

"C'est fort comme la vie, ça a la couleur de la vie, mais ça n'est past la vie" : réflexions sur le phénomène biographique

Autor(en): **Maillard, Nadja**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Ethnologica Helvetica**

Band (Jahr): **11 (1987)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1007674>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Nadja Maillard

«C'est fort comme la vie, ça a la couleur de la vie, mais ça n'est pas la vie»: réflexions sur le phénomène biographique

Chacun souffre à l'idée de disparaître sans avoir été ni vu ni entendu dans un univers indifférent et veut, pendant qu'il en est encore temps, se changer en univers de mots.

M. Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, 1980

Notre intérêt pour le phénomène biographique – toutes tendances confondues¹ – a été suscité, paradoxalement, par une impression d'impossibilité du récit de vie, cette impossibilité étant essentiellement due à l'illusion du discours réaliste et de la restitution du «réel».

Ces quinze dernières années ont vu les vitrines des librairies se transformer en véritables galeries de portraits. Si écrire et publier le récit de sa vie a longtemps été l'apanage des classes dominantes, depuis les années septante, des «anonymes» sont venus se joindre au cortège des «vedettes» sous des formes diverses: autobiographies, mémoires, confessions, récits à deux voix, etc. Le phénomène a produit un boum éditorial autant qu'il en était le produit. Ainsi, si l'on se réfère aux divers sondages du journal *Le Monde* sur les goûts des lecteurs «le public en redemande. Les chiffres sont là. Les achats de 'vie' ont dépassé, ces derniers mois, ceux des livres d'histoire et des policiers. Ils approchent les records des romans sentimentaux. Les vieux lecteurs apaisent ainsi leur nostalgie; les jeunes, tout aussi preneurs, étanchent leur soif d'authentique» (Poirot Delpech 1985 b: 1).

La collecte des récits de vie s'est développée simultanément dans deux domaines principaux, celui de l'édition et du journalisme, et celui des sciences humaines. Dans l'absolu, les démarches diffèrent: pour les journa-

1 Nous n'établissons pas de distinction entre l'autobiographie comme genre littéraire et le récit de vie d'une part, entre le récit de vie écrit par le modèle lui-même et le récit sollicité (et souvent rédigé) par l'enquêteur à la suite d'entretiens enregistrés. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les processus de production et de consommation d'un bien culturel d'un genre spécifique: «la vie» mise par écrit. Ainsi, dans la suite du texte, le terme récit de vie est à prendre dans son sens large, générique.

listes et les écrivains elle est une fin, pour les «scientifiques» elle est un moyen d'investigation; une certaine confusion vient de ce que les deux démarches peuvent aboutir à des publications qui se ressemblent (nous verrons que cette position double et ambiguë n'est pas dénuée d'intérêt). Si la méthode de la collecte de documents oraux est depuis longtemps une des techniques de base de l'ethnographie, ce n'est qu'à partir du début du XXème siècle qu'ethnologues et sociologues se sont mis à la pratiquer systématiquement. Les historiens ont commencé à y recourir plus récemment; de leur côté, les psychologues et les psychanalystes y ont trouvé une voie d'approche à la personnalité, les linguistes y ont vu un lieu d'analyse privilégié et les littéraires y ont reconnu un genre spécifique².

Pour comprendre le fait de société que représentent les récits de vie, pour interpréter leur avènement et leur consécration, il faut dépasser le simple constat d'existence et analyser leur pratique et leurs fonctions sociales. Les récits de vie constituent un type particulier de la communication sociale, ils ne transmettent pas seulement de l'information mais ils «mettent en présence» des interlocuteurs. Leur émergence et leur développement signalent une évolution du rapport au texte et de la conception du réel; leur sens et leur portée découlent, outre de leur contenu, des modèles dont ils s'inspirent et de ceux qu'ils proposent ainsi que de la place particulière qu'ils occupent dans «la rhétorique du réel».

A quoi tiennent ce regain d'intérêt, cet engouement pour les récits de vie? Quelles données culturelles et idéologiques expliquent leur importance actuelle? D'où vient l'intérêt que leur portent aussi bien le grand public, certaines disciplines des sciences sociales, que des représentants de la littérature, du journalisme ou de l'édition? Autant de questions qui méritent une mise au point à la lumière des écrits théoriques et critiques qui ont accompagné le phénomène biographique lui-même³.

Si les raisons de ce phénomène sont multiples, il est possible de les regrouper en deux catégories principales: d'un côté des raisons socio-culturelles, de l'autre des raisons relevant du jeu des interactions médias-public-édition.

2 Pour l'historique de l'utilisation de la méthode biographique par les sciences sociales, nous renvoyons à Langness (1965), Langness et Gelya (1981), Morin (1980), ainsi qu'à Gonseth et Maillard (1987).

3 L'expression «phénomène biographique» recouvre en fait deux aspects: d'une part la «biorrhée» (besoin de dire/écrire sa vie), d'autre part la «biophagie» (consommation des récits de vie).

A la recherche du temps passé

«Au cours de l'ère giscardienne, on a pu assister à l'effacement progressif de grands systèmes idéologiques, d'interprétations globales de la réalité et de l'histoire. On a pu voir émerger parallèlement, des perspectives à la fois régionalistes et individualistes sur le monde. C'est le retour (...) aux délices de la subjectivité après le structuralisme des années soixante» (Cohen-Solal 1983:136). Le phénomène biographique doit être, en effet, relié à un mouvement plus englobant qui est apparu – a culminé et décliné – dans les années septante et a été rétrospectivement appelé (non sans quelque connotation ironiquo-critique) le néo-ruralisme. Dans ces «années charnières (...)» où l'on prend conscience que l'on quitte définitivement tout un monde, celui de la France rurale, avec ses activités, son calendrier, ses types de relations» (Elegoët et Bonnain 1978:339), les instances politiques, les médias et le grand public manifestèrent un intérêt accru pour toutes les formes (rurales d'abord, ouvrières ensuite) du passé national; en France se répandait la notion trouble de «France profonde», et 1980 fut l'année du patrimoine. Parallèlement, on assista au développement de mouvements régionalistes qui s'efforcèrent de tirer de l'oubli, de collectionner coutumes, chansons et autres objets anciens. La collecte des récits de vie s'imposa alors et apparut comme l'un des moyens privilégiés de cette réappropriation des traditions et des diverses manifestations du patrimoine culturel, se situant entre une ethnologie de sauvetage et un intérêt nationalo-rétrospectif fonctionnant essentiellement sur l'idéalisation du passé⁴.

Cet engouement généralisé pour le passé a des motivations multiples: pour les classes moyennes, il y a recherche des «racines» (notion floue dans laquelle interviennent divers sentiments: nostalgie, culpabilité, dépaysement), pour les militants des mouvements ouvriers, il y a volonté de redonner la parole «à ceux qui ne l'ont jamais eue». Par le recueil de récits de vie, diverses associations – passéistes, folkloristes – ont cru pouvoir «faire prendre en main par les intéressés eux-mêmes leur mémoire» (Lejeune 1980:271), les faire autogérer leur «fonds souvenirs», leur «capital traditions»!

La boulimie pour les récits de vie de «gens simples» relève d'une recherche d'un vécu «hors écriture», d'une sacralisation et d'une re-création imaginaire d'une société rurale ancienne et participe d'un éloge de la rusticité d'autant plus chère qu'elle est en train de disparaître. La plupart des récits de vie

4 Les thèmes «néo-ruralisme», «conservation du patrimoine», etc., ont suscité une abondante littérature qu'il n'est pas lieu de présenter ici. On consultera avec profit: Autrement (1978), Bourdin (1984), Noiriel (1986).

transmettent, en effet, un certain art de vivre axé sur la simplicité (allant parfois jusqu'à l'abnégation), ils enseignent les vertus du courage quotidien, de la résignation, de la valeur des petits événements, ils prêchent une vieille sagesse d'endurance, d'optimisme aux classes urbaines. «La nostalgie pousse à recueillir tous les vestiges d'une civilisation en train de disparaître, c'est la motivation des 'Archives orales de la France' qui, désirant fixer l'image de la 'France que nous venons de quitter', se sont exclusivement consacrées à recueillir des autobiographies d'ouvriers, d'artisans, de paysans (...) Et la curiosité pousse à explorer une civilisation inconnue au sein même de notre société» (Lejeune 1980:268–269). La notion d'un exotisme narratif dans le récit de vie (les vies d'un paysan, d'un artisan sont aussi étrangères à ceux qui les lisent que les «us et coutumes» des Papous du Haut Sépik) est intéressante, elle est attestée aussi bien dans les textes (souvent critiques) des ethnologues que dans ceux (plutôt apologétiques) des publicitaires. Dans les années septante, alors que cette vogue de «l'autobiographie en sabots» avait pris une coloration nettement passéiste et régionaliste, la publication du *Cheval d'orgueil* de Pierre Jakez Hélias et «l'opération *Terre humaine*» faisaient dire à Fanch Elegoët et à Rolande Bonnain qu'on passait «d'un exotisme extérieur, lointain, à un exotisme de l'intérieur où la distance était apportée à la fois par le passé et le milieu» (1978:339). Et Claude Karnouh de surenchérir: «depuis quelques années, il suffit que le titre d'un livre en appelle au passé mystérieux des campagnes, à la dextérité de l'artisan, aux joyeuses ripailles des fêtes populaires, aux frissons des mauvais sorts pour éveiller l'intérêt du public et les louanges aveugles de la critique. Les tirages surprennent, on les croyait réservés aux romans populaires des halls de gare. L'hagiographie de vieillards aux vies de labeur se vend bien; les pseudo-monographies folkloriques supplantent la mode déjà usée de l'exotisme tropical: les paysans ont remplacé les 'sauvages à plumes'» (1978:94). La jaquette de l'ouvrage d'Adélaïde Blasquez, *Gaston Lucas serrurier*, affirme quant à elle que ce livre «nous propose une étude ethnologique appliquée à un de ces hommes en bleus que le cloisonnement de nos sociétés rend aussi étrangers à leurs compatriotes en col blanc qu'un indien Guayaki ou un paysan d'Anatolie».

La mémoire singulière ou collective constitue une forme particulière du patrimoine, elle fait l'objet d'une demande, de la part du grand public et des «scientifiques», d'autant plus forte que l'obsolescence de l'objet est rapide. Nous laisserons à Philippe Lejeune le mot de la fin pour ce chapitre: «... la collecte des récits de vie porte par définition sur un passé plus ou moins lointain (...), elle cerne une mémoire coupée de l'action et du présent. Elle sert moins à réactiver les mécanismes de transmission d'une tradition à l'intérieur d'un même milieu, qu'à la dériver et l'annexer au profit d'une écoute d'un autre milieu. Elle fait partie d'un vaste transfert collectif de mémoire» (1980:270).

Phénomène éditorial et littérature de consommation

La mode des récits de vie «est un signe qu'on est tenté de rapprocher d'autres signes, dans les domaines les plus variés: le développement de l'interview, la prolifération du document vécu et l'étonnante inflation, ces dernières années, dans la littérature de type classique, des textes autobiographiques ou d'inspiration autobiographique» (Lejeune 1980:315)⁵. Mais si l'offre peut exister et se développer c'est qu'elle correspond à une demande, demande dressée et entretenue par le mode de personnalisation outrancier que les médias (radio, télévision, presse écrite) imposent à tous les messages qu'ils diffusent, qu'il s'agisse de politique, de sport, de publicité ou de littérature: consommation (forcée?) de vies (de prodiges ou d'inconnus) à longueur d'antenne, nécrologies à tous les repas, reportages sur le vif, face à face par écrans interposés. Cette omniprésence de plus en plus marquée n'agit pas seulement sur le grand public mais également sur le milieu éditorial⁶. Ainsi, les grandes maisons d'édition françaises se sont empressées d'anticiper et d'exploiter cette nouvelle demande en créant des collections spéciales («Vécu» chez Laffront, «La mémoire du peuple» chez Jean-Pierre Delarge, «La vie des hommes» chez Stock, «La France des profondeurs» aux Presses de la renaissance, «Actes et mémoires du peuple» chez Maspero, «Témoins» chez Gallimard, etc.) dont certains titres sont devenus des best-sellers. Dans un article datant de 1977, Pierre Bourdieu a analysé, entre autres, le rôle de l'éditeur dans le cycle de consécration d'un ouvrage et de son auteur. Il en ressort que l'éditeur (ou le directeur de collection) occupent une place stratégique dans le marché des biens culturels, qu'ils ne sont pas de simples agents de transmission mais détiennent un grand pouvoir décisionnel: ils ont souvent l'initiative d'un livre⁷ et prennent une responsabilité dans sa produc-

5 Il est en effet intéressant de noter que «même» certains piliers du Nouveau roman ont cédé à la tentation autobiographique: Robbe Grillet (1985), Sarraute (1983). Cette réinjection du sujet dans le récit que le Nouveau roman voulait supprimer n'a pas laissé les critiques indifférents; voici par exemple ce que Poirot Delpéch dit de Robbe Grillet: «... que le champion de la littérature sans adjectif ni métaphore, sans Dieu ni Homme, sans conscience ni sens, se mette, après trente ans d'ascétisme conséquent, à raconter sa vie, ses aïeux, ses boucles d'enfant, ses tartes chaudes, ses genoux écorchés, bref qu'il rechute dans la vieille envie humaniste d'ordonner sa mémoire et le monde, qu'il aille de son *Moi-je*, de ses *Mots*, ... il y a de quoi se perdre de dépit...» (1985a:20). Philippe Lejeune, spécialiste renommé de l'autobiographie, qui a littéralement démonté les mécanismes du récit de vie dans *Je est un autre* (1980), a lui-même publié avec son père, Michel Lejeune, *Calicot*, mémoires de son arrière-grand-père, modeste employé dans le Paris du XIXe siècle (1984).

6 Dans *Le pouvoir intellectuel en France* (1979), Régis Debray avait déjà analysé le phénomène et créé à cet effet le néologisme de «médiocratie», illustré par les journalistes Hamon et Rotman dans leur enquête sur les Intellocrates.

7 Un exemple récent: les *Mémoires* d'Alec Guinness commandités par les éditions Hamish Hamilton.

tion et dans sa forme mêmes. Outre l'étude de marché, ils déterminent les créneaux à exploiter et sont en quelque sorte des entrepreneurs qui suivent (ou devancent) la demande du public et agencent de quoi la satisfaire. Ajusté à une demande repérable (à travers sondages, etc.) et doté de circuits de commercialisation et de procédés de faire-valoir appropriés (publicité, émissions TV, relations publiques, etc.), le livre est au centre d'un vaste réseau d'interactions qui met en présence trois instances principales; voici ce qu'en dit Pierre Bourdieu: «l'ajustement entre l'auteur et l'éditeur et ensuite entre le livre et le public est ainsi le résultat d'une série de choix qui font tous intervenir l'image de marque de l'éditeur: c'est en fonction de cette image que les auteurs choisissent l'éditeur, qui les choisit en fonction de l'image qu'il a lui-même de sa maison, et les lecteurs font aussi intervenir dans leur choix d'un auteur l'image qu'ils ont de l'éditeur...» (1977:22).

Graphomanie

Il est impossible de traiter du phénomène biographique sans aborder la question de l'explosion éditoriale et de la littérature de consommation.

Dans «Les lettres perdues», une des nouvelles du *Livre du rire et de l'oubli*, Milan Kundera stigmatise la graphomanie (fait d'écrire non pour soi mais pour un public d'inconnus) qui pousse actuellement n'importe qui à vouloir écrire, publier et diffuser son «vécu»: «... et le jour (qui est proche) où tout homme s'éveillera écrivain, le temps sera venu de la surdité et de l'incompréhension universelles (...). L'isolement général engendre la graphomanie, et la graphomanie généralisée renforce et aggrave à son tour l'isolement universel. L'invention de la presse à imprimer a jadis permis aux hommes de se comprendre mutuellement. A l'ère de la graphomanie universelle, le fait d'écrire prend un sens opposé: chacun s'entoure de ses propres signes comme d'un mur de miroirs qui ne laisse filtrer aucune voix du dehors» (1984:110, 125).

Ces propos acerbes et désenchantés résument pourtant un phénomène social réel: «depuis une décennie, les récits de vie se multiplient, ils fusent de partout, ils inondent l'écriture» dit Claude Abastado (1983:5). On raconte, on (s')écrit, on fait parler: maieutique ou industrie? L'idée s'impose que toutes les vies se valent et sont bonnes à dire. On apprend même aux gens à l'écrire⁸. Cette offre encourage la transformation de l'autobiographie en

⁸ Voir l'analyse que Lejeune (1982) fait d'une vingtaine d'ouvrages de provenances diverses (USA, GB, F) tous destinés à enseigner aux gens à faire le récit de leur vie.

véritable phénomène de masse: «devenez ainsi propriétaire de votre vie! Chacun est convié à l'accession de la propriété individuelle de sa vie, à construire un pavillon d'écriture sur son petit lopin d'existence» (Lejeune 1980:177) Pour une certaine catégorie de personnes, écrire sa vie semble constituer une étape obligée du vedettariat: «A peine vedette, Jean-Luc Lahaye a déjà publié son livre (...). Cette autobiographie a été vendue, comme son dernier album (...), à plus de 300 000 exemplaires»⁹ (Claude Fléouter, *Le Monde* 10 janv. 1985). Les gens du spectacle, du monde politique, sont particulièrement (auto)biographiables, non pas tant à cause de leurs vies prétendument photogéniques, mais à cause de l'intérêt fondé sur la croyance du public d'être admis dans leur intimité¹⁰, et cela non plus seulement à l'âge de la retraite, mais à leur zénith, à mi-vie: «pour griller les confrères, les éditeurs font portraiturer les stars potentielles de demain, l'esprit loto gagne l'édition» (Poirot-Delpech 1985:1). Finalement, chacun de nous est un livre qui s'ignore et il suffirait d'un déclic pour que notre existence se déploie en écriture.

Un genre hybride

Le récit de vie occupe une position d'entre-deux dans l'ordre de la parole: entre ethnologie et littérature. C'est un produit mixte qui emprunte principalement ses éléments à deux modes de pensée, à deux méthodes: l'approche anthropologique d'une part, l'approche journalistique ou romanesque d'autre part. Cette situation ambiguë a une efficacité publicitaire largement exploitée: «pour attester qu'un récit de vie est authentique, (préfaciers et critiques) le présentent comme un document et l'opposent à la littérature; pour faire valoir son intérêt, ils l'assimilent aux grands textes littéraires» (Abastado 1983:15). Le plus efficace consistant à dire les deux à la fois; ainsi *Les enfants de Sanchez* d'Oscar Lewis se présentent-ils comme «une œuvre profondément émouvante où la violence, la souffrance, la cruauté côtoient la bonté, le courage la gaité. Par sa vision *spontanée* d'un certain milieu de

9 Même si ces ouvrages ont mauvaise presse auprès d'une certaine élite littéraire et éditoriale (celle-là même qui cherche à nier la dimension commerciale inhérente à toute entreprise culturelle); ils sont qualifiés de «non-livres», de «bouquins rapidement ficelés...vendus comme des boîtes de cassoulet» (Pierre Lepape, *Le Monde* 13 déc. 1985).

10 Cette curiosité vaguement fétichiste mêlée d'un certain voyeurisme signale la croyance dans l'existence de personnes que leur pouvoir charismatique transforme en «héros», dans la sphère desquels on aimerait entrer par «confidences» interposées.

Mexico, par son exactitude, cet ouvrage *scientifique* d'une grande tenue *littéraire* a sans doute inauguré l'ère du 'roman-vérité'» (dos de l'ouvrage, souligné par nous). Où s'arrête le témoignage, où commence la fiction? Selon Abastado, c'est cette ambiguïté même qui «modèle et consacre le genre» (1983:11). A notre sens, le débat pour savoir lequel des deux langages est le plus «vrai» repose sur une illusion: illusion de pouvoir distinguer une littérature qui joue sur l'intuition, la créativité, se pare des charmes de l'art et des sciences sociales qui comparent, s'effacent devant leur objet jusqu'à disparaître. Désormais, les frontières s'estompent, les genres se mêlent, les sujets et les façons d'écrire ne peuvent plus se définir par des distinctions disciplinaires (seules les méthodes peuvent y parvenir). Il y a par conséquent, au niveau du produit fini, un flou total autour de l'écriture: ce sont bien les mêmes mots, les mêmes tournures syntaxiques, les mêmes effets de style et de présentation qu'utilisent romanciers et praticiens des sciences sociales. A moins de réduire celles-ci au seul langage des chiffres et des statistiques, elles auront toujours recours à la rhétorique, à la nécessité d'être comprises du lecteur – et pourquoi pas? – de lui plaire? Comment, dès lors qu'on écrit, échapper au piège des mots. Finalement, le terme même de «récit de vie» porte en lui les limites du genre: il n'est pas la vie mais récit *sur* la vie; c'est son apparence de réalité qui fait sa puissance de suggestion.

De l'encadrement

Le récit de vie ne se présente pas seul, il est paré, justifié, par sa situation éditoriale, par une iconographie plus ou moins abondante, encadré par tout un discours d'escorte (textes d'appuis sous forme de préfaces, postfaces, extraits du dossier de presse, lettres prestigieuses, etc.). Ces textes sont en fait le lieu où s'opère un renversement intéressant dans la relation d'enquête, bien exprimé par Lejeune lorsqu'il dit: «en changeant de place dans le discours devenu texte, l'enquêteur change la direction, le lieu et le mode de sa médiation. Pendant l'enquête il représentait le public en s'adressant au modèle. Maintenant il se retourne pour faire face au public, et s'adresse à lui en se faisant l'interprète du modèle, ou plutôt du couple qu'ils ont tous deux formés. Il était avec son modèle dans une situation de dialogue alterné, dans un même plan de communication même si la situation n'était pas égale. Le voici dans une situation non réciproque» (1980: 304). Dans le nouveau circuit de communication où le livre s'engage, il convient de ne pas mélanger les rôles.

Le nom de la collection où paraît le récit de vie constitue à lui-seul un label de garantie et une direction de lecture¹¹. Le nom du modèle apparaît généralement dans le titre, souvent accompagné de sa profession, il y est éventuellement déjà situé géographiquement. Quelques photographies attestent que le personnage a bel et bien existé, contribuent à l'effet *Canada dry* (voir plus loin), authentifient par avance le récit et renforcent l'intérêt captatif pour sa forme personnalisée.

Les textes d'appui appartiennent à un genre codé dont il est possible de dégager quelques thèmes récurrents: relative discrétion sur l'enquêteur lui-même, mise en scène de sa relation avec le modèle, brève description des procédures d'enquête, scrupules, etc. Mais s'ils présentent l'enquêteur-médiateur, c'est avant tout pour faire valoir sa compétence «scientifique», son implication affective dans «l'aventure», et non pour traiter de questions méthodologiques (telles que les conditions matérielles de la production du récit, les interactions entre le modèle et lui-même et leur rôle dans les processus d'élaboration du récit, etc.) ou éthiques (les conséquences de son ingérence dans la vie d'un autre, de qui le récit est-il la propriété, etc.). Parmi ces textes, la préface¹² occupe une place particulière, son rôle est triple: «elle a d'abord une fonction de pacte 'référentiel' (le modèle existe, je lui ai parlé), 'autobiographique' (à travers mon écoute et ma retranscription, c'est bien à vous public, qu'il acceptait de parler), et 'ethnographique' (il n'appartient pas au monde de l'écriture)» (Lejeune 1980:306). Elle décrit la rencontre¹³, l'amitié nouée, le respect mutuel, en bref tous les traits qui garantissent la véracité des propos à venir. Elle a aussi pour fonction «d'induire des effets de lecture, d'explicitier par avance les sens qu'on a voulu produire (...). Le texte est lu d'avance: programmation et auto-publicité» (Lejeune 1980:306).

11 Voici, par exemple, comment se présente la collection *Témoins*: «Entre le journalisme et l'essai, entre le reportage et l'étude, entre l'enquête et l'analyse, *Témoins* réunit des ouvrages hors série où les grands problèmes d'aujourd'hui apparaissent sous un angle inattendu. Tantôt ce sont des documents bruts: mémoires, interviews, enregistrements au magnétophone (...). Tantôt des récits qui livrent, encore toute chaude, l'expérience toute crue (sic) de l'auteur...»

12 Voir à ce sujet l'article de Idt (1977:77).

13 Cette rencontre peut-être due à diverses raisons: au hasard («en 1959, je me suis installé à Saint-Loup; nous sommes devenus amis. Pendant les heures de billard ou de chasse, je découvrais quelques passages de la vie de «Phraïm», Alain Prévost, préface de *Grenadou, paysan français*); à des circonstances dramatiques («il a fallu que survienne, dans l'existence de Gaston Lucas, un drame auquel je me suis trouvée mêlée (...) pour que s'établisse entre nous le lien dont nous n'osions rêver...», Adélaïde Blasquez, préface de *Gaston Lucas, serrurier*) ou encore à une confiance réciproque appelant les confidences («Nous avons commencé ces entretiens (...) vers l'été 1974, un peu pour nous amuser, sans véritable cohérence. L'idée de les rassembler en volume n'est venue que plus tard», Marie-Magdeleine Brumagne, préface de *La poudre de soufre*).

Dans la préface, il est fréquent que l'on dresse un rapide portrait moral du modèle: «dans cette vallée où les paysans sont des gens admirablement civilisés (...) les femmes surtout, ont des réserves de sagesse et de malice que Marie possédait au plus haut degré. Elle avait aussi des réserves de ténacité, de courage, nées d'un sens aigu de la juste révolte contre les oppressions, d'où qu'elles viennent et qu'elle portait en elle depuis son enfance» (Marie-Magdeleine Brumagne, préface de *La poudre de sourire*). Portrait dont le message implicite est de signifier que le récit sera à la mesure de ce caractère et qu'il comportera les mêmes qualités.

Fréquemment, la préface n'est pas rédigée par l'enquêteur lui-même mais par une personne célèbre – écrivain, historien, ethnologue, etc. – dont la «présence» est, aux yeux du lecteur, à la fois porteuse et garante de la qualité de l'œuvre. Des lettres peuvent fonctionner comme caution prestigieuse (par exemple les lettres de Marguerite Yourcenar jointes à la préface de *La poudre de sourire*), quelques données générales sur le contexte historique ou social peuvent donner au récit une sorte d'investiture scientifique. Dans l'ordre de la production et de la transmission des biens culturels, seule une personne «consacrée» peut faire autorité, peut proclamer la valeur du modèle et de son récit et surtout «engager (...) son prestige en sa faveur agissant en 'banquier symbolique' qui offre en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé» (Bourdieu 1977:6).

Cette présentation protéiforme du modèle renforce l'impression réaliste (par la superposition de deux images qui coïncident: la personne qui disparaît dans le texte ressemble à celle décrite dans l'hors-texte), suscite la curiosité biographique du lecteur et provoque son investissement imaginaire dans l'existence d'un autre.

A l'autre bout de la mémoire du modèle¹⁴ il y a une attente, et c'est certainement dans l'adéquation entre ce que le récit de vie offre et ce que le public demande que réside le succès éditorial du genre. Mais au fond, qu'est-ce qui pousse un lecteur à consommer la vie d'un autre? Ses diverses motivations sont placées, à plusieurs titres, sous le signe de la quête: d'un interlocuteur et d'une identification, d'un enracinement, du «réel».

14 Je reprends à dessein, et dans toute son ambiguïté sémantique, le terme utilisé par Lejeune (1980) pour désigner l'informateur et, dans le cas d'un récit écrit, le rédacteur.

Des mots pour se (re)connaître

Dans la lecture d'un récit de vie, il y a la volonté d'établir un dialogue indirect et silencieux, de nouer des liens invisibles, ou, comme l'affirmait Romain Rolland à qui l'on demandait pourquoi il lisait: «Je lis pour trouver un interlocuteur. C'est apparemment la réponse d'un ruminant solitaire dont la vie n'est depuis des années qu'un long monologue. Mais n'en sommes-nous pas tous là? Et chacun se cherchant, aux prises avec l'énigme de sa propre solitude, va plus ou moins consciemment vers l'interlocuteur qui lui ressemble, en qui il puisse se 'lire'» (Cité par Josyane Savigneau dans *Le Monde* 19 oct. 1984, p. 27).

Dans la citation ci-dessus, Romain Rolland introduit, en parlant «d'un interlocuteur qui lui ressemble», un paramètre important pour le lecteur d'un récit de vie. Le phénomène biographique trouve l'une de ses origines dans des processus identificatoires complexes: les propos du modèle entrent en résonance avec le désir du lecteur, il s'établit une sorte de rapport spéculaire. Par le récit, le lecteur accède à un monde et à des personnages à la fois inconnus et familiers par lesquels il peut s'identifier, en quelque sorte, à des archétypes immémoriaux. Cette identification, que nous pourrions appeler profonde, est possible parce qu'elle passe par une identification superficielle à des personnages assez actifs, assez porteurs de sens pour que se déclenche le mécanisme. Le récit de vie, si l'expérience du modèle est «bien» rendue, s'il permet à l'imagination de re-crée des situations, des mentalités, un «monde», produit des structures signifiantes qui balisent l'itinéraire qu'empruntera le désir d'identification du lecteur. Mais cette adhésion est trompeuse, comme l'attestent les propos de Lejeune: «plus nous entrons intimement dans la perspective de l'autre, plus elle nous devient, comme à lui-même, à la fois évidente et impensable (...). A quoi se combine l'impensé propre à notre imaginaire: l'identification suppose une relative méconnaissance de ses propres mécanismes, des contrastes et des compensations par lesquels nous structurons notre identité. L'évocation du 'vécu' produit un effet d'émotion et de présence qui enrichit notre expérience imaginaire, mais pas forcément notre compréhension réelle du monde, de l'autre, de nous» (1980: 308–309).

L'élément moteur de l'identification n'est pas le modèle en tant que tel. Son ancrage véritable serait plutôt la valeur immuable qui peut s'incarner en lui. Le «moi» dépeint n'est pas une figure unique: le modèle est socialement typé, il appartient à un groupe (reconnu ou non), mais son itinéraire a valeur d'exemple (phénomène qui trouve une sorte d'amplification dans la distinction que constitue le fait d'être d'abord «choisi», puis publié). Le lecteur oscille sans cesse entre la lecture d'une expérience individuelle et l'impression d'une expérience commune à tous, universelle.

Ainsi se trouve reposée l'opposition «exemplarité – série». Car l'adéquation entre l'offre du récit et l'attente du lecteur repose sur un paradoxe: «pour qu'un récit captivé, il faut qu'il présente des personnages et des événements d'exception; pour qu'il soit exemplaire, il faut que les personnages fassent songer à tout un chacun, que l'histoire soit quotidienne. Toute la rhétorique des récits de vie et les propos des préfaciers tentent de surmonter ou de nier cette contradiction» (Abastado 1983:8). Ainsi, dans l'avant-propos de *Grenadou, paysan français*, Alain Prévost écrit: «Ephraïm est un paysan exceptionnel parce qu'il aime les arbres. Il est un être exceptionnel parce qu'il est heureux. Son histoire est pourtant exemplaire. Comme lui des millions de paysans...» (1966:7).

Les «modestes héros» (voire les «anti-héros») des récits de vie sont des individus sans importance, mais on croit les connaître depuis toujours. Ils sont d'un autre temps, d'un autre milieu, et c'est le dépaysement du lecteur qui les rend exemplaires, son engouement qui lui donne l'impression de s'approprier ce qu'ils donnent en représentation. Entre l'image du bébé sur son coussin et le masque du même sur son lit d'agonie, la vie est tissée de micro-événements; joies, malheurs, deuils, mariages, imprévus prévisibles, dans lesquels le lecteur retrouve sa propre expérience: «la stéréotypie est une condition nécessaire à l'exemplarité» (Abastado 1983:8). Et cette stéréotypie est de règle pour que les faits aient d'emblée une signification; on relève ainsi une sorte de parcours obligé des situations attendues: naissance, enfance pauvre, scolarité souvent interrompue prématurément, difficultés économiques, travail, apprentissage, éducation sentimentale, mariages, deuils apparaissent, lorsque les lectures se multiplient, comme autant de *topoi*. La banalité des événements crée une impression de «déjà vu» et authentifie le récit. Il s'agit moins, pour le récit de vie, d'être authentique qu'authentifiable, nous y reviendrons.

Cette impression de vie reproductible à l'infini explique peut-être le malaise et le mouvement de recul de Philippe Lejeune à la lecture des ouvrages de type 'la vie mode d'emploi': «si j'écris ma vie, c'est pour construire mon identité, ou léguer une expérience singulière. Or ces manuels, tout en me persuadant vigoureusement, dès les premières pages, de l'unicité de mon expérience, reposent en fait sur deux postulats: l'auteur du manuel sait déjà dans quel cadre se situe mon unicité, et il connaît les moyens qui me permettront de la communiquer. Des deux côtés je suis instantanément ramené à la généralité, et à cette évidence que mon unicité est un fait de série (...). Ouvrir [ces manuels], c'est comme entrer dans un magasin de confection, se soumettre à une sorte de bodygraph. Ma vie y est écrite d'avance» (1982:171). Le prêt-à-porter de la mémoire en somme.

Les personnages des récits de vie ont eu «une vie comme toutes les autres», néanmoins cette ressemblance n'est pas donnée à lire comme une répétition, mais sous la forme idéal(isé)e de *l'individu typique*, plus «comme les autres»

que les autres, car de manière unique! La juxtaposition de récits de vie multicentrés (ou récits de vie croisés¹⁵), si elle a une valeur méthodologique et heuristique indéniable, aura de fortes chances de briser l'écran identificatoire, d'arracher le lecteur à l'illusion d'individualité exemplaire et de la lui faire envisager comme un fait de série. «Des vies en série sont aussi tristes que des rangées de tombes» (Lejeune 1980:310), un ensemble de récits de vie rappelle en effet d'autres lieux où la vie de chacun est sériée et n'apparaît plus que comme une variation sur un thème connu et commun.

Un autre élément concourt à créer cette impression de «déjà vu». Les personnes qui ont recueilli des documents biographiques ont en effet noté l'existence, chez les modèles, de scénarios, de portraits robots en quelque sorte, qui orientent à la fois le contenu et le sens du récit. S'il est évident que l'ordre des questions agit sur celui du récit¹⁶, ce dernier est également déterminé par divers modèles de parole et d'écriture, lesquels vectorisent, souvent sans qu'il s'en aperçoive, les propos du narrateur, offrent un plan de vie qui contribue à donner au déroulement de l'existence une clarté qu'elle n'avait pas forcément pour l'intéressé lui-même mais dans laquelle il se reconnaît, et à la narration un aspect unifié¹⁷. De plus, chacun apprend à s'identifier, de façon plus ou moins précise, selon une conception du «moi» artificielle et souvent en fonction de normes sociales reconnues et intériorisées; le récit devient alors le reflet d'une histoire convenue, conforme à une mémoire officielle (celle de la classe sociale, du milieu, du parti, de l'idéologie dominante, etc.). Il est donc temps de rompre avec l'idée de spontanéité, de liberté totale du modèle face au matériau de ses souvenirs, d'écriture libérée.

Racines

Pour le lecteur, le récit de vie fonctionne comme signe magique d'un enracinement fictif qu'il croit possible par l'achat d'un passé, par l'appropriation d'une histoire rurale pensée comme modèle des relations entre les gens, entre les gens et la nature, par la reconnaissance feinte des témoins d'un univers social en train de disparaître. Dans ce sens lire, pour les membres des classes moyennes, est une manière de récupérer un passé dont ils se sentent

15 Voir à ce sujet Poirier et Clapier-Valladon (1980).

16 Sans parler des problèmes inhérents à la relation inégale enquêteur-informateur où demander est déjà induire, où répondre est souvent se conformer à une attente. Le récit se modèle ainsi dans le jeu des questions et des réponses, avec ses ruses, ses séductions, ses pièges.

17 Voir Abastado (1983:14).

dépossédés par les conditions de vies urbaines, de se «donner une mémoire et une tradition substitutives» (Lejeune 1980:272), de trouver les traces d'une antériorité sécurisante face à l'opacité du présent. Plusieurs auteurs s'accordent pour dire que la «littérature en sabots» est un objet dont le sens est reconstruit par des attitudes culturelles de groupes sociaux n'ayant pas les mêmes critères de valorisation que les ruraux; ainsi Lejeune déclare que «celui à qui l'on demande de se souvenir devant le magnétophone ne se rend pas compte que l'écoute de sa mémoire obéit à une autre stratégie que sa mémoire à lui» (1980:274). La grande ardeur déployée tous azimuts par les généalogistes (amateurs ou non) relève, à notre sens, de la même volonté. La généalogie (par des actes notariés, des tableaux d'ascendance, etc.), le récit de vie (par les souvenirs d'un autre) évoquent – et permettent d'accéder à – un univers que l'on croit reconnaître, dans lequel on peut situer une origine, un terroir dont on serait l'héritier, où il est possible de se projeter.

L'effet Canada dry

«C'est fort comme l'alcool, ça a la couleur de l'alcool, mais ça n'est pas de l'alcool». – Cette publicité pour une boisson gazeuse nous a fourni à la fois l'occasion d'un titre (moyennant quelques aménagements) et une manière de qualifier une dimension fondamentale du phénomène (auto)biographique. Le récit de vie médiatise un monde qui ressemble à s'y méprendre au «vrai», le neutralise afin de conserver, dans sa texture, un élément essentiel pour que cette transmission soit possible: la lisibilité. Sa lecture s'opère sur le mode de la confiance: ce qui est en jeu ici, ce n'est ni la crédulité du lecteur, ni la puissance du leurre, du trompe l'œil, mais la force de l'autorité attachée à la figure de «l'auteur» (modèle et/ou enquêteur)¹⁸. L'effet de réel est un effet de maîtrise. Le lecteur se constitue 'prisonnier volontaire' d'une histoire où le narrateur (qui par définition connaît les faits à l'avance), par la construc-

18 Voir à ce sujet l'extrait du texte d'Anthony Powell cité par Mintz (1979:18). Qui est l'auteur? Si dans une autobiographie classique il est souvent impératif de cacher l'existence d'un «nègre», dans le récit de vie «à deux voix» il peut être nécessaire de garantir (à diverses fins) que le modèle n'a rien écrit. Selon Lejeune, le doute n'est pas permis, l'enquêteur est l'auteur du livre: «il en a eu l'initiative, le récit collecté réalise son projet à lui, et non celui du modèle, il en est le maître d'œuvre, il en est finalement le signataire et le garant par rapport au nouveau circuit de communication (scientifique ou littéraire)» (1980:266). En poussant le raisonnement plus loin, on peut se demander quelle est la part de 'pygmalionisme' dans cette écriture en collaboration; il n'est pas impossible que l'enquêteur soit, en fin de compte, le créateur du récit *et* du modèle.

tion du récit, par des effets structuraux et formels – retours en arrière, insinuations, leitmotifs, etc. – agit comme une sorte de guide.

Dans le compte-rendu d'un colloque consacré au phénomène biographique, Frédéric Gaussen esquisse (jusqu'à la caricature) la croyance générale à l'égard des récits de vie, reprenant, non sans une certaine dérision, les formules du marketing éditorial (en l'occurrence lui-même inspiré du discours 'bio' prônant une vie saine, proche de la nature, etc.): «face à l'appât de l'écrit, à la raideur des chiffres, le récit de vie a l'attrait du spontané, du discours naturel. S'effaçant derrière le magnétophone, l'intervieweur reçoit un produit brut, sauvage: une confidence sans intermédiaire. Le récit de vie est un produit garanti naturel, non trafiqué. Il échappe à la pollution de la théorie ou de la littérature. Il vient à point contenter une époque qui se dit saturée d'idéologie» (*Le Monde* 14 février 1982, p. 3). On pense en effet retrouver, dans le discours du «vécu», des valeurs d'oralité que l'écriture aurait perdues: absence d'artifice, sincérité totale, adéquation sans médiation au réel; ce que le public consomme, dit Lejeune, «c'est la forme personnelle d'un discours assumé par une personne *réelle*, responsable de son écriture comme elle l'est de sa vie. On consomme du 'sujet' plein, qu'on veut croire *vrai*»; et Lejeune de conclure que «l'autobiographie est une nouvelle, immense et vide, rhétorique de la première personne (...). D'ailleurs, plus les médias coupent la communication directe plus ils la restituent sous la forme de leurre et d'image (...). De sorte qu'au terme de cette feinte personnalisation, 'je' a chance de ne plus être personne...» (1980:245 et 316, souligné par nous).

Le récit de vie ne transmet pas une expérience brute mais une sélection d'événements, une reconstitution élaborée; une fois arrangé, monté¹⁹, il clôt une portion de «réalité, la circonscrit entre un début et une fin, en fait ainsi une sorte d'îlot, d'enclave de sens au sein de la totalité non maîtrisable de l'existence. On pourrait à la limite le qualifier d'hyperréaliste dans la mesure où tout ce qu'il présente est peut-être «vrai», mais où cette impression de réalité est un suprême effet de l'art.

L'effet *Canada dry* est possible parce que le récit est autojustificatif, auto-légitimant; la preuve qu'il fournit de son existence est aussi celle de la

19 Le modèle (mais le plus souvent l'enquêteur) a toujours en vue la construction d'un ordre du récit (pour plusieurs raisons, notamment une meilleure lisibilité) à partir d'éléments qui sont autant de pièces d'un puzzle qu'il faudrait reconstituer – en postulant un modèle virtuel idéal – et dont ces éléments seraient les indices épars et mélangés. Par le montage, on obtient une continuité, une linéarité artificielles du «vécu». On note que plus la transposition est poussée, plus l'effet de «réel» est marqué. Cette mise en ordre, en vue d'obtenir une totalité cohérente, s'opère généralement ou selon un axe chronologique (qui fait croire à une perspective unifiée de l'existence) ou selon un axe thématique (plus près de l'ordre de la mémoire qui procède par associations d'idées, présente des discontinuités, etc.).

véracité des événements qu'il relate. La narration rend présent, vrai, crédible à cause de ce qu'il y a en elle d'affirmation incontournable, à cause de sa nature de discours catégorique et péremptoire²⁰. Est-ce parce que tout cet «affirmatif» est en fin de compte source de certitude qu'il donne sens, et par là même, consistance et solidité au réel, en lui fournissant en quelque sorte la possibilité de s'auto-éconcer? Sans doute, cette donation de sens, cette vision d'une réalité structurée, ne font-elles que renforcer, prolonger notre propre volonté de mise en ordre dans l'opacité et la complexité de l'existence. Si *Je, est un autre* compte parmi les meilleures analyses du phénomène biographique, c'est que son auteur, rompu à la critique littéraire et habitué à traiter le texte comme tel, a précisément fait subir le même traitement aux récits de vie, brisant l'idée qu'il fallait y voir une tranche de vie. Si, du côté des publicitaires, la prétention réaliste revendiquée dans toute entreprise de type (auto)biographique est mensongère, du côté du public, la quête d'un discours pur, censé restituer intégralement la personnalité de celui qui l'a produit est, quant à elle, parfaitement illusoire.

«Lisez, ceci est ma vie»

«Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur»; la phrase initiale des *Confessions* de Rousseau paraît hasardeuse lorsque l'on considère la prolifération actuelle des récits de vie. Qu'est-ce qui pousse quelqu'un à vouloir dire ou écrire sa vie, à se raconter à un enquêteur? Dans sa préface à *Pipes de terre, pipes de porcelaine*, Luc Weibel propose la réponse suivante: «innombrables sont les chemins qui, entre la vie et l'écriture, assurent des passages, ménagent des ouvertures. Certains, revenant sur ce qu'ils ont été, prennent la plume pour écrire leurs Mémoires. D'autres, refermant un livre, se prennent à scruter leur passé, y découvrant les éléments d'une cohérence, la percée d'un sens; ils entrent à leur tour dans un récit, et confient à l'éphémère de la parole les traces vacillantes de ce qui fut» (1978:7). On retiendra la fonction cathartique, stimulante que peuvent jouer d'autres lectures et la volonté de mise en ordre. Il apparaît que, quelle que soit la manière dont il a été provoqué, le récit de vie est le plus souvent une tentative du sujet pour construire et (se)

20 Le lecteur est contraint d'adhérer à ce qui est dit sans esprit critique, les récits de vie étant, pour la plupart, publiés sans mise en place contextuelle (qu'elle soit historique, sociale, culturelle), sans informations complémentaires, sans possibilité de vérifier ou de mettre en perspective les propos du modèle.

donner une image de lui-même face à un interlocuteur réel, l'enquêteur, et virtuel, le lecteur, image diachronique et non portrait synchronique²¹. Le sujet est constitué d'une succession de souvenirs: il n'est pas seulement ce qu'il fait actuellement, il est ce qu'il a fait, et la version conventionnelle de son passé représente presque mieux son «soi» réel que ne le fait son «soi» présent. Ce qu'il *est* semble éphémère et insaisissable, mais ce qu'il *fut* a un caractère immuable, définitif. Situation paradoxale: le sujet se trouve identifié de manière plus fiable par ce qui n'existe plus (sauf sous forme de traces dans la mémoire, lesquelles peuvent être distordues, déformées) que par ce qu'il *est*. Le fait n'est pas sans évoquer le film de Wim Wenders, *L'ami américain*, où l'acteur Dennis Hoper ne cesse de se prendre en photo (et au piège) avec un polaroid et de se raconter dans un magnétophone; la seule chose qui l'assure de sa réalité, ce sont ces clichés et ces mots qu'il doit multiplier sans cesse car chacun devient aussitôt obsolète.

A travers le récit de vie, il y a, comme l'affirme Marc Lipiansky, un «effort pour ressaisir son identité à travers les aléas et les avatars de l'existence dans une cohérence qui la rende communicable à autrui. Le récit suppose ainsi un processus de totalisation, à travers lequel l'énonciateur cherche à donner sens et consistance à sa vie» (1983:61). En se racontant, le modèle évoque et réactualise tout à la fois son passé et impose un cadre organisationnel à son existence. Dans *L'Etranger*, Camus en faisant dire à Meursault «je compris alors qu'un homme qui n'aurait vécu qu'un seul jour pourrait vivre cent ans (en prison) il aurait assez de souvenirs», signale les limites de cette entreprise de totalisation. La profusion, le foisonnement anarchique des réminiscences impliquent nécessairement une sélection, des mutilations, menacent sans cesse l'unité que chacun essaie de donner, rétrospectivement, à son existence.

Dans cette opération qui consiste à enchaîner, à linéariser une succession d'événements, à rassembler des souvenirs épars offrant de lui une image fragmentée, le modèle doit se soumettre à des contraintes discursives et langagières, auxquelles s'ajoutent, selon Claude Chabrol, «les déterminations propres au fonctionnement social et psychique de la mémoire qui apparaît comme un système complexe qui sélectionne, synthétise, condense et déplace, selon des *schémas a-prioriques*: cognitifs, psycho-sociaux et inconscients (au sens freudien) qui sont articulés d'ailleurs aux structures

21 Un bon «récit», comme une «bonne» photo, sont ceux où l'on se reconnaît, où l'on se voit conforme à une identité imaginée, à l'image que l'on aimerait donner de soi-même. La relation entre la pratique photographique et le langage (parlé ou écrit) serait un domaine à explorer; les publicistes ont déjà franchi le pas: «Apprenez à parler polaroid (...). Pour parler des choses de la vie, parlez polaroid: c'est la langue universelle» (publicité, fév. 1986), «la vie s'écrit en Agfa» (publicité, 1983), ou encore «signez vos images avec Kodak ektachrome» (publicité, 1984).

sémantiques et syntaxiques» (1983:81). Une des difficultés d'appréhension du récit de vie vient de ce que le modèle se constitue en objet d'étude; et si le «je» qui raconte et le «moi» raconté sont bien les «mêmes», ils sont séparés par une différence radicale: ils n'ont plus ni la même situation spatio-temporelle, ni la même perception des événements. Non pas double, mais autre, dont l'altérité marque et structure le récit. Le travail de la mémoire, l'acte narratif et scriptural tentent d'annuler cette différence, de nier cette dualité et cette distance du sujet à lui-même et suggèrent une continuité du vécu. Il n'en demeure pas moins que les rapports qui existent entre son récit – parlé ou écrit – et sa vie ne sont pas transparents. La quantité des souvenirs, leur organisation spécifique, leur mise en scène – souvent non consciente – produisent chez le modèle un sentiment d'étrangeté à lui-même, d'opacité. De plus, la construction d'un récit linéaire qui réduit la richesse multiforme de son «vécu» en une suite d'événements artificiellement rassemblés a souvent des incidences sur la vision qu'il a de lui-même.

Si, dans l'univers orwellien, la décision que prend Winston Smith d'écrire son journal, afin de fixer une histoire qui n'en finit pas de lui échapper, apparaît comme l'acte subversif extrême (susceptible d'être puni de mort), à l'ère de la graphomanie, en revanche, écrire – et donner à lire – sa vie est un *must*. Pour le modèle, être sollicité par quelqu'un à se raconter est souvent perçu comme une sorte de distinction. Il peut trouver, dans l'intérêt que l'enquêteur lui manifeste, une sorte de revalorisation de son image, une écoute, et éventuellement, une relation structurante et sécurisante. Et même si cette relation a un caractère indéniablement *artefactuel*, même si elle est par définition inégale, préfaces et autres textes d'escorte insistent surtout sur sa dimension amicale, sur la confiance réciproque, conditions nécessaires pour garantir la sincérité et l'authenticité des propos échangés, pour que le récit fonctionne sur le mode de la confiance et la lecture sur celui de l'écoute. Cette entreprise – stimulée – de mise en ordre de ses souvenirs et de mise en scène de son existence renvoie à une autre situation où l'individu est amené à se raconter devant quelqu'un: la psychanalyse. Celle-ci encourage, comme procédure d'investigation, l'anamnèse du patient, voyant dans l'expression et la réévaluation de son passé l'un des moyens de la cure. Là également, l'individu est engagé dans un travail de déconstruction en vue d'une reconstruction qui ait un sens (dans les deux acceptions du terme), c'est à dire qui soit signifiante et orientée.

Il ne s'agissait pas ici de nier l'apport indiscutable de la méthode biographique en soi mais de dénoncer le leurre sur lequel reposent la diffusion et la multiplication des récits de vie à grande échelle. Il ne s'agissait pas de déconseiller leur lecture mais d'encourager une appréhension *critique*, c'est-à-dire impliquant un travail de part et d'autre de leur production. En d'autres termes, le travail de «l'auteur» n'est fécond que lorsque il oblige le lecteur à

une action (et à une réaction), lorsqu'il l'amène à «faire le tour» du texte et non plus à se laisser circonvenir par lui, à l'étudier en le tenant à distance. Alors seulement disparaîtront l'illusion et le prétention de vouloir livrer – paradoxalement par la médiation d'un matériau élaboré – l'immédiateté même du monde, de la vie et l'ambition de jeter à la face du lecteur «le réel pieds et poings liés». Car si le récit de vie a effectivement quelque chose à voir avec la vie c'est qu'il la trahit, aux deux sens du terme: il la révèle et s'en éloigne.

Résumé

Les récits de vie qu'ethnologues et sociologues pratiquent depuis longtemps, que les historiens ont commencé de solliciter à une date plus récente et dont le grand public raffole, représentent tout à la fois une méthode d'investigation en sciences sociales, le moyen d'archiver des «cultures en voie de disparition» et un genre nouveau pour la littérature. Que penser de ces «je» multiples qui «envahissent» l'écriture? Les récits de vie, par lesquels ils s'expriment, sont des produits de grande consommation qui reflètent – et entretiennent – un phénomène général de personnalisation qui touche tous les domaines (politiques, littéraire, sportif, etc.). Dans les années septante, ils ont été également le reflet et le moyen d'expression d'un engouement généralisé pour tout ce qui était le passé. On se mit alors, avec un mélange de nostalgie, de peur et de condescendance, à collectionner les vestiges d'un monde rural d'autant plus cher qu'il disparaissait, à consacrer le «populaire», le «rural» dans tous ses états. Le récit de vie apparaît comme le produit d'une transaction entre plusieurs instances, il est au centre d'un jeu d'interactions triangulaire dans lequel interviennent l'éditeur, le public, «l'auteur». Pour l'éditeur, dont le rôle dans la transmission et la diffusion des biens culturels est déterminant, il est un créneau intéressant qu'il convient d'entretenir pour répondre à une demande croissante de la part du public. Pour celui-ci, le récit de vie peut créer l'impression d'un enracinement fictif dans un milieu, une histoire autres, il permet également l'adhésion, l'identification à des sortes d'archétypes. Mais sa boulimie biophagique repose essentiellement sur la croyance que le récit de vie restitue fidèlement le réel, la vie à l'état brut.

Pour le modèle il y a, dans la résolution d'entreprendre (et éventuellement de publier) le récit de sa vie, la volonté de se survivre, mais il y a également une croyance très forte dans le pouvoir de l'écrit, l'espoir aussi qu'il peut servir de grille capable de déchiffrer sa propre complexité et celle du monde.

Le phénomène biographique doit-il être assimilé à ces «jeux de la vérité», à ces rituels de l'aveu dont, selon Michel Foucault, nous sommes obsédés: de la confession à la psychanalyse en passant par le récit de vie?

Bibliographie

- ABASTALDO Claude, 1983. «Raconte! Raconte!.,»: les récits de vie comme objet sémiotique». *Revue des sciences humaines* (Lille) 191, p. 5–21.
- AUTREMENT, 1978. «Avec nos sabots: la campagne rêvée et convoitée». *Autrement* (Paris) 14, 244 p.
- BLASQUEZ Adelaïde, 1976. *Gaston Lucas, serrurier: chronique de l'anti-héros*. Paris: Plon. 271 p. (*Terre humaine*).
- BONNAIN Rolande et ELEGOET Fanch, 1978. «Mémoires de France: aperçu provisoire des enquêtes en cours». *Ethnologie française* (Paris) 8 (4), p. 337–342.
- BOURDIEU Pierre, 1977a. «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques». *Actes de la recherche en sciences sociales* (Paris) 13 (fév.), p. 4–44.
- 1977b. «La paysannerie: une classe objet». *Actes de la recherche en sciences sociales* (Paris) 17/18 (nov.), p. 2–5.
- BOURDIN Alain, 1984. *Le patrimoine réinventé*. Paris: Presses universitaires de France. 239 p. (*Espace et liberté*).
- CHABROL Claude, 1983. «Psycho-socio-sémiotique: récits de vie et sciences sociales». *Revue des sciences humaines* (Lille), 191, p. 53–60.
- COHEN-SOLAL Annie, 1983. «Mode galopante d'un produit mixte». *Revue des sciences humaines* (Lille) 191, p. 133–137.
- DEBRAY Régis, 1979. *Le pouvoir intellectuel en France*. Paris: Ramsay, 280 p.
- GONSETH Marc-Olivier et MAILLARD Nadja, 1987. *L'approche biographique en ethnologie: points de vue critiques*. Neuchâtel: Institut d'ethnologie; Paris: Maison des sciences de l'Homme. (Recherches et travaux de l'Institut d'ethnologie; 7).
- HAMON Hervé et ROTMAN Patrick, 1981. *Les intellocrates: expédition en haute intelligentsia*. Paris: Ramsay, 331 p.
- IDT Geneviève, 1977. «Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces 'hétérographes'». *Littérature* (Paris) 27 (oct.), p. 65–74.
- KARNOUOH Claude, 1978. «Les chantres de la rusticité». *Autrement* (Paris) 14, p. 69–101.
- KUNDERA Milan, 1980. *Le livre du rire et de l'oubli*. Paris: France Loisirs, 261 p.
- LAMOUILLE Madeleine, 1978. *Pipes de terre, pipes de porcelaine: souvenirs d'une femme de chambre en Suisse romande, 1920–1940* recueillis par Luc Weibel. Genève: Ed. Zoé, 155 p.

- LANGNESS Lewis L., 1965. *The life history in anthropological science*. New York (etc.): Holt, Rinehart and Winston, 82 p. (Studies in anthropological method).
- LANGNESS Lewis L. et GELYA Franck, 1981. *Lives: an anthropological approach to biography*. Novato, Calif.: Chandler and Sharp. XIII, 221 p. (Chandler and Sharp publications in anthropology and related fields).
- LEJEUNE Philippe, 1980. *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: ed. du Seuil, 332 p. (Poétique).
- 1982. «Apprendre aux gens à écrire leur vie». *Revue française d'études américaines* (Paris) 14, p. 167–186.
- LEWIS Oscar, 1978. *Les enfants de Sanchez: autobiographie d'une famille mexicaine*. Paris: Gallimard, 639 p. (Tel; 31) [Trad. de: *The children of Sanchez*, 1961].
- LIPIANSKY E. Marc, 1983. «Une quête de l'identité». *Revue des sciences humaines* (Lille) 191, p. 61–69.
- METRAILLE Marie, 1980. *La poudre de sourire: le témoignage de Marie Métraillé* recueilli par Marie-Magdeleine Brumagne. Lausanne: Ed. Clin d'œil, 227 p.
- MINTZ Sidney W, 1979. «The anthropological interview and the life history». *Oral History Review*, p. 18–26.
- MORIN Françoise, 1980. «Pratiques anthropologiques et histoires de vie». *Cahiers internationaux de sociologie* (Paris) 69.
- NOIRIEL Gérard, 1986. «Le pont et la porte: les enjeux de la mémoire collective». *Traverses* (Paris) 36 (janv.), p. 98–102.
- POIRIER Jean et CLAPIER-VALLADON Simone, 1980. «Le concept d'ethnobiographie et les récits de vie croisés». *Cahiers internationaux de sociologie* (Paris) 69, p. 351–368.
- POIROT-DELPECH Bertrand, 1985a. «L'humanisme, comme le thé, ça n'est jamais fini». *Le Monde* (18 janvier), p. 20. [Compte-rendu de *Le miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet].
- 1985b. «La passion des biographies». *Le Monde* (8 novembre), p. 1.
- PREVOST Alain, 1966. *Grenadou, paysan français*. Paris: Ed. du Seuil, 217 p.
- ROBBE-GRILLET Alain, 1984. *Le miroir qui revient*. Paris: Editions de Minuit, 232 p.
- SARRAUTE Nathalie, 1983. *Enfance*. Paris: Gallimard, 257 p.

