

PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DE FRANCE

Béatrice Didier

# Stendhal autobiographe

En délaissant l'expression de « Stendhal égotiste » dont on a fait un si large usage, au profit de « Stendhal autobiographe », nous entendons mettre l'accent sur les mécanismes de « l'écriture de soi » chez Stendhal. Sans se limiter aux deux grands textes autobiographiques, nous analysons ces procédés dans ce texte quasi simultané à la vie qu'est le journal (comment en délimiter le corpus ? quels rythmes de l'écriture s'y révèlent, par quels procédés saisir le « moi », comment le journal est une œuvre littéraire douée de structures propres). L'essai, chez Stendhal, peut appartenir à un registre voisin ; la biographie et l'autobiographie s'engendrent l'une l'autre, et le « voyage », quelle que soit la part de fiction qui s'y infiltre, relate le déplacement d'un « je » dans l'espace (dans quelle mesure ce « je » fonctionne-t-il comme le « je » autobiographique ; dans quelle mesure il s'en écarte ?). Suivant l'évolution même de notre écrivain, notre étude est cependant tendue vers cet accomplissement de l'écriture de soi que sont les *Souvenirs d'égotisme* et la *Vie de Henry Brulard*. Nous tentons une analyse de la représentation des lieux (Grenoble obsédant, l'Italie toujours à atteindre), de la place du souvenir des sensations (voir/entendre), de l'ascèse que s'impose l'écrivain par un certain nombre de refus (écrire le moi sans romantisme ; ne pas faire de roman), pour finalement poser la question du destinataire de l'autobiographie : question, à notre avis, capitale et qui informe en profondeur les structures du texte.

En cette année du bicentenaire, il semblait indispensable de s'attacher à un aspect fondamental de l'œuvre stendhalienne. Comme il apparaît dans la longue introduction de notre essai, cette étude amène aussi à se poser de façon plus générale les problèmes essentiels de l'autobiographie. Que signifie écrire sa propre vie, et que signifie lire l'autobiographie d'un autre ?



27  
v  
STENDHAL AUTOBIOGRAPHE

LIBRARY OF CONGRESS

STENDHAL

autobiographic

Marine / Dider

63

802

52665

(1)

COLLECTION DIRIGÉE PAR  
BÉATRICE DIDIER

STENDHAL  
autobiographe

*Béatrice* | *Didier* |

puf

ÉCRIVAINS

DL-08-06-1983-15876

*A ma mère*



ISBN 2 13 038064 6

Dépôt légal — 1<sup>re</sup> édition : 1983, ma

© Presses Universitaires de France, 1983  
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

## Ecrire sa vie

Ce n'est pas un hasard si j'ai préféré intituler cet essai *Stendhal autobiographe*, délaissant le titre de *Stendhal égotiste*, expression dont des générations de critiques ont fait un si large usage. Il est bien évident que les deux termes ne sont pas synonymes. Certes il s'agit toujours de parler de soi, mais la notion d'égotiste met davantage l'accent sur une éthique et sur le contenu; la notion d'« autobiographe » nous semble davantage insister sur les procédés de l'écriture. Un égotiste pourrait fort bien n'avoir jamais écrit — simplement nous risquerions de ne pas le connaître, car il n'aurait pas laissé de traces. L'écriture est au contraire inscrite dans le mot même d'autobiographe.

On pourrait objecter que tout écrivain parle forcément de lui-même, fût-ce sous le couvert du roman. Mais la réflexion théorique contemporaine<sup>1</sup> a amplement prouvé que le critère entre le roman et l'autobiographie ne se situe pas dans la question : l'auteur dit-il la vérité sur lui-même ? Critère qui a entraîné tant d'analyses peu satis-

1. Voir G. BLIN, *Stendhal et les problèmes du roman*, Corti, 1954, rééd., Corti, 1978; *Stendhal et le problème de la personnalité*, Corti, 1958; Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, 1975. Voir notre note *infra* p. 50. Se reporter à *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*, Actes du Colloque interuniversitaire, avril 1974, Grenoble, Presses universitaires, 1976.

faisantes. Il est bien certain qu'un romancier peut dire, à travers un personnage de roman, une vérité qu'il n'oserait pas avouer dans des *Confessions*. Inversement des *Confessions* peuvent être remplies d'erreurs volontaires ou involontaires (et c'est là que le critique risquait de se changer en juge : Rousseau avait-il dit la vérité, toute la vérité, et s'il l'avait cachée, c'est qu'il avait de bonnes raisons, d'où ces procès d'intention sur quoi débouchait une étude entreprise dans ces perspectives).

Ce qui caractérise l'autobiographie, c'est l'engagement pris par l'écrivain, un contrat par adhésion qu'il propose au lecteur, non pas sur ce qu'il dit, ou pas, ou plus ou moins, la vérité de sa vie, mais sur ce qu'il y a identité entre auteur, narrateur et personnage dans le texte qu'il nous donne. Ph. Lejeune a parlé de « pacte », ce qui est plus romantique, magique ou diabolique — à cela près qu'ici l'une seulement des deux parties jure et signe. On dirait plutôt de l'autobiographie qu'elle est un *acte*, d'abord au sens plein, mais aussi au sens juridique : un acte auquel le lecteur est sollicité d'apporter sa caution<sup>1</sup>.

Or souvent l'autobiographie est du domaine du secret, du caché. Pourtant cette présence du lecteur est indispensable, et nous aurons l'occasion de l'étudier à la fois dans le *Journal*, dans les *Souvenirs* et dans *Henry Brulard*. Il a beau être situé en 1880 ou en 1935, il est là, l'écrivain a besoin de lui. Aussi n'est-ce pas un des moindres paradoxes de ce genre d'écrits de se refuser aux yeux indiscrets, surtout contemporains, et de ne pouvoir se concevoir, de ne pouvoir fonctionner sans ce regard de l'autre.

Disons encore qu'un des problèmes essentiels que soulève cette équivalence auteur-narrateur-personnage est celui de l'identité et du nom. Ce qui rend singulièrement intéressant le cas de Stendhal, c'est le recours au pseudonyme et même à un double niveau, puisqu'un homme qui

1. Cf. Elisabeth W. BRUSS, L'autobiographie considérée comme acte littéraire, *Poétique*, 1974, n° 17, dans un sens un peu différent.

s'appelle Beyle à l'état civil, parmi une multitude de pseudonymes<sup>1</sup>, a décidé de signer Stendhal en littérature, et écrit la *Vie de Henry Brulard*. Pourquoi la *Vie de Henry Brulard* est-elle une autobiographie incontestablement et non un roman : c'est une question que nous aurons à aborder, mais l'écrivain s'était lui-même déjà interrogé à ce sujet avec une lucidité et une rigueur de méthode tout à fait exemplaires.

On pourrait discuter sur l'étendue du domaine de l'autobiographie. La critique contemporaine a tendance à la définir exclusivement comme le récit au passé d'une vie. Or cela me semble fort contestable, surtout chez Stendhal. Notons d'abord que le mot même « autobiographie » n'implique aucune distance temporelle, que rien ne s'oppose à ce que l'on raconte sa vie au jour le jour, ce qui est proprement le fait du journal intime. La distinction entre autobiographie et journal qui me paraissait au départ très solide, et sur laquelle s'appuyait mon essai, *Le Journal intime*, j'ai été amenée à la remettre en cause pour Stendhal, et peut-être même d'une façon plus générale. Car, s'il existe des différences très importantes entre ces deux fonctionnements de l'écriture, il faut bien dire que la frontière est mince, que la *Vie de Henry Brulard* est aussi un journal, et que le *Journal* peut être rétrospectif. Mais alors comment délimiter le corpus, si l'on prend l'autobiographie dans ce sens très vaste de : écrit où l'auteur affirme que ce « je » qu'il met en vedette, est bien lui, le narrateur-écrivain ?

D'autant plus que la notion de « narrateur » est peut-être discutable et que, si le mot ne s'était chargé d'un tel poids d'analyse théorique, il vaudrait mieux dire « énonciateur », car ce que l'autobiographe dit de lui ne se ramène pas forcément à un « récit ». Dans le cas de Stendhal, la distinction entre l'autobiographie et l'autoportrait, telle que la propose, par exemple, Michel Beaujour, est bien difficile

1. Voir J. STAROBINSKI, *L'œil vivant*, Gallimard, 1961; et K. RINGGER, *Stendhal. L'âme et la page*, Ed. du Grand Chêne, 1972, p. 250.

à opérer. Celui-ci avance en effet : « Le critère de la dominante narrative est inflexible : ou bien il s'agit surtout d'un récit. Ou bien pas. Il existe donc deux types de discours et deux corpus connexes : celui de l'autobiographie et celui de l'autoportrait »<sup>1</sup>. Les *Essais* de Montaigne, *Les Réveries* de Rousseau seraient des autoportraits; *Les Confessions* ou les *Mémoires d'outre-tombe*, des autobiographies. Mais la *Vie de Henry Brulard* ? Plutôt une autobiographie, certes, quoique les deux premiers chapitres et bien des passages par la suite soient davantage du registre de l'analyse. La question « qui suis-je ? » qui serait celle de l'autoportraitiste et la question « qu'ai-je fait ? », celle de l'autobiographe, Stendhal annonce dès le départ qu'il entend les confondre, ou plus exactement établir leur profonde correspondance. C'est peut-être ce qui explique le refus d'un ordonnancement rigoureux. L'autoportrait suivrait-il une certaine logique, l'autobiographie une chronologie ? Mais cet ordre, qu'il soit logique ou chronologique, est sans cesse bousculé, éclaté dans la *Vie de Henry Brulard*, et voilà une des originalités les plus saillantes de ce texte.

Du même coup, si la frontière entre autobiographie et autoportrait s'effondre dans le cas de Stendhal, la limite entre journal et autobiographie perd encore davantage sa consistance. Nous avons dit précédemment ce que nous pensions du critère temporel. Le critère narratif n'en est pas moins fragile. Le journal peut tenir à la fois de l'autobiographie et raconter des événements proches; il est aussi réflexion sur soi-même, essai de brosse, jour après jour, un autoportrait. Il faut bien dire que le critère entre autoportrait et journal est finalement surtout formel (ce qui ne veut pas dire inopérant, au contraire : il faut se cramponner à ces critères matériels, faute d'en avoir d'autres). C'est la datation qui permet de parler de « journal », et si Montaigne avait inscrit chaque jour en haut de

1. Michel BEAUJOUR, *Autobiographie et autoportrait*, *Poétique*, novembre 1977, p. 458.

sa page la date, rien ne nous interdirait de considérer les *Essais* comme un journal. Ce que l'on a appelé le « journal littéraire » de Stendhal et qui est en partie constitué de réflexions sur ses lectures, relève tout à fait du même registre que les premiers *Essais*.

Mais si l'on prend le mot « autobiographe » dans un sens très large d'écrivain de sa propre vie, on risque de ne plus très bien savoir où s'arrêter. Et se pose par exemple la question de la correspondance. On peut dire que la lettre obéit très exactement à ce « pacte » dont nous parlions à la suite de Ph. Lejeune. L'identité entre narrateur-auteur-personnage y est fondamentale, dans la nature même de ce contrat que l'écrivain passe chaque fois qu'il envoie une lettre à ce lecteur unique et déterminé qu'est le destinataire. Disons du moins que, si les lettres administratives ne sauraient être annexées au domaine qui nous occupe, les lettres de Stendhal à Pauline répondent à tous les critères du texte autobiographique. Nous ne leur avons pas pourtant consacré une étude particulière dans ce volume — mais nous y faisons souvent référence — peut-être y reviendrons-nous plus tard. Les raisons de cette exclusion provisoire sont beaucoup plus pratiques que théoriques. Il ne fallait pas grossir exagérément cet ouvrage; mais nous ne voyons pas quelles objections on pourrait faire à considérer certaines de ces lettres comme des fragments autobiographiques.

Il y a enfin chez Stendhal toute une catégorie d'écrits assez embarrassants : traités, histoire, voyages. L'identité narrateur-personnage-auteur peut s'y retrouver mais jamais de façon totale, par moments, par foudrades. Nous ne pouvions sérieusement les annexer à l'autobiographie dans leur totalité. En revanche, il nous a semblé intéressant de montrer à partir de deux d'entre eux : la *Vie de Rossini* et les *Promenades dans Rome* comment s'esquissait chez Stendhal la naissance d'une écriture strictement consacrée à soi. On eût pu choisir, tout aussi bien, et peut-être mieux, *De l'Amour*; il ne s'agissait que de donner des exemples parmi d'autres, sans forcément recourir aux

plus évidents. Disons encore que ce qui m'a intéressée dans ces textes, ce n'est pas la confidence stendhalienne ni l'égotisme (car on pourrait trouver autant et même plus de confidence dans un texte romanesque) c'est davantage la technique de l'écriture du moi, à sa naissance, et en particulier l'emploi du « je ». Le voyage, genre essentiellement complexe et composite, est écartelé entre plusieurs directions (guide, essai, roman); mais à certains moments, peut-être les meilleurs, il est autobiographie. Et c'est pourquoi il m'a semblé légitime de le considérer non certes comme une autobiographie au sens strict, mais comme un texte où se jouent des pulsions autobiographiques, et par conséquent certains mécanismes d'écriture que nous avons entrepris d'analyser.

Si l'on s'intéresse à « l'écriture de soi » dans l'acception étendue que nous évoquons ici, le champ risque cependant de devenir immense. La tendance de Stendhal vers ce type d'écriture se manifeste en particulier par ce phénomène des *marginalia*. Phénomène que l'on retrouve évidemment chez bien des écrivains, mais rarement avec l'ampleur que nous voyons chez lui. Annotations en marge des livres lus, en marge de ses propres manuscrits, dans cette frange où le roman lui-même côtoie l'autobiographie — non certes, comme on l'a trop souvent dit, parce qu'il est porteur de confidences mises dans la bouche d'un personnage, et qui par conséquent sortent du pacte autobiographique — mais parce que dans ces notes s'expriment les réactions du romancier devant son œuvre, en son propre nom, et alors nous sommes dans le registre autobiographique, tout autant que lorsque l'auteur de la *Vie de Henry Brulard* parle du style de *Le Rouge et le Noir*.

L'autobiographie prise au sens large, et sans pour autant sortir de la définition initiale sans quoi on ne sait plus très bien de quoi l'on parle (pacte implicite passé avec un lecteur éventuel par lequel s'établit une identité entre l'écrivain, le narrateur, ou plutôt l'énonciateur, car nous ne pensons pas que la notion de récit soit indispensable, et le « je » qui agit et qui sent), cette écriture

chez Stendhal est un domaine si vaste et si passionnant que nous n'avons pas l'intention ni la prétention d'épuiser le sujet en ces quelques pages. Peut-être apporterons-nous ultérieurement des compléments; il est bien évident que notre étude va surtout porter sur ce qui demeure le texte autobiographique par excellence : la *Vie de Henry Brulard*. Après avoir analysé le journal, après avoir montré comment on pourrait dans des textes apparemment non autobiographiques, voir des prolégomènes à ce type d'écriture, nous aurons hâte d'en venir à ce qui est l'essentiel, l'autobiographie au sens strict du terme, les *Souvenirs d'égotisme* et surtout l'incomparable *Brulard*. C'est là que nous verrons fonctionner de façon particulièrement évidente les mécanismes d'écriture qui nous semblent fascinants, et que la lecture de Stendhal nous amène à questionner sans cesse<sup>1</sup>.

Parler de soi, ou plus exactement — et ce n'est pas la même chose — écrire sur soi-même, n'est pas aussi spontané à l'homme qu'on pourrait le croire. Qu'on interroge les littératures du passé, on voit que partout l'épopée et le théâtre précèdent le roman, qui lui-même précède l'autobiographie, que la poésie épique se développe bien avant la poésie lyrique et de confiance, que finalement l'écrit en prose de type autobiographique ne se fait jour qu'à l'extrême fin d'une époque, dans ces périodes que nous pourrions appeler de décadence, sans donner à cette notion aucune nuance péjorative. Saint Augustin à la fin de l'Empire romain, ou Rousseau à la fin de l'Ancien Régime. Encore faut-il nuancer notre propos, d'abord en

1. Parce que ce qui nous intéresse, c'est davantage le fonctionnement d'une écriture que les thèmes de l'autobiographie, nous avons été amenée à étudier chaque œuvre en elle-même, plutôt qu'à opérer des regroupements thématiques, et à consacrer d'abord une première partie au *Journal*, une seconde à des textes non autobiographiques au sens strict (*Vie de Rossini*, *Promenades dans Rome*) et, enfin, la troisième, de beaucoup la plus importante, à la *Vie de Henry Brulard*, sans oublier, bien entendu, les *Souvenirs d'égotisme*.

disant qu'il est souvent difficile de percevoir de façon sûre où commence la période de mûrissement extrême d'une société et d'une littérature. En disant aussi que l'écrit intime a souffert plus que tout autre de la destruction, en particulier dans les époques antérieures à l'imprimerie où la transmission des manuscrits était finalement due à des pédagogues pour qui ce type d'écrit ne devait pas sembler avoir de valeur rhétorique. L'imprimerie n'a pas totalement changé les modes de production, dans la mesure où l'on n'a imprimé que les textes autobiographiques d'écrivains connus par ailleurs. L'on avait conservé les *Lettres* de Cicéron, à cause de ses discours ; on n'aurait probablement pas publié *Les Confessions* de J.-J. Rousseau s'il n'avait été l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*, du *Contrat social* et d'*Emile*. Que d'autobiographies, féminines en particulier, ont dû être détruites ! Il ne faut donc énoncer qu'avec prudence des généralités sur un corpus qui nous échappe finalement pour une bonne part.

Si, dans la transmission et la diffusion des textes, l'écrit autobiographique cherche toujours à se référer à un ailleurs, ne paraît que parce que l'auteur a écrit autre chose, ou bien s'est illustré dans la vie politique (ce sont le cas des *Mémoires* qui à bien des égards annoncent l'autobiographie moderne), dans l'esprit même de nos autobiographes, ce type d'écrit, pendant longtemps, n'a semblé acceptable que s'il se rattachait à un souci plus vaste et supérieur, souvent religieux. On ne raconte pas sa vie pour son plaisir ou pour celui du lecteur, mais pour une cause plus sainte. Saint Augustin veut montrer le travail de la Grâce chez un pécheur, et raconte l'histoire de sa conversion ; sainte Thérèse d'Avila retrace son itinéraire spirituel. Rousseau lui-même n'entreprend pas exactement *Les Confessions* pour parler de lui-même, mais pour se justifier, aux yeux des hommes et de Dieu. Une des originalités de la *Vie de Henry Brulard* c'est précisément de se situer en dehors de l'apologétique et de l'apologie ! Le but, si but il y a, n'est autre que « se connaître » ; le dessein

de l'autobiographie ne se distingue pas de son sujet même : le moi. Encore, bien vite, Stendhal se rend-il compte que ce but est un peu illusoire, qu'il ne se connaîtra pas, et ne justifie plus son écriture que par le seul plaisir d'écrire. La *Vie de Henry Brulard* est une autobiographie pure, parce qu'elle n'a pas d'autre fin qu'elle-même.

Si l'autobiographie est parvenue peu à peu à se dégager de ses finalités externes, elle n'en demeure pas moins marquée par l'Histoire. Et sur ce point aussi l'originalité de Stendhal éclate. De même que le journal intime reste très profondément tributaire de ses liens premiers avec l'examen de conscience quotidien, l'autobiographie, elle aussi, est liée à d'autres textes religieux. Et le récent article de Michel Foucault, « L'écriture de soi », montre de façon éclatante comment les « arts de soi-même » ont connu un développement considérable à partir des premiers temps du christianisme<sup>1</sup>. Toute biographie en Occident est tributaire des « *Vies de saints* », dans le développement narratif, et dans les *topoi*. Il est intéressant d'en retrouver la marque dans les *Mémoires d'outre-tombe* comme dans la *Vie de Rancé* qui s'inscrit consciemment dans cette tradition littéraire des *Vies de saints*. Mais déjà le récit — dont on a beaucoup contesté la véracité — de la « conversion » de Chateaubriand, à la suite de la lecture des lettres de sa mère et de sa sœur, était un bel exemple non certes de la mauvaise foi de l'écrivain, mais de la difficulté, quand on écrit, à se dégager des *topoi* narratifs.

Peut-être n'a-t-on pas assez dit comment toute une tradition mystique occidentale en incitant à l'analyse de soi avait très largement préparé l'éclosion de l'autobiographie au XIX<sup>e</sup> siècle. Un des adages fondamentaux de Tauler n'est-il pas, reprenant le précepte socratique dont Brulard use à son tour : « Apprends à te connaître toi-même. » Il faudrait aussi rattacher à ces « arts de soi-même »<sup>2</sup> la

1. *Corps écrit*, PUF, n° 5.

2. Expression de Michel FOUCAULT.

correspondance, en particulier la correspondance de direction spirituelle. Et il est bien vrai que l'on n'échappe pas à l'histoire d'une civilisation à laquelle on appartient par les structures de pensée, par le langage. Il serait amusant, par exemple, de montrer de façon précise la parenté des lettres de Stendhal à Pauline avec les lettres de direction spirituelle. Peut-être le ferons-nous ultérieurement. La *Vie de Henry Brulard* semble, à première vue, avoir peu de rapport avec les *Vies* de saints; elle n'échappe pas totalement cependant aux lois de tout récit, et même, par-delà les « *Vies* de saints », à ce schéma mythique : bonheur, malheur, redécouverte du bonheur. *Paradise lost*, *Paradise regained*. Pour en revenir aux *Vies* de saints, il ne serait pas absolument artificiel de comparer le récit de l'arrivée à Milan aux relations d'illuminations mystiques; le thème du silence, de l'impossibilité de dire, de relater l'expérience, fait partie justement de ces *topoi* narratifs de l'expérience mystique — parce qu'il répond à une vérité vécue.

Michel Beaujour a été sensible à cette marque de la rhétorique; aux liens qui existent entre les autoportraits « et la mise en œuvre de procédés rhétoriques, en particulier ceux de la mémoire, dans la méditation religieuse, et les exercices spirituels qui visent à décentrer l'exercitant pour le reconstituer *in figura Christi* (...) le sujet qui entreprend de dire ce qu'il est en ayant recours à ces procédés et à ces structures sera d'emblée amené à déborder sa mémoire et son horizon individuel, devenant en quelque sorte le microcosme d'une culture qu'il réinvestit de sa présence, et qui le voue simultanément au déplacement et à l'absence »<sup>1</sup>. C'est certainement cette tendance à la généralisation rhétorique qui prive d'intérêt à nos yeux bien des textes mystiques du Moyen Âge. Mais la survivance des schémas rhétoriques s'étend évidemment au-delà de la littérature médiévale. « Aussi n'est-ce pas un hasard si les *figures* les plus fréquentes de l'autoportrait sont, outre

1. Michel BEAUJOUR, *op. cit.*, p. 457.

les allégories de vices et de vertus, celles du Christ et de Socrate, au moment de leur mort. L'autoportrait est hanté par la Passion et le récit du *Phédon*. » Plus encore peut-être que Montaigne et Bacon, Stendhal tente « d'arracher l'invention rhétorique à l'invention du connu »<sup>1</sup>. Il faudrait vraiment faire subir au texte de la *Vie de Henry Brulard* d'inadmissibles contorsions pour y retrouver, en tant que modèles, ces figures du Christ et de Socrate. Et pourtant... L'image de Socrate est forcément présente dès qu'apparaît l'impératif fondamental de l'autobiographie : se connaître. Et l'image du Christ, chez celui qui en a été détourné dès l'enfance par l'étroitesse despotique de l'abbé Raillane, ressuscite étrangement grâce à la peinture et à son insertion dans le texte. Nous aurons l'occasion de parler des gravures que Stendhal avait reliées avec son manuscrit, gravures dont beaucoup appartiennent au registre de l'art religieux et évoquent la *Vie* du Christ. Regardant son ami Lambert mourant, Stendhal imagine qu'il avait alors le regard de saint Jean contemplant le Christ en croix. Mais il est bien d'autres *topoi* qui ont pu jouer également dans l'autobiographie stendhalienne, en particulier ceux hérités de la psychologie du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la Physiognomonie et du Sensualisme. Stendhal a beau être sensible à ce que son « moi » a d'unique, lorsqu'il s'analyse, il le fait en s'aidant des catégories transmises par la pensée de son temps, et en particulier à l'intérieur de cette répartition des caractères dans les catégories plus vastes des « tempéraments »<sup>2</sup>. Je me demande si cette discontinuité de l'écriture chez Stendhal comme chez Montaigne ne répond pas — entre autres causes que nous aurons l'occasion d'analyser — à une volonté de faire éclater le carcan des *topoi* rhétoriques issus de traditions diverses mais également embarrassantes.

Cette discontinuité est aussi le signe de la difficulté à écrire sur soi. Il semble que, dans l'histoire de notre

1. *Ibid.*

2. Il se déclare, en suivant Cabanis, de tempérament « mélancolique ».

littérature occidentale, cette opération soit sans cesse différée. Car faire son autobiographie dans des perspectives religieuses, comme, par exemple, saint Ignace de Loyola, c'est en quelque sorte donner un sens au récit, donc à la vie, se libérer de cette angoisse qu'il y aurait à parler de soi et de soi seul. Tout désir apologétique (et même encore un peu chez Rousseau) donne une sorte de courage pour affronter le monstre. Car il ne faut pas se le cacher : quel que soit « l'amour propre » que nous ayons en nous, et qui est le principe même de notre instinct vital, rédiger son autobiographie est une épreuve dont Stendhal est très conscient au début de la *Vie de Henry Brulard* : en écrivant honnêtement, on va découvrir on ne sait pas exactement quoi, ni qui. Peut-être nos écrivains classiques quand ils décrétaient simplement que le « moi est haïssable » obéissaient-ils à une sorte de principe de prudence. Cette règle est un garde-fou. Lorsque je me mets à écrire sur moi-même, je risque toujours de faire apparaître le fou que je refoule en moi. J'ouvre une prison : qui va en sortir ?

Il y a chez beaucoup d'autobiographes une peur de commencer qui est bien caractéristique — caractéristique surtout de leur lucidité. D'où ces divers modes de différer qui fonctionnent dans l'ouverture du texte, et souvent bien longtemps encore après que le récit ait commencé. L'autobiographe demande grâce en quelque sorte à lui-même et au lecteur : « encore un instant, monsieur le bourreau », avant d'affronter la peine capitale. Alors il se perd dans des considérations générales sur le fait d'écrire son autobiographie (considérations qui réjouissent le théoricien de la littérature, mais apparaîtront au lecteur naïf comme un hors-d'œuvre). Ou encore s'égare dans sa généalogie. Bon moyen de parler des autres au lieu de soi, et d'autres qui ont quand même un rapport avec le sujet qui est censé tenir d'eux la vie. L'autobiographe est souvent le premier à se rendre compte de ses lenteurs. Alors il promet au lecteur « enfin je vais naître », comme le font Stendhal, George Sand et bien d'autres.

La digression est aussi un moyen de dédramatiser l'acte autobiographique. Dès le départ, elle autorise à toujours différer. Elle est une sorte de garant de la sincérité. Garant à vrai dire assez équivoque. L'autobiographe parce qu'il refuse un ordre logique va-t-il forcément être plus vrai ? Stendhal en a la conviction. Ce qu'il y a de sûr, c'est que ces digressions sont très caractéristiques et particulièrement fréquentes chez lui. Mais que signifient-elles ? Il faudrait les regarder de très près et l'on verrait que leur statut n'est pas uniforme. Il y a la digression qui correspond à l'afflux brusque d'un souvenir que l'on note, de peur de l'oublier si l'on remet à plus tard ; il y a le mécanisme de la libre association d'idées (assez proche justement de ce que font faire nos modernes analystes) ; il y a aussi les digressions de la peur (dont je ne nie pas, au contraire, le caractère très révélateur). La digression permet toujours et encore de différer.

Car la naissance n'est évidemment pas le seul événement à être remis à plus tard. Une fois qu'elle a été énoncée, parfois de façon solennelle, accompagnée d'orages et de tempêtes dans les *Mémoires d'outre-tombe*, parfois au contraire, à la sauvette, comme dans *Henry Brulard*, il faut bien commencer. La machine infernale de l'histoire est mise en route. Comment la freiner ?

D'autant plus qu'il y a presque toujours un ou plusieurs aveux embarrassants à faire. Ainsi dans le cas de Stendhal, la confession de son amour incestueux pour sa mère, ou, chez Rousseau, la fameuse histoire du ruban de Marion. On peut se demander d'ailleurs si l'écrivain diffère parce que vraiment cet aveu l'embarrasse, ou bien si cet embarras n'est pas gonflé, dramatisé, pour servir d'explication à un goût de différer qui est beaucoup plus général, beaucoup plus fondamental et qui se manifesterait même s'il n'y avait vraiment aucune faute à confesser. Car l'aveu de Stendhal est bouleversant dans la mesure où il va contre les tabous de l'époque, où il atteint, en effet, une zone fondamentale de son psychisme ; mais enfin, il ne s'agit que d'inceste virtuel, à peine rêvé, et que le plus strict

moraliste hésiterait à considérer comme une faute. Quant à l'histoire du ruban, Rousseau prend plaisir à en supputer les conséquences tragiques, mais absolument invérifiables.

Le lecteur risque de se fourvoyer s'il prend trop au pied de la lettre ce que lui dit l'autobiographe. Ce que celui-ci veut différer, c'est en fait le moment d'écrire sur soi-même; et c'est ce type d'écriture qui constitue à lui seul la faute majeure, dont les autres « fautes » confessées ne sont, tout au plus, que des figures. Nous aurons, à plusieurs reprises, l'occasion de montrer les liens qui existent chez Stendhal entre l'amour pour la mère et l'écriture. Mais la culpabilité de l'autobiographe est beaucoup plus vaste et plus diffuse. Elle s'exprime chez Stendhal et chez quelques autres par de multiples excuses à l'adresse du lecteur. Ce sentiment de culpabilité assez générale chez les auteurs d'autobiographie ou d'autoportrait s'expliquerait par toutes sortes de raisons : les mises en garde des moralistes contre le moi haïssable, contre la masturbation (et l'écriture autobiographique est un plaisir solitaire, comme toute écriture, plus que toute autre, dans la mesure où il n'est même pas sûr qu'elle débouche sur un livre publiable), enfin par tout ce poids d'inconscient et de refoulement que dégage inévitablement cet exercice de soi. Michel Beaujour constate, lui aussi, cette culpabilité de l'autoportraitiste : « Sa culpabilité est celle de l'écriture au sein d'une culture où la rhétorique ne tourne pas rond, où l'écriture utilitaire ou intransitive confère tour à tour pouvoir et impuissance »<sup>1</sup>. L'aveu serait alors un moyen de redonner à l'œuvre une utilité, puisque ce serait un aveu exemplaire, d'utilité publique. Mais voilà où Stendhal diffère de Rousseau. Rousseau bat sa coulpe publiquement, confesse l'affreuse histoire du ruban volé, dans l'espoir (peut-être hypocrite) que le lecteur en tirera une leçon. Cette intention d'édifier le lecteur est évidemment beaucoup plus sensible quand saint Augustin confesse ses débauches. Rien de tel chez

1. *Op. cit.*, p. 448.

Stendhal; aucun repentir. Il a bien garde de regretter d'avoir adoré sa mère et haï son père, car c'est là son caractère même, le sens de son enfance. Il n'y a aucune trace chez Stendhal de cette recherche de l'exemplarité — et je crois que c'est encore un aspect de sa modernité. Il n'attend aucune espèce de conversion de la part de son lecteur. Il ne pense même pas qu'il l'aidera à se connaître. Epris du fait vrai, du détail qui seul peut ne pas tromper, il se gardera bien de généralisations sur le caractère humain. Tout ce que le lecteur apprendra, du moins Stendhal semble-t-il le croire, c'est à connaître un homme que l'écrivain n'a pas la prétention de considérer comme exemplaire, ni dans le mal ni dans le bien.

Coupable ou non, repentant ou non, l'autobiographe sait fort bien que ce qui l'attend au bout de son œuvre, c'est la peine capitale. Et voilà encore une raison de différer et de se perdre voluptueusement dans les digressions. Une fois que l'écrivain a remis en route le temps en se faisant naître, un temps accéléré puisque l'écriture permet de revivre, en un laps relativement court, des années de vie, il ne lui reste plus qu'à se conduire vers ce moment qu'il n'a pas encore vécu et que par définition il ne pourra raconter : sa mort. L'autobiographe est dans la situation du condamné qui creuse sa propre fosse (et Stendhal n'hésite pas à dessiner sa dalle funéraire). On comprend qu'il ne soit pas pressé, et qu'il baguenaude sans fin dans les heureux dédales des jardins de l'enfance. L'enfance fût-elle même malheureuse, comme celle de Beyle, l'écrivain ne peut s'en détacher. Souvent il ne parviendra pas à l'âge adulte; et l'arrêt à Milan est bien caractéristique. Le lecteur d'ailleurs n'en voudra pas à l'écrivain à qui l'enfance a souvent inspiré ses plus belles pages. L'exemple de l'*Histoire de ma vie* de George Sand est très éclairant. Au fond elle n'a rien à dire de la force de l'âge; peut-être parce qu'elle aurait trop à dire. Il y a aussi ce fait invoqué par beaucoup d'autobiographes : le récit de leur vie mettrait en cause la vie privée de trop d'individus. L'enfance ne se heurte pas à cette objection; la plupart des êtres qui y sont

évoqués sont morts, et la vie sexuelle n'y est le plus souvent que latente; il y a une sorte d'innocence, malgré tout, même dans les enfances les plus noires. Mais on peut se demander ici encore dans quelle mesure les raisons invoquées ne sont pas des prétextes; cette discrétion qui retiendrait l'autobiographe d'évoquer ses liaisons, par exemple, n'a-t-elle pas des racines beaucoup plus profondes : la peur de quitter l'enfance pour s'acheminer vers la mort; accéder à l'âge adulte, une deuxième fois par l'écriture, c'est s'engager sur une voie irréversible. Et Stendhal s'émerveille comment, à la page 500 de son manuscrit, il n'est toujours pas sorti de ce Grenoble que pourtant il exècre !

Peut-être aussi l'autobiographe a-t-il le sentiment de parvenir davantage à saisir son existence dans les années d'enfance que dans la maturité. Car c'est là finalement la difficulté fondamentale et l'intérêt essentiel de l'écriture autobiographique, ce qui la distingue radicalement de l'écriture romanesque, par exemple. L'autobiographe voudrait communiquer à un lecteur éventuel son existence; or c'est absolument impossible. « Le fait d'être est ce qu'il y a de plus privé; l'existence est la seule chose que je ne puisse communiquer; je peux la raconter, mais je ne peux partager mon existence »<sup>1</sup>. Cette phrase de Levinas explique peut-être la nature spécifique et à la limite l'impossibilité de l'écriture autobiographique. « On peut tout échanger entre êtres, sauf l'exister »<sup>2</sup>. Et voilà bien le problème. Je sais ce qu'on va m'objecter : l'autobiographe a-t-il l'idée de communiquer son existence au lecteur; ce lecteur, n'en fait-il pas volontiers abstraction ? Il ne faudrait pas confondre comme on a tendance à le faire publication et communication. Certes l'imprimerie a augmenté le champ de la communication dans des proportions telles que celle-ci semble avoir changé de nature. Pourtant l'autobiographie, bien longtemps après

1. *Ethique et infini*, Fayard, 1982, p. 58.

2. *Le Temps et l'Autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1979.

Gutenberg, survit comme une écriture souvent non destinée à l'impression, du moins immédiate : il y a une sorte de contradiction entre intimité et publication, même si notre époque, parce qu'elle ne peut concevoir une communication qu'à l'échelle des masses, a de plus en plus tendance à publier les écrits intimes. Le fait que le diariste ou l'autobiographe refuse l'idée d'une publication de son vivant, et même qu'il n'envisage pas cette publication posthume, ne veut pas dire pour autant que l'idée du lecteur soit absente. Stendhal est très caractéristique sur ce point encore ; il s'adresse à un lecteur, mais un lecteur de 1880 qui lirait peut-être l'imprimé, du moins le manuscrit. Nous consacrerons tout un chapitre à cette présence du lecteur dans *Henry Brulard* tant elle nous semble importante.

Le lecteur auquel s'adresse l'autobiographe ou le diariste est virtuel, peut n'être pas encore né. Et pourtant une communication va s'établir entre celui qui est censé n'être plus et celui qui n'est pas encore. Et l'écrivain prétend communiquer à ce futur-né cette existence qu'il sait très bien ne pouvoir communiquer à ceux qu'il connaît, et même à ceux qu'il aime ou a aimés. En racontant ce qui fut souvent l'échec de la communication amoureuse, l'écrivain tente d'instaurer cette communication posthume.

On pourrait dire que tout écrit, même romanesque, cherche à établir une communication avec un lecteur. Mais justement, c'est là qu'apparaît la différence radicale de l'autobiographie et des autres genres littéraires. L'autobiographe ne parle que de son existence et c'est elle qu'il prétend communiquer. Or, quoi qu'il fasse, elle est incommunicable à l'autre, et même difficile à saisir et à reconstituer pour l'écrivain. En général il s'en rend compte précisément quand il voudrait relater les moments les plus intenses, ces moments où il a senti qu'il existait soit par l'excès du bonheur soit par l'excès de la souffrance. Alors il doit bien constater que ces instants sont indicibles. Il s'en désole et s'en excuse auprès du lecteur. C'est

Rousseau ne parvenant pas à dire le bonheur des Charmettes, c'est Stendhal ne parvenant pas plus à dire celui des Echelles, ni le malheur irrémédiable de la mort de sa mère.

Ne réussissant pas à dire l'existence qui est pourtant le sujet même de l'autobiographie, l'écrivain va alors avoir tendance à accumuler des petits faits, des détails, des images fragmentaires, tout en ayant le sentiment que cela est insignifiant. Là encore le lecteur futur se profile. Comment va-t-il pouvoir s'intéresser à de telles peccadilles ? Cette question, Stendhal se la pose ; mais la plupart des autobiographes également, et en général quand affleure chez eux le sentiment d'échouer à communiquer leur existence. Et d'ailleurs, souvent à ce moment, le miracle se produit. Le lecteur est bien loin de se plaindre de l'accumulation de ces minuscules souvenirs de l'enfance ; c'est justement là qu'un peu de ce sentiment de l'existence transparaît. En évoquant cette « ouate » interstitielle, pour reprendre l'expression de V. Woolf, tout ce tissu, derrière lequel se cacherait la vie, l'écrivain parvient, quoi qu'il dise, à atteindre cette vie.

Pourtant il a le plus souvent le sentiment d'un échec ; il pense qu'il n'est pas parvenu à faire sentir au lecteur en quoi avait consisté son bonheur, ou l'excès de son malheur. Et ce sentiment de l'échec peut aboutir à l'arrêt de l'écriture. C'est parce qu'il sait qu'il ne pourra pas dire le bonheur de Milan que Stendhal arrête la *Vie de Henry Brulard*. Mais ce même sentiment de l'impossible communication possède son revers positif. Il crée une tension qui est le moteur même de l'écriture. Parce qu'il est insatisfait, l'auteur en rajoute, continue, et l'autobiographie s'écrit. Avant l'arrêt de Milan, Stendhal a noirci un grand nombre de pages, tout en se plaignant de ne pas parvenir à dire son existence, tout en s'excusant auprès du lecteur de l'accumulation de détails insignifiants. L'écriture est tout entière tendue vers cette impossible communication de l'existence. C'est cette impossibilité qui la stimule et l'alimente.

Etroitement liée à cette question fondamentale de l'existence, l'autobiographie se heurte à celle non moins redoutable de la représentation. Ce n'est pas du tout la même chose de représenter un paysage ou un visage dans un roman; même s'il s'inspire de modèles réels, l'écrivain s'installe dans la fiction, décrit un monde imaginaire où tout lui est possible, où le contrôle du réel est en quelque sorte distendu, puisqu'il lui est loisible d'inventer, même dans les formes les plus réalistes de l'art. Tandis que dans l'autobiographie, l'écrivain est encore guetté par un sentiment de l'échec — avec tout ce que ce sentiment peut avoir de stimulant. Il croit ne pas parvenir à évoquer le vrai paysage où s'est déroulée son enfance; il s'accuse de ne pas réussir — faute de mémoire, faute surtout d'un instrument qui puisse vraiment capter le réel et le reproduire — à faire un portrait fidèle des êtres qu'il a connus et aimés. Il sait très bien surtout qu'il ne parviendra pas à dire son propre visage, à se décrire lui-même au physique et au moral, que ce sera toujours à recommencer. (Et qui se plaindrait que Montaigne n'en finisse pas de se peindre ? sinon Pascal, parce qu'il obéit à des impératifs qui sont tout autres que le plaisir de la lecture.)

Nous verrons quel dégoût inspire à Stendhal la description romantique, à la Walter Scott. Quelle peur aussi il a de « faire du roman ». Ces deux sentiments ont une même source : la crainte de ne pas pouvoir reproduire cette réalité qui a été vécue. Il y a chez lui un désir de ne pas faire de la littérature dans son autobiographie, de distinguer d'autant mieux les deux domaines qu'il a lui-même expérimenté les charmes de l'écriture romanesque. Les manifestations de ce refus sont multiples et nous aurons à y revenir plus amplement. Un phénomène qui frappera le lecteur dès qu'il ouvre *Henry Brulard*, c'est évidemment la présence des croquis. Certes, le croquis ne peut pas lui non plus *être* le lieu réel; il risque cependant moins de s'en écarter que la description. Je me demande si la présence de constantes références à la peinture chez Stendhal ne relève pas aussi de ce problème de la repré-

sensation (à une époque où la peinture est essentiellement figurative). La peinture assurerait comme un relais sauveur entre le monde extérieur et le texte littéraire.

Mais ce problème de la représentation est beaucoup plus aigu quand il s'agit d'êtres que de lieux. Il y a chez l'autobiographe comme une sorte d'étonnement à voir naître sous sa plume non des personnages fictifs, mais l'évocation d'hommes et de femmes qui ont vraiment vécu. Peut-être cet étonnement est-il d'ailleurs surtout lié au problème du nom — problème capital sur lequel nous allons revenir. Si tel individu n'est pas un personnage de roman, mais un être réel, c'est essentiellement parce qu'il garde dans le texte le nom qu'il avait dans la réalité. Il suffirait de changer le nom pour glisser dans la facilité rassurante du roman, s'éviter non seulement les fureurs éventuelles de ces êtres réels mais surtout (qui survivra en 1880, date où Stendhal projette la publication ?) l'angoisse pour l'écrivain de ne pas parvenir à coucher sur son papier ces êtres vivants ou qui le furent. Dans le journal Stendhal change les noms, parce que, écrivant au fur et à mesure, il croit moins risquer de tomber dans le roman; mais dans l'autobiographie, il charge l'éditeur du soin de grimer les noms; lui, il écrit avec les noms réels, parce qu'il sent obscurément que, sans cela, il n'écirait pas vraiment une autobiographie, que le phénomène de résurrection et de remontée de la mémoire ne pourrait s'opérer, que quelque chose se bloquerait, qu'il se mettrait à écrire un roman, n'ayant plus ce garde-fou du nom.

On remarquera que s'il y a beaucoup de croquis des lieux, il n'y en a pratiquement pas des visages. On aurait tort d'arguer qu'il est plus difficile de faire un portrait qu'un plan (il faut déjà noter qu'il y a beaucoup plus de plans que de croquis de paysages; le croquis est déjà de l'art, le plan d'architecte comporte moins de risques de fabuler). Stendhal dessinait bien et eût pu, par exemple, reproduire ce croquis de *Zénaïde rapporteuse* qu'enfant il avait tracé sur le mur de sa maison. Je crois que cette

absence des visages correspond à tout autre chose qu'une difficulté technique : « Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer »<sup>1</sup>. Tous ces visages réels rencontrés, aimés ou haïs au cours d'une vie, se refusent à la représentation dans l'autobiographie. Ce monde est peuplé d'êtres sans visage, parce que le visage est tabou. Et à proportion même de l'amour que l'autobiographe porte aux êtres. Le visage de la mère est l'infigurable.

Mais alors que dire de l'autoreprésentation ? J'ai eu l'occasion de parler de la rareté des autoportraits, au sens pictural du terme, dans les autobiographies<sup>2</sup>. C'est qu'il est presque impossible de se figurer, de se représenter soi-même de l'extérieur. Stendhal constate à deux reprises : « L'œil ne peut pas se voir. » A vrai dire, c'est le visage tout entier qui ne peut être vu, sinon par l'intermédiaire d'une glace qui renvoie un visage inversé, devenu autre, qui n'est plus *notre* visage. La question de l'autoreprésentation nous amène au cœur même du problème de l'autobiographie. Cette œuvre n'est-elle pas censée, tout entière, être une sorte de vaste autoportrait ? Qu'en adviendra-t-il si l'écrivain constate l'impossibilité de se voir soi-même, et plus encore l'impossibilité de se représenter ?

On ne peut représenter qui on est, qui on a été, non seulement parce qu'on ne le sait pas, mais parce qu'il y a une impossibilité de nature en quelque sorte à l'autoreprésentation, que tous les problèmes de la représentation s'y trouvent aggravés encore par le fait que l'œil ne peut se voir, ni se représenter voyant. Mais alors comment entreprendre une autobiographie ? Stendhal semble fort conscient de ces difficultés lorsque dans le grand préambule de la *Vie de Henry Brulard* il avoue ne pas se connaître, ce qui veut dire aussi, je crois, ne pouvoir se représenter

1. LEVINAS, *Ethique et infini*, p. 90; voir aussi *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, 1961, etc.

2. B. DIDIER, Autoportrait et journal intime, *Corps écrit*, n° 5, 1983.

X  
soi-même — le problème de la représentation et de la connaissance étant ici intimement liés. Il propose une solution : si je ne peux dire qui je suis, qui j'ai été, je peux au moins dire ce que j'ai fait. L'autobiographie va donc être un récit. C'est par le récit que l'écrivain sortira des affres de l'autoportrait.

On se souvient mieux de ce que l'on a fait que de ce que l'on a été. Raconter ses actes, c'est aussi explicitement ou implicitement préférer l'Histoire, le domaine des faits vrais, en quelque façon prouvables, faire œuvre d'historien, en sortant des affres de l'interrogation sur l'être et sur l'existence. Se rattacher aussi à cette lignée de philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle qui ont refusé l'interrogation métaphysique au profit de l'expérimentation. Ce que l'on a fait a permis d'expérimenter ce que l'on est. Et Stendhal se promet de faire des recherches d'archives, pour vérifier l'état civil de tel ou tel parent, etc. Il y a quelque chose de rassurant à penser qu'il existe quelque part une contre-épreuve du souvenir, un moyen de le contrôler. Mais ces recherches finalement Stendhal ne les fera pas. Faute de temps ? ou parce qu'il se rend compte que ces vérifications sont superflues, que ce qui est véritablement révélateur de son être, ce n'est pas l'exactitude des faits, mais le souvenir.

Car le lecteur d'autobiographies, comme l'autobiographe, sait bien que ce qui est important ce n'est pas le récit, mais, en quelque manière, ce qui se passe derrière, non pas l'action dramatique, mais ce qui se déroule dans l'arrière-scène. L'écrivain est un montreur d'ombres pour qui le jeu qu'il fait jouer à ses figures est futile, s'il n'est le symbole d'autre chose, d'une autre réalité, plus cachée, celle-là. Et nous retrouvons ici l'objection de la ténuité des détails racontés sur l'enfance, et la question de Stendhal — et de bien des autobiographes : comment l'éventuel lecteur s'intéressera-t-il à des événements de si peu d'importance ? Et pourtant l'écrivain ne renonce pas à les raconter. Pour son propre plaisir : c'est ce qu'il dit, comme pour s'excuser. Mais son plaisir

même est un signe : le signe qu'il est sur la bonne piste, qu'il est sur le point, dans un instant fragile de coïncidence entre son moi actuel et le moi de l'enfance, de se retrouver enfin. Comme dans un récit policier, comme dans un rêve, ou dans une cure psychanalytique, seul le détail est vraiment « révélateur »<sup>1</sup>. Et voilà le lecteur et l'autobiographe à l'affût.

Sorti des affaires premières, grâce au récit, l'autobiographe pourtant n'en est pas quitte à si bon compte. Car la narration aussi a ses pièges, et là encore il sera tenté de fabuler. Le récit possède une « logique »<sup>2</sup> si étroite finalement que les structuralistes ont pu ramener tous les récits aussi bien folkloristes que policiers — et même que romanesques — à des lois simples et implacables. Dès que l'on se met à raconter, il y a un ordre qui s'instaure, sans quoi le récit serait incompréhensible. Le retour suppose un départ; l'opposition à l'action doit forcément se manifester pour que le personnage puisse triompher, etc. Entretenant de faire un récit, l'autobiographe risque toujours de succomber à cette logique qui pourtant n'est pas exactement celle de la vie vécue, et qui n'est surtout pas celle du souvenir qui procède par bouffées, par sauts, par *flash-back*, par un inextricable mélange d'images, par associations d'idées, par métaphore, et qui par conséquent serait plus proche du poétique que du narratif. À ce propos, il faut dire que tous les autobiographes n'ont pas la conscience d'Henry Brulard. Il est si simple de raconter; c'est si agréable pour celui qui parle et pour celui qui écoute, cet antique sortilège des *Mille et une nuits*. Une fois parti, l'écrivain-Shéhérazade ne sait plus s'arrêter. Surtout si par ailleurs il est romancier et connaît toutes les ficelles du métier.

Mais voilà que Stendhal pratique systématiquement une écriture de la rupture. Il se trouve ainsi sauvé de deux risques : faire un autoportrait de lui-même en statue de

1. Pour reprendre le titre du beau roman de Diane de Margerie.

2. Selon le titre de Claude BRÉMOND, *Logique du récit*, Le Seuil.

grand homme, mais aussi faire des contes. Il y a peu d'autobiographies moins romanesques que celle de Henry Brulard. On en donnerait des exemples à foison. Il raconte un duel ; le lecteur s'attend à savoir la conclusion du duel ; il est dans la logique même du récit que deux adversaires s'affrontent, que l'un d'eux l'emporte, que l'autre soit blessé, etc., ou qu'au contraire on assiste à une réconciliation, à la naissance d'une amitié, lors de l'issue du combat, etc. Immédiatement se présente à l'esprit du lecteur un certain nombre (finalement assez limité) de schémas, entre lesquels on serait tenté de sommer l'écrivain de choisir. Et s'il ne se souvient pas de l'issue ? Eh bien, qu'il fabule, le lecteur n'ira pas y voir de si près et sera satisfait. Or voilà une satisfaction que Stendhal va lui refuser, va aussi se refuser. Il y a un blanc dans sa mémoire, il y aura un blanc dans le récit. Ces fiascos de la narration, Stendhal y voit, non sans raison, un gage de son honnêteté ; mais le lecteur habitué à ce qu'on lui raconte des histoires (dans tous les sens du terme) est désarçonné. Nous essaierons de montrer comment Stendhal en refusant les voies de la facilité et du romanesque, découvre, en fait, une écriture très spécifique de l'autobiographie, aussi éloignée que possible de la « littérature ».

L'autobiographie est-elle, à la limite, impossible ? C'est peut-être ce que l'on serait tenté de dire, à ne voir que les difficultés, les écueils que nous venons d'énumérer. Il est bien vrai qu'écrire son autobiographie, c'est faire l'expérience de l'impossibilité de l'écrire. « Comment dire... » s'écrie Rousseau. Et il n'est pas le seul. Nous avons toujours le sentiment que les autobiographes qui ne nous disent pas cette impossibilité nous trompent sur quelque point, couvrent d'une draperie plus ou moins pompeuse ce vide, cet échec. Car évidemment, il y a la solution qui consiste à ne pas dire que l'on ne peut pas dire, en pensant que le lecteur n'y verra que du feu. Il y a aussi la solution qui consiste à s'arrêter. Ce projet d'écrire sa vie, bien des hommes et en particulier des écrivains l'ont fait, sans le mener à bien. Il y a enfin la solution qui est celle de

Stendhal : prouver le mouvement en marchant. Après s'être posé maintes questions devant soi-même et l'éventuel lecteur, se lancer pourtant, en se disant que ce sera toujours un exercice d'écriture.

L'écrivain et son lecteur sont récompensés au-delà de toute attente par cette audace qui consiste à tenter ce que l'on sait être impossible. Car il est bien rare qu'il n'y ait pas quelque chose de tonique à écrire son autobiographie ou à lire celle des autres. Pour ne parler que de l'expérience du lecteur, une autobiographie n'est jamais ennuyeuse — tandis qu'il faut avouer que les journaux intimes le sont par moments. Pourquoi ? Puisqu'il s'agit toujours d'écriture de soi ? C'est que le rapport au temps n'est pas le même. Dans le journal, le diariste constate sa fuite jour par jour, son écoulement goutte à goutte. Pourtant tous les diaristes ne sont pas déprimés comme Amiel. Le *Journal* de Stendhal, par exemple, ne laisse que peu de place aux jérémiades sur l'instant qui fuit. Parce que l'essentiel est un journal de jeunesse ? Ce n'est à vrai dire pas du tout une raison suffisante. Parce que c'est le journal d'un homme actif ? Quoi qu'il en soit, le problème n'est pas exactement là : que le diariste se plaigne ou non du temps qui passe, le mode même d'écriture qu'il a choisi l'oblige à suivre cet écoulement jour par jour, avec à la fois la lenteur de la quotidienneté et l'irréversibilité de la datation. Il ne peut dominer le temps comme le fait l'autobiographe. Et ce n'est pas un des moindres paradoxes de ces écritures du moi, paradoxe qui est celui de notre condition même. Ce temps, lorsque l'écrivain le vivait dans le présent, et semblait pouvoir le maîtriser, être libre chaque jour de ses actions, de faire ou de ne pas faire, d'en user comme il voulait — ce temps alors lui échappait. Maintenant que le temps est passé, qu'il ne peut plus modifier ce qui a été (tandis que le diariste vivait dans le monde des possibles), c'est alors que le temps lui appartient vraiment. Qui pense encore à Métilde