

**Alexandra BALCEREK**

## **L'autobiographie en scène : de la rêverie à la fiction, un pacte dissimulé**

### **Notice biographique**

Doctorante en esthétique des arts de la scène sous la direction de Claude Jamain à l'École Doctorale SHS - Lille-Nord-de-France, au sein du laboratoire ALITHILA, Alexandra Balcerek est chargée de cours à l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3. Ses principaux champs de recherches sont l'esthétique de la scène autobiographique du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle et les questions liées à l'intériorité dans le processus de création.

### **Résumés**

Cet article vise à montrer certaines spécificités de la scène autobiographique à travers la rêverie du créateur sur sa propre existence, qui définit le mouvement général de son œuvre, ses multiples directions. La fiction apparaît ensuite, elle rencontre l'autobiographie par le biais d'éléments qui constituent la scène : le corps, la voix, les objets. Le texte occupe une place secondaire dans la mise en scène globale et la première personne disparaît en partie. Il ne s'agit plus de faire son autoportrait mais de se servir des éléments autobiographiques comme d'une matière à la création. Ils se manifestent donc par morceaux, par bribes et se déploient dans l'espace. Par là, le spectacle autobiographique se rattache à une forme de lyrisme, qui, sur la scène, interroge l'autobiographie dans ses rapports entre l'individuel et l'universel.

The purpose of this article is to highlight certain particularities of autobiographical writings. The author's daydreams about his own existence are related to the general evolution of his work and its many directions. Fiction is introduced and blended with autobiography with the help of the components of a 'scene': a body, a voice and the items on stage. The text itself is secondary to the general 'scene' and the first person partially disappears. The purpose is no longer a self-portrait but to use biographical elements as creative material. These elements appear piecemeal, as snippets that unfold throughout the play. In the autobiographical medium a certain form of lyricism exists, which challenges the autobiographic artists in their presentation of the relationship between the individual and the universal.

**Mots-clés** : Esthétique, scène, autobiographie, lyrisme, corps

**Keywords** : Aesthetics, scene, autobiography, lyricism, body

## Sommaire

Introduction.....	151
1. La rêverie dans le processus de création autobiographique en scène : <i>Le Drame de la vie</i> de Restif de La Bretonne .....	153
2. Du <i>pacte autobiographique</i> de Philippe Lejeune à la scène contemporaine : une ouverture de l'autobiographie à la fiction.....	156
2. 1. La pensée d'un pacte par Philippe Lejeune.....	156
2. 2. Corps et objets dans la mise en scène à caractère autobiographique : vers un pacte référentiel ..	157
3. Un espace propice à la fiction : du "Je" de l'autobiographie au "Il" de la scène.....	160
3. 1. La danse et l'autobiographie .....	160
Conclusion.....	163
Bibliographie .....	163

## Introduction

L'autobiographie prend forme dès l'Antiquité à travers des récits militaires, des examens de conscience (Saint-Augustin) ou encore des méditations d'ordre personnelles et philosophiques (Montaigne) ; elle est alors essentiellement organisée autour d'un récit écrit. Le XVIII<sup>e</sup> siècle est une étape déterminante où l'autobiographie moderne apparaît, principalement à la suite des écrits de Jean-Jacques Rousseau. Le modèle des *Confessions* (ouvrage publié en 1782) correspond à la définition générale du genre donnée par Philippe Lejeune : « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>1</sup>. » De fait, dans *Les Confessions*, Rousseau se dépeint à travers son parcours personnel, puisant dans ce dernier les éléments constitutifs de sa personnalité et de ce qu'il nomme sa destinée en y introduisant néanmoins une part de fiction. Présentées par Rousseau comme un prolongement des *Confessions*, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (commencées en 1776, inachevées à sa mort en 1778) marquent une rupture définitive avec les caractéristiques communes de l'autobiographie. Séquencée, non chronologique, suspendue au fil, non plus d'une pensée mais d'une intériorité activée par la promenade et la contemplation, l'œuvre remet en question le récit de vie au profit d'une rêverie, d'une exploration non méthodique de soi, non religieuse, qui détourne l'autobiographie de sa vocation première qui est le récit authentique de son existence. *Les Confessions* puis *Les Rêveries* ne marquent pas seulement l'écriture autobiographique moderne mais jouent également un rôle dans l'apparition progressive du genre sur la scène. En effet, le fonctionnement de chacun de ces ouvrages influence les artistes de la scène qui tendent à se servir des éléments de leur propre parcours. Ainsi la scène autobiographique peut être envisagée dans un cheminement en trois étapes : la rêverie comme principe de base, la fiction qui ressort du travail de création et la lyrique de la scène, relative à la réception du spectacle.

Dans un premier temps, il s'agit de montrer dans quelle mesure la rêverie occupe une place déterminante sur la scène autobiographique par le biais du *Drame de la vie, contenant un homme tout entier, pièce en treize actes d'ombres et en dix pièces régulières* de Nicolas-Edme Restif de La Bretonne

---

<sup>1</sup> LEJEUNE 1996, p. 14.

(1734-1806), publié en 1797. Avant Restif, des artistes comme Adam de la Halle (au XIII<sup>e</sup> siècle, dans le *Jeu d'Adam*) ou Molière (en 1663, avec *L'impromptu de Versailles*) avaient déjà mis en scène leur propre personne. Cependant, avec Restif, lui-même nourri des écrits de Rousseau, la rêverie devient une véritable articulation entre ce qui relève de l'autobiographique et la création théâtrale. Le style et les indications de mise en scène rendent compte de cette rêverie qui introduit progressivement des éléments fictionnels. L'autoportrait n'est pas le but de l'œuvre mais bien le moyen, pour construire une esthétique qui se rapprocherait du fonctionnement intérieur : la dimension visuelle est privilégiée, le récit montre une forme d'errance, avec ses méandres, ses ellipses, ses images, ses déformations. La démarche de Restif annonce en fait les spécificités de la scène autobiographique.

Dans les années 1970, l'autobiographie est théorisée notamment par Georges Gusdorf et Philippe Lejeune dont le *pacte autobiographique* demeure un décryptage complet des ressorts autobiographiques en littérature. Une analyse des principes de la scène autobiographique contemporaine permet de voir dans quelle mesure s'opère la transposition du *pacte autobiographique* et quelles sont, surtout, les limites de cette transposition. En effet, l'espace de la scène ouvre le propos autobiographique à la fiction par de nouveaux champs. Le corps théâtral qui se souvient, restitue et déforme, ainsi que les objets, qui portent le passé, peuvent constituer le point de départ d'une rêverie puis d'une fiction sur sa propre histoire, qui prend effet dans l'espace de la scène, au-delà du langage. La dimension matérielle de la scène amènerait donc une déformation caractéristique dans la démarche autobiographique au théâtre. Par conséquent, cette dernière se rapprocherait davantage du « pacte référentiel » proposé par Lejeune, ce que le deuxième temps de cette réflexion vise à montrer.

La dernière étape est consacrée à la nature même de l'espace scénique dans la problématique autobiographique, et ses liens avec le champ lyrique. La danse montre comment la dimension autobiographique est prise en charge par le geste, qui installe un passage entre l'individuel et l'universel, en l'arrachant de l'histoire personnelle pour l'intégrer dans un récit plus vaste, mis en résonance avec le collectif. Plus largement, du processus de création à la réception du spectacle autobiographique, le Moi apparaît comme décentré, il devient davantage un objet de l'œuvre que le sujet même, il est fragmenté, diffus, parfois difficile à identifier. De cette façon l'autobiographie est redéfinie par la scène, qui lui donne une forme lyrique.

## 1. La rêverie dans le processus de création autobiographique en scène : *Le Drame de la vie de Restif de La Bretonne*

Dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, Rousseau donne une définition informelle de ce qu'il appelle ses « rêveries » constituées de « toutes les idées étrangères qui me passent par la tête en me promenant<sup>2</sup> » : « Je dirai ce que j'ai pensé tout comme il m'est venu et avec aussi peu de liaison que les idées de la veille en ont d'ordinaire avec celles du lendemain<sup>3</sup> », note-t-il. Une large part est ainsi laissée à l'idée d'un mouvement intérieur, « au-dedans de nous<sup>4</sup> » : « Sans mouvement la vie n'est qu'une léthargie<sup>5</sup> », soit une mort apparente. Les œuvres autobiographiques de Restif de La Bretonne sont particulièrement propres à montrer la puissance de la rêverie, par le mouvement, sur l'artiste-autobiographe. Il est le premier auteur à présenter une œuvre dramatique en tant que véritable autobiographie théâtrale. La rédaction du *Drame de la vie* commence en 1789, pendant dramaturgique de *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé*, la pièce est achevée entre 1792 et 1793 et publiée en 1797, peu après son autobiographie romanesque.

La mise en espace imaginée à l'occasion du *Drame* renvoie donc à une rêverie autour de sa propre vie. D'abord Restif pare son propre personnage d'autres identités, qui passent de l'une à l'autre. Le personnage principal de la pièce s'appelle Anneaugustin<sup>6</sup> mais il change vite de prénom et l'ensemble de la pièce montre une instabilité de la dénomination qui rend chaque scène autonome l'une de l'autre ce qui renvoie à la discontinuité de la rêverie : Edmond (le nom de son père<sup>7</sup>), Dulis, Roberto, Saci, Ocolas, Ulis, Daigremont, le héros reprenant à l'occasion son nom véritable le temps d'une scène. Par conséquent, la vérité est d'entrée modelée telle une matière, et la rêverie s'introduit dans la réalité par le biais d'une imagination débordante, désordonnée, hallucinatoire qui convoque des ellipses temporelles, un langage que Restif a entrepris de

---

<sup>2</sup> ROUSSEAU 2001, p. 49.

<sup>3</sup> ROUSSEAU 2001, p. 49.

<sup>4</sup> ROUSSEAU 2001, p. 114.

<sup>5</sup> ROUSSEAU 2001, p. 114.

<sup>6</sup> Contraction de Anne, second prénom de Restif oublié à la rédaction de l'acte de naissance et de Augustin, saint patron de Saçy, village de l'auteur dans l'Yonne, comme le précise Jean Goldzink dans sa Préface du *Drame*.

<sup>7</sup> Edmond est aussi le nom du paysan dans *Le paysan pervers*, il y a une pénétration des anciennes œuvres sur la scène de cette nouvelle création. Il s'agit en fait un procédé assez courant chez les autobiographes de la scène : Kantor, Duras ou Caubère mettent en scène des personnages récurrents dans l'ensemble de leur œuvre.

réformer<sup>8</sup>, des créatures merveilleuses et des machines volantes. Là est toute l'ambiguïté de l'auteur, abolissant les cloisons entre ses œuvres, ainsi qu'entre l'autobiographie et l'errance du songe.

De plus, l'utilisation des procédés théâtraux montre la mise au second plan du discursif au profit du visuel, plaçant davantage la problématique autobiographique dans une réflexion d'ordre théâtral avec toujours la pensée latente du rêve. Le théâtre dans le théâtre peut apparaître, dans cette réflexion, comme un avatar de l'autobiographie, une mise en perspective de cette dernière. En effet, le personnage de Castanio, « directeur des Ombres chinoises<sup>9</sup> », fait rejouer la vie du héros, Anneaugustin, devant lui-même et Jeannette Rousseau, qu'il vient de retrouver et d'épouser, à soixante ans<sup>10</sup>. Une métamorphose de l'autobiographie est donc rendue effective quand Castanio convoque des marionnettes et des tableaux muets où le mime prend en charge l'action tout en imposant le silence, qui empêche la rétrospection langagière. Pour se faire, une pièce de gaze est placée devant la scène, symbole spectaculaire de la rêverie, par la dissimulation, qui prend notamment une dimension érotique. Le mouvement, fondamental, agit ainsi pour contrer l'analyse et troubler la représentation visuelle, ce que Gaëtan Picon identifie dans la démarche de l'auteur :

« Ruelles et pont de Paris, silhouettes errantes ou écroulées passent dans la lanterne magique, défilent sur la scène, instantanés, avec ce qu'il faut de persistance rétinienne pour créer le mouvement, mais ne demeurent jamais assez longtemps pour que l'image devienne perception, c'est-à-dire pour qu'on puisse y découvrir ce qu'un premier regard ne donne pas<sup>11</sup>. »

Il faut noter que ce mouvement propre à Restif se retrouve également dans son écriture. Son absence de style relève d'une correspondance entre ce qu'il est et ce qu'il met en mots ainsi qu'en images, ce que Gaëtan Picon nomme une « écriture courante<sup>12</sup> », une écriture qui adhérerait au rythme de sa vie même et qui se caractériserait par une vitesse quasi-involontaire et incontrôlable, que le recours régulier à l'abréviation illustre : « Son écriture se ressent du désordre de son imagination [...] irrégulière, vagabonde, illisible ; les idées se présentent en foule, pressent la

---

<sup>8</sup> Pour ce faire, Restif de la Bretonne préconise l'orthographe simplifiée (ignorant par exemple le doublement des consonnes pour certains mots) ou encore le recours aux abréviations.

<sup>9</sup> RESTIF DE LA BRETONNE 1991, p. 33.

<sup>10</sup> Dans les faits, Jeannette Rousseau fut la première jeune femme qu'aima Restif avant d'en être définitivement séparé.

<sup>11</sup> PICON 1975, p. 49.

<sup>12</sup> PICON 1975, p. 47.

plume, et l'empêchent de former des caractères<sup>13</sup>. » En effet, se racontant, l'auteur n'a pas le temps de faire des pauses, il est précipité d'un événement à un autre, d'une femme à une autre et chaque nouveau fait en annonce déjà un autre en arrière-plan comme si l'œuvre elle-même était structurée tel le feuilletage de la scène, avec une avant-scène et un lointain, annonçant toujours ce qui est à venir. Sans s'arrêter sur sa pensée, l'auteur au contraire l'annule aussitôt pour formuler autre chose, une nouvelle rencontre, un nouveau projet. De fait, la scène qu'il propose dans le *Drame* semble mouvante. Redonnant chair à ce qui a été, la rétrospection est pourtant délaissée au profit d'un débordement, le temps y est amputé, le passé n'est donné que sommairement, les méandres intérieurs du héros ne sont pas évoqués tandis que les scènes collectives, impliquant de nombreux personnages, sont privilégiées.

Encore une fois, Restif ne donne pas une dimension analytique à son œuvre, l'autobiographie est donnée comme un jeu mais aussi comme une grande fresque, évacuant la psychologie et rendant compte du mouvement d'ensemble d'une vie, avec toutes ses variations et ramifications. De même, Restif exploite la souplesse des procédés de la scène tout en développant ce que Jean Goldzink identifie comme une technique de l'esquisse, de la silhouette, de la fugacité, qui permet de faire prendre les couleurs du rêve à la transposition de la vie. En effet, si la scène, par son immédiateté, procède à un effacement de l'instance narratrice propre au récit autobiographique, elle propose aussi une mise à distance de nature fantasmatique, annulant tout effet de vraisemblance.

La scène est donc une mise en chair et en ombres, avec des effets de stylisation, de l'autobiographie littéraire (*Monsieur Nicolas*). Elle prend en charge tout ce que le récit et l'écriture ne peuvent pas, ou moins bien, exprimer, et permet à Restif de mener une réflexion sur le théâtre, et ce qui compose la théâtralité même, parallèlement à une rêverie sur sa propre vie. L'autobiographie est ainsi donnée par la scène qui l'enveloppe d'un halo déréalisant, tel un songe dans lequel se recomposerait la figure du créateur lui-même, ce qui se rapproche de la remarque d'Yves Thoret au sujet du rêve freudien en relation avec la théâtralité : « La vérité ne peut apparaître sans voiles, elle ne serait pas reconnue<sup>14</sup> ». Le récit rétrospectif n'est donc pas mis au premier plan dans la démarche de Restif et la scène prend en charge l'autobiographie de façon éclatée, par-delà la parole et au moyen de différentes instances entrant en jeu dans l'avancée du spectacle, qui dépassent les limites

---

<sup>13</sup> PICON 1975, p. 47.

<sup>14</sup> THORET 1993, p. 37.

du langage. En cela, la démarche de Restif se pose comme une première réflexion sur les rapports entre autobiographie littéraire et autobiographie théâtrale.

## **2. Du *pacte autobiographique* de Philippe Lejeune à la scène contemporaine : une ouverture de l'autobiographie à la fiction**

### **2. 1. La pensée d'un pacte par Philippe Lejeune**

Dans la pensée de Philippe Lejeune, qui pose les règles communes aux principales manifestations autobiographiques, il est un pacte entre l'auteur et le lecteur qui caractérise le genre. Pour se faire, ce pacte implique d'abord une identité partagée par le personnage, le narrateur et l'auteur, qui se pose ainsi en sujet de son œuvre. Puis, une convention est installée à partir de laquelle l'auteur s'engage à faire le récit de son parcours (ou d'une partie) de façon véridique. A l'encontre du pacte de fiction, l'autobiographe s'engage à rapporter des faits véritables concernant un personnage, qui est bien lui-même. Si le roman implique une part de jeu, où le lecteur adhère au récit alors même qu'il a pleine conscience de sa dimension fictionnelle, l'autobiographie met en avant un auteur qui promet de donner des éléments véridiques au sujet de sa propre personne. Néanmoins cette vérité se révèle toujours lacunaire et là se pose l'ambiguïté majeure du genre autobiographique. L'œuvre autobiographique doit être reconnue par ses lecteurs d'abord par le titre (qui précise *Mémoires, Journal etc.*), ensuite par la préface ou plus clairement par un pacte qui ouvre le livre puis par les faits qui y sont présentés et qui demeurent vérifiables, dans une certaine mesure. Ainsi s'instaure une forme d'intimité entre l'auteur, qui délivre, qui confesse, des éléments de sa vie et le lecteur qui les reçoit. Ainsi l'ouvrage *Les Confessions* apparaît comme l'œuvre qui fonde l'autobiographie moderne, Jean-Jacques Rousseau inaugure son récit par un « pacte » :

« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi.<sup>15</sup> »

---

<sup>15</sup> ROUSSEAU 1988, p. 41. De même, le pacte autobiographique du *Drame de la vie* reprend l'argument principal du pacte rousseauiste : « Voici, Lecteur, l'Ouvrage le plus extraordinaire qui ait encore paru ! Il est unique dans son genre. Publier

Mais d'entrée cette volonté d'exprimer la vérité apparaît contrariée, par l'auteur lui-même. Dans *Les Confessions*, la fiction s'introduit dès les premières pages avec le mariage des parents de l'auteur qu'il ne rapporte pas tel qu'il s'est déroulé<sup>16</sup>. Cela fait partie des « ornements<sup>17</sup> » avec lesquels Rousseau avait fait se côtoyer autobiographie et fiction, dont il donne plus tard, dans les *Rêveries*, sa définition : « Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction<sup>18</sup>. » Sur la scène, la fiction est introduite essentiellement par la dimension sensible : le corps et les objets sont une ouverture d'abord à la rêverie puis à la fiction, vers laquelle ils invitent.

## 2. 2. Corps et objets dans la mise en scène à caractère autobiographique : vers un pacte référentiel

Dans *Les Confessions* mais surtout dans *Les Rêveries*, Rousseau met en parallèle l'activité physique (la promenade précisément) et les mouvements intérieurs, il souligne ainsi le rôle fondamental du corps dans le fonctionnement mental. Le corps y est décrit comme l'espace d'un mouvement qui libère l'esprit et le pousse vers l'invention. Les artistes de la scène concrétisent cette pensée au sein d'un processus de création artistique. Le corps y est le lieu de la tension, entre le statique squelette et les viscères mouvants, entre les empreintes du parcours personnel et les aspirations qui poussent l'artiste à dépasser l'enveloppe charnelle pour trouver une autre énergie qui soit celle de la création. C'est ce que souligne le travail de Philippe Caubère. Entre 1986 et 1993, Caubère monte *Le Roman d'un acteur*, en deux parties (*L'Age d'or*, *La Belgique*) regroupant onze épisodes évoquant son apprentissage d'acteur au Théâtre du Soleil dans les années 1970 jusqu'à son départ pour le théâtre de Louvain-la-Neuve. Ces épisodes sont suivis de *L'Homme qui danse*, entre

---

la Vie d'un Homme ; la mettre en drame, avec une vérité, qui le fait agir, au lieu de parler, c'est une entreprise hardie, qui n'a pas encore été tentée... » (RESTIF DE LA BRETONNE, 1991, p. 31). Comme Rousseau, Restif erre régulièrement entre la réalité et la fiction et s'installe dans son personnage *noir*, mystérieux, en rapportant les événements, non dans leur authenticité mais comme il aurait désiré qu'ils arrivassent, ce qu'il expliquait déjà dans son *Journal*, dont il commence la rédaction en 1785.

<sup>16</sup> Il faut noter que le motif du mariage parental se retrouve dans *Wielopole-Wielopole* (1980) de Tadeusz Kantor, sa pièce la plus autobiographique, il y met en scène le mariage de ses parents après la mort, mariage qui n'eut jamais lieu de leur vivant.

<sup>17</sup> ROUSSEAU 2001, p. 97.

<sup>18</sup> ROUSSEAU 2001, p. 89.

2000 et 2008, quatre volets en deux parties chacun reconstituant sa vie, de la naissance à la rencontre avec Ariane Mnouchkine. Philippe Caubère est ainsi l'auteur, le metteur en scène et l'acteur d'une œuvre qui semble se placer dans une démarche similaire à celle de Restif et ce à plusieurs égards : un débordement d'abord, par sa considérable quantité en terme de textes, de scènes, de personnages (plus de cent-cinquante), une vitesse ensuite qui est imposée, signalée par l'indication donnée au début du texte édité (« Un seul conseil : jouez vite<sup>19</sup>. »), des procédés similaires au *Drame de la vie*, tel que le théâtre dans le théâtre.

Dans cette œuvre, le corps fut l'outil par lequel il put « fictionner sa vie<sup>20</sup> », en donnant à cette dernière une forme esthétique, théâtrale c'est-à-dire en mettant au second plan l'écriture au profit d'une corporalité hautement sollicitée dans la création, qui n'exclut pas, dans une certaine mesure, la danse. Par conséquent l'œuvre de Caubère relève par certains points de la pensée de l'autofiction. Cette dernière est inventée par Serge Doubrovsky dans les années 1970-1980, au moment où l'autobiographie est l'objet d'étude de Philippe Lejeune. L'autofiction fonde son récit sur des caractéristiques communes à l'autobiographie (notamment la triple identité auteur, narrateur, personnage principal) tout en explorant des modalités narratives invitant à la fiction, dans un univers parfois entièrement imaginé pour l'occasion, proche du roman. La rêverie, ainsi que l'inconscient, y occupent encore une fois un rôle actif. Cependant, l'autofiction est ici entièrement tournée vers le fait théâtral, soutenue par le corps, ce « [...] grand absent des autobiographies<sup>21</sup> », qui devient puissant. Le corps est un champ ouvert sur le passé qui de fait prend en charge le processus autobiographique, en permettant de retrouver en soi des gestes, des voix, des sensations :

« La fiction est arrivée par le corps. [...] Il faut retrouver l'origine de la douleur, l'angoisse matricielle. Arrive ensuite l'esprit de fantaisie. On déforme légèrement les choses, on leur donne des couleurs, un tempo. Mais pas plus que ça. On n'invente rien<sup>22</sup>. »

La fiction introduite par le corps n'est donc pas envisagée par l'artiste comme une invention mais comme une déformation, proche de celle opérée par le rêve. Le corps est cet espace du retour, sur lequel les souvenirs et surtout les sensations passées, qui reposent dans l'ombre de la mémoire, resurgissent dans la création. Alors, le merveilleux, le burlesque ou encore le registre tragique,

---

<sup>19</sup> CAUBÈRE 1994, p. 21.

<sup>20</sup> CAUBÈRE, CHARVET 2006, p. 38.

<sup>21</sup> LECARME, LECARME-TABONE 1997, p. 95.

<sup>22</sup> CAUBÈRE, CHARVET 2006, p. 39.

principalement portés par le corps, interviennent dans *Le Roman d'un acteur* dans le sens d'une transformation qui invite le récit du côté de la fiction sans pour autant dénaturer sa vérité. Les métamorphoses de personnages en animaux ou en objets, les masques qui prennent vie sur le visage des acteurs sont autant de déformations, entièrement assurés par le corps, qui illustrent clairement cette entrée de la fiction dans l'autobiographie.

Le caractère visuel des éléments qui composent la scène favorisent d'une manière générale une interaction entre la fiction et l'autobiographie ce qu'illustre la pièce *Isabella's room* (créée en 2004) de Jan Lauwers, qui montre une tentative ponctuelle de mêler une histoire et un épisode autobiographique qui constituerait l'arrière-plan. Le père du metteur en scène, ethnographe amateur, amassa environ cinq mille objets ethnologiques et archéologiques au milieu desquels le metteur en scène grandit. Le décès du père marqua le début d'une interrogation sur ce qui suscitait cette passion. Les objets ouvrirent ainsi à la rêverie puis à l'invention d'une fiction à laquelle ils constituèrent le cadre puisqu'ils occupent en scène une grande partie de l'espace. Cette fiction contient beaucoup d'éléments autobiographiques comme le confirme Lauwers dans un entretien pour le journal *De Tijd* en 2004.

Dès le début du spectacle, Lauwers expose clairement devant les spectateurs sa démarche autobiographique, en évoquant la disparition de son père, tout en présentant les personnages de sorte qu'il met en place la fiction : « L'histoire est racontée par une femme, Isabella Morandi, qui en réalité n'a jamais existé. Son récit commence en 1910 et il va jusqu'à nos jours.<sup>23</sup> » Isabella part à la recherche de son père qu'elle croit être un Prince du désert. Sa quête mène au dénouement où elle apprend l'identité de ce père, nommé Félix, ainsi que la mort de ce dernier tandis que le spectacle se clôt sur un hommage à la mémoire de Félix Lauwers, le père du metteur en scène. Lauwers superpose ainsi la figure paternelle extraite de l'autobiographie et la figure fictive. La présence du metteur en scène sur le plateau correspond à un procédé récurrent des spectacles à caractère autobiographique, où le créateur apparaît à l'orée de sa fiction, dans une position intermédiaire, entre le spectateur et l'acteur : Restif assistait au spectacle de sa vie donné par Castanio dans son *Drame*, Tadeusz Kantor prenait place sur scène pendant la plupart de ses spectacles. Jan Lauwers convoque les ressources de la scène, ici le théâtre, la danse et la comédie musicale, pour restituer cette rêverie de façon sensible par le mouvement et la voix. Ainsi, le fonctionnement global de

---

<sup>23</sup> LAUWERS, T'JONK 2004.

l'espace scénique s'articule davantage comme l'espace mental du metteur en scène, qui organise face au public la rencontre des éléments fictionnels et des éléments autobiographiques.

La question de la ressemblance c'est-à-dire de l'adéquation des faits racontés à la vérité réelle ne se pose pas, le spectateur assistant à la relation trouble de l'intériorité du créateur, génératrice d'images, avec la réalité. La scène autobiographique tend donc à relever du « pacte référentiel<sup>24</sup> ». Le pacte référentiel fait partie du pacte autobiographique, il se définit comme un assouplissement des rapports entre la vérité supposée du propos autobiographique et la fiction. Le lecteur, ou ici le spectateur, accepte la part d'invention, ou du moins de déformation, de la création autobiographique. Plus largement, il n'est pas intéressant de garantir la vérité de ce qui est montré, c'est la vérité de l'œuvre qui prend en charge l'authenticité du propos et devient de fait plus forte que ce qui est réellement advenu. Il convient d'ajouter que ce « pacte référentiel » se joue également dans le rapport que le créateur entretient avec sa propre œuvre, l'autobiographe croit ses propres égarements dans l'histoire, ce que Marguerite Duras évoquait en ces termes : « (...) très vite ce qui est écrit a été vécu, a remplacé ce qui a été vécu<sup>25</sup>. » Il y a un dédoublement qui s'opère où l'autobiographe regarde ses propres manifestations autobiographiques déformées par la création, elles semblent alors presque appartenir à un autre, qui prend la place du « Je ».

### **3. Un espace propice à la fiction : du "Je" de l'autobiographie au "Il" de la scène**

#### **3. 1. La danse et l'autobiographie**

La scène pourrait apparaître comme le lieu d'une résolution du problème posé par un Moi autoritaire. Il n'est pas uniquement question de soi et le « Je » s'efface derrière un corps, un geste, une voix qui universalisent le propos, le rendant de fait plus intense que ne pourrait le faire la stricte dimension verbale. Dans sa chorégraphie *Mil et An* (2006), le hongrois Pál Frenák met en scène deux personnages qui font l'expérience de l'enfermement tel que l'a connu ce dernier dans les pensionnats communistes de son enfance dont il restitue toute l'angoisse qu'ils ont généré dans ses

---

<sup>24</sup> LEJEUNE 1996, p. 36.

<sup>25</sup> DURAS 1992.

visions enfantines. Néanmoins, l'identité de ces personnages que composent les danseurs demeurent fluctuante, non fixée, non définie, comme l'endroit dans lequel ils évoluent, qui semble fonctionner comme l'espace mental du chorégraphe avec, par exemple, une scène structurée de sorte que le lointain se présente comme l'endroit d'apparitions ponctuelles et silencieuses, telles des visions récurrentes et relatives à l'inconscient, avec des personnages masqués et inquiétants. Cependant, c'est un long dialogue en langues des signes qu'entretenaient les danseurs qui permet d'entrevoir clairement la part autobiographique puisque les parents du chorégraphe étaient tous les deux atteints de surdité. Le mouvement dansé s'unit ainsi à la langue gestuelle dans une interrogation sur leurs limites respectives. Le corps apparaît en fait comme l'espace où le temps passé, qui intègre celui des ancêtres, peut ressurgir, par des gestes, des postures liés à la biographie du créateur sans pour autant servir un récit autobiographique.

Ces éléments intimement liés aux artistes prennent part à l'esthétique du spectacle, et la nourrissent. Au Japon, la danse Butô est la forme d'expression contemporaine la plus révélatrice de cela, qui se situe aussi dans la lignée du « théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud. Kazuo Ohno (1906-2010) et Tatsumi Hijikata (1928-1986) fondent cette danse sur un principe de mise au diapason de l'intime et du Cosmos, en constituant un mouvement soufflé généralement de la vie elle-même, faisant passer le personnel à une universalité intemporelle. De fait, Hijikata danse ce trou de la rivière dans lequel il tomba enfant, d'où il sortit avec le sentiment d'être mort une première fois et né une seconde fois de la terre même. Ohno restitue le mouvement des herbes folles qu'il imaginait dans les mains de sa mère mourante. C'est une forme pure d'inspiration (en tant que souffle) qui tend à former un continuum entre soi (et les méandres de l'existence), la nature, le Cosmos. La scène fait donc accéder l'autobiographie à une nouvelle dimension où le « Je » est remis en question, libéré de sa propre vérité, il est rendu neutre sans pour autant être absent. L'autobiographie en scène semble ainsi tendue vers une certaine définition du lyrisme en tant que passage, par lequel l'intime rejoint l'universel.

### **3. 2. Une lyrique de la scène**

Une esthétique de l'intériorité s'identifie dans les manifestations théâtrales et chorégraphiques à caractère autobiographique et la scène apparaît alors comme l'espace qui

favorise la naissance de cette « troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire Je <sup>26</sup>» selon la volonté de Gilles Deleuze :

« L'émotion ne dit pas "je". [...] On est hors de soi. L'émotion n'est pas de l'ordre du moi, mais de l'évènement. Il est très difficile de saisir un événement, mais je ne crois pas que cette saisie implique la première personne<sup>27</sup>. »

A ce titre, le processus de création sur la scène autobiographique complète cette pensée. Ce processus qui regroupe plusieurs subjectivités autour d'une œuvre participe à l'idée d'une confusion, d'un obscurcissement et enfin d'un enrichissement du caractère autobiographique. Le créateur ouvre son espace à d'autres collaborateurs (du scénographe au régisseur lumière, dramaturge, musiciens) et les englobe. En ce sens, Philippe Caubère formule une reprise de la poétique rimbaldienne : « Je est plein d'autres<sup>28</sup> », non seulement les personnages de sa vie qu'il incarne, mais aussi ceux qui furent son regard extérieur pendant la création de ses spectacles (comme lui, anciens du Théâtre du Soleil). De même, il convient de souligner la place importante que prennent les acteurs de Tadeusz Kantor dans ses créations, qui jouent les personnes marquantes de sa vie ou encore le rôle de Carlos d'Alessio dans les mises en scène (théâtrales mais aussi cinématographiques) de Marguerite Duras, qui rend perceptible par la musique le chant intérieur que délivre l'auteur sur sa jeunesse. Dès la genèse du spectacle, le Je est en réalité une superposition de pensées et d'apports extérieurs à sa propre manifestation. Ainsi, le spectateur assiste à l'évasion d'un chant intérieur unique sublimé par sa confrontation et son union avec d'autres inspirations, d'autres souffles, qui eux-mêmes entrent en communion avec les spectateurs, en cela se profile une lyrique de la scène que résume Catherine Mounier :

« [...] un carrefour d'échange intra-subjectifs où chacun œuvre pour accomplir la représentation, celle-ci s'envole ensuite vers d'autres scènes, lieux des représentations privées de chaque spectateur. Elle se multiplie ainsi en autant de représentations singulières<sup>29</sup>. »

L'autobiographie se manifeste donc sous une forme éthérée, grâce à la choralité de la scène c'est-à-dire une pluralité harmonieuse : les intériorités entrent en contact pour mettre progressivement en place une expérience collective, sur la scène puis entre la scène et la salle. Les

---

<sup>26</sup> DELEUZE 1993, p.12.

<sup>27</sup> DELEUZE 2003, p. 172.

<sup>28</sup> CAUBERE 1999, p. 190.

<sup>29</sup> MOUNIER 2000, p. 148.

individualités font ainsi converger leurs énergies, unies par un évènement fort et commun, qui ne s'arrête pas à la scène mais gagne les spectateurs sous la forme d'une résonance propre à la lyrique. Au-delà de l'écriture, au-delà même du récit, l'autobiographie devient le matériau d'une esthétique qui modifie sa propre nature. Ses caractéristiques sont projetées dans de nouvelles sphères par le biais de la rêverie, de la fiction et de la transposition de l'espace mental à la scène.

## Conclusion

Le spectacle à caractère autobiographique se réalise donc au terme d'un processus qui commence par la rêverie sur soi-même, attachée au mouvement notamment au mouvement intérieur, qui mène à l'introduction de la fiction. Il n'est alors plus question de *pacte autobiographique* mais plutôt d'un pacte qui mettrait en jeu la sincérité du créateur et non la vérité de ce qu'il rapporte, selon la définition du pacte référentiel par Lejeune. Le corps et les éléments scéniques prennent en charge le propos autobiographique, ce qui contribue à faire passer l'individuel à une forme d'universalité par le biais d'une résonance entre les acteurs/danseurs, puis entre la scène et les spectateurs. Cette résonance se produirait au-delà du strict langage, grâce à toutes les ressources dont dispose la scène, qui impulsent le genre autobiographique dans de nouvelles directions, de nouvelles propositions.

## Bibliographie

BLANCHOT 1955 : M. BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

CAUBERE 1999 : P. CAUBERE, *Les Carnets d'un jeune homme*, Paris, Gallimard, 1999.

CAUBERE, CHARVET 2006 : P. CAUBERE, P. CHARVET, *Conversation avec Philippe Caubère*, Paris, L'Insolite, 2006.

DELEUZE 1999 : G. DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE 2003 : G. DELEUZE, *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

- DURAS 1992 : M. DURAS, P. DUMAYET, R. BOBER (réalisation), *Lire et écrire*, La Sept-F comme Fiction (co-production), 52 min., 1992.
- LAUWERS, T'JONK 2004 : J. LAUWERS, P. T'JONK, « Parce que les femmes sont extrêmement importantes », in *De Tijd*, 21/09/2004.
- LECARME, LECARME-TABONE 1997 : J. LECARME, E. LECARME-TABONE, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- LEJEUNE 1996 : P. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.
- LEJEUNE 1998 : P. LEJEUNE, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.
- MICHAUX 1966 : H. MICHAUX, *L'Espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1966.
- MICHAUX 1992 : H. MICHAUX, *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1992.
- MOUNIER 2000 : C. MOUNIER, « Le corps hystérique, un lieu théâtral », in O. ASLAN (éd.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, collection Arts du spectacle, 2000.
- PICON 1975 : G. PICON, « Une écriture courante », in J-L. BARRAULT (éd.), *Restif de la Bretonne*, Paris, Gallimard, 1975.
- QUIRICONI 2005 : S. QUIRICONI, « Au théâtre, c'est à partir du manque qu'on donne à voir », in B. ALAZET, C. BLOT-LABARRERE (éd.), *Duras*, Paris, Les Cahiers de l'Herne, 2005.
- RESTIF DE LA BRETONNE 1991 : N-E. RESTIF DE LA BRETONNE, *Le Drame de la vie contenant un homme tout entier*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1991.
- ROGER 2000 : J. ROGER, *Henri Michaux, poésie pour savoir*, Lyon, Presses universitaires, 2000.
- ROUSSEAU 1988 : J-J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, Paris, Larousse-Bordas, 1988.
- ROUSSEAU 2001 : J-J. ROUSSEAU, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Librairie générale française, 2001.
- THORET 1993 : Y. THORET, *La Théâtralité, étude freudienne*, Paris, Dunod, 1993.