

Polyphonie et dialogisme dans le discours autobiographique

Avant d'entamer les analyses des trois textes autobiographiques que je traiterai ci-dessous, j'aimerais, en guise de préambule, présenter quelques propos concernant un projet de film conçu en 1943 par Jean-Paul Sartre et le cinéaste Henri-Georges Clouzot. Les propos sont rapportés dans le dernier *Bulletin d'information du Groupes d'Etudes Sartriennes*^[41]; il s'agit de quelques commentaires de Clouzot sur ce projet de film, un «film psychanalytique où la caméra devait représenter la conscience du héros». Voici ce qu'il en dit :

«Nous avons eu une idée : faire un film sur ce qui, en deux heures de temps, pouvait se passer à l'intérieur d'une conscience. C'était l'histoire d'un petit professeur placé en face d'une responsabilité et d'une décision à prendre. Prétexte pour montrer ce qui, pendant ces deux heures, se déroulait dans sa tête et aussi dans son subconscient face à l'ambiance contemporaine. Il y avait là un mélange effarant : tantôt, l'esprit du professeur s'absentait, il ne faisait plus que voir comme nous voyons en pensant à autre chose (...). Et dans sa tête surgissait aussi des souvenirs. *Ainsi, dans une même tête se déroulait un monologue intérieur à plusieurs voix.* Des sensations se mêlaient à un raisonnement. Des souvenirs auditifs se mêlaient aux images présentes. (...) Sartre et moi avons travaillé trois mois là-dessus. Nous étions très contents de ce que nous avons fait. Pour ne pas avoir de

complexes, nous ne relisons rien. Puis au bout de deux mois et demi ou trois mois, nous avons tout relu : et nous avons été obligés de reconnaître que c'était très gentil, mais que personne n'y comprendrait rien. C'est pourquoi nous avons renoncé à tourner.» (C'est moi qui souligne.)

Dans le discours autobiographique, comme dans tout autre discours, la question de l'intelligibilité se pose à l'énonciateur : il sait qu'il ne peut exprimer par des mots tout ce qui se passe dans sa tête. Il sait qu'il faut maîtriser la parole pour être compris, qu'il faut chercher à exprimer par *une* voix plus ou moins claire et nette ce «monologue intérieur à plusieurs voix» qui se déroule dans sa tête au moment de l'écriture. Pourtant, un discours autobiographique net et clair où il n'y aurait qu'*une* voix qui s'exprime laisserait les lecteurs attentifs sur leur faim malgré l'intelligibilité apparente : nous ne lisons guère pour comprendre les paroles au premier degré mais pour comprendre ce qui se cache derrière elles. Par conséquent, la question de la «maîtrise» de la parole dans le discours autobiographique nous mène droit au centre d'intérêt de l'analyse de ce genre littéraire : le conflit permanent ou plutôt le *dialogue intérieur* permanent entre énonciateur et énoncé, la tension entre ce qui se passe dans une conscience et ce qui se laisse exprimer de façon plus ou moins intelligible par des paroles.

Nous allons voir comment trois écrivains font face à ce problème dans trois textes que l'on pourrait appeler, selon la classification générique plus ou moins établie de ces ouvrages, respectivement une autobiographie : *Les Mots* de Jean-Paul Sartre, un roman autobiographique : *Les Mots pour les dire* de Marie Cardinal,

et une «autofiction»^[42] : *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky. La question de «maîtrise» de la parole est affrontée de manière différente par chacun des ces écrivains ; pour simplifier on pourrait dire que la maîtrise se veut absolue chez Sartre, qu'elle est délibérément réduite chez Cardinal et qu'elle est abandonnée chez Doubrovsky. Cependant, une maîtrise qui se veut absolue ne l'est pas nécessairement, nous le verrons dans une brève analyse de quelques extraits des *Mots*. En ce qui concerne Marie Cardinal, la réduction délibérée de la maîtrise absolue de la parole dans une partie de son texte offre sans doute une certaine liberté d'interprétation au lecteur. Mais dans le roman de Cardinal, on peut difficilement parler de plusieurs voix de narrateur indépendantes telles qu'on les rencontre, selon moi, dans l'autofiction de Doubrovsky.

*

Afin de pouvoir repérer ces voix de narrateur - indépendantes ou non - dans le discours autobiographique, établissons une distinction entre deux *je* du narrateur autodiégétique^[43] : le *je* narrant et le *je* narré. Le *je* narrant, c'est celui qui narre, qui raconte : c'est l'autobiographe en train d'écrire l'histoire de son passé, tandis que le *je* narré, c'est le protagoniste de cette histoire racontée, de ce vécu. Dans *Les Mots*, le *je* narrant est donc l'écrivain Jean-Paul Sartre en train de rédiger le récit de son enfance, tandis que le *je* narré est à la fois Sartre, adulte, jusqu'au moment de la rédaction en cours, et le petit Jean-Paul, nommé Poulou, l'enfant que fut Sartre jusqu'à l'âge de douze ans

environ. Au niveau de la perspective du narrateur, le cas normal d'une autobiographie est en principe celui que l'on trouve dans *Les Mots* : la dominance apparemment complète du *je* narrant sur le *je* narré, de celui qui écrit sur celui qui est décrit, notamment sur l'enfant représenté par le *je* narré. Les réactions et réflexions du petit Jean-Paul, appelé Poulou, sont clairement formulées par l'écrivain adulte : elles sont choisies par l'adulte pour être revécues à travers ses yeux.

Dans un article sur *Les Mots* qui précède d'un an la publication du *Livre brisé*, Serge Doubrovsky maintient que Sartre s'est «refait une enfance sur mesure philosophique» (1988 : 126). A en croire Doubrovsky, il y a toujours, dans une autobiographie à la sartrienne, «mainmise explicative non seulement sur les sentiments, mais sur les événements de l'existence brute, clarification ultime d'un vécu opaque par le lucidité théorique. Avec cette conséquence inévitable que, *sur le plan de l'écriture*, la posture de l'énonciation récupère, s'approprie toutes les positions et propositions de l'énoncé » (*loc. cit.*, c'est l'auteur qui souligne).

Nous allons voir qu'indirectement, Doubrovsky réfutera la valeur générique plus générale d'une telle thèse par la publication du *Livre brisé*, où justement il n'y a pas d'énonciation finale ou globale qui «s'approprie toutes les positions et propositions de l'énoncé». Je m'expliquerai plus loin. D'abord nous regarderons quelques passages des *Mots* où la mainmise explicative du *je* narrant sur les sentiments du *je* narré est certainement indiscutable, mais où la maîtrise apparente de la parole par le *je* narrant n'est point sans faille. Ensuite je commenterai deux extraits des *Mots pour le dire*,

extraits qui traitent les mêmes événements de l'enfance du protagoniste de deux façons différentes, où il y a donc deux versions du vécu du *je* narré où l'une nécessairement est à comprendre comme fausse et l'autre comme vraie. Et finalement nous étudierons deux passages du *Livre brisé*, qui montrent une opposition d'énoncés laissée ouverte, sans récupération de la maîtrise absolue de la parole par le *je* narrant. A ce propos, il va falloir considérer une spécificité de ce texte particulier du «genre» doubrovskien d'autofiction, le temps de la narration, une position temporelle que l'on pourrait appeler avec Genette «narration intercalée» (1972 : 229), appellation réservée par Genette aux romans épistolaires et journaux intimes notamment.

*

Commençons par quelques extraits des *Mots* qui traitent la mort du père du narrateur-protagoniste :

«La mort de Jean-Baptiste fut la grande affaire de ma vie : elle rendit à ma mère ses chaînes et me donna la liberté.

Il n'y a pas de bon père, c'est la règle ; qu'on n'en tienne pas grief aux hommes mais au lien de paternité qui est pourri. (...) Eût-il vécu, mon père se fût couché sur moi de tout son long et m'eût écrasé. Par chance, il est mort en bas âge (...) ; j'ai laissé derrière moi un jeune mort qui n'eut pas le temps d'être mon père et qui

pourrait être, aujourd'hui, mon fils. Fut-ce un mal ou un bien ? Je ne sais, mais je souscris volontiers au verdict d'un éminent psychanalyste : je n'ai pas de Sur-moi.

Ce n'est pas tout de mourir: il faut mourir à temps. Plus tard, je me fusse senti coupable ; un orphelin conscient se donne tort : offusqués par sa vue, ses parents se sont retirés dans leurs appartements du ciel. Moi, j'étais ravi (...). J'ai vendu (ses) livres : ce défunt me concernait si peu. (...) S'il m'a aimé, s'il m'a pris dans ses bras, s'il a tourné vers son fils ses yeux clairs, aujourd'hui mangés, personne n'en a gardé mémoire : ce sont des peines d'amour perdues. Ce père n'est pas même une ombre, pas même un regard : nous avons pesé quelque temps, lui et moi, sur la même terre, voilà tout" (p. 18-20).

Ce «voilà tout» surprend : le cri muet et probablement refoulé de l'orphelin de père se cache à peine dans le double langage de ces passages. Ne serait-ce que la métaphore liée au *poids* du père ; du moins contredit-elle indirectement l'idée d'un père qui soit «pas même une ombre, pas même un regard» :

«Eût-il vécu, mon prère se *fût couché sur moi* de tout son long et *m'eût écrasé*» (p. 18, c'est moi qui souligne).

J'ai dit «cri muet et *probablement* refoulé d'orphelin de père», parce que même si le narrateur paraît sincère, rien n'exclut la possibilité qu'en écrivant ces lignes, Sartre ne se soit livré à une confrontation avec ses fantasmes paternels suffisamment obscurs - pour lui-même -

pour qu'il ait voulu laisser au lecteur le soin d'en tirer les conclusions nécessaires. Son *dialogisme* sera alors une invitation pour le lecteur à participer à la création de l'œuvre, selon les formules sartriennes que l'on connaît de «Qu'est-ce que la littérature ?»^[44]. Mais à en croire ce narrateur «ravi» ayant «vendu» son héritage paternel (métonymiquement identifié aux livres vendus), il n'y aurait rien de moins problématique que la relation entre l'orphelin et l'image - ou le vide - laissés par le père précocement disparu. Avons-nous à faire donc à un narrateur naïf ou superficiel en ce qui concerne sa propre situation psychologique, et s'il est naïf dans ce domaine, s'agit-il d'une naïvité voulue ou involontaire?

Rappelons à ce propos une phrase du passage cité ci-dessus, une assertion qui a suscité de longs débats entre sartrologues et qui peut-être a été prise un peu trop au sérieux par bien des critiques : «je souscris volontiers au verdict d'un éminent psychanalyste : je n'ai pas de Sur-moi « (p. 19).

A mon avis, il y a, au moins, une lecture alternative à faire de cette assertion. Ou bien on peut y voir une complaisance fière de Sartre qui commente sa propre situation d'orphelin de père, complaisance impliquant une sorte de raillerie triomphante d'une discipline - la psychanalyse - que l'auteur a fortement critiquée dans d'autres contextes. Ou bien la citation en question traduit-elle une réelle angoisse qui serait camouflée par cette référence à une autre *voix* que la sienne, une voix d'autorité qui enlève au narrateur la responsabilité de l'analyse, une voix avec laquelle il entretient un dialogue complaisant. Le verdict n'est pas de lui, mais il y souscrit volontiers. Donc, apparemment pas de discorde, mais le lecteur un

peu averti ne peut pas ne pas sentir que tout n'est pas dit, loin de là, et que cette petite citation contient plutôt une confrontation de voix discordantes qu'un accord harmonieux entre la voix de l'autorité scientifique et celle du narrateur.

Une question qui devrait nous intéresser particulièrement dans le contexte de ce colloque, serait donc de savoir si l'on peut parler de polyphonie dans le dialogisme que je viens de commenter ? Y a-t-il une voix véritablement *autre* : celle de l'éminent psychanalyste, et est-ce que la voix du narrateur s'y confronte ? Entend-on des voix plus ou moins égales s'opposer, y a-t-il, pour citer Bakhtine sur Dostoïevski, une voix «capable de prendre place à *côté* de(son) créateur, de le contredire et même de se révolter contre lui»^[45] ?

Selon moi, nous avons affaire à un exemple assez classique de manque de compréhension de sa propre situation psychologique de la part du narrateur, ce qui est d'ailleurs plutôt typique du discours autobiographique en général, mais on peut difficilement qualifier de polyphonie un tel double discours : il y a quand même une voix (celle qui a la parole) qui *domine* l'autre (qui dépend, elle, entièrement de l'interprétation que fait le lecteur des paroles de la voix dominante). Disons plutôt qu'il s'agit d'un dialogisme à la fois non-intentionnel et intentionnel, à la fois intérieur et dirigé vers la participation active du lecteur.

*

Passons alors au paragraphe final des *Mots*, et regardons-en notamment les deux dernières phrases, le vrai *explicit* du texte:

«Ce que j'aime en ma folie, c'est qu'elle m'a protégé, du premier jour, contre les séductions de l' 'élite' : jamais je ne me suis cru l'heureux propriétaire d'un 'talent' : ma seule affaire était de me sauver - rien dans les mains, rien dans les poches - par le travail et la foi. Du coup ma pure option ne m'élevait au-dessus de personne : sans équipement, sans outillage je me suis mis tout entier à l'œuvre pour me sauver tout entier. Si je range l'impossible Salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui» (p. 206).

Dans un article de 1980^[46], Jane P. Tompkins maintient qu'il y a une opposition presque totale entre ce qui est dit dans cet *explicit* et ce qui est le sens de tout ce qui le précède, c'est-à-dire la quasi-totalité du texte. J'ai discuté l'article de Tompkins ailleurs^[47], et je ne reprendrai guère mon argumentation ici. J'aimerais seulement présenter un des points principaux de Tompkins pour commenter ensuite quelques implications qui, selon moi, résultent du dialogisme fondamental du discours autobiographique

Selon Tompkins, la phrase finale du texte, où Sartre conclut en disant qu'il est un homme «que vaut n'importe qui», cette phrase est contredite par l'ensemble du texte qui les précède, à la fois par le procès impitoyable intenté par Sartre à son enfance, à son entourage bourgeois mais notamment à lui-même en tant qu'enfant, et par le style brillant dans lequel ce procès est décrit, style qui fait que

l'auteur se présente devant ses lecteurs comme quelqu'un de très différent de la plupart d'entre eux, comme quelqu'un qui serait à la fois quasi le meilleur et le pire des hommes, et en tous cas non pas comme un homme «que vaut n'importe qui».

A mon avis, Tompkins n'a pas tout à fait tort : il y a entre les prétentions égalitaires de l'explicit et l'autoflagellation brillante de la globalité du texte une contradiction apparente. Mais je me demande si cette contradiction n'est pas une autre expression de la contradiction fondamentale de ce projet autobiographique et littéraire de Sartre : d'écrire une autobiographie qui n'en serait pas une, en forme d'un adieu à la littérature. Comme on le sait, le résultat est non seulement le texte sans doute littérairement le plus réussi de Sartre mais aussi un texte autobiographique fascinant en tant qu'autobiographie, et qui constitue en même temps une véritable parodie du genre ! Il suffit de voir les réactions extrêmement divergeantes des critiques au moment de la parution en 1963 et 1964 ainsi que les applaudissements du comité Nobel de Stockholm. Si à peu près tout le monde est d'accord pour qualifier *Les Mots* de réussite littéraire, le livre sera interprété par les uns comme un désengagement idéologique et par les autres comme une attaque virulente de l'idéologie bourgeoise et de son mythe littéraire. Nous venons de le voir à propos de l'autocompréhension du narrateur : il y a une sorte de «double langage» qui caractérise ce texte. Un tel double langage se laisse cependant difficilement qualifier de polyphonie dans le sens bakhtinien du terme, c'est-à-dire comme une situation où des voix égales et indépendantes se trouvent en confrontation.

*

Passons maintenant au deuxième texte autobiographique, le roman *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal. Ce texte s'inspire de l'expérience qu'a vécue l'auteur pendant sept ans de psychanalyse. C'est un roman raconté à la première personne par une narratrice qui est bien la protagoniste du texte et qui, dans son vécu, ressemble beaucoup à l'auteur, mais qui n'a pas de nom propre dans le texte. On pourrait la comparer au protagoniste du premier roman de Knut Hamsun, *Sult*, où le protagoniste n'a pas de nom, mais où il raconte, à la première personne, une expérience très proche de celle que l'on sait vécue par l'auteur. Il s'agit donc d'un roman d'une forte inspiration autobiographique, voire d'un roman autobiographique tout court, mais non pas d'une autobiographie, précision générique soulignée d'ailleurs par l'auteur au cours de maintes interviews^[48].

Dans *Les Mots pour le dire*, il y a clairement un «jeu des je» assez important, un jeu et une relation parfois très subtils entre le *je* narrateur et le *je* narré, entre celle qui raconte et celle qui vit ce qui est raconté. Ce que j'aimerais commenter dans le cadre de cet exposé, c'est la façon choisie par la narratrice pour raconter un événement crucial dans sa vie, celui qu'elle nomme «la saloperie de ma mère». Il s'agit de la scène où la mère de la narratrice explique à sa fille que celle-ci est le résultat d'un avortement raté, qu'elle - sa mère - avait fait tout ce qu'elle pouvait pour se débarrasser de ce fœtus non souhaité, ce fœtus qui par la suite est devenu une petite fille

traumatisée, une femme adulte subissant une psychanalyse de sept ans, et enfin la narratrice autodiégétique du roman que l'on est en train de lire.

C'est dans le chapitre 7 du roman que cet événement - la «saloperie de ma mère» - est présenté, dans deux versions radicalement différentes. D'abord dans un cadre superbement harmonieux et tranquille : sur 25 pages (p. 107 -132), nous assistons à une conversation entre mère et fille sur quelques aspects du changement physique de petite fille en jeune fille, notamment la possibilité catastrophique d'une grossesse hors mariage, et sur la mésalliance qu'avait été pour la mère le mariage avec le père de la fille. Nous apprenons les raisons du divorce, entre autres la mort tragique du premier enfant du couple, et enfin est abordée la situation vécue comme inacceptable par la mère : au moment du divorce elle se trouva enceinte de nouveau, enceinte donc de la petite fille qu'elle a en face d'elle, une grossesse absolument pas souhaitée.

A ce moment-là de la lecture, au moment où le lecteur a été bien préparé à comprendre le choc et la détresse de la petite fille en train d'écouter ces paroles plus que dures de sa mère («la saloperie de ma mère»), nous lisons le développementsuivant:

«A la vérité, cela ne s'est pas passé comme ça. Nous n'étions pas à la ferme, dans le salon, en face d'un feu de bois. Tout son monologue, toutes les précisions, les révélations et les instructions qu'elle me donnait sur la condition des femmes, sur la famille, sur la morale, sur l'argent, c'est dans la rue qu'elle me les débitait. (...) Nous étions dans la rue, une rue du centre pleine de passants, de bruit. Ce que je voyais, car je baissais la tête

pendant qu'elle parlait, c'était les dalles de ciment du trottoir et, sur ces dalles, les résidus de la ville : de la poussière, des crachats, de vieux mégots, de la pisse et de la crotte de chiens. (...) A chaque fois que je repensais à cette scène, je chassais la rue. Je créais un cadre rassurant pour soutenir le souvenir de cet unique entretien avec ma mère. Je me remémorais souvent son discours et, au cours des années, j'élaborais un décor dans lequel j'avais des prises et des possibilités d'évasion. Je me rappelais ses moindres mots, les moindres intonations de sa voix, les moindres expressions de son visage aperçues à chaque fois qu'un silence trop long me faisait lever la tête vers elle, pour voir où elle en était. Mais je ne voulais à aucun prix me rappeler que nous étions dans la rue. Cela devenait alors insupportable pour moi» (p. 132-133).

La narratrice nous donne donc son explication de la première mise en scène, la fausse, en établissant la version «correcte», la version «vraie». Je mets «correcte» et «vraie» entre guillemets, pour que l'on n'oublie pas que nous sommes dans un cadre romanesque, que les deux versions ont leur part de la vérité, et que, comme dans tout roman, il s'agit d'une vérité psychologique et non pas factuelle ou référentielle. Le *je* narrant a choisi d'opposer deux scénarios pour que nous comprenions mieux la situation psychologie du *je* narré. Cependant, il n'y a pas entre ces deux versions d'opposition sans solution ou de confrontation aux armes égales : le *je* narrant nous dit qu'il y a une version «vraie» et une version »fausse».

Par conséquent, il n'y a pas de *polyphonie* bakhtinienne dans

ce passage du texte, mais on pourrait parler d'un *dialogisme* qui invite le lecteur à juger lui-même, à se poser des questions concernant la motivation de cette mise en scène de la part de la narratrice autodiégétique. Mais il y a tout de même une sorte de récupération de la maîtrise absolue de la parole : après l'avoir partiellement ou temporairement cédée, le *je* narrant la récupère et nous donne son explication de la double mise en scène de cet événement, double mise en scène qui ne constitue pas une véritable confrontation à armes égales de deux voix de narratrice opposées l'une à l'autre.

Clairement il y a chez Cardinal, comme le dit Doubrovsky à propos de l'autobiographie sartrienne, une sorte de «mainmise explicative non seulement sur les sentiments, mais sur les événements de l'existence brute, clarification ultime d'un vécu opaque par la lucidité théorique.» Marie Cardinal invite le lecteur à dialoguer, et à travers une mise en récit double, elle expose un dialogue intérieur qu'a vécu le je narré par rapport à un événement crucial de sa vie, «la saloperie de (sa) mère». Mais le *je* narrant rétablira les «faits», et le dialogisme du texte en sera perdant. Pour cette raison, et parce que le double langage ainsi que l'emploi de l'ironie, notamment l'auto-ironie, caractérisent nettement moins le texte global de Cardinal que celui de Sartre, je suis enclin à juger *Les Mots* plus dialogiques, plus polysémiques et plus ouverts à l'interprétation individuelle du lecteur que ne le sont *Les Mots pour le dire*, malgré la prétendue maîtrise absolue de la parole de la part du narrateur sartrien. Mais ni dans l'un ni dans l'autre on ne peut trouver, selon moi, une vraie confrontation de voix *égales*, où l'une ne domine pas ni récupère l'autre. Il faut passer au troisième des

textes choisis pour rencontrer ce que l'on pourrait appeler une *polyphonie* du discours autobiographique.

*

Avant de laisser la parole au narrateur du dernier chapitre du *Livre brisé* de Serge Doubrovsky, il nous faut dire quelques mots sur le contexte référentiel tout à fait extraordinaire et tragique de l'extrait. Ilse, la femme de l'auteur et protagoniste avec lui de cette autofiction, vient de mourir brutalement d'overdose d'alcool peu de temps après avoir lu quelques pages extrêmement dures envers elle dans le manuscrit du livre alors en cours et qui sera publié sous le titre *Le livre brisé*. Voici donc, à ce moment plus que difficile qui sera le point de départ de la deuxième partie du livre, quelques réflexions du narrateur autodiégétique :

«Un livre, comme une vie, se brise. Ma vie, mon livre sont cassés net.

Ilse est morte brusquement.

Je suis soudain frappé au cœur.

Ma femme de chair, mon personnage de roman, mon inspiratrice, ma lectrice, mon guide, mon juge. Ma compagne d'existence et d'écriture m'a quitté.

En pleine force de l'âge. En pleine force de notre

amour. Au dernier chapitre de notre livre.

Un livre que nous avons fait à deux, comme un enfant. Dans une longue, immense, cruelle tendresse. Je suis mutilé de ma moitié.

L'autre, effondrée, écrasée, est inerte. Elle n'aspire plus qu'au silence, ce silence où la mort hurle.

Mais l'écrivain n'a pas le droit de se taire. Il faut poursuivre la tâche, terminer l'œuvre. L'écrivain est la part inhumaine de l'homme. Son au-delà.

Ilse m'a donné sa vie, pour que notre livre soit. Je le lui dois.

Elle me l'a donnée, comme elle s'est toujours donnée : tout entière, sans réserve, pauvretés et grandeur mêlées. Un être de passion n'a point de prudences.

Elle m'a dit : tiens, voilà ma vie, et la tienne, et leur enchevêtrement inextricable, et leur emmêlement de joies, et leur entrelacs de tortures, c'est à toi, tisse ton texte.

Elle s'était lancé ce défi allègre et douloureux : que nous entrions ensemble, vivants, dans l'écriture. L'autobiographie est un genre posthume. Elle voulait de nous un récit à vif.» (p. 311).

Nous allons tout de suite regarder un extrait d'un tel récit à vif ; il s'agira en effet d'une discussion littéraire *in vivo*, d'une discussion du projet littéraire qui est en train de prendre forme à la fois dans la tête

du *je* narré sous l'inspiration, voire le défi, de sa «compagne d'existence et d'écriture» et sous la plume du *je* narrant, mais un *je* narrant *autre* - je m'expliquerai plus loin - que celui qui domine la citation ci-dessus :

«Dire la vérité sur la vie vraie, la quotidienne, la réelle...
Difficile, peut-être impossible.

- Justement, essaie. Tu t'es pas mal déballé dans
Un amour de soi, ça n'a pas l'air de te faire peur...

- Pas du tout pareil ! L'histoire avec Rachel, quand j'ai publié mon bouquin, cela faisait quatre ans qu'elle était enterrée. On peut tout dire, du moment que c'est passé. Le présent, voilà le problème, parce qu'il engage l'avenir. Il y a déjà assez de difficultés entre nous : si j'y ajoute encore celle de les raconter !

- Michel Contat a écrit que, dans tes romans, tu reculais 'les limites du dicible'... Eh bien, recule-les encore !

Peux plus reculer. Ma femme me tient. Elle m'a jeté son défi à la figure. Je suis coincé. Salement pris dans un dilemme. Je la connais. Maintenant que sa jalousie est déchaînée, qu'entendre parler de mes dulcinées d'antan la hérisse, si je continue. Je suis bon pour des scènes vocéfirantes en série, engueulades sur hurlements, reproches à la queue leu leu, réprimandes d'affilée, *toujours ton Elisabeth, toujours ta Rachel, toujours les autres, ET MOI ?* Inutile de lui expliquer que, justement, si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre. Elisabeth dans *la Dispersion*. Rachel dans *Un amour de soi*. Ma mère dans *Fils*. Lorsqu'on a raconté, on liquide et ça s'en va. On accole des centaines de

milliers de signes pour effacer» (p. 50, c'est l'auteur qui souligne).

J'ai dit : un *je* narrant *autre* que celui de la citation précédente, et par le qualificatif *autre* j'entends un *je égal et indépendant* par rapport au *je* narrant de la partie finale du livre. Je m'explique : dans cette partie finale, constituée d'une centaine de pages intitulées «Disparition», le *je* narrant a «mainmise explicative non seulement sur les sentiments, mais sur les événements de l'existence brute, clarification ultime d'un vécu par la lucidité théorique, » pour citer Doubrovsky sur Sartre (voir *supra*). Le narrateur autodiégétique connaît, autant que l'on peut, la fin de l'histoire qu'il est en train de raconter et commenter : tout ce qu'il dit sur lui-même et sur sa femme Ilse est vu dans la perspective de la mort brutale de celle-ci. Je continue la citation de Doubrovsky sur Sartre : "Avec cette conséquence inévitable que, *sur le plan de l'écriture*, la posture de l'énonciation récupère, s'approprie toutes les positions de l'énoncé".

Conséquence inévitable ? Normalement oui, mais *Le livre brisé* n'est point un livre «normal». Le co-protagoniste de cette «autofiction au présent» meurt avant que le livre soit terminé, et l'auteur décide de le publier sans en refaire la première partie. Le *je* narrant de cette partie-ci sera donc un *je* d'une narration intercalée^[49], et, notons-le, non pas d'une narration intercalée *fictionnelle* ou le *je* prétend ne pas connaître la fin de l'histoire, non plus d'une narration intercalée *non-fictionnelle* (par exemple d'un journal intime) où le texte a été revu par l'auteur avant la publication. Il s'agit d'une narration intercalée autofictionnelle où le

je narrant de la première partie ne connaît pas la fin de l'histoire globale, où il y n'a qu'une récupération partielle de la parole du *je* narré par le *je* narrant, parce que les implications des paroles de la première partie du texte changent à la suite de l'événement tragique et imprévu, la mort du deuxième protagoniste. L'appropriation, sur le plan de l'écriture, des positions et propositions de l'énoncé par la posture de l'énonciation, n'a plus du tout l'effet prévu par le «premier» *je* narrant, ce qui mène l'auteur à faire la confidence suivante, trois ans après la publication de son livre^[50] :

«Je dois avouer qu'en me relisant sur épreuves, pour la première fois, mon texte m'est tombé des mains. Il m'a sidéré. La formule 'si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre' (p. 50) m'est restée fichée dans la gorge « (1993 : 216).

Dobrovsky insiste à ce propos, comme il le fait dans une interview inédite référée par Hélène Jacomard^[51], sur le fait qu'il n'a pas récrit la première partie de son texte après coup. C'est un *je* narrant qui n'aura pas le dernier mot qui s'exprime dans la première partie du *Livre brisé*, un *je* narrant qui illustre bien l'observation déjà citée plus haut : «On peut tout dire, du moment que c'est passé. Le présent, voilà le problème, parce qu'il engage l'avenir» (p. 50).

Evidemment, tout autobiographe engage l'avenir au moment de l'écriture, car, comme Georges Gusdorf le dit avec pertinence :

«l'autobiographie est un moment de la vie qu'elle raconte ; elle s'efforce de dégager le sens de cette vie, seulement elle est elle-même un sens dans cette vie. Une

partie de l'ensemble prétend refléter l'ensemble, mais elle ajoute quelque chose à cet ensemble dont elle constitue un moment»^[52].

La narration rétrospective typique de l'autobiographie «cache» cependant ce procès en créant un discours où le *je* narrant fait de son mieux pour garder le contrôle, pour obtenir la maîtrise absolue de la parole. L'autofiction du *Livre brisé* évite ce piège par sa narration intercalée et par le fait que le *je* narrant du dernier chapitre ne révendique pas la maîtrise globale du texte. En d'autres mots, l'auteur ne se met pas à corriger ce qui est devenu plus ou moins incompatible avec la conclusion du livre, où le narrant garde le ton et la position pathétiques qui domine le passage cité qui ouvre cette dernière partie du livre. C'est un ton totalement différent de celui qui caractérise toute la première partie, où dominant la désinvolture et la fascination de la formule choquante mais littérairement réussie (telle la fameuse : «si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre»). On pourrait dire que le *je* narrant de la dernière partie laisse au *je* narrant de la première partie la responsabilité de ce qui a été sa position au moment de l'écriture. En conséquence, Doubrovsky a publié un texte où la voix du *je* narrant de la première partie est indépendante et véritablement égale à celle de la dernière partie, grâce à la narration intercalée et à l'abstention de «révision de la copie» après coup. Je cite la prière d'insérer de Doubrovsky pour *Le livre brisé* :

«Entre mes mains, mon livre s'est brisé, comme ma vie. Je me suis alors aperçu, avec horreur, que je l'avais écrit à l'envers. Pendant quatre ans, j'ai cru raconter, de difficulté en difficulté, le déroulement de notre vie,

jusqu'à la réconciliation finale. Mon livre, lui, à mon insu, racontait, d'avortements en beuveries, l'avènement de la mort»^[53]

C'est là un phénomène du discours autobiographique que l'on pourrait classer comme polyphonie, sans prétendre rendre justice à toutes les implications, loin de là, du concept bakhtinien, conçu pour l'analyse d'un autre type de textes littéraires : les romans de Dostoïevski^[54]. Mais contrairement aux auteurs des deux autres textes autobiographiques traités dans cet exposé, Doubrovsky, tout comme Dostoïevski, abandonne consciemment la maîtrise absolue de la parole.

Bien que Sartre introduise d'autres voix que la sienne, telle celle de l'«éminent psychanalyste», dans son discours autobiographique, son *je* narrant s'approprie toutes les positions de l'énoncé au travers de sa domination de la globalité du texte. Le *je* narrant des *Mots pour le dire* domine, lui aussi, tout son texte, et les deux mises en scène, ou si l'on veut, les deux mises en texte, de «la saloperie de ma mère», ne s'opposent pas vraiment, à cause de la récupération de la parole par le seul et même *je* narrant. Doubrovsky, par contre, laisse s'exprimer, sans intervention ou récupération, une voix *autre* que la voix dominante, avec le même poids et la même indépendance que celle-ci, et avec un résultat qui surprend apparemment l'auteur autant qu'il choque les lecteurs. Je répète la dernière phrase de la prière d'insérer en en soulignant trois mots capitaux : «Mon livre, lui, à *mon insu*, racontait, d'avortements en beuveries, l'avènement de la mort».

Le livre brisé est un texte qui se révolte contre son créateur, un texte constitué de plusieurs voix égales, à savoir deux *je* narrants qui se confrontent de manière polyphonique dans un dialogisme où il n'y a pas de maîtrise absolue de la parole. Le *je* qui normalement s'approprie toutes les positions de l'énoncé se trouve pris dans un «jeu de *je* narrants» qui sera un élément constitutif - et subversif - de cette autofiction, notamment à travers ce qui est nouveau dans *Le livre brisé* par rapport aux précédentes autofictions doubrovskiennes : la narration intercalée.

BIBLIOGRAPHIE

Bakhtine, Mikhaïl (1970) : *La Poétique de Dostoïevski* (Moscou 1929/1963 ; trad. fr. Paris, Seuil)

Cardinal, Marie (1975) : *Les Mots pour le dire* (Paris, Grasset ; éd. Le livre de poche 1996)

Cardinal, Marie (1977) : *Autrement dit* (Paris, Grasset)

Contat, Michel (éd.) (1998) : *Bulletin d'information du Groupe d'Etudes Sartriennes*, No12, juin 1998 (Paris ; 9, rue Val-de-Grâce, 75005)

Doubrovsky, Serge (1977) : *Fils* (Paris, Galilée)

Doubrovsky, Serge (1988) : «Sartre : retouches à un autoportrait». In Doubrovsky, S. *Autobiographiques de Corneille à Sartre* (Paris, PUF)

Doubrovsky, Serge (1989) : *Le Livre brisé* (Paris, Grasset)

Doubrovsky, Serge (1993) : «Textes en main». In Doubrovsky S., Lecarme, J., Lejeune P. (réd) : *Autofictions & Cie* (Paris, Université Paris X, RITM 6)

Genette, Gérard (1972) : *Figures III* (Paris, Seuil)

Gusdorf, Georges (1956) : «Conditions et limites de l'autobiographie». In Reichenkron, G. & Haase, E. (herausgegeben von) : *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstporträts. Festgabe für Fritz Neubert* (Berlin)

Holm, Helge Vidar (1994) : «Autobiographie romanesque ou roman autobiographique ? Le cas des *Mots* de Sartre». In Boysen, Gerhard (réd.) : *Actes du XIIe Congrès des romanistes scandinaves* (Aalborg, Aalborg University Press)

Jacomard, Hélène (1993) : *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine* (Genève, Droz)

Lejeune, Philippe (1975) : *Le Pacte autobiographique* (Paris, Seuil)

Sartre, Jean-Paul (1948) : «Qu'est-ce que la littérature ?» In Sartre, J.-P. : *Situations, II* (Paris, Gallimard)

Sartre, Jean-Paul (1964) : *Les Mots* (Paris, Gallimard ; éd. Folio 1997)

Tompkins, Jane P. (1980) : «Sartre Resartus: A Reading of *Les Mots*». In *Romanic Review* 76 (No 1, 1980)

[41] Contat 1998 : 6

[42] Terme ainsi définie par son inventeur : «Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau» (Doubrovsky 1977 : 4e de couverture).

[43] Le terme *autodiégétique* signifie que le narrateur est présent comme personnage principal dans l'histoire qu'il raconte (voir Genette 1972 : 253).

[44] Telle celle-ci : «L'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui» (Sartre 1948 : 93).

[45] Bakhtine 1970 : 32

[46] «Sartre Resartus: A Reading of *Les Mots*» in *Romanic Review* 76, No 1, 1980

[47] Voir Holm 1994

[48] Voir p. ex. les entretiens avec Annie Leclerc dans M. Cardinal, *Autrement dit* (1977). En outre, comme l'identité de nom n'est pas formellement établie entre auteur et narrateur (la narratrice n'ayant pas de nom) et que la mention d'autobiographie ne figure pas sur la couverture du livre ni ailleurs dans le paratexte, *Les Mots pour le dire* ne sont pas une autobiographie selon les critères génériques établies par Philippe Lejeune en 1975 dans *Le Pacte autobiographique*.

[49] Selon G. Genette (1972 : 229), il faut, au niveau de la position temporelle du narrateur, distinguer entre quatre types de narration : *ultérieure* (position classique du récit au passé), *antérieure* (récit prédictif, généralement au futur), *simultanée* (récit au présent contemporain de l'action) et *intercalée* (entre les moments de l'action).

[50] Dans une communication intitulée «Textes en main», donnée à un colloque à Nanterre en novembre 1992 et publiée l'année suivante. Voir Doubrovsky 1993.

[51] Jacomard 1993 : 272, note 4

[52] Gusdorf 1956 : 118

[53] Cité sur la quatrième de couverture.

[54] Voir Bakhtine 1970