penchés sur cette métaphore que Freud utilise jusqu'au bout, tout en soulignant cependant à plusieurs reprises les différences à l'œuvre entre l'archéologue et l'analyste. « Métaphore improbable », dit J.-B. Pontalis. Si l'analyse travaille sur la trace, sur la bribe, celle-ci ne mène pas à la résurrection du passé, mais à un présent à partir duquel non pas le passé, mais un passé est construit dans le transfert et le travail analytique, les marques ont été réélaborées, métamorphosées. La ruine, la bribe, le fragment ne se donnent jamais comme tels.

Schliemann ou Champollion ? Ressusciter Troie ou déchiffrer une langue inconnue qui ne se donne que par bribes, comme ces tessons de bouteille d'il y a deux mille ans, et qui, originaire (la langue), a besoin d'être traduite ?

Si la métaphore de l'archéologie est décisive, celle qui recourt aux hiéroglyphes tend de plus en plus à subvertir la première. Langues enfouies ? Langues perdues comme ces villes qu'il faut ramener à la surface. Dans *L'interprétation des rêves*, Freud montre que le contenu du rêve nous est donné comme des *hiéroglyphes* dont les signes doivent être traduits dans la langue des pensées du rêve. Il y a une langue difficile à décoder qui se donne dans des signes que l'on peut comparer à des hiéroglyphes et une autre dans laquelle nous nous mouvons, nos langues, notre langue maternelle. Activité de décryptage, de traduction, comme cette Bible de Phillipson où l'hébreu est traduit en allemand, la Bible est bilingue, et illustrée par des vignettes, des gravures empruntées au British Museum, etc.

Tout dans la psychanalyse est fondé sur le langage. Cure par le langage, « talking cure ». Pour cela, par le mécanisme de la libre association, l'interprétation des rêves, des lapsus, etc., les mots vont être triturés, coupés, décomposés, recomposés, repris dans d'autres agencements, d'autres constellations.

Ville enfouie ou langue fondamentale à déchiffrer, il s'agit toujours de corrélier « réalités psychiques » et traces matérielles. Freud n'abandonne jamais ce besoin de matérialité, de traces réelles, de souvenirs réels.

Par deux fois, cependant, Freud se trouve au bord d'une limite difficile à franchir et dont il ne connaît pas l'autre rive. Dans « Constructions dans l'analyse³ », il écrit : « Le chemin qui part de la construction de l'analyste devrait mener au souvenir chez l'analysé ; il ne mène pas toujours jusque-là. Très souvent on ne réussit pas à ce que le patient se rappelle le refoulé. En revanche, une analyse correctement menée le convainc fermement de la vérité de la construction, ce qui, du point de vue thérapeutique, a le même effet qu'un souvenir retrouvé. Dans quelles conditions cela a lieu et de quelle façon il est possible qu'un substitut apparemment si imparfait produise quand même un plein effet, c'est ce qui devra faire l'objet de recherches ultérieures. » Ce texte date de 1937, soit deux ans avant la mort de Freud. Au bout du chemin, cette indécision, cette incertitude, cette hésitation sur l'articulation dans la pratique clinique entre souvenirs réels et souvenirs pris dans une construction substitutive et la remise à plus tard de la solution ne laisse pas de poser problème⁴.

De la fin de sa vie, également, *L'homme Moïse*. Marie Moscovici, dans la remarquable introduction qu'elle a consacrée à la nouvelle publication de ce texte⁵, souligne le rapprochement qu'il faut, selon elle, établir entre la notion de « construction » en analyse et celle de « roman historique », qui était le premier sous-titre du livre et qui disparut par la suite, expression qui se retrouve dans la correspondance entre Freud et Arnold Zweig. Dans ces pages, très librement, Freud exprime ses doutes quant à la solidité des « sources » qu'il établit et rêve de nouvelles fouilles qui viendraient, dans le réel, étayer sa construction. « Ce débat, c'est celui entre une vue qui, s'acharnant à trouver des preuves concrètes de l'égyptianité de Moïse, croit au document matériel pour la reconstruction d'une histoire, et une autre qui, tout en gardant opiniâtrement l'appui de telles traces "réelles", s'engage résolument dans le registre d'une spécificité des documents

fournis par la psychanalyse, documents *psychiques*, dont la “réalité” est promue avec de plus en plus de force⁶. »

Construction complexe, hybride, hantée par l'aporie du matériel « réel » et du matériel psychique. Qu'en est-il d'un autre artefact, celui de l'autobiographie ? Est-on au plus près de la reconstruction archéologique ou du déchiffrement des hiéroglyphes ? Et si la construction autobiographique est tout autre, quel rapport entretient-elle avec la construction analytique ? Quel statut donne-t-elle au moi, au sujet ? À quelle place se tient-elle ?

Toute l'entreprise psychanalytique s'est acharnée sur la souveraineté du moi, sur sa centralité et a ruiné par là, le bien-fondé de l'entreprise autobiographique, le genre de construction que cette dernière tentait d'élaborer en la renvoyant au statut d'illusion et d'œuvre imaginaire.

On sait que, même si on peut faire remonter l'autobiographie à Saint-Augustin ou à Montaigne, c'est Jean-Jacques Rousseau qui fixe, dans *Les confessions*, les paradigmes du genre. L'entreprise rousseauiste s'ouvre par cette phrase bien connue et souvent citée : « 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. »

L'illusion biographique commence donc par la certitude de pouvoir dire le vrai sur soi, implique par là une identité de soi à soi. « Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins, je suis autre. » Elle postule au départ ce que Philippe Lejeune appelle « le pacte autobiographique », l'engagement d'être sincère : « Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire ; j'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. » Il n'y aurait pas d'autobiographie enfin si l'on ne pouvait dans la rétrospection qu'on opère poser le principe de la continuité de la personne, de l'énonciateur.

Si le genre continue à prospérer, force est de constater cependant que, depuis Freud et tout le développement de la psychanalyse, tous les principes qui sont à la base de son entreprise ont été mis en pièces. Le « moi » n'est plus maître chez lui, l'Inconscient et ses formations viennent déjouer les rationalisations les mieux assurées, le refoulement, les résistances, l'amnésie sont à l'œuvre, renvoyant tout récit de soi à des constructions imaginaires de l'ordre de la fiction. La vérité de soi qui émerge dans l'analyse s'est construite à deux dans le cadre du transfert, et le récit de soi autobiographique n'est que symptôme de plus et redoublement rationalisant.

C'est bien pour cela que le genre s'est constamment transformé et enrichi. Dans l'institution littéraire, une nouvelle forme d'interrogation s'est développée. Étant donné qu'on ne peut plus parler de soi comme avant, comment continuer malgré tout à écrire sur soi, sans être pris dans ce leurre, ou en mettant consciemment en scène ce leurre ?

On appellera ces nouvelles formes de constructions autobiographiques des *autofictions*. Il va de soi que le « moi » convoqué dans les autobiographies ou les autofictions, dans la position de soi dans l'écriture, n'a qu'une lointaine ressemblance avec le concept analytique. À la fois formation imaginaire, mais aussi ce qui la contourne, ce qui la défait, ce moi se veut à la fois en prise sur le concept analytique et regardant ailleurs. À la fois leurre, mise en scène du leurre et dépassement du leurre. Une position singulière, on en conviendra. C'est aussi pour cela que la « vérité » du sujet de l'autofiction n'est pas celle d'un sujet structuré par les signifiants. L'écrivain n'abandonne jamais une certaine position de maîtrise.

Alain Robbe-Grillet s'est efforcé dernièrement lui aussi de déjouer les lignes de partage, de faire reculer les frontières entre autobiographie et fiction. Le chantre du Nouveau Roman des années 60 s'amuse à faire croire qu'il n'a jamais parlé que de lui dans des œuvres austères où le sujet ne s'était absenté qu'en apparence. Dans la série *Romanesques*⁷, il mêle constamment des références aux œuvres les plus diverses dont les siennes, des éléments d'intertextualité, des éléments réellement biographiques, des vérités subjectives, des clichés, fantasmes collectifs, obsessions personnelles, tout un arsenal mythique et du romanesque assumé comme tel. Par toutes sortes de ruses énonciatives, le lecteur doit renoncer à toute certitude, toute stabilité causale ou logique. On y reviendra. D'ailleurs,

pour conforter son propos mystificateur, lors d'un colloque qui s'est tenu en Allemagne en 1991 et où il était invité, il dit que pour beaucoup de gens qui ont connu Marguerite Duras à l'époque, l'existence du fameux Chinois de ses derniers livres dits « autobiographiques » était sujette à caution. L'histoire de son apparition serait à peu près celle-ci. Pour se faire un peu d'argent, le fils de Marguerite Duras avait réuni de vieilles photos qu'il avait trouvées au grenier, des photos datant de l'adolescence de sa mère en Indochine. Il va les proposer à un éditeur d'art. Ce dernier lui dit que les livres de photos ne se vendent pas bien. Il suggère que Marguerite Duras écrive un petit texte pour les accompagner ; de cette façon, on pourrait envisager une publication. L'écrivain regarde l'ensemble de ces clichés et invente ce qu'elle appelle la photo manquante. « Comme centre du livre, elle imagine l'image de la luxueuse voiture noire fermée, sur le bac qui franchit le fleuve, c'est-à-dire l'objet central manquant. Elle écrit soixante pages, et son fils apporte cela à l'éditeur, qui lui dit aussitôt : « Elle est folle, ta mère. C'est un livre de photos, on ne va pas lire 60 pages de textes. » Il refuse le livre, tout simplement. Jérôme Lindon, aux Éditions de Minuit, pense alors : « C'est génial ce livre, la seule chose c'est que les photos sont vraiment sans intérêt. » Alors il publie tout le livre tel qu'il est écrit avec les commentaires sur la photo manquante, sans les photos. Au centre de ces photos qui manquent, il y a la photo manquante qui manque, et le problème « est-ce que le Chinois a existé ou pas ? » devient source d'un rayonnement de sens possibles. On dit par exemple que coucher avec un Chinois, pour une petite Blanche pendant la période coloniale, c'était l'image même de l'interdit. Or, c'est un autre interdit qu'elle aurait affronté à cette époque : coucher avec son frère ; et peut-être que « coucher avec mon frère » s'est métamorphosé sous la forme de « coucher avec un Chinois ». « Si cela n'est pas réel non plus, aucune importance, l'introduction d'un mensonge ou d'une modification fondamentale d'une réalité consciente [...] va devenir pour les autres et pour soi-même producteur de sens possibles de sa propre existence [...] »⁸.

Nous retiendrons pour notre propos trois éléments qui, dans l'écriture de Robbe-Grillet, remettent malicieusement en question le statut de la sincérité dans l'écriture, privilégiant les jeux de l'imaginaire de façon à mieux donner à entendre, mais de façon détournée, la vérité du sujet. Le sujet ne peut plus admettre l'imposture du biographique, l'imposture de la consistance du moi. Il écrira désormais d'un lieu vide, d'un site ravagé. Pris

dans l'imaginaire, il fera varier les pièces, celles qui sont à sa disposition. Comme l'a bien vu Mireille Calle-Gruber dans une étude encore inédite, pour Robbe-Grillet, le « je » autobiographique est « statutairement » je romanesque. Toujours selon Calle-Gruber, l'autobiographie est cet art du ventriloque qui joue avec trois possibilités : le texte est *supposé* récit de vie ; le texte est récit *supposé* de vie ; le texte est récit d'une vie *supposée*⁹.

Le texte s'édifie sur un vide, l'équivalent des « photos manquantes » dans l'exemple de Marguerite Duras. La pièce manquante sera la pièce fausse rajoutée sciemment dans un ensemble. C'est elle qui donnera sens : « La pièce manquante, la pièce fausse, la pièce purement imaginaire va être l'élément fondamental de l'autofiction, c'est-à-dire non pas de l'autobiographie traditionnelle, mais de la nouvelle autobiographie. Rajouter volontairement une pièce fausse, ce n'est pas du tout fait pour embêter Ph. Lejeune, comme il l'a dit une fois publiquement à mon sujet, c'est seulement avec l'espoir qu'il s'agit là d'un opérateur efficace : introduire dans le texte autobiographique une fausse pièce au milieu des pièces que l'on croit vraies. Cette intervention plus ou moins préméditée s'oppose au principe de sincérité, cher à Lejeune et à Rousseau. Nous pensons qu'un élément imaginaire peut donner à l'ensemble un éclairage, un mouvement, une vie¹⁰. »

Cette nouvelle autobiographie, cette autofiction sera fragmentaire, sans visée unificatrice. Prise dans l'imaginaire, elle connaît ses limites et en joue dans tous les sens du terme : « Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur ? Ou bien, de façon plus précise — selon la proposition dûment étayée d'un étudiant — une “autobiographie consciente”, c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et, peut-être en un mot : consciente de son inconscience¹¹. »

Ce sera une pensée de la ruine. Un effet d'un monde sinistré, d'une époque de désastre et de naufrage. Le texte fragmenté accompagne comme son ombre « l'enruinement du monde ». Il reste à construire sur ces débris.

Ce sera ensuite une écriture métafictionnelle, pas seulement autofictionnelle. Le matériau devient sa propre matière première.

C'est le *Roland Barthes par Roland Barthes*¹² qui doit retenir notre attention. Le verso de la couverture porte une mention : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman » manuscrite de la main de Barthes. Le livre n'est donc pas une autobiographie. Au départ il était question d'un jeu qui pouvait s'avérer dangereux sur le plan esthétique et refaire système là où Barthes voulait mettre en pièces l'esprit de système : « Au début du projet de ce livre j'ai cru que j'allais me pasticher moi-même, en faisant la critique littéraire de quelqu'un qui par hasard aurait été moi¹³. »

Personnage de roman ? donc fictif ? ne coïncidant pas avec lui-même, avec son image, pris dans un imaginaire dont il cherche à se mettre à distance tout en le mettant en scène, en le piègeant tout en s'y laissant prendre ? Barthes s'en explique lui-même : « C'est un roman mais pas une biographie. Le détour est différent. C'est du romanesque intellectuel : romanesque pour deux raisons. D'abord bien des fragments s'intéressent à cette espèce de surface romanesque de la vie, d'autre part, ce qui est mis en scène dans ces fragments, c'est un imaginaire, c'est-à-dire le discours même du roman. Je me suis mis en scène comme un personnage de roman, mais qui n'aurait pas de nom propre, en quelque sorte, et à qui il n'arriverait pas d'aventure proprement romanesque [...] ¹⁴. »

Le texte est précédé de photos dont un grand nombre renvoient à la famille, à l'enfance et à l'adolescence. Elles sont légendées ou commentées mais avec un commentaire décalé. Certaines concernent l'adulte, le professeur. Deux photographies, l'une de 1942, l'autre de 1970 où il est assis à son bureau, fumant une cigarette, comportent en regard le texte suivant : « Mais je n'ai jamais ressemblé à cela ! — Comment le savez-vous ? Qu'est-ce que ce “vous” auquel vous ressembliez ou ne ressembliez pas ? Où le prendre ? À quel étalon morphologique ou expressif ? Où est votre corps de vérité ? Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu'en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu'ils posent sur le miroir ou sur l'objectif (il m'intéresserait seulement de voir mes yeux quand ils te regardent) : même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l'imaginaire¹⁵. »

Le sujet n'est pas son image, il ne se ressemble pas. Cherche-t-il à se saisir dans la glace ou sur une photographie ? Il ne peut y arriver. On ne lui renvoie que du figé, du cristallisé, le pétrifié de l'identité. Cherche-t-il à se

saisir dans la rédaction d'un journal intime jour après jour ? Ce dernier ne lui renvoie que du leurre qui le frustre, à moins que l'essentiel ne vienne se lover dans les blancs, dans ce qui n'est pas dit. On se souvient que dans *Tel Quel*, en 1979, Barthes avait confié qu'il avait décidé d'entreprendre une véritable « réforme de vie », sans doute d'écrire enfin un roman. Un soir qu'il va à un vernissage et qu'il s'ennuie, il confie à des notes qui ont l'aspect d'une entrée de journal : « Paris, 25 avril 1975. Pour finir, je me suis un peu réchauffé au Flore, en y prenant des œufs et un verre de bordeaux, bien que ce fût un très mauvais jour : public insipide et arrogant ; aucun visage auquel s'intéresser ou sur quoi fantasmer, ou tout au moins fabuler. L'échec lamentable de la soirée m'a poussé à m'essayer d'appliquer la réforme de vie que j'ai en tête depuis longtemps. Ce dont cette première note est la trace. (Relecture : ce morceau me donnait un plaisir assez sûr, tant il faisait revivre les sensations de cette soirée ; mais, chose curieuse, en le relisant, ce que je revivais le mieux, c'était ce qui n'était pas écrit, les interstices de la notation ; par exemple, le gris de la rue de Rivoli, pendant que j'attendais l'autobus ; inutile au reste de chercher maintenant à le décrire, sinon je vais le perdre encore au profit d'une autre sensation tue, et ainsi de suite, comme si la résurrection se faisait toujours à côté de la chose dite : "place du fantôme, de l'Ombre"¹⁶. »

Le sujet fuit dans un dispositif de poupées gigognes de la perte, se constituant en double, en fantôme, en ombre, en quelqu'un qui n'est pas lui, en sensation absente dont la présence ne se tient qu'entre les mots. C'est que le sujet est toujours à côté de lui-même, en défaut. À la question « Qui suis-je ? », se demande Barthes plus loin dans le même texte, il faudrait substituer « Suis-je ? ». Ce sujet en défaut d'existence, Barthes le met en scène par l'album de photographies, par une série de fragments avec titres dont un certain nombre constituent un méta-texte fragmentaire concernant la mise en scène de l'imaginaire. Il le fait par une utilisation multiforme des pronoms personnels. Quatre régimes énonciatifs traversent les fragments : le « je » qui mobilise l'imaginaire ; le « il » qui met à distance et qui permet au sujet de s'absenter de soi-même ; le « vous » dans des séquences d'auto-accusation. Enfin, « R B » vient souvent désambiguïser le « il » : « J'ai voulu tisser une espèce de moire de tous ces pronoms pour écrire un livre qui est effectivement le livre de l'imaginaire, mais d'un imaginaire qui essaie de se défaire, au sens où l'on défait une étoffe, de s'effiloche, de se dépiécer à travers des structures mentales qui

ne sont plus seulement celles de l'imaginaire, sans pour autant être la structure de la vérité¹⁷. » La mise en scène se produit en outre à travers le fragment, le texte bref, la note, toutes formes que Barthes affectionne. Ces formes brèves, en effet, viennent casser la nappe du discours, disloquer le lisse de la continuité, empêchent un sens linéaire de s'établir, obligent à sa dispersion, à sa dissémination dans la pulvérisation des phrases, à la constitution d'un champ de diversion qui épouse l'hétérogénéité des places de sujet, son impossible coïncidence avec lui-même. Ce par quoi « le biographique » fait texte. On sait que ce problème obsède Barthes depuis longtemps. Non pas l'identité, mais ce qui l'excède.

Dans un article qui fut célèbre en son temps, Roland Barthes écrivait : « Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme écrit : "C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et délicate finesse de sentiments." Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera tout à fait impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit¹⁸. »

Même lorsque, dans le *Sade, Fourier, Loyola* de 1971, Barthes parlera d'un « retour amical de l'auteur », ce ne sera jamais pour réhabiliter la notion d'identité : « L'auteur qui revient n'est certes pas celui qui a été identifié par nos institutions (histoire et enseignement de la littérature, de la philosophie et discours de l'Église) ; ce n'est même pas le héros d'une biographie. L'auteur qui vient de son texte et va notre vie n'a pas d'unité ; il est un simple pluriel de « charmes », le lieu de quelques détails ténus, sources cependant de vives lueurs romanesques, un chant discontinu d'amabilités [...]»¹⁹. »

Roland Barthes par Roland Barthes donne à lire ce « pluriel de charmes » d'un sujet pulvérisé. Pourtant, en filigrane, tous les lieux communs du biographique sont inscrits, tous les *topoi* : récit même fragmentaire de l'enfance, souvenirs, notules et historiettes, formation, mais tous ces *topoi*

sont déplacés, déconstruits, cassés, retournés de façon à ce que pacte autobiographique et pacte romanesque soient malmenés dans l'entreprise textuelle, autofictionnelle.

Dans une étude récente, F. Gaillard²⁰ a bien montré qu'il s'agit chez lui d'opposer aux complaisances d'un *soi* qui resterait pris dans la biographie, un *moi* mis à distance, du biographique sans la biographie, un imaginaire vidé de toute imago. Car, si le *soi* est du côté de la fixité, de l'image, de l'achevé, du stéréotype, le *moi* est ouvert au jeu, à l'indécidable, à l'inachevé, au biographème. Qu'on se souvienne de ce passage où Barthes situe de façon précise son entreprise fantasmatique :

« Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des « biographèmes » dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre, [...] et l'on se souvient dans ce beau texte de l'irruption désinvolte de signifiants comme « le manchon blanc de Sade, les pots de fleurs de Fourier, les yeux espagnols d'Ignace²¹. »

Il y aurait comme deux aspects du *moi*, je n'ose pas parler ici de *sujet*. Ici, on voit Barthes opposer le *moi* et le *soi*. Rappelons-nous aussi que Roland Barthes opposait dans *La chambre claire*²² le *studium* au *punctum*.

Le *studium*, ce sont des « bioses », les parcours obligés du cycle de vie, les grandes périodisations qui rythment les biographies : scolarité, entrée dans le monde du travail, départ du foyer parental, formation d'un foyer indépendant, mariage, naissances, mort des proches, retraite, changement de lieu d'enracinement par remariage, émigration, etc. C'est aussi pour l'homme public ou pour l'écrivain les grands événements où diverses temporalités s'entrechoquent, les dates de publication, etc. Dans la photographie, en effet, R. Barthes repère d'abord des marques informatives, éléments de savoir que je reconnais dès lors que je partage la même culture que le photographe, ou que je peux reconnaître dès lors que j'ai acquis le savoir nécessaire pour décrypter la photo. Le *studium* informe, représente, fait signifier. Il travaille sur un sens déjà là, déjà dit, déjà représenté. Le *studium* c'est l'investissement sociologique de la photo. Il est

toujours codé, attendu. Il chasse l'incongru. À cet univers idéal typique, « unaire », R. Barthes oppose dans la photo le *punctum*, excès de sens, détail qui mobilise l'affect, choc, surprise, contingence dont le sens échappe, car il ne peut d'emblée se classer, se ranger dans une catégorie conceptuelle préalable. Au *punctum* correspond le biographème. Non pas la linéarité apparente d'un trajet, mais des détails, des inflexions, une vie trouée, irruption de signifiants inattendus.

C'est en rangeant et en classant des photos après la mort de sa mère que R. Barthes a la fulgurance qui va lui faire trouver la notion de *punctum*. Il n'attend rien du rangement de ces photos. Il sait qu'elles ne vont pas l'aider dans son deuil. Tout le sépare d'elles. Il tombe cependant sur une photo de sa mère enfant (photo qui ne figure pas dans son recueil) : « La photographie était très ancienne. Cartonée, les coins mâchés, d'un sépia pâli, elle montrait à peine deux jeunes enfants debout, formant groupe, au bout d'un petit pont de bois dans un jardin d'hiver au plafond vitré. Ma mère avait alors cinq ans en 1898, son frère en avait sept. Lui appuyait son dos à la balustrade du pont, sur laquelle il avait étendu son bras ; elle, plus loin, plus petite se tenait de face ; on sentait que le photographe lui avait dit : "Avance un peu, qu'on te voie" ; elle avait joint ses mains l'une tenant l'autre par un doigt, comme font souvent les enfants, d'un geste maladroit. Le frère et la sœur, unis entre eux, je le savais, par la désunion des parents, qui devaient divorcer peu de temps après, avaient posé côte à côte, seuls dans la trouée des feuillages et des palmes de la serre (c'était la maison où ma mère était née, à Chenevières-sur-Marne)²³. »

Ce qu'il voit dans la photo c'est l'innocence de sa mère, sa bonté. Elle ne prend pas la pose. Cette photo dit infiniment plus la vérité de sa mère que son identité, elle souligne sa singularité, son « air », quelque chose d'elle-même qui n'est pas figé dans une imago. La « bonne » photographie est celle qui surprend, qui dit l'incongru, qui sort de la pétrification par quelques détails qui arrêtent le regard venant pulvériser le code par un « supplément », un excès, un déport. Et c'est là que nous retrouvons l'aventure de *Roland Barthes par Roland Barthes*, livre écrit contre les images figées, réifiantes, codées, aussi bien que contre les modèles narratifs, énonciatifs, rhétoriques ; un livre écrit contre tout ce qui arrête le parcours existentiel en le faisant rentrer dans une identité. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes écrit à quel point la « ressemblance » est un leurre. La

ressemblance est la conformité, elle est de l'ordre de l'identité : « Car la ressemblance renvoie à l'identité d'un sujet, chose dérisoire, purement civile, pénale même ; elle le donne "en tant que lui-même", alors que je me veux un sujet "tel qu'en lui-même". La ressemblance me laisse insatisfait, et comme sceptique (c'est bien cette déception triste que j'éprouve devant les photos courantes de ma mère — alors que la seule photo qui m'ait donné l'éblouissement de sa vérité, c'est précisément une photo perdue, lointaine, qui ne lui ressemble pas, celle d'une enfant que je n'ai pas connue)²⁴. »

Personnage de roman, sans nom propre, nous sommes bien là aux limites de l'autobiographie dans sa dissolution même, disons, dans une autofiction.

Ainsi, de Roland Barthes à Alain Robbe-Grillet, de G. Perec à Romain Gary, de P. Modiano à Serge Doubrovsky se met en place un nouveau type d'écriture de soi, décentrée, évidée du sujet et de son évidence. L'identité a vacillé, le fictif de l'identité a été mis en avant. « Il faudrait pouvoir dire "je" », écrivait sur ses brouillons Georges Perec, à la recherche d'une forme pour son projet autobiographique. Toute l'autofiction est là : dire "je" et ne pouvoir le dire, dire "je" sans savoir ce que cette instance énonciative recoupe exactement, tout en sachant que ce qu'elle va saisir dans le jeu de sa construction même, c'est un leurre qu'elle va mettre en scène en tant que leurre avec l'espoir de ne pas rester piégé par lui. « C'est un homme avec personne dedans », disait un personnage de Gary sous sa version Ajar. C'est ce « personne dedans » que la quête autofictionnelle va poursuivre, consciente de la défaillance du sujet. Comme on le voit, la construction autofictionnelle est complexe, jouant à cache-cache avec le fantasme, le roman familial, le symptôme, narguant le refoulé, caressant le narcissisme avec tous les sortilèges de l'écriture pour mieux exhiber et cacher ses failles et ses blessures²⁵.

L'autobiographie, sous sa forme traditionnelle ou sa forme post-freudienne, ressemble un peu à ces plantes carnivores qui se referment sur ceux qui ont eu l'heur ou le malheur de s'y hasarder.

Serge Doubrovsky (l'inventeur de la notion d'autofiction), dans ses romans autofictionnels et en particulier dans *Fils*²⁶, prend la place du psychanalyste en même temps qu'il occupe celle de l'analysant, celle du

professeur d'université et celle de narrateur. Il prend bien soin de ne pas laisser la première place au psychanalyste. C'est ainsi que l'écrivain-narrateur-personnage deviendra son propre analyste, le patient et son propre analyste, un dispositif qui lui permet d'éviter le transfert. Serge Doubrovsky le formule lui-même dans ses écrits théoriques : « [...] l'instance scripturale délègue les rôles, conduit les répliques, maintient les associations en liberté surveillée, bref mène le jeu. Voilà répercutée, au lieu même où il tente de la "guérir" ou de la "résoudre", la fracture même du sujet, la double postulation contraire de son désir : occuper simultanément deux places antithétiques... En un cercle curieusement vicieux, sous le prétexte ou mieux, sous le couvert de relater son expérience analytique, elle évite au sujet d'affronter la castration, affrontement dont la nécessité l'avait justement conduit en analyse [...]»²⁷. »

L'expression la plus importante du paragraphe, me semble-t-il, est *l'évitement de la castration*, se doublant d'une mise en scène de soi qui participe de l'auto-engendrement dans et par l'écriture. Il s'agit toujours, face à la postérité, de tenir toutes les places, d'empêcher les autres de dire quoi que ce soit sur vous qui sorte de ce que vous en avez dit, de rester en position de maîtrise²⁸.

Quant à Freud, il n'a pas non plus dérogé à la loi. En 1925, il écrit une *Autoprésentation (Selbstdarstellung)*, qui constitue une opération autobiographique complexe. Jean-François Chiantaretto a montré²⁹ qu'elle consiste à occuper diverses places, empêchant quiconque en dehors de lui de s'y tenir. L'opération vise à séparer rigoureusement les faits de la vie privée et la genèse du mouvement psychanalytique, en les superposant tout en évacuant les premiers. Faire l'histoire de la psychanalyse et de sa genèse sera le même acte que faire la biographie de Freud. Quant à la genèse, elle se centrera sur le tout début, quand Freud était seul, reléguant les autres noms à des notes ou à des étapes de son cheminement. Comme le dit Jean-François Chiantaretto, cela revient entre autres à dénommer et Jung et Adler dans la périodisation qu'il a choisi d'établir : « Freud ne peut être considéré à strictement parler comme un autobiographe, mais il occupe avec *Autoprésentation* cette position de biographe de soi, visée par l'autobiographie en ce qu'elle donnerait corps au fantasme d'auto-engendrement de soi dans et par l'écriture. Cette visée prend consistance d'un double leurre : de l'identité des sujets de l'énoncé (le sujet écrit) et de

l'énonciation (le sujet écrivant), de la fusion de destinataire interne et du destinataire externe-absent qu'est le lecteur. *Autoprésentation* prend ce double leurre au mot, et d'une double façon. Ainsi, le texte consacre-t-il Freud comme l'auteur en personne de son œuvre (la psychanalyse), de sa présentation, et de la présentation des éléments *biographiques* nécessaires à la compréhension de l'œuvre³⁰. »

Autoprésentation prend ainsi la place du personnage fondateur de la psychanalyse, qui est en même temps le narrateur (celui qui dit « je »), de son biographe et de l'historien de la genèse de la psychanalyse, qui est en même temps son propre biographe et le personnage en question... Bouclage total qui inscrit une position de maîtrise totale, l'assignation de sa propre place dans la postérité.

Il en va ainsi de la construction autobiographique. Qu'elle soit traditionnelle ou qu'elle ait pris acte du clivage du sujet, qu'elle soit naïve (ce qui n'empêche pas qu'on prenne un immense plaisir à la lire. *Les confessions* de Rousseau ou *Les Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand restent des textes insurpassables) ou consciente de son impossibilité, qu'elle ait été écrite par celui qui est à l'origine de cette nouvelle « blessure narcissique » ou par des écrivains modernistes ou postmodernistes qui sont également des théoriciens de la littérature, ou encore par des écrivains non spécialistes du méta-discours littéraire, l'autobiographie construit un roman de soi fait de bribes, de souvenirs vrais et de souvenirs substitués, quand elle n'intègre pas purement et simplement des souvenirs-écrans ; elle invente un ordre logique dissimulé sous l'ordre chronologique, elle permet au scripteur d'occuper toutes les places. Elle invente. Le problème serait de savoir, comme dit le poète si, comme la fiction par moments, elle invente « le vrai », sans recourir à la métaphore archéologique ou hiéroglyphique. La construction analytique, à l'écoute de toutes les manifestations de l'inconscient du sujet vise une vérité du sujet. L'autobiographie, dans sa position naïve pensait pouvoir restituer, d'un même mouvement, vérité et réalité passée du sujet (comme le discours de l'Histoire ?). L'autofiction, les nouvelles formes d'écriture de soi font le deuil et de la réalité passée et de la vérité au sens analytique. Remettant l'imaginaire au premier plan, mais un imaginaire qui peut se penser comme tel, le tenant à distance, elles jouent avec la pluralité des places, le fantasme,

l'auto-engendrement et l'impossible castration symbolique. Réassurance narcissique ou maîtrise absolue, au choix...

Il s'agit d'une construction qui ne peut faire le deuil de la maîtrise, du voir. Je prendrai un exemple dans la pratique analytique pour conclure mon propos.

G. Perec a perdu sa mère alors qu'il avait sept ans. Elle a été arrêtée le 17 janvier 1943 à Paris ; le train qui l'emportait de Drancy à Auschwitz est parti le 11 février 1943. Il ne l'a jamais revue. À travers son écriture, ses délires de précisions, ses listes, ses inventaires, c'est elle qu'il recherche. Il cherche, selon les dires de Pontalis, un substitut et non une métaphore. « La voir comme je vous vois. Paul s'entend dire cela et me le dire à moi qu'il ne voit pas et qui l'écoute. [...] Pendant des mois, des années peut-être, il a cherché des indices de sa mère effacée. Effacée dans le réel, sans mémorial, sans la moindre trace, et en lui effacée car aucune image ne vient à son secours. Alors il cherche de quoi la susciter : il arpente des villes, des rues, des chambres, autant de lieux vides désaffectés, il scrute une photographie, mais c'est une photographie de Bertillon³¹. » Par cette phrase, Perec fait basculer l'image trompe-l'œil, une image prothèse et il accepte enfin la perte. J. -B. Pontalis poursuit : « La voir — et ne pas l'avoir — “ comme je vous vois ” dans votre présence absente. Ce jour-là, je sus que Paul avait trouvé sa mère invisible [...] ; il allait pouvoir enfin rêver sa mère et sa mémoire, lui, qui s'était toujours présenté comme sans mémoire et sans mère [...], il allait pouvoir imaginer la “ main maternelle ” qui relie le chaos aux représentations linéaires, celle qui fait “ rêver les lignes ”. Je sus qu'il allait cesser de courir hâtivement en une course incessante, donc malheureuse, d'une représentation de mot à une autre, sans couleur déposée sur une surface, qu'il allait non retrouver mais laisser parler la “ chose ”³². »

La construction autobiographique joue des deux côtés de l'image trompe-l'œil. Elle feint de prendre en compte le clivage du sujet, d'inscrire la perte de la coïncidence de soi avec soi, mais en même temps, faute d'altérité, elle ne veut pas abandonner sa position de maîtrise. Elle tend à occuper toutes les places, tous les lieux, peut-être parce qu'elle sait, comme le dit excellemment Serge Doubrovsky, qu'il n'y a aucun lieu qui soit une place.



NOTES

1. À noter, même si cela ne constitue pas notre objet dans cet article, que les trois disciplines ont en commun de se débattre avec le référent touchant à la vérité : vérité du passé des sociétés, vérité du sujet de l'inconscient, vérité du sujet de l'écriture. Aucun de ces « sujets » et aucune de ces « vérités » ne se recouvrent.
2. S. Freud, « Constructions dans l'analyse » (1937), in *Résultats, idées, problèmes II* (1921-1938), Paris, PUF, 1985, p. 271.
3. S. Freud, *Ibid.*, p. 278.
4. C'est au nom de cette critique, qui revient en fait à faire disparaître le fantasme, qu'un ensemble de psychiatres, de psychanalystes et de chercheurs ont mis au point la *Recovered Memory Therapy* pour traiter les symptômes divers qui affectent certains individus qui auraient été abusés sexuellement dans leur enfance soit par des proches, leur père en particulier, ou par des individus appartenant à des sectes sataniques. Les malades en traitement auraient tout oublier. Ces thérapies sont censées leur rendre le souvenir de ces abus et leur proposer de faire un procès aux auteurs présumés de ces abus. Ce problème est explosif aux États-Unis en ce moment, et les adversaires de la RMT partent en guerre contre le *False Memory Syndrome*. Ce qui nous intéresse ici, c'est que le point de départ est l'attaque contre Freud, contre la théorie du fantasme. Lorsque Freud s'aperçoit que le récit de ses patients est récurrent, qu'il comprend toujours des épisodes qui font penser à de l'inceste, il comprend que ce sont des « vérités psychiques », des représentations, des scénarios imaginaires fondamentaux, des fantasmes. Ce qui ne veut pas dire, que ça et là, il n'y ait pas des patients ayant véritablement été soumis à l'inceste. L'attaque contre Freud tend à éliminer le fantasme et la représentation, à laisser ainsi la collusion entre le symptôme et le réel pris dans la fascination non distanciée et non distanciable. Il n'est plus question du problème de la « construction en analyse » et de ses incertitudes, mais de l'idée que le réel est là dans sa facticité, même enfoui, et qu'avec des techniques de suggestion adéquates, il resurgira tout armé, telle Athena de la cuisse de Jupiter. Les récits de soi de ce fait n'auront plus rien à voir avec la vérité du sujet...
5. S. Freud, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986, introduction de Marie Moscovici.
6. Marie Moscovici, introduction à *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, op. cit., p. 37.
7. Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984.
—, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1987.
—, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994.
8. —, in *Autobiographie et avant-garde*, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe, ed, Tubingen 1992 p

9. Michel Rybalka, « Angélique ou l'enchantement, Désir et écriture chez A. Robbe-Grillet », in *Autobiographie et avant-garde*, *op. cit.*, p. 95.
10. Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 120-121.
11. —, *Les derniers jours de Corinthe*, *op. cit.*, p. 17.
12. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.
13. —, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes » (1975), in *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Le Seuil, 1995, p. 319.
14. *Ibid.*, p. 327.
15. *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 40.
16. —, « Délibération », (1979), *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, t. III p. 1011-1012.
17. —, « Vingt mots-clés pour Roland Barthes », *op. cit.*, p. 322.
18. —, « La mort de l'auteur » in *Manteia* 1968, repris dans *Roland Barthes, Œuvres complètes*, Paris, le Seuil, 1994, t. 2, p. 491.
19. —, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Le Seuil, 1971, repris in *Œuvres complètes*, 1994, T. 2, p. 1044.
20. F. Gaillard, « Barthes : le biographique sans la biographie », *Revue des sciences humaines*, 224 (1991-4), p. 103.
21. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, p. 1045.
22. —, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard/Seuil, 1980.
23. *Ibid.*, p. 1158.
24. *Ibid.*, p. 1179.
25. Tout ce développement concernant Robbe-Grillet et Roland Barthes est emprunté à mon travail à paraître chez XYZ, sous le titre : *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*.
26. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
27. —, « Autobiographie/vérité/psychanalyse » in *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F., 1988, p. 70-71.
28. On pourrait multiplier les exemples. *Les mots* de Jean-Paul Sartre (Gallimard, 1964) se présentent comme une autobiographie de facture traditionnelle, comme un récit d'enfance fondé sur la chronologie, en fait, l'ordre chronologique est un leurre. Tout se passe comme si les divers événements évoqués dans le livre étaient contemporains. « Que là où l'on a cru lire une histoire, on a suivi une analyse dans laquelle les liens logiques sont maquillés par un vocabulaire chronologique. L'ordre du livre est celui d'une dialectique déguisée en suite narrative. » Au système chronologique se superpose un second qui renvoie aux catégories philosophiques élaborées par Sartre philosophe réfléchissant sur la dialectique entre généralité et singularité. Si bien que le texte raconte à la fois un récit d'enfance et la naissance d'un système philosophique dans les catégories de ce système. Voir en particulier Philippe Lejeune : « L'ordre du récit dans *Les mots* de Sartre in *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, p. 197-243 ; le chapitre du livre de Jean-François Chiantaretto déjà mentionné, « Les mots » p. 183-236, et de Serge Doubrovsky : « Sartre : autobiographie/ autofiction » in *Revue des sciences humaines, le biographique*, 22, 1991-4, p. 17-26.
29. Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique. La psychanalyse et l'écriture autobiographique*, Champ Vallon, 1995. Il ne s'agit pas ici de revenir sur l'ambivalence de Freud vis-à-vis de la biographie comme genre et du biographique en général. On se reportera pour tout cela au livre de J.-F. Chiantaretto et à celui de Sarah Kaufman, *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970.
30. *Ibid.*, p. 84.
31. Claude Burgelin, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèbvre. Perec avec Freud. Perec sans Freud*, Paris, Circé, 1996, p. 131-132.
32. J. -B. Pontalis. *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, cité par Claude Burgelin, *op.cit.*, p. 132.