

SEUIL

Michel Beaujour

# Miroirs d'encre

*Rhétorique de l'autoportrait*

MIROIRS D'ENCRE

D'ENCRE

1436

Rhétorique de l'autoportrait

431

8° 2

40705

(29)

ÉDITIONS DU SEUIL

21, rue Jacob, Paris 6<sup>e</sup>

DU MÊME AUTEUR

*Avec D. de Roux, Louis-Ferdinand Céline, Cahiers de l'Herne, nos 3 et 5,  
Paris, 1963 et 1965.*

*Avec D. de Roux, Ezra Pound, Cahiers de l'Herne, nos 6 et 7,  
Paris, 1965.*

*Avec J. Ehrmann, La France contemporaine, New York,  
Macmillan, 1965; Paris, Armand Colin, 1966.*

*Le Jeu de Rabelais, Paris, Éditions de l'Herne,  
1969 (épuisé).*

DL-14-10-1980-28222

1 / MICHEL BEAUJOUR

2 /

# MIROIRS D'ENCRE

Rhétorique de l'autoportrait



ÉDITIONS DU SEUIL  
27, rue Jacob, Paris VI<sup>e</sup>

DL-14-10-1980-28552

CE LIVRE  
EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION  
POÉTIQUE  
DIRIGÉE PAR GÉRARD GENETTE  
ET TZVETAN TODOROV



Ouvrage publié avec l'aide du fonds de recherche  
de la Faculté des Arts et des Sciences de New York University.

ISBN 2-02-005643-7

© *Éditions du Seuil*, 1980.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Introduction

## Autoportrait et autobiographie

A la mémoire de Jacques Ehrmann  
et de Dominique de Roux,  
qui m'accompagnent toujours.

13-14-15-16-17-18-19-20-21-22

A la mémoire de Jacques Rivière  
et de Dominique de Roux,  
qui m'ont encouragé et soutenu.

Mes remerciements vont à la fondation John Simon Guggenheim pour la bourse de recherche qu'elle m'accorda généreusement en 1977. Je remercie cordialement Gérard Genette et Tzvetan Todorov de leur confiance et de leurs conseils, ainsi que Norman Cantor, doyen compréhensif et libéral à mon égard. Le présent ouvrage n'aurait pu progresser sans le dévouement exceptionnel de Janie Lugarini.

## Introduction

# Autoportrait et autobiographie

Le mot *autoportrait* ne me satisfait guère. Il évoque Rembrandt, Van Gogh et Francis Bacon plutôt que Montaigne ou Leiris. Dans le contexte littéraire, *autoportrait* reste obstinément métaphorique; et bien que les autoportraitistes écrivent souvent qu'ils « se peignent », cette métaphore ne se laisse pas filer indéfiniment pour engendrer une description de leurs textes. Elle permet seulement de fixer — et de fausser — certaines intentions, et des limites certaines. L'autoportrait de Montaigne et ceux de Rembrandt, les traits de Michel Leiris et les portraits de Francis Bacon par lui-même; la comparaison pourrait être à quelques égards éclairante, voire féconde. Mais on voit qu'elle se ferait au détriment des arts et des œuvres dans leur spécificité.

Tout autre terme serait plus inadéquat encore : car il faudrait fabriquer un néologisme (autographie? autoscription? autospécularisation?) ou bien élargir le sens d'un des termes que les écrivains en question ont risqués pour désigner leur « genre » : essai, méditation, promenade, antimémoires, bio-graphie, autoabstraction. Certains de ces mots ont des significés trop spécifiques, d'autres, vagues ou trop étroitement associés à l'œuvre de tel écrivain : notre hésitation terminologique ne fait que redoubler celle des auteurs. Un trait distinctif des textes en question est précisément qu'ils ne savent pas comment se désigner eux-mêmes.

*Autoportrait* donc, et j'en accepte volontiers la définition négative que Philippe Lejeune esquissait à propos des *Essais* de Montaigne :

On voit bien que le texte des *Essais* n'a pas de rapport avec l'autobiographie telle que nous la définissons; il n'y a pas de récit suivi, ni d'histoire systématique de la personnalité. Autoportrait plutôt qu'autobiographie... (57)

et du *De vita propria* de Cardan :

D'où le désir [de Cardan] de dresser son autoportrait : mais comment? Il a échoué parce qu'il lui manquait un modèle de récit utilisable. Son

livre n'est pas un récit suivi, mais une sorte de bricolage maladroit, l'assemblage peu cohérent d'une cinquantaine de petits essais hétéroclites (56)<sup>1</sup>.

L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement *logique*, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement « thématiques ». Aussi notre autoportrait réalise-t-il d'emblée « le projet secret de toute autobiographie », dont Philippe Lejeune attribue à Leiris l'accomplissement : « Leiris donne à l'ordre thématique la place principale, mettant la chronologie au second plan, diminuant ainsi sa traditionnelle fonction explicative » (*Lire Leiris*, 16).

Mais l'œuvre de Leiris, qui n'est pas chrono-logique, ne peut appartenir à la lignée des *Confessions* de Rousseau, et elle se distingue radicalement des innombrables autobiographies qui « commenceront fatalement au récit de naissance, et suivront ensuite dans l'ordre chronologique<sup>2</sup> ». Plutôt que de vouloir réaligner, comme le fait Lejeune, toute l'histoire de l'autobiographie sur le télos leirisien, il semble plus économique de postuler l'existence d'un autre genre — ou du moins d'un autre type de discours — auquel appartiendraient aussi bien les *Essais* de Montaigne et le *De vita propria* de Cardan que certains textes personnels non chronologiques, tels que les *Rêveries* de Rousseau, ou l'*Ecce Homo* de Nietzsche. Ces textes s'ordonnent donc *logiquement* ou *dialectiquement* (en un sens qu'il faudra soigneusement analyser) et *thématiquement* (du moins dans une première approximation). Mais si l'on débat depuis longtemps de ce qu'est l'autobiographie, comme en témoigne l'abondance des travaux théoriques et critiques portant sur ce genre, l'autoportrait n'a été l'objet d'aucune réflexion théorique suivie, sauf dans ces textes eux-mêmes. Les autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce « genre » n'offre aucun « horizon d'attente ». Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre.

L'autoportrait reste donc un discours en dehors, que les historiens et les théoriciens tendent encore à désigner sur le mode restrictif ou négatif : ce qui n'est pas tout à fait une autobiographie. Sans quitter le mode restrictif (« C'est presque un genre littéraire à part »), Michael Riffaterre a pu en proposer une définition d'allure paradoxale, à propos des seuls *Antimémoires* de Malraux :

1. Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*. Dans *Le Pacte autobiographique*, la définition de Lejeune se nuancera beaucoup. On trouvera les références complètes des ouvrages cités dans la bibliographie en fin de volume.

2. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 197.

## AUTO PORTRAIT ET AUTOBIOGRAPHIE

Des mémoires peuvent suivre la chronologie ou la logique des événements; ils sont alors narratifs. Les *Antimémoires* reposent sur l'analogie (la méthode de surimposition est en elle-même identique à la métaphore); ils sont donc poésie<sup>1</sup>.

Cette opposition entre le *narratif* d'une part et de l'autre l'*analogique*, le *métaphorique* ou le *poétique* permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l'autoportrait<sup>2</sup>. Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en « construire » la chronologie. La totalisation de l'autoportrait n'est pas *donnée* d'avance, puisqu'on peut ajouter au paradigme des éléments homologues, tandis que la clôture temporelle de l'autobiographie est déjà implicite dans le choix du *curriculum vitae*.

La formule opératoire de l'autoportrait est donc : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*. » On reconnaît là une variante de la fin du chapitre 3, livre X, des *Confessions* de saint Augustin, où celui-ci oppose la confession de ce qu'il a commis au dévoilement de « ce que je suis, dans le temps même où je rédige ces *Confessions* <sup>3</sup>... » Or, ce dixième livre est une méditation sur la mémoire et sur l'oubli, et sur la mémoire de l'oubli, mais Augustin n'y dit rien de « lui-même ». C'est sans doute que l'expérience inaugurale de l'autoportraitiste est celle du vide, de l'absence à soi : c'est là ce qui suscite la panique stérilisante qu'Artaud, par exemple, rapporte dans ses lettres à Rivière. Artaud ne pense qu'en termes d'avoir : *mon* esprit, *ma* pensée qui, bien entendu, se dérobent lorsqu'il veut les hypostasier sur le papier comme l'acteur *fixe* son propre corps dans un miroir<sup>4</sup>. Mais pour peu qu'il commence à écrire — n'importe quoi en somme — l'« autoportraitiste » voit ce rien se muer en pléthore. Sous

1. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, p. 296.

2. Si nous admettons à titre d'hypothèse que les *Antimémoires* (et, plus généralement, *Le Miroir des limbes*) rentrent dans la « lignée » esquissée ci-dessus.

3. Saint Augustin, *Les Confessions*, p. 204.

4. Marcel Raymond note très justement que « notre langage porte encore la marque d'une philosophie "réaliste" (au sens médiéval) ». Et il cite un passage d'*Henry Brulard* où Stendhal laisse derrière lui les prédicats allégorisables : « Je ne sais ce que je suis : bon, méchant, spirituel, sot. Ce que je sais parfaitement, ce sont les choses qui me font peine ou plaisir, que je désire ou que je hais » (« J.-J. Rousseau et le problème de la connaissance de soi »).

sa plume affluent les bêtises, les fantaisies, les fantasmes dont rien ne garantit la pertinence, les limites ou la valeur, sinon la religion (d'où l'abstention d'Augustin), le code moral de son époque ou de sa classe, les bienséances, les conventions psychologiques et culturelles. Ces codes riches et contraignants génèrent aisément le discours qu'ils canalisent, de telle sorte que l'aphasie originelle, puis l'embarras de richesse de celui qui voulait « se peindre » ou « montrer son esprit » trouvent aisément leur équilibre dans le lieu commun, à moins que, tel Artaud, l'autoportraitiste ne récusé à priori toute convention discursive et qu'il ne s'entête à vouloir saisir directement son « esprit » à bras-le-corps. Ou bien qu'il ne laisse filer l'écriture en abandonnant tout souci de structure et de conscience réfléchie. Mais il y a plus.

Cette pléthore de discours en miettes, de « bêtises » qui affluent, l'écriture alphabétique, dans sa relative linéarité, en figure imparfaitement l'entrecroisement, les repentirs, les superpositions. Le texte produit ne correspond pas à l'idée que l'on se fait de l'autoportrait si l'on s'en remet à la métaphore picturale ou aux règles du jeu de société auquel un La Rochefoucauld s'est diverti. L'autoportraitiste ne « se décrit » nullement comme le peintre « représente » le visage et le corps qu'il perçoit dans son miroir : il est forcé à un détour qui peut paraître nier le projet de « se peindre », pour autant que l'autoportrait naisse jamais d'un tel « projet » : *X par lui-même*. Cela est improbable. L'autoportrait est d'abord un *objet trouvé* auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration. Espèce de quiproquo, ou de compromis, va-et-vient entre la généralité et la particularité : l'autoportraitiste ne sait jamais clairement où il va, ce qu'il fait. Mais sa tradition culturelle le sait bien pour lui : et c'est elle qui lui fournit les catégories toutes faites qui lui permettent de ventiler les miettes de son discours, de souvenirs et de fantasmes. Catégories des péchés et des mérites, des vertus et des vices, des goûts et des répugnances; les cinq sens; les humeurs et les tempéraments; les facultés; la psychologie des honnêtes gens avec ses passions et sa sincérité; des éléments de caractérologie ou de psychanalyse; l'astrologie; la race, le milieu et le moment... tout cela mêlé, raturé, ironisé, euphémisé, car l'autoportraitiste travaille ces données brutes, et ne les range sous des rubriques que pour les relier tant bien que mal selon les impératifs d'une taxinomie dont la configuration et les raisons échappent à un sujet aussi aveugle qu'Œdipe, et qui ramène tout à sa liberté, à son moi et à son énonciation. Tout au plus le sujet voit-il dans ces rubriques une virtualité référentielle, solidaire de la « mimésis du moi ». C'est à peu près ce que Lejeune conclut de ses perspicaces analyses de *l'Age d'homme* :

La méthode d'association va donc permettre de constituer un vaste corpus réunissant non seulement récits de rêves et fantasmes, mais tous les souvenirs d'enfance et tout le vécu contemporain, investis également de la même fonction de *signes* et réunis dans un même espace autobiographique. Elle va aussi permettre d'utiliser les liaisons analogiques pour retresser les matériaux inventoriés. L'association est utilisée pour ouvrir puis refermer le réseau mental<sup>1</sup>.

et de *la Règle du jeu* :

L'écriture tressée de *la Règle du jeu* va au contraire monter un mécanisme capable de traiter n'importe quoi, et même, à la limite, rien. Cette machine de langage est capable de susciter son matériau, de moudre ou tresser faits, souvenirs, fantasmes, mais aussi bien raisonnements ou analyses abstraites, toujours selon la même logique de rêve (...). Plus *la Règle du jeu* avance, plus elle se rapproche du discours vertigineux d'un Beckett ou d'un Laporte, où l'énonciation finit par devenir le seul sujet de l'énoncé<sup>2</sup>.

Mais l'opposition entre ces deux modes de production textuelle tient peut-être à l'illusion de qui ne saisit pas encore clairement les ramifications de la « machine du langage », ou de la « machine d'écriture ». Quant à la « logique de rêve », notion un peu vague, ou simple allusion à la théorie freudienne, si elle « n'ouvre la béance du langage qu'à l'abri d'une refermeture escomptée » (256), c'est donc qu'elle fonctionne en quelque sorte comme une *dialectique de l'invention*. Si l'on s'avise de prendre quelque recul par rapport à l'entreprise de Leiris, peut-être en saisira-t-on la méthode comme une variante des procédures de l'ancienne rhétorique, détournées vers une fin autre que la persuasion d'autrui.

Il peut sembler surprenant que des textes en principe aussi personnels et individuels que les autoportraits, où, à l'aide de ce qu'il croit être les moyens de son bord, l'énonciateur tente de dire ce qu'il est maintenant tandis qu'il écrit, puissent être décrits comme des variantes de procédures aussi collectives et aussi précisément codées que le furent autrefois l'invention et la mémoire rhétoriques.

Pour justifier ce paradoxe, il faut d'abord admettre que la contrainte peut être vécue sur le mode de la liberté et même du désarroi. La machine à produire de l'autoportrait n'est pas perçue plus nettement par l'écrivain que les règles de la grammaire ne le sont par la plupart des locuteurs, ou que les procédés de la rhétorique persuasive par ceux qui en font naïvement un usage constant. Ce qui ne signifie pas que ces

1. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 263.

2. Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 272.

« règles » et « procédés » ne puissent être formulés ou construits en *art*. Il semble au reste que les tentatives de théorisation immanentes aux autoportraits — et qui en constituent, à divers degrés, un trait distinctif — sont insuffisantes, fragmentaires et myopes, dans la mesure où elles méconnaissent toutes à divers degrés la matrice rhétorique dont une conscience plus nette paralyserait, en la frappant peut-être d'inanité, l'écriture d'un autoportrait. Certains textes récents (Laporte, Thibau-  
deau <sup>1</sup>) où la pratique se réduit pour ainsi dire à sa théorisation, ou à la tentative de description d'une machine de production textuelle, se situent dans un contexte idéologiquement favorable à la notion de production, et hyperconscient des contraintes « inconscientes » qui pèsent sur toute écriture : ils maintiennent encore ce déni de la rhétorique. C'est seulement au prix de cette ignorance, naïve ou entretenue, que le scripteur peut se livrer au plaisir de décrire les affres de son bricolage pararhétorique tout en cultivant l'illusion que cette candeur et ce tourment lui permettent de feinter le narcissisme. Jacques Borel, auteur d'un vaste corpus d'autoportrait, peut donc se demander : « Narcisse écrit-il ? » Répondons qu'il parvient toujours à se croire premier à le faire ainsi : l'autoportrait dépasse toujours, et pour cause, le narcissisme primaire.

Tandis que les « genres » évoluent au cours de l'époque moderne (cette évolution allant jusqu'à l'autodestruction par dévoilement et mise en scène des procédés), l'autoportrait stagne : on serait en peine de dire ce qui différencie *formellement, fondamentalement* les *Essais de la Règle du jeu* ou de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Ou bien même ce qui sépare tous ceux-là du texte ancien dont les autoportraits modernes nous apparaissent comme des variantes, compte tenu de la rupture idéologique de la Renaissance concernant le sujet, et de ses séquelles à l'époque moderne et contemporaine. En effet, un examen attentif des *Confessions* de saint Augustin, et en particulier de leur dixième livre, nous permet de saisir certains traits essentiels de l'autoportrait selon une perspective qui pourra sembler paradoxale, puisque ce dixième livre constitue un autoportrait en creux, un autoportrait sans Moi, sans épithètes ni prédicats, sans rien que les linéaments de la machine à produire tout autoportrait dès que Dieu s'éloigne de l'homme et que Sa mort invite l'individu à s'installer à Sa place, dans le tombeau de l'écriture, entre l'Invention et la Mémoire.

A cause de sa marginalité même, l'autoportrait est un dépotoir pour

1. Roger Laporte, *Fugue* et sa continuation sous divers titres et chez plusieurs éditeurs. Jean Thibau-  
deau, « Le roman comme autobiographie. »

2. Jacques Borel, *Le Retour*; « Narcisse écrit-il ? »; *Un Voyage ordinaire, caprice*.

les déchets de notre culture. Rien n'est plus archaïque ni transhistorique que ces textes qui prétendent révéler « ce que je suis maintenant, tandis que j'écris ce livre! » Rien n'est plus mal avec le temps que ce discours au présent. C'est que l'écrivain, pour peu qu'il se retire du monde et tente de dire qui il est plutôt que d'avouer ce qu'il a commis dans son passé et dans ses rapports avec autrui, se trouve rapidement pris entre deux limites : celle de sa propre mort, et celle de l'impersonnel, constitué par les catégories les plus générales et les plus anonymes, médiatisées par un langage qui appartient à tous. Coïncé entre l'absence et l'Homme, l'autoportrait doit louvoyer pour produire ce qui sera toujours, pour l'essentiel, l'entrelacement d'une anthropologie et d'une thanatographie. Le présent d'un Moi, la présence à soi, dont on pouvait naïvement penser qu'ils constituaient le sujet illusoire de l'autoportrait, n'en sont que le leurre ou l'envers. Il n'est pas d'écriture moins innocente, plus déchirée et déchirante que celle de l'autoportrait par quoi s'impose surtout la présence matérielle de l'écrit. Le tragique de l'autoportrait est de n'avoir rien à cacher ni à avouer (en supputant déjà la miséricorde et le pardon) sinon qu'il est produit par une rhétorique et qu'il est pur discours oïseux, livresque. Livre parmi les livres.

Or, les seules fautes irrémissibles dans notre culture qui produit pourtant l'autoportrait, sont précisément la retraite, l'oisiveté, le retrait : on sait ce que ce mot signifie encore en italien. Montaigne n'hésite pas à désigner les *Essais* comme des « excremens d'un vieil esprit, dur tantost, tantost lâche, et tousjours indigeste », au moment même où il s'avise que l'écriture de ses « fantasies » ne comporte pas de dernier mot et que l'envers oïseux du siècle participe du crime, au même titre que la violence des hommes d'action : « L'escrivallerie semble estre quelque symptome d'un siècle desbordé » (*De la vanité*, III, 9, 923). Ceux qui déchiffrent dans les *Essais* un irénisme un peu béat passent à côté de ce *coupable* dont le livre, en se retournant sur les conditions de l'écriture débordée, préfigure Blanchot, Bataille et quelques autres. L'autoportrait, de Montaigne à Barthes, est donc écrit-vallerie coupable : non parce qu'il confesse ou dissimule un crime, mais en tant qu'écrit-vallerie. En revanche, c'est l'aveu glissé dans l'autoportrait, comme chez Leiris par exemple, qui a pour effet de conférer du piquant (le lecteur se transformant à son tour en limier ou en taureau) et de la vertu à une écriture au demeurant dépourvue d'utilité publique. Car l'inutilité et l'oisiveté de l'autoportrait révèlent brutalement, par contrecoup, un trait fondamental de notre culture, et que les brouillages idéologiques de la modernité postromantique n'ont fait que masquer. La rhétorique ancienne l'affirmait sans cesse, et les poétiques aussi : l'écriture doit servir à quelque chose et à quel-

qu'un; l'écriture est une modalité de l'action, du civisme, elle doit être efficace et transitive : persuader, blâmer, dissuader, louer. Dans cette perspective, l'aveu participe de l'utilité puisqu'il devient *exemplaire*. La confession est donc l'alibi de l'autoportraitiste. Ce que d'autres types de discours (et en particulier la fiction romanesque) peuvent confortablement ignorer dans la mesure où ils sont plus ou moins éloignés du mode de production rhétorique, l'autoportrait, en tant que transgression directe de celui-ci, et transformation de ses procédures, ne peut y échapper. Cette inquiétude quant à l'engagement, c'est l'autre façon dont l'autoportrait rend un paradoxal hommage à la vertu civique et à la rhétorique qu'il trahit.

Le péché originel de l'autoportrait est donc de pervertir l'échange, la communication et la persuasion, tout en dénonçant cette perversion. Son discours ne s'adresse à un éventuel lecteur qu'en tant que celui-ci est placé en position de tiers exclu. L'autoportrait s'adresse à lui-même, faute de pouvoir apostropher Dieu. D'où le malaise d'un Barthes qui, voulant préserver malgré la résistance du type de discours adopté le rapport allocutoire « Je-Tu », et réserver au lecteur une place fictive dans son texte, en vient à se désigner en tant qu'« Il ». Ce jeu dénégatif vend la mèche, comme le faisaient déjà, selon des contextes tout différents, le soliloque qu'Augustin destinait à Dieu, ou bien l'exclusion brutale du lecteur dans l'avant-propos des *Essais* de Montaigne. Reste une solution extrême, celle que Nietzsche inscrit dans son *Ecce homo* : l'auteur se met à la place du Christ, et sa divinité l'exculpe de ne s'adresser qu'à lui-même<sup>1</sup>.

Les autoportraits qui assument ce solipsisme comme leur faute originelle — mieux que ceux qui tentent de le rémunérer en jouant sur les registres verbaux — parviennent paradoxalement à capter le lecteur exclu par la dialectique entre les instances de l'énonciation. Car le lecteur, s'il ne referme pas le livre aux environs de la première page, ne peut rester en position de tiers; il n'a pas d'autre choix que de se placer en position de *destinateur*. C'est un phénomène souvent constaté : chaque lecteur *se connaît* lui-même dans les *Essais* ou dans *la Règle du jeu*, pour peu qu'il entre dans le jeu, c'est-à-dire qu'il adopte envers les livres, l'écriture, le langage et la rhétorique un rapport analogue à celui de l'autoportraitiste. C'est dire que chaque lecteur de ces livres en devient à son tour l'écrivain, comme Lejeune l'a pratiquement démontré dans sa lecture/écriture de l'autoportrait de Leiris. C'est dire la diffi-

1. Encore faut-il voir qu'en se faisant Antéchrist, Antisocrate, ou Dionysos, Nietzsche n'échappe pas au modèle de l'*Imitatio Christi*, de l'exercice spirituel et de la méditation religieuse où le sujet est censé se mettre par l'imagination à la place du Crucifié.

culté du discours « critique », du parcours herméneutique, toujours tentés de se muer en autoportrait du commentateur <sup>1</sup>.

C'est alors que l'autoportrait, dans un paradoxal renversement, se révèle sous son jour de système modélisant, sans pour autant cesser d'être excrément coupable. Certes, il ne modélise pas la condition humaine en général, mais seulement celle de l'intellectuel ou, plus précisément, celle de l'écrivain dans le monde occidental moderne. Il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit celui d'un écrivain en tant qu'écrivain, et 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, où le sujet se cherche des semblables tout en affirmant sa différence absolue. Voilà pourquoi l'autoportrait n'a pour vrais lecteurs que des écrivains en mal d'autoportrait. C'est là encore un trait que l'autoportrait tient de l'ancienne rhétorique, dont les traités s'adressaient seulement à ceux qui désiraient à leur tour devenir éloquents. Trait qu'il partage avec les textes méditatifs et les exercices spirituels, qui interpellent les seuls méditants : on le voit, la classe des destinataires possibles s'est sensiblement réduite. Néanmoins, tout un pan de la littérature contemporaine tend désormais vers ce statut excentrique et s'adresse aux seuls écrivains : l'autoportrait est devenu à son tour la matrice de textes où la rhétorique trahie, mais non pas abolie, fait retour en s'affichant. C'est ce que suggère Todorov, par exemple, lorsqu'il écrit :

Aujourd'hui, la littérature s'oriente vers des récits de type spatial et temporel, au détriment de la causalité. Un livre comme *Drame* de Philippe Sollers met en jeu, dans une interrelation complexe, ces deux ordres, en accentuant le temps de l'écriture et en faisant alterner deux types de discours, menés par un « je » et par un « il ». D'autres œuvres s'organisent autour d'une ordonnance de registres verbaux, ou de catégories grammaticales, de réseaux sémantiques, etc. <sup>2</sup>.

S'il en est ainsi, les marges de la littérature commencent donc à se peupler autour de l'autoportrait : les traits décelés dans *Drame* (et dans

1. Le sémioticien-indianiste Alexandre Piatigorsky suggère que les conditions de possibilité de cette substitution — comme dans la formule « A votre place, je... » — sont culturelles, impliquant une distinction non consciente entre une *personne* et une autre personne (le concept de *personne* étant lui-même une donnée culturelle), entre une *situation* et une autre situation. Données inséparables d'une théologie au moins implicite. Ces conditions, selon Piatigorsky, ne se retrouvent pas, par exemple, dans la culture bouddhique, dominée par la notion de *karma*. (Alexandre Piatigorsky, « If I were you. A few remarks about cultural understanding. »)

2. Tzvetan Todorov, *Poétique*, p. 77. On trouvera une longue réflexion sur « La forme spatiale dans la littérature moderne », réflexion qui prend son point de départ dans le *Laocoon* de Lessing, chez Joseph Frank : *The Widening Gyre*, p. 3-62.

d'autres récits de type spatial, selon l'oxymore de Todorov) étaient présents d'emblée dans l'autoportrait, plus discrètement il est vrai que dans les textes de l'« avant-garde » des années soixante. L'autoportrait, en effet, est un type de discours qui *prémature* son texte en dénudant — ou en les dramatisant délibérément — les procédés dialectiques ainsi que les opérations sémantiques et linguistiques qui l'engendrent. L'autoportrait se constitue en abattant son jeu : son secret est dans cette évidence, ce qui ne manque pas de le tirer vers le fantastique. D'où l'inquiétude d'un Roger Laporte, se débattant avec l'impérieuse machine d'écriture qu'il croit inventer, et dont seul Augustin a pu se libérer en se livrant à Dieu :

Écrire protège, mais comment pourrais-je être rassuré! Puisque écrire est le seul refuge, je serai donc en sûreté seulement si je continue d'écrire : devrais-je donc écrire sans jamais m'arrêter! Je suis incapable d'aller d'une seule traite jusqu'à la fin de mon travail, et pourtant si je m'arrête d'écrire, si à nouveau je tente lâchement de me réfugier dans le monde de la banalité quotidienne ou par bonheur, triste bonheur, *il* ne peut pénétrer, je sais d'expérience que je ne suis pas sûr de réussir<sup>1</sup>.

Laporte décèle bien, à travers ses clichés, l'enjeu du dilemme : soit la retraite, refuge au sein duquel s'installe la menace de cet *il* qu'est la machine d'écriture avec ses lieux communs, son encyclopédie publique, sa topique, sa « structure » psychanalytique ou autre, et ses fantasmes envahissants; soit la *banalité quotidienne*, que seul un projet de conquérant pourrait muer en univers de l'action. Il ne suffit pas que l'autoportraitiste écrive le noble mot *travail*, pour que son écriture de condamné cesse d'être *vice solitaire*.

On peut donc se demander si le registre fantastique dans lequel se fontulment ici la possession et la dépossession par *lui*, cet Autre (comme Montaigne l'inscrit dès le huitième chapitre des *Essais*, « De l'oisiveté », en évoquant « chimères et monstres fantasques », « ineptie » et « estrangeté »)<sup>2</sup> est inhérent à l'inquiétude que provoque d'emblée chez l'autoportraitiste sa transgression des finalités rhétoriques. L'écrivain débordée (dont une métaphore de Laporte : « Je suis en même temps

1. Roger Laporte, *La Veille*, p. 45.

2. Cette métaphore picturale est reprise au début de I, 28, « De l'amitié » pour désigner le texte des *Essais* « ...crottesques et corps monstrueux, rappez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite », encadrant un vide, l'absence d'un « tableau riche, poly et formé selon l'art », trou où viendraient se loger les textes de l'Autre, tour à tour *Contr'un* et « 29 sonnets d'Étienne de La Boétie », textes formés selon les finalités rhétoriques et/ou selon l'art que transgressent les *Essais*.

un barrage et son gardien » propose une précaire variante<sup>1)</sup>, est-elle cause ou effet de cette dislocation, de cet écartèlement, de ce régime anxieux de l'écriture dont nous trouvons les stigmates chez Montaigne autant que dans certains textes de Michaux, de Blanchot, ou bien dans *l'Innommable* de Beckett? L'inquiétude et la culpabilité débordent assurément l'autoportrait, mais n'est-ce pas justement que l'en dehors de la littérature, définie comme récit et fiction par les théoriciens, dehors où l'autoportrait était relégué du fait de ses attaches avec la rhétorique, cesserait d'en être le dehors sans pourtant en devenir à proprement parler le dedans, toujours occupé par la mimésis de l'action? Ou, en d'autres termes, l'« extérieur » de la littérature, dont l'autoportrait est le *modèle*, n'aurait-il pas désormais dépossédé l'« intérieur » sans pour autant s'installer en position de maîtrise, puisque ce déplacement a eu pour effet de généraliser l'extériorité, l'impuissance et le souci? C'est ce que suggère Roger Laporte dans un commentaire sur l'œuvre de Blanchot, où il attribue à ce dernier l'invention du type de discours qu'il pratique lui-même dans ce qu'il appelle sa « biographie », et dont nous avons déjà repéré certains traits :

...il a « libéré l'art de l'esclavage du naturalisme et de la psychologie » en instituant un mode nouveau, qui n'est ni roman, ni récit, ni essai, « genre » qui ne porte pas de nom, mais qui amène à chercher, à écrire selon une dimension nouvelle : celle du neutre, dimension encore peu explorée, encore qu'elle le fût jadis par Héraclite, et qui amènera un jour à répondre de manière entièrement nouvelle à la question : « Qu'est-ce que penser? »<sup>2</sup>

Et si l'on peut douter de la nouveauté de ce mode d'écriture, la référence à Blanchot permet néanmoins d'entrevoir pourquoi l'autoportrait et la méditation envahissent désormais l'espace littéraire français et s'affirment comme le livre à venir, placé sous l'égide du Livre mallarméen.

Ainsi, Philippe Sollers rêve lui aussi au Livre de Mallarmé (et aux siens propres, sans doute) en des termes qui reprennent à peu près ceux de Laporte :

*Igitur*, qui veut dire donc en latin, s'est comme substitué à un autre *donc*, celui présent dans le *cogito* de Descartes (...). Avec Mallarmé, le « je pense donc je suis » devient pour ainsi dire : « j'écris, donc je pense à la question : qui suis-je? » ou encore : « *qui est ce donc* de la phrase « je pense, donc je suis? » »<sup>3</sup>

1. Roger Laporte, *La Veille*, p. 43.

2. Roger Laporte, « Le oui, le non, le neutre », p. 590.

3. Philippe Sollers, « Littérature et totalité » in *L'Écriture et l'Expérience des limites*, p. 70. On aura remarqué que cet essai de Sollers est une variante de l'étude de Michel

et dans la suite de ce même essai, Sollers indique que le *Livre* implique « suppression de l'auteur (le livre est souvent comparé par Mallarmé au *tombeau*) qui abandonne la parole pour l'écriture et prête aussi à la transformation du temps en espace (...); d'autre part, constitution du lecteur qui confirme la victoire ainsi obtenue sur le hasard et le silence » (*ibid.*, 78).

Nous avons donc déjà levé en cheminant un cliché de la modernité, cliché dont les variantes prolifèrent dans une heureuse ignorance de leur généalogie. Mais l'opposition entre le « je pense » et le « je parle » (ou « j'écris » — car la « parole » dont il s'agit est écrite, comme le dit justement Sollers) résulte de la différenciation entre deux variantes d'une même structure issue de la matrice rhétorique : la *méditation* religieuse, dont celle de Descartes est une version laïcisée, et l'*essai-autoportrait* tel que Montaigne l'a créé. La méditation est désormais déconsidérée parce qu'elle conduit à l'intériorité, à la certitude du Je, ou du Moi barrésien, tandis que l'essai-autoportrait mène à la dislocation du sujet à travers « l'expérience nue du langage » (Foucault). Cette opposition résistera-t-elle à l'analyse ?

Qu'il y ait « une incompatibilité peut-être sans recours entre l'apparition du langage en son être et la conscience de soi en son identité <sup>1</sup> », tous les autoportraits nous l'enseignent par leur dispersion topique, leur métadiscours inquiet, le clivage entre des instances disloquées de l'énonciation. Mais il faut souligner que les *Essais* de Montaigne nous révèlent cette incompatibilité (comme le font à leur façon les *Confessions* de saint Augustin et l'œuvre de Bacon dans sa totalité), avant même la formulation du *cogito* cartésien, c'est-à-dire bien avant la naissance du « sujet » dont la disparition est visée ou diagnostiquée par le modernisme français. Foucault semble l'entrevoir lorsqu'il écrit que l'exclusion réciproque du « je parle » et du « je pense » engendre « une forme de pensée dont la culture occidentale a esquissé dans ses marges la possibilité encore incertaine <sup>2</sup> ». Cette exclusion et cette marginalité ne seraient-elles pas précisément ce dont il s'agit dans le *cogito* rhétorique qui, des *Confessions* aux *Essais* et à leurs avatars modernes, se présente comme un *cogito* des instances disloquées, dont l'autoportrait est l'interminable profération ? Ce serait singulièrement simplifier l'histoire de la « culture occidentale » que d'ignorer cette « marge » où

---

Foucault sur Blanchot : « La pensée du dehors », texte où Foucault oppose le *cogito* du « je pense » à celui du « je parle », le second conduisant à ce dehors où disparaît le sujet qui parle, p. 525.

1. Foucault, *ibid.*, p. 525.

2. Foucault, *ibid.*, p. 525.

se pensent l'être du langage et le « vide où il trame son espace ». Marge fort large au demeurant puisque s'y inscrit la rhétorique dont on connaît la vieille querelle avec la philosophie qui l'accusa toujours de faire bon marché de la vérité<sup>1</sup>.

Mais il serait trop simple également de maintenir cette dichotomie entre le dedans (la philosophie issue du « je pense ») et le dehors (les transformations de la rhétorique, les variantes du « je parle » et du « j'écris »). L'autoportrait met en scène et dialectise la tension entre *je pense* et *j'écris*, car le *cogito* cartésien ne répond pas aux questions : *qui suis-je? que sais-je?*, etc. Il colmate une absence, et il censure (pour un siècle au moins, et moi sera haïssable et où l'autoportrait disparaît en tant que genre, sinon comme jeu de salon) cette activité d'écriture sans fin, qui était elle-même le constat oblique et voilé de la mort et de la transfiguration de la rhétorique<sup>2</sup>. Écrivainerie coupable, tendue sur le vide qu'a laissé le trépas de la culture orale dont la rhétorique assurait à quelque degré la survie, culture où la question du « sujet », du langage et de la communication se posait en des termes tout autres que ceux qui s'instaurent à la Renaissance, avec la typographie et son *cogito* solitaire. Le rôle de l'autoportrait sera toujours de rémunérer ces défauts — de communauté, de dialogue, de communication — et de contester cet excès d'*ego*, d'intériorité, qui devient la norme de la période moderne. Ce qui se manifeste par une mise en œuvre particulière de discours, de modes de signification et d'arts archaïques tels que la rhétorique, la mythologie, l'allégorie : une encyclopédie hétéroclite et sans âge. Pour l'autoportraitiste, la « coupure cartésienne » inventée par la philosophie moderne est toujours en quelque sorte nulle et non avenue.

Prenons-en un exemple récent. En mars 1975, Roland Barthes publie dans la *Quinzaine littéraire* une recension de *Roland Barthes par Roland Barthes* : ce compte rendu fait désormais partie du corpus de l'autoportrait de Barthes, dont on doute qu'il puisse se clore puisque le propre de l'autoportrait est d'intégrer son propre commentaire en une tentative toujours déjouée et différée de « donner un sens » à

1. L'article cité de Foucault, en dépit de ses remarquables intuitions, paraît donc bâti sur le sable, car si Foucault y conteste de l'intérieur le discours philosophique, il ignore la rhétorique en sa positivité, et ses sérieux griefs contre la philosophie.

2. En cette époque « classique », l'autoportrait cède la place soit à la méditation religieuse (celle de Malebranche, par exemple) soit à un projet scientifique (celui de La Bruyère) de « description de l'homme ». Dans ces deux cas, la *méthode* ne se conteste pas elle-même. Mais en ce qui concerne Descartes et son *cogito*, les analyses de Jean-Luc Nancy tendent à montrer que la méthode de présentation choisie (*Discours, Méditation, Regulae* — et nous ajouterions : *Traité des passions*) tire la démarche philosophique vers l'autoportrait.

l'entreprise sans fin. Or le commentaire de Barthes manifeste une grande lucidité, ainsi qu'une étrange cécité, quant au « sens » de sa propre entreprise :

« Qu'est-ce que le sens d'un livre?, écrit-il, non pas ce dont il débat, mais ce avec quoi il se débat. » En tant que sujet individuel corporel, Barthes est visiblement aux prises avec deux Figures (deux Allégories au sens médiéval) : la *Valeur* (ce qui fonde toute chose en goût et en dégoût) et la *Bêtise*; en tant que sujet historique, avec deux notions d'époque : l'*Imaginaire* et l'*Idéologique*.

En présentant le « sens » de son livre non pas comme « ce dont il débat », mais « ce avec quoi il se débat », Barthes désigne le double mouvement qui consiste d'abord à poser comme fondation une série de *lieux* (*loci, topoi*, en l'occurrence la Valeur, la Bêtise, l'Imaginaire, l'Idéologique, etc.) susceptibles d'être traités selon la méthode dialectique que connaissaient tous les écoliers de la Renaissance et dont l'ensemble constitue une encyclopédie, ou du moins un *liber locorum*, puis le second mouvement tend à disloquer, exorciser, raturer, brouiller ces *lieux*. A ce sujet, Barthes peut lucidement écrire : « — certains fragments du “ R.B. ” sont courts; (...) en un sens tout ce petit livre, d'une façon retorse et naïve joue avec la bêtise — non celle des autres (ce serait trop facile), mais celle du sujet *qui va écrire* : ce qui vient à l'esprit est *d'abord* bête (tout empêtré de l'Autre, qui me souffle mon premier discours). » Le terme générique de *Bêtise* désigne donc une encyclopédie du trivial, du banal, encyclopédie en farce de ce que livrent la mémoire, l'éducation, la vulgate; mais ce passage par la Bêtise est une étape nécessaire du processus, dont le second mouvement, négatif, palinodique, consiste à désécrire ou à biffer l'encyclopédie descriptive. La troisième étape questionne les rapports dialectiques du premier et du second mouvement de l'écriture qui peut d'ailleurs s'inscrire au sein de la même page, de la même phrase, par des retouches, ajouts, rejets, comme cela se produit le plus souvent chez Montaigne, ou bien par reprise, rature, palinodie dans le prolongement du texte, comme il apparaît chez Leiris, Laporte ou Jacques Borel.

Quant à l'allégorie, qui prend Barthes par surprise, elle est indissociable, en tant que *figure*, de l'encyclopédie des « Vertus » et des « Vices » (Désir, Jouissance, Symbolique, Corps) que Barthes emprunte à la *doxa* (ou à la Bêtise) des intellectuels (parisiens), et dont il parcourt les *lieux* ou rubriques. L'allégorie est inhérente au *Speculum* (au sens médiéval), et inséparable de la métaphore du miroir, accessible allégorique par excellence. L'autoportrait de Roland Barthes est donc typique, en ce qu'il allie à une intelligence de son enjeu moral et

ontologique une méconnaissance très marquée envers la machine rhétorique qui le produit. Le tourment de Barthes à propos de la Bêtise redouble l'anathème de Montaigne contre le pédantisme et la mémoire, contre la rhétorique scolaire. Cette révolusion révèle à Barthes la nécessité structurale et sémantique des images, des mythes, des figures allégoriques; mais elle la lui voile aussi. Il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit aux prises avec la *chose*, ou *res* : le lieu commun. L'autoportrait se constitue inéluctablement en tant que topographie, ou description, parcours et destruction de lieux, ce qui implique un horizon rhétorique, mythologique et encyclopédique.

Cela revient à dire que l'autoportrait est toujours absolument moderne. Les lieux, les bêtises, que le sujet peut utiliser comme les repoussoirs qui le constituent dialectiquement, et le montrent aux prises avec l'Autre qui le hante et dont il tente de se dégager, cette encyclopédie ne cesse de se modifier, ne serait-ce que superficiellement, selon les idéologies en vogue, et les traditions locales. La *doxa* de Barthes n'est déjà plus la *koyné* de Leiris ni la « barbarie » de Barrès. Mais l'autoportrait se révèle également transhistorique, sinon anachronique : la mise en œuvre des lieux, dont la structure profonde est étonnamment stable, opère comme une machine à reculer dans le temps qui entraîne le sujet vers l'en deçà de la littérature moderne et le replonge dans le fonds d'une culture très ancienne où s'abolissent les notions plus récentes de personne, d'individu, et à fortiori, celles de subjectivité ou de Moi.

Nul n'écrit un autoportrait pour répéter, pour imiter Montaigne. Au contraire, l'écriture de l'autoportrait est une tentative, toujours vouée à l'échec tant qu'elle sera impérative, d'effacer les *Essais*<sup>1</sup>. Car c'est là que depuis quatre cents ans s'inscrivent l'opacité et l'impossibilité, la solitude et la retraite, et aussi la vacuité de l'individu moderne : celui-ci peut croire que son malheur vient de ce qu'il est trop (égoïste, sceptique, hédoniste) ou pas assez (engagé, délirant, intelligent, altruiste...). C'est là son illusion prédicative et médiévale. Mais sa malédiction tient simplement à sa *naissance* : expulsé du sein maternel, marqué du signe de l'*ego*, voué à l'errance et à la conquête (à la transformation du monde) ou bien à leur envers : l'écriture interminable. Caïn, Melmoth, Zarathoustra, Maldoror, Bouvard et Pécuchet : le Maudit condamné à « l'expérience nue du langage », et voué à trouver « bêtes » les *lieux communs*. L'incompris, parce qu'il n'est plus compris, au sein de la caverne et de la tribu, dans la polyphonie des discours anonymes; parce

1. Dont Leiris dit tout ignorer, et que Lejeune ne discute dans *L'Autobiographie en France* que pour les écarter de son corpus.

qu'il a été exclu de l'intemporelle coprésence dans le réseau de la parole échangée et décentrée.

On voit pourquoi l'autoportrait s'apparente si étroitement à l'utopie : il partage avec elle un fantasme de communauté mythique étrangère à l'histoire, de société sans histoire : le « rêve néolithique » qui hante « Des cannibales » et l'œuvre de Rousseau, marque aussi à divers degrés l'anthropologie des autoportraitistes contemporains. Aussi l'évocation des sociétés traditionnelles, dont la nostalgie (ou le modèle) motive le discours utopique, peut-elle aussi bien définir ce dont l'absence hante les fragments et les polynodies de l'autoportrait :

L'homme des civilisations traditionnelles, quelle que soit la civilisation à laquelle il appartient, croit, comme le dit saint Paul, que le mal a été introduit dans la création par le péché (*Romains*, VIII, 20-22). La cité, la société tout entière, est conçue alors comme un cercle magique consacré par l'ancêtre fondateur, renouvelé par le sang des sacrifices, destiné à protéger l'individu de tout mal et des conséquences de son propre péché. Partie intégrante d'un être collectif justifié, l'individu ne craint rien d'autre que d'être exclu de son groupe ou d'en être séparé, car alors il risque, non seulement de souffrir, mais de causer le mal autour de lui — à la fois « mal de peine » et « mal d'être »<sup>1</sup>.

L'autoportrait est hanté par le fantasme d'une cité heureuse, d'une stable communauté culturelle dont nul n'a mieux suggéré la symbolique maternelle que Roland Barthes en plaçant au début de son livre une photo floue, ensoleillée, estivale de sa propre mère, suivie des images de la ville, de la maison, du jardin de son enfance, images à partir desquelles il développe sa méditation (sa « sidération »). Ce petit livre de l'homme qu'est l'autoportrait se détache sur le fond des lieux maternels de la mémoire, de l'imaginaire, aussi bien que sur ceux que lui fournit le grand livre de la Cité, de la culture, avec ses lieux éthiques qui évoquent l'harmonie perdue d'un ordre intemporel. Mais l'autoportrait, à la différence de l'Utopie, n'est pas un système fermé et stable, s'opposant à un dehors violent et anarchique; il est livré de l'intérieur à la violence, à la rupture, aux débordements de l'écriture, aussi bien qu'à ceux de la société et de l'histoire.

L'Utopie et l'autoportrait se construisent autour d'une structure absente : lieux évanouis, harmonies défaites : que ce soit la stabilité d'une *assiette* qui fait toujours défaut à Montaigne depuis que l'« Autre-Même » qui détenait pour lui son image est mort, ou bien pour Barthes la consistance d'un *imaginaire*, celle d'un langage magiquement efficace et motivé pour Leiris, ou bien encore la Cité — qui doit être « morte »

1. Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, p. 13.

comme Venise pour Vuillemin et Roudaut<sup>1</sup>, Paris pour Baudelaire, la Rome emblématique de Du Bellay dans *les Regrets*, l'île-paradis de Saint-Pierre dans la cinquième *Réverie* de Rousseau ou la Maison de Borel.

Le propre des lieux de l'autoportrait est d'être aussi *retiré* que ceux de l'Utopie, coupés de tout référent *réel* ou accessible<sup>2</sup>. Le seul lieu réel auquel se réfèrent l'Utopie et l'autoportrait, c'est le texte, le livre dans sa matérialité, et le langage : le livre est leur seul corps (et leur tombeau). Aussi les certitudes idéologiques, la sagesse, les adages rassurants, la culture assurée font-ils toujours défaut à l'autoportraitiste : s'il bâtit sur des lieux, c'est parce qu'il est d'emblée délogé, voué à l'extériorité, à l'exil, à l'impersonnel, à l'antihistorique<sup>3</sup>.

Mais l'exil de l'autoportrait est un exil intérieur. Non pas loin du monde, hors de la cité, mais seulement en retrait. Tout autoportraitiste pourrait dire, à la manière de Descartes :

Parmi la foule d'un grand peuple fort actif et plus soigneux de ses propres affaires que curieux de celles d'autrui, sans manquer d'aucune des commodités qui sont dans les villes les plus fréquentées, j'ai pu vivre aussi solitaire et retiré que dans les déserts les plus écartés (*Discours de la méthode*, 3<sup>e</sup> partie).

1. Jules Vuillemin, *Le Miroir de Venise*; Jean Roudaut, *Trois Villes orientées*.

2. Ainsi dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, la description de la maison d'enfance et de ses jardins :

le mondain, le casanier, le sauvage : n'est-ce pas la tripartition même du désir social? De ce jardin bayonnais, je passe sans m'étonner aux espaces romanesques et utopiques de Jules Verne et de Fourier.

Cette mythologie est suivie (forcément) de la mention :

(Cette maison a aujourd'hui disparu, emportée par l'immobilier bayonnais)  
p. 10.

Et chez Jacques Borel, dont *Le Retour* est un vaste autoportrait construit et contesté à partir de l'inventaire pièce par pièce de la maison d'enfance, de la *demeure* : « ...cette autre maison là-bas, qui n'était plus », p. 20.

3. Chez Barthes encore, cette remarque typique :

Le texte ne peut rien raconter; il emporte mon corps ailleurs, loin de ma personne imaginaire, vers une sorte de langue sans mémoire, qui est déjà celle du Peuple, de la masse insubjective (ou du sujet généralisé), même si j'en suis encore séparé par ma façon d'écrire, p. 6.

Et chez Malraux, sans enfance ni (auto)biographie, dans la méditation qui est au centre de *Lazare* :

Des images ne composent pas une biographie, des événements non plus. C'est l'illusion narrative, le travail biographique, qui créent la biographie, p. 125.

Des images, pas d'événements, sauf si je les recherche. Une conscience sans mémoire, p. 128.

Un je-sans-moi; une vie sans identité. Le fou s'en prête une, p. 143.

Et Malraux écrit dans *Lazare*, mimésis de la mort et de la résurrection où le sujet se place déjà censément au tombeau :

Nous appelons méditation une pensée qui n'a pas l'action pour objet, et ce mot n'est pas loin d'oraison. Après quoi « philosopher c'est apprendre à mourir ». Phrase ambitieuse à La Salpêtrière. Sa grave résonance ne répond pas à « Qui suis-je? » mais à « Qu'est-ce qu'une vie? » (129-130)

L'autoportraitiste se retire, non pas au désert, mais au cœur de l'affairement, de l'activité d'autrui ou à côté de la sienne propre, car il n'appartient pas à une espèce différente de celle du producteur, du citoyen, de l'homme d'action. Mais son texte privilégie l'oisiveté (les *Essais* élident les offices politiques de Montaigne, *la Règle du Jeu* fait seulement allusion à la profession de Leiris, *le Miroir des limbes* ne parle pas du RPF...), la retraite : s'il est texte de divertissement, il s'écrit dans le repos d'une chambre et ce divertissement ne se distingue guère de l'apprentissage de la mort. L'écriture ponctue, structure, rachète une *débauche solitaire*, sans en sortir, sans jamais viser, ne fût-ce que par l'imagination, un ailleurs réel<sup>1</sup>. C'est pourquoi l'autoportrait, né de l'oisiveté, mère de tous les vices et de toutes les divagations, manifeste un tel souci de l'ordre et de sa propre organisation : il doit se muer en une pratique, en un art, et en une éthique du langage. A la fin de *Fibrilles* (243), par exemple, Michel Leiris formule le code qu'il s'est formé — et s'empresse de démystifier cette règle du jeu dont l'énonciation manifeste aussitôt la futilité et la bêtise. Ces pages de *Fibrilles* sont typiques en ce qu'elles explicitent simultanément le mode d'écriture de l'autoportrait (fixer en « articles de catéchisme » des « bulles de pensée issues d'un désir ») (243), et la morale qui régit cette écriture, aussi bien que l'anxiété qui pousse l'autoportraitiste à défaire par un débordement d'écriture ce qui s'était présenté pour un temps comme une série ordonnée, comme un *cosmos* et une *taxis*.

L'éthique de l'autoportrait relève de l'*art*, qui impose une disposition aux parties du texte, aux facultés de l'« âme », et un tempérament aux désirs, raison sans laquelle le texte ne pourrait composer ses lieux. Mais cette éthique impose également un mouvement inverse, qui bouscule les vertus, l'art, le contrôle. A tout ce qui dans l'autoportrait est

1. Barthes écrit : « Et parler de soi en disant " il ", peut vouloir dire : Je parle de moi comme d'un peu mort (...) », p. 171, et s'identifiant au langage, par le détour de ce même « il » : « il voit le langage sous la figure d'une vieille femme fatiguée (...) qui soupire après une certaine *retraite*... », p. 179; il imagine aussi « une fiction fondée sur l'idée d'un Robinson urbain », p. 175.

régi par Sophrosyne, la Tempérance, et tend à refermer le texte en microcosme harmonieux, s'oppose une violence de l'écriture débordée, intempérante, libidineuse et ouverte à la mort<sup>1</sup>.

Comme le confirme opportunément une allégorie réinventée par Leiris dans *l'Age d'homme*, celle de Judith (dont on sait qu'elle fut au Moyen Age figure de la Tempérance) et d'Holopherne (qui, avec le Tarquin de Lucrece, figure l'intempérance, la luxure, l'orgueil, la *libido*), l'autoportrait combine l'inconciliable, les vices et les vertus qui se combattent : *psychomachie*, ou *tauromachie*, si l'on entend par là le risque encouru dans la rencontre avec la Bête, ou la Bêtise.

Si l'œuvre de Leiris entre à grand-peine dans le corpus autobiographique tel qu'il a été délimité par Lejeune, elle ne peut pas pour autant être tenue pour un *hapax*. La récente prolifération de textes où une machine rhétorique mise à nu produit une espèce de discours dont les antécédents se trouvent chez saint Augustin, Loyola, Montaigne, le Rousseau des *Rêveries*, le Nietzsche d'*Ecce Homo* ou chez Barrès, plutôt que dans les *Confessions* ou les *Mémoires d'outre-tombe*, nous convie à proposer le modèle d'un type de discours, régi par une logique, une dialectique, et un système encyclopédique de lieux issus de l'invention et de la mémoire rhétoriques. Modèle qui permettra de mieux comprendre, par exemple, le lullisme de Leiris, qui dérive aussi bien ses procédés d'invention de cette méthode ancienne que de celle de Raymond Roussel, ou bien sa mise en œuvre de fiches et d'un système analogique, ainsi que les rapports indirects et complexes qui relie cette pratique à celles de Montaigne ou de Bacon, qui tentèrent d'arracher l'invention rhétorique à la répétition du connu, et la mémoire à son usage mécanique comme « trésor de l'invention ». Il faudra également examiner, dans le contexte des bouleversements subis par la rhétorique au cours de la Renaissance, quels liens unissent ces pratiques à la mise en œuvre de procédés rhétoriques, en particulier ceux de la mémoire tels qu'ils apparaissent dans la méditation religieuse et dans les exercices spirituels qui visent à décentrer l'exercitant pour le reconstituer *in figura Christi*. Ces affirmations devront se fonder sur des analyses portant en particulier sur la notion de *lieu commun*, et sur celle d'encyclopédie et enfin sur un examen des *fonds* (maison, palais, ville) et des *images* utilisées par la mnémotechnique rhétorique. Il apparaît que ces systèmes, dont l'homologie est frappante, sont intrin-

1. Voir, par exemple, les p. 348-354 du *Retour* de Jacques Borel : « ...la méditation panique sera, en somme, devenue ta spécialité, comme pour d'autres le roman policier, l'archéologie ou la linguistique », p. 359. Il est vrai que l'autoportrait combine toutes ces spécialités...

sèquement liés à la mise en œuvre d'*exempla*, de figures allégoriques, d'images emblématiques stéréotypées, de tout un fonds culturel et trans-historique. Il en résulte que le sujet qui entend 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 individuels, 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, à la mort.

Ainsi tout autoportrait (à la différence de l'autobiographie, confinée, même lorsqu'elle a recours à un mythe comme celui des quatre âges, à la durée d'une mémoire individuelle et à des lieux individualisés) cesse-t-il pour l'essentiel, c'est-à-dire pour tout ce qui n'est pas anecdotique en lui, d'être individuel. La machine d'écriture, le système des lieux, les figures mises en scène, tout tend à la généralisation, tandis que la mémoire intratextuelle, c'est-à-dire le système de renvois, d'amplification et de palinodies supplantant la mémoire tournée vers l'avant-texte et le « souvenir » produit la mimésis d'un autre type d'anamnèse qu'on pourrait appeler « métempsychose » : du moins est-ce un type de mémoire à la fois très archaïque et très moderne par quoi les événements d'une vie individuelle sont éclipsés par la remémoration de toute une culture, apportant ainsi un paradoxal oubli de soi. Aussi n'est-ce pas un hasard si les *figures* les plus fréquentes de l'autoportrait sont, outre 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*.

Première partie

CONFESSION ET MÉDITATION

Le mot de confession a une double signification. Il désigne d'abord le fait de reconnaître ses fautes, de se confesser à Dieu ou à un prêtre. C'est le sens qui a inspiré le titre de ce livre. Mais il a aussi une autre signification, celle de méditation, de réflexion sur soi-même. C'est ce sens qui a inspiré le titre de ce livre. Les deux sens sont étroitement liés. La confession est une méditation, une réflexion sur soi-même. C'est pourquoi nous avons choisi ce titre pour notre livre. Nous espérons que ces quelques pages vous aideront à mieux connaître vous-même et à mieux vous connaître.

Le mot de méditation a une double signification. Il désigne d'abord le fait de réfléchir sur soi-même, de méditer sur ses pensées, ses actions, ses sentiments. C'est le sens qui a inspiré le titre de ce livre. Mais il a aussi une autre signification, celle de confession, de reconnaissance de ses fautes. C'est ce sens qui a inspiré le titre de ce livre. Les deux sens sont étroitement liés. La méditation est une confession, une reconnaissance de ses fautes. C'est pourquoi nous avons choisi ce titre pour notre livre. Nous espérons que ces quelques pages vous aideront à mieux connaître vous-même et à mieux vous connaître.



# 1. Autoportrait et encyclopédie

## LE SPECULUM

L'autoportrait est donc une formation polymorphe beaucoup plus hétérogène et complexe que la narration autobiographique. On voit sans peine ce qui lie et oppose l'autobiographie à la biographie d'autrui; en revanche, l'autoportrait ne paraît pas s'intégrer d'emblée à un ensemble discursif plus vaste : il est impossible d'opposer simplement l'autoportrait au portrait littéraire, car celui-ci — qu'il paraisse dans le contexte romanesque, biographique et historiographique, ou bien qu'il devienne un genre relativement autonome régi par les règles d'un jeu de salon, comme il se produisit au XVII<sup>e</sup> siècle — n'est que le développement plus ou moins abondant d'une *energia*, d'une figure telle que *characterismus* ou *effictio*, engendrant un microgenre précieux, ludique, policier ou clinique<sup>1</sup>, beaucoup plus restreint que l'autoportrait littéraire, représenté par les *Essais* de Montaigne ou par *la Règle du jeu* de Leiris. L'autoportrait n'est pas une simple « autodescription » bien qu'il se présente comme un genre à dominante descriptive. Les limites heuristiques de la métaphore picturale (« se peindre soi-même ») sont vite atteintes. Montaigne et Leiris « se peignent » selon des stratégies (non narratives) qui débordent largement celles que met en œuvre le portrait littéraire. Faut-il en conclure à l'isolement de l'autoportrait dans l'économie discursive de notre culture? N'étant ni une version de l'autobiographie, ni une variante du portrait, l'autoportrait n'aurait-il donc aucun pendant générique? Cette bizarre asymétrie menacerait une conception structurale et typologique de la littérature, puisque pour la poétique les discours prennent sens de s'opposer à d'autres types de discours. Mais peut-être faut-il chercher plus loin.

Dans sa première fiction « autobiographique », *Aurora* (1927-1928),

1. Quelle que soit la sémiologie (humorale, passionnelle, astrologique, physiologique, caractérologique, psychanalytique, etc.) mise en œuvre dans la description. Bien entendu, un tel profil peut s'insérer dans une biographie, mais il est alors soumis à la dominante narrative.

Michel Leiris entrevoit à l'avance une solution puisqu'il fait dire à son héros anagrammatique, Damoclès Siriel :

Il m'est toujours plus pénible qu'à quiconque de m'exprimer autrement que par le pronom JE; non qu'il faille voir là quelque signe particulier de mon orgueil, mais parce que ce mot JE résume pour moi la structure du monde. Ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne accorder quelque attention à leur existence que les choses sont <sup>1</sup>.

Leiris formule ici, en quelque sorte, la règle du jeu de l'autoportraitiste : JE résume la structure du monde, comme le microcosme celle du macrocosme. Par suite, le discours de JE et sur JE devient un microcosme du discours collectif sur l'univers des choses — chose étant pris ici au sens de *res* : sujet à traiter, lieu commun, *topos*. L'autoportrait se conçoit comme le microcosme, écrit à la première personne, d'un parcours encyclopédique, et comme l'inscription de l'attention portée par JE aux choses rencontrées au long de ce parcours. Non pas portrait solipsiste — ou narcissique — d'un JE coupé des choses, ni description objective des choses en elles-mêmes, indépendamment de l'attention que JE leur porte : l'autoportrait est une prise de conscience textuelle des interférences et des homologues entre le JE microcosmique et l'encyclopédie macrocosmique. C'est en ce sens qu'il faut voir dans l'autoportrait un miroir du JE répondant en abyme aux grands miroirs encyclopédiques du monde <sup>2</sup>.

Or, le Moyen Age appelait *speculum* un rassemblement encyclo-

1. Michel Leiris, *Aurora*, 39. Montaigne disait déjà : « Ce sont icy mes fantasies, par lesquelles je ne tasche point à donner à connoistre les choses, mais moy : elles me seront à l'aventure connuez un jour, ou l'ont autresfois esté, selon que la fortune m'a peu porté sur les lieux où elles estoient esclaircies. Mais il ne m'en souvient plus » (II, x, p. 387).

2. Dans un essai sur l'émergence de l'imagination au sens postromantique, Jean Starobinski est parvenu, par un parcours différent, à une constatation voisine. A la différence que, pour l'autoportraitiste et particulièrement pour Leiris, le repli sur l'espace intime, microcosmique, ne se sépare pas du désir d'y inscrire le « grand réalisme magique » macrocosmique. D'où l'ambiguïté du narcissisme au sein de l'autoportrait :

Faute de pouvoir ouvrir à l'imagination l'espace de l'univers, faute de pouvoir soutenir l'ambition d'un grand réalisme magique, on se replie sur l'espace intérieur, on traduit les rêves cosmiques en rêves intimes, et l'on s'engloutit dans la sécession idéaliste. Imaginer, ce n'est plus participer au monde, c'est hanter sa propre image sous les apparences infiniment variables qu'elle peut revêtir. L'imaginaire, pour le symbolisme, se liera au mythe de Narcisse. Ce n'est pas un hasard si le début de ce siècle voit naître la définition de l'introversio : *die Rückbiegung der Libido auf die Phantasie* (C.G. Jung, *Psychologische Typen*, Zurich, 1921). Jean Starobinski, « Jalons pour une histoire du concept d'imagination », *La Relation critique*, p. 188-189.

pédique des connaissances<sup>1</sup>. Cercle ou système complet de classification des diverses branches du savoir, tel se veut un ouvrage comme le *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais, écrit au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle.

Miroir du sujet et miroir du monde, miroir du JE se cherchant à travers celui de l'univers : ce qui pouvait d'abord passer pour un simple rapprochement, ou pour une analogie commode, se révèle à l'examen comme une isotopie sanctionnée par la tradition rhétorique et par l'histoire des lettres. Et c'est à la lumière de cette histoire qu'on peut démontrer que l'autoportrait littéraire est une variante transformationnelle d'une structure dont relève également le *speculum* encyclopédique du Moyen Age. Cette structure — qu'on peut appeler *miroir* — a pour trait distinctif d'être à dominante *topique* : elle s'oppose donc globalement à la structure narrative dont relèvent l'historiographie, le roman, la biographie et l'autobiographie. C'est ainsi que dans l'économie littéraire médiévale, le *speculum* topique s'oppose au récit allégorique comme, à l'époque moderne, l'autoportrait s'oppose à la narration (auto)biographique<sup>2</sup>.

Le récit allégorique (*Divine Comédie*, *Roman de la rose*, *Pilgrim's Progress* ou *Faerie Queene*, par exemple) se présente comme un itinéraire ponctué de rencontres : le procès temporel y domine, et l'espace, la description, le savoir y sont subordonnés à l'ordonnance d'une narration qui progresse vers une fin<sup>3</sup>. En revanche, le miroir est régi par une métaphore spatiale. Il fait parcourir au lecteur, en suivant un ordre qui n'est pas nécessairement celui des subdivisions du livre, les compartiments d'un « espace » ou d'une topique. Les *specula* sont des groupements de *lieux* ordonnés selon une métaphore topique (arbre, macrocosme, maison, jardin, itinéraire, etc.) qui (que) fournit une taxinomie; et chacun des *lieux* contient virtuellement le développement dialectique d'un discours descriptif ou conceptuel, qui peut accessoirement s'illustrer de micro-récits exemplaires. Le *miroir* ne vise donc pas à narrer, mais plutôt à déployer intelligiblement une représentation des choses, ou du sujet qui les connaît, tout en ménageant la possibilité de renvois d'un lieu en un autre, et celle d'ajouts dans les lieux déjà parcourus. Le miroir est donc en principe une forme spatiale

1. Cf. Sister Ritamary Bradley, « Backgrounds of the title *Speculum* in medieval literature ».

2. Pour ce qui est de l'opposition entre *speculum* et récit allégorique, voir : James I. Wimsatt, *Allegory and Mirror : Tradition and Structure in Middle English Literature*.

3. Angus Fletcher distingue deux grands types de récits allégoriques : la « psychomachie » et le « progrès ». Ces deux types sont téléologiques, « des combats pour, ou des voyages vers, la libération du héros ». *Allegory*, p. 22.

ouverte : ouverte à une invention ultérieure. Il résulte de ceci que le miroir topique, qui mime un savoir, son acquisition et sa croissance, est une forme savante (philosophique) ouverte, tandis que le récit (allégorique ou biographique) est une forme vulgaire ou didactique close. Si la seconde peut être naïve (bien qu'elle ne le soit pas nécessairement), la première ne l'est jamais.

Dans la littérature médiévale, le miroir sera donc la présentation conceptuelle (et rhétorique) d'un savoir encyclopédique (c'est le cas d'un ouvrage comme le *Speculum Maius*), ou bien une fiction dont la teneur conceptuelle se dissimule sous des images véhiculaires concrètes ou dans des scènes exemplaires dont les personnages stéréotypés (qui peuvent être des personnifications allégoriques) se livrent à des actions typiques (d'une vertu ou d'un vice, par exemple). Ce type de miroir, écrit par des savants, destiné aux laïcs et généralement en langue vulgaire, peut se comparer à la structure et à l'iconographie des cathédrales gothiques. Il survivra dans les ouvrages emblématiques de la Renaissance, destinés le plus souvent à l'instruction morale de lecteurs peu cultivés.

Les *specula* encyclopédiques s'organisent selon les divisions topiques qui, au Moyen Age, balisent tout le champ du connu et du connaissable; citons entre autres : les neuf sphères du ciel, les neuf ordres angéliques, les quatre éléments, les quatre humeurs du corps et de l'âme, les quatre âges du monde, les sept âges de l'homme, les sept vertus et les sept péchés capitaux. Le *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais, par exemple, se divise en quatre grandes parties (dont la quatrième fut ajoutée au XIV<sup>e</sup> siècle, après la mort de Vincent) : *Speculum naturale*, *Speculum historiale*, *Speculum doctrinale* et *Speculum morale*<sup>1</sup>.

Dans leur majeure partie, et même souvent dans leur totalité, les *specula* médiévaux traitent de l'homme et de sa place dans la Nature et dans le Plan divin. On comprend dès lors que leurs principales divisions — c'est le cas notamment chez Raoul Ardent — correspondent aux vertus et aux péchés. Théologiques, éthiques et « psychologiques », ces sommes décrivent des entités idéales exemplaires — les Vertus — ou bien, à l'inverse, des entités corrompues — Vices, péchés, folie — dont la peinture sert d'exemple à contrario, et par conséquent, de mise en garde<sup>2</sup>. C'est pourquoi les manuels du confesseur, si nombreux

1. Pour la structure des *specula*, voir Maurice de Gandillac *et al.*, *La Pensée encyclopédique au Moyen Age*. Particulièrement l'étude de J. Gründel sur « L'œuvre encyclopédique de Raoul Ardent : le *Speculum universale* ». Ce miroir est essentiellement éthique et « psychologique ».

2. Dès l'Antiquité, les divisions des vertus et des vices sont liées intrinsèquement à

au XIII<sup>e</sup> siècle, peuvent n'être qu'une version allégée et pragmatique de grands ouvrages encyclopédiques tels que le *Speculum universale*. Et il suffit d'un coup de pouce textuel pour transformer un *speculum* des vices en galerie de portraits de pécheurs typiques : en effet, l'exposé de la doctrine dont le développement suit les règles de la dialectique engendre également, selon les principes de l'invention rhétorique (arguments inartificiels), des illustrations ou des exemples concrets de conduites vertueuses ou vicieuses. Il n'y a nulle solution de continuité entre le discours conceptuel et l'exemple, entre le didactisme et la fable. C'est ce qui nous fait souvent dire, péjorativement et en inversant les termes, que les fictions médiévales sont « didactiques ». Si les clercs se réservent l'usage de la dialectique, du concept, de l'exemple savant dans leurs ouvrages latins, leurs œuvres en langues vulgaires destinées aux laïques visent toujours le concept à travers la fable allégorique. Il en résulte que l'opposition entre *speculum* et allégorie n'est pas aussi absolue que nous l'indiquions plus haut : il existe une possibilité d'interférence, que renforce la relative homogénéité de l'univers symbolique médiéval, homogénéité sous-jacente à celle de son système discursif.

Prenons-en pour exemple un ouvrage quelque peu excentrique, certes, par sa doctrine sinon par sa forme, la *Confessio amantis* latin de John Gower, ami de Chaucer<sup>1</sup>. Ce n'est pas dans ce texte un confesseur chrétien, mais le fameux Genius, prêtre de Vénus, qui aide l'amant-narrateur à effectuer un examen de conscience systéma-

---

l'invention rhétorique. On peut remonter jusqu'à la *Rhétorique* et à l'*Éthique* d'Aristote pour la définition de vertus telles que la munificence-magnificence (*Rhet.*, 1.9). Le *De Inventione* de Cicéron est le *locus classicus* pour la définition de vertus cardinales telles que la Fortitude, dont les parties sont Magnificentia, Fidentia, Patientia et Perseverantia (*De Inventione*, II, LIII, 160-LIV, 165). Pour les rapports entre éthique et psychologie dans les traités du Moyen Age, on consultera : Dom O. Lottin, *Psychologie et Morale aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*; les divisions des Vertus et des Vices, et leurs imbrications dans la tradition rhétorique et allégorique sont l'objet d'une magistrale étude au chapitre 2 : « Allegories of Vices and Virtues » du livre de Rosemond Tuve, *Allegorical Imagery*. Voir également la table des vertus et de leurs subdivisions chez Cicéron, Macrobe, Guillaume de Conches et Alain de Lille, dressée dans un appendice du livre de Tuve, où celle-ci démontre que la tradition des vertus et des vices, dont la taxinomie est centrale à la pensée médiévale, n'a pas encore été oubliée au XVI<sup>e</sup> siècle.

1. Nous suivons ici l'analyse de Wimsatt (*op. cit.*, p. 137-139). Il faut également noter que John Gower est l'auteur d'un poème français de 30 000 vers intitulé *Speculum meditantis* ou *Mirour de l'Omme*, qui décrit la lutte des sept vertus et des sept vices pour la possession de l'homme, et se termine par une paraphrase du récit évangélique. On voit qu'ici l'homme et le méditant sont interchangeable, et que la notion de *Miroir* et de *méditation* sur la vie terrestre du Christ reste intrinsèquement confondue. Mais il s'agit encore de l'homme en général, et du plan divin, plutôt que d'un individu empirique.

tique sur tous les points (*lieux*) de la doctrine amoureuse<sup>1</sup>. Genius se réfère implicitement à un « Manuel des péchés contre l'amour », contrepartie courtoise d'un ouvrage tel que le *Manuel des péchés*, ouvrage anglo-normand de Guillaume de Waddington : les historiettes racontées par le prêtre de Vénus pour orienter l'examen de l'amant illustrent la séquence des sept péchés capitaux, transposée dans le registre érotique. Et si les récits éclipsent ici l'exposé systématique de la doctrine amoureuse, celle-ci, calquée sur la doctrine chrétienne, n'en structure pas moins la *Confession de l'amant*. On peut dire de celle-ci qu'elle est une variante courtoise (et fictive) du *speculum* des péchés, et des manuels du confesseur<sup>2</sup>.

Dès le Moyen Age, l'encyclopédie peut donc engendrer une *variante confessionnelle* qui ne se présente pas sous la forme d'un récit autobiographique et chronologique, mais bien sous celle d'un examen (de conscience) systématique conduit au long d'un parcours de *lieux* constitués par les péchés et par leurs subdivisions (genre et espèces). Un tel parcours selon l'invention rhétorique produit des développements s'articulant au long d'arguments dialectiques « artificiels » et d'arguments « inartificiels » tels que : témoignages, exemples, anecdotes, etc. Le rapport entre « discours » et « récit » y est donc inverse de celui qui est censé prévaloir dans les formes à dominante narrative, qu'elles soient allégoriques ou non. La logique d'un tel texte n'est nullement celle du *post hoc, propter hoc* narratif, mais elle relève d'abord d'une taxinomie qui distribue les parties d'une encyclopédie et les rameaux d'un arbre des connaissances, et ensuite de la dialectique qui régit le passage d'un lieu à un autre dans l'invention rhétorique. On peut donc parler ici d'une *topologie*, ou logique spatiale, par opposition à la *chronologie* des textes à dominante narrative. Spatialisation qui confirme la fameuse hypothèse d'Émile Mâle, selon laquelle la cathédrale gothique serait l'isotope architectural du *speculum* médiéval<sup>3</sup>. Ainsi la cathédrale n'est-elle pas au premier chef une « Bible de pierre », ni, plus vaguement, un « livre d'images » destiné aux illettrés, mais principalement une encyclopédie comportant son système de *lieux* concrétisés dans l'architecture et dans l'icône-

1. On peut imaginer celle-ci exposée dans un *Miroir de l'amour*, dont le *De arte honeste amandi* d'André le Chapelain nous donne une idée, bien que ce célèbre ouvrage soit un manuel pratique qui se présente comme une série de dialogues dont les *lieux* sont fournis par les dénivellations sociales entre l'amant et la femme qu'il courtise, plutôt que par des *concepts génériques*.

2. Cf. Morton W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins*.

3. E. R. Curtius n'a donc pas tort d'étudier « la métaphore du miroir » dans le contexte du chapitre consacré au « livre comme symbole », *Le Moyen Age latin...*, ch. 16.

graphie, système qui programme une multitude de renvois entre les images et les fonds qui s'évoquent et se désignent les uns les autres dans leur contexte symbolique.

Les parcours symboliques encodés par les *specula*, tout comme ceux qu'imposent les cathédrales gothiques, ne se referment pas sur eux-mêmes en un système clos et immanent. Ils symbolisent *autre chose* et renvoient toujours aux deux livres de Dieu, la Création et la Révélation, et par-delà, à la transcendance divine. Les lieux et les images ne cessent de désigner, manifestement ou obscurément, les épisodes de la Création, de la Chute, de l'Incarnation et de la Rédemption. Tout y évoque (négativement lorsqu'il s'agit du Mal) les étapes de la mission du Christ et les épisodes de sa vie terrestre sur laquelle le chrétien est censé modeler sa propre existence<sup>1</sup>.

Le miroir encyclopédique reflète donc ce qui conduit l'individu à se conformer au modèle du Christ; et ce qui l'en écarte lorsque, pécheur, il se laisse entraîner à imiter le Diable. Le miroir médiéval encode une ambivalence, et la nécessité d'un choix : il évoque le risque inhérent à toute destinée humaine orientée vers le salut.

C'est pourquoi le miroir peut, tour à tour, devenir un attribut de la Vierge Marie, qu'on appelle parfois le *Speculum sine macula*, et celui de *Superbia*, le péché diabolique par excellence. Le miroir paraît dans l'allégorie de l'antique Prudence, qui « se connaît », mais également dans celle de *Vanitas* : l'imprudent qui se contemple y voit alors surgir le décharnement de son propre squelette<sup>2</sup>.

Roland Barthes se débat encore dans son autoportrait avec l'am-

1. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*. On sait que Mâle adopta les divisions du *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais pour décrire et interpréter l'iconographie des cathédrales gothiques. Sur ce sujet, lire également Adolf Katzenellenbogen : *Allegories of Virtues and Vices in Medieval Art and The Sculptural Programs of Chartres Cathedral*.

2. L'ambiguïté du miroir est inscrite sur certains boîtiers de la Renaissance : *Inspice, cautus eris* (cf. H. Schwarz, « The Mirror in Art »). Il faut souligner combien la fonction allégorique du miroir dans la peinture de la Renaissance est inséparable de la tradition rhétorique, puisque les vertus (la Prudence, par exemple) et les vices (Luxuria, Superbia, cette dernière représentée face à un miroir tenu par un diable dans *Les Sept Péchés capitaux* de Bosch à l'Escorial) sont des lieux privilégiés de l'Invention. Il faut également noter que la vertu de Prudence, dont la représentation allégorique comporte un miroir, se subdivise elle-même en trois parties : mémoire, intelligence, prévoyance, qui paraissent comme des visages d'hommes d'âges divers dans la célèbre allégorie du Titien. Or, la mémoire — du moins en tant qu'*art* — est un des offices de la rhétorique, dont un des procédés majeurs, comme nous le verrons plus loin, est l'allégorisation. Il apparaît donc que le miroir, l'allégorie, et les vertus, dans leur contexte rhétorique, participent d'un vaste système sémiotique permettant une multitude de renvois, de substitutions et de développements dont l'autoportrait, en tant que miroir rhétorique, héritera dans la période moderne.

bivalence du miroir dont il transpose dans le registre profane et psychanalytique les connotations mariales et diaboliques : c'est dans le miroir « maternel » que surgit le maudit *imaginaire*, cet imaginaire dont, à la suite de Sartre et de Lacan, Barthes se méfie, et qu'il oppose au bon *symbolique* et à la saine *réalité*. Mais s'il choisit en principe le Bien, Barthes rejette sur l'Autre, lecteur ou Dieu, la responsabilité de juger ce qui échappe à sa propre conscience d'autoportraitiste. Et il s'en remet pour le reste à l'intercession de la Mère, qui saura débrouiller l'équivoque du miroir dont elle est la gardienne :

Le titre de cette collection (X par lui-même) a une portée analytique : *Moi par moi?* Mais c'est le programme même de l'imaginaire! Comment est-ce que les rayons du miroir réverbèrent, retentissent sur moi? Au-delà de cette zone de diffraction — la seule sur laquelle je puisse jeter un regard, sans cependant jamais pouvoir en exclure celui-là même qui va en parler —, il y a la réalité, et il y a encore le symbolique. De celui-là, je n'ai nulle responsabilité (j'ai bien assez à faire avec mon imaginaire!) : à l'Autre, au transfert, et donc au *lecteur*.

Et tout cela se fait, c'est ici bien évident, à travers la Mère, présente à côté du Miroir (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 156).

La métaphore maîtresse de l'autoportrait moderne, qui fut d'abord celle de l'encyclopédie médiévale, sera donc le miroir dont la fonction réfléchissante est mimée dans l'énoncé symétrique : *moi par moi*. Mais l'Autre (Inconscient, ami mort, lecteur ou Dieu) reste le juge et garant de ce que l'écrivain rassemble et distribue dans son autoportrait, qui est au demeurant une sorte d'encyclopédie. Les signifiés antithétiques et complémentaires de *speculum* sont encore coprésents dans l'autoportrait encyclopédique moderne : « Comme encyclopédie, l'œuvre exténue une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'antistructure de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie », écrit Barthes (151). L'obscur *Speculum* de Barthes sera donc une encyclopédie à la taxinomie brouillée. L'encyclopédie n'est pas la structure manifeste de l'autoportrait, mais son antistructure non totalisante, dont le « dernier mot » échappe à l'autoportraitiste. Là où se trouvait l'ordre transcendant, désormais règne *Ça*, un chaos infini étiqueté à la diable. Mais le livre, en tant que livre, doit bien comporter un premier mot (et un dernier mot), ou du moins un premier et un dernier signifiant. Chez Barthes, par exemple, le premier « mot » est une *icône*, une photographie de la Mère « présente à côté du miroir », qui garantit de sa présence l'unité perdue, ou égarée délibérément, de ce double miroir autobiographique et encyclopédique<sup>1</sup>.

1. Cf. Montaigne : « N'est-ce pas une sottise haineuse de disconvenir avec un millier à qui ma fortune me joint, de qui je ne me puis passer, pour me tenir à un ou deux [La

L'enjeu de ce miroir présent-absent, ne nous y trompons pas, n'est rien de moins que la culture occidentale et chrétienne, et le reflet qu'en proposent tous les autoportraits. Chez Barthes, il s'agit de la Vanité de l'Occident, et du désir de l'exorciser. Cela est nettement lisible ailleurs, dans un passage de *L'Empire des signes*, apologie utopique de ce Japon lointain où Roland Barthes a cru découvrir une tout autre conception du miroir, du sujet, et du salut. L'Orient aurait donc su préserver un *speculum sine macula* (que l'Occident situe dans la transcendance et dans l'autre monde), un miroir qui ne capte, ne retient rien et s'oppose ainsi aux superbes miroirs de l'Occident déchu, miroirs tout maculés d'imaginaire, de profondeur, d'amour-propre, voire de « psychologie »; une specularité déchue où se profile toujours une « origine », une *chute* dont l'écrivain moderne, ayant en principe rompu avec le passé et ses mythologies, se détourne impatientement pour aspirer enfin, tel Zarathoustra, à une pure et joyeuse répétition sans origine :

...Le corps collectif des haiku est un réseau de joyaux, dans lequel chaque joyau reflète tous les autres et ainsi de suite, à l'infini, sans qu'il y ait jamais à saisir un centre, un noyau premier d'irradiation (pour nous l'image la plus juste de ce rebondissement sans moteur et sans butée, de ce jeu d'éclats sans origine, serait celle du dictionnaire, dans lequel le mot ne peut se définir que par d'autres mots). En Occident, le miroir est un objet essentiellement narcissique : l'homme ne pense le miroir que pour s'y regarder; mais en Orient, semble-t-il, le miroir est vide; il est symbole du vide même des symboles (*L'esprit de l'homme parfait*, dit un maître du Tao, *est comme un miroir. Il ne saisit rien mais ne repousse rien. Il reçoit, mais ne conserve pas*) : Le miroir ne capte que d'autres miroirs, et cette réflexion infinie est le vide même (qui, on le sait, est la forme). Ainsi le haiku nous fait souvenir de ce qui ne nous est jamais arrivé; en lui nous reconnaissons une répétition sans origine, un événement sans cause, une mémoire sans personne, une parole sans amarres<sup>1</sup>.

Le miroir japonais se trouve donc être l'homologue oriental de la « folle polygraphie » de l'encyclopédie occidentale brisée qui forme l'antistruature de l'autoportrait; et Roland Barthes s'efforce de combiner, en les évidant, en les réduisant à la forme, les deux significations principales du *speculum* médiéval. Le miroir antinarcissique de l'autoportrait est amené ainsi à figurer une « mémoire sans personne ». Une

Boétie, Socrate...], qui sont hors de mon commerce, ou plustost à un désir fantastique de chose que je ne puis recouvrer », *Essais*, III, III, p. 799.

1. Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, p. 106.

MICHAEL RIFFATERRE  
La Production du texte

NICOLAS RUWET  
Langage, Musique, Poésie

TZVETAN TODOROV  
Introduction à la littérature fantastique  
*coll. Points*

Poétique de la prose  
Théories du symbole  
Symbolisme et Interprétation  
Les Genres du discours

HARALD WEINRICH  
Le Temps

RENÉ WELLECK ET AUSTIN WARREN  
La Théorie littéraire

PAUL ZUMTHOR  
Essai de poétique médiévale  
Langue, Texte, Énigme  
Le Masque et la lumière

## Miroirs d'encre

Lorsqu'un écrivain moderne (Montaigne ou Leiris, par exemple) tente de décrire ce qu'il est, lui, dans sa singularité, son texte prend en fait appui et substance dans un fonds d'idées collectif, et s'organise selon des schémas impersonnels : ceux de l'ancienne rhétorique.

C'est là le paradoxe de l'autoportrait. Il impose une révision des idées concernant la « mort » de la rhétorique : au lieu de s'évanouir à partir de la Renaissance, au fur et à mesure que triomphe l'expression de soi et de l'individualité, la rhétorique se réfugie précisément là où on la perçoit d'autant plus mal qu'on la croit défunte : dans le rôle de matrice des discours que nous tenons sur nous, sur *l'ego* et sur l'inconscient.

Ce sont donc les diverses parties ou « offices » de la rhétorique qui fournissent ici les divisions d'une étude centrée sur la Renaissance (Montaigne, Loyola, Jérôme Cardan, Francis Bacon) et l'époque contemporaine (Maurice Barrès, Michel Leiris, Roland Barthes, Jacques Borel, Roger Laporte). Où se prouve que le désir de s'immortaliser dans un *corpus* ne se réalise qu'au prix de l'impersonnalité. M.B.

### Du même auteur :

*La France contemporaine*, avec Jacques Ehrmann, Armand Colin, Paris, 1965.

*Le Jeu de Rabelais*, L'Herne, Paris, 1969 (épuisé).