

JERZY LIS
Université Adam Mickiewicz de Poznań

DU NOUVEAU ROMAN À LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE¹

L'histoire du Nouveau Roman ainsi que le chemin parcouru par les représentants de ce mouvement ne cessent d'intéresser la critique littéraire d'aujourd'hui. Les causes de cet attrait qu'exercent toujours les principaux réfractaires du roman dans les années cinquante et soixante sont multiples. Elles relèvent, semble-t-il, des facteurs qui font appel non seulement à la distance temporelle (30–40 ans) qui sépare la publication des premiers romans de la parution des textes à caractère autobiographique de ces écrivains, mais aussi à l'évolution de la théorie et de la critique littéraires. Ce n'est pas la littérature qui a changé pour autant, mais le regard que nous portons tous sur différents concepts et phénomènes qui s'y réfèrent.

Le problème est d'autant plus intéressant que les expériences des nouveaux romanciers ne manquaient pas, surtout à partir des années soixante-dix, de réflexion critique, issue elle-même de nouvelles approches philosophiques et esthétiques. Pour ainsi dire, l'activité littéraire des écrivains en question proposait aux théoriciens des solutions souhaitées. Le refus du réalisme traditionnel et de la littérature engagée, les tentatives systématiques de liquidation du sujet, donc du personnage, la dissolution de l'intrigue, la dégradation de la chronologie, le rejet de référentialité et surtout le désir d'adapter les techniques du récit à la transformation rapide et constante du monde actuel, – voilà quelques symptômes de la mutation dans la conception du roman qui caractérisent les années de l'intense activité des adeptes du mouvement.

La distance qui nous sépare aujourd'hui des années où furent initiés les premiers débats sur la situation du roman (fameux colloque de Cérisy en 1971),

¹ L'intitulé de cette communication renvoie à un texte d'Alain Robbe-Grillet – «Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie», publié dans *Texte(s) et Intertexte(s)*, études réunies par Éric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green, éd. Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1997, pp. 263–273. Robbe-Grillet y refuse de signer le pacte autobiographique de Ph. Lejeune en essayant de prouver que l'autobiographie s'écrit parce que l'auteur est à la recherche du sens de l'existence et non, comme le dit Lejeune, après avoir compris ce sens.

nous permet de mieux saisir le malaise de certains critiques hostiles à entériner en bloc ce qui s'avère être continuité et tradition dans la littérature. Dans la perspective autobiographique qui nous intéresse, la période en question n'est nullement favorable à la réflexion sur les récits de soi. Il faut remarquer que la même année paraît en France la première étude d'ensemble sur l'autobiographie écrite par Ph. Lejeune². Se trouvant en présence du vide de la littérature critique, Lejeune aura publié jusqu'en 1986 l'essentiel de ses travaux consacrés à l'autobiographie. On ne saurait surestimer la portée de ses recherches, d'autant plus qu'il est seul à l'époque à soulever les problèmes des moyens de construction de l'existence individuelle et surtout à réfléchir comment la vie d'un individu pouvait, en s'écrivant, obtenir forme et sens³. *Le pacte autobiographique*, esquisse de théorie de l'écriture autobiographique parue en 1975 aux éditions du Seuil, a fondé des bases solides pour la classification des textes, considérés pourtant comme inacceptables par la nouvelle critique. Les principes défendus par les nouveaux romanciers et surtout par Jean Ricardou, ennemi intransigeant du réalisme et de la référentialité dans la littérature, se placent à l'époque à l'opposé de la théorie lejeunienne selon laquelle est valorisé l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage⁴, le pacte autobiographique étant par nature référentiel.

Que faire avec les textes des nouveaux romanciers qui paraissent dès les débuts des années 80: *Enfance* de Nathalie Sarraute (1983), *L'Amant* (1984), *La Douleur* (1985), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) de Marguerite Duras, *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique ou l'enchantement* (1987), *Les derniers jours de Corinthe* (1994) d'Alain Robbe-Grillet et les trois romans (sic!) de Claude Simon – *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1989) et *Le Jardin des plantes* (1997) ?⁵ A prendre les choses globalement, nous y trouverons tout ce qui, de manière plus ou moins explicite, a été déjà présenté dans leurs oeuvres antérieures. Si N. Sarraute et A. Robbe-Grillet avouent brusquement qu'ils composent les textes autobiographiques, M. Duras arrive par étapes à ce type d'écriture⁶.

2 Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, éd. A. Colin, Paris 1971.

3 Cette problématique est développée de manière plus détaillée dans un article que j'ai consacré aux différents usages du journal, cf. Jerzy Lis, «Le journal personnel en tant que dispositif critique et didactique», *Studia Romanica Posnaniensia*, vol. XXVIII, 2001, pp. 117–130. Le parcours scientifique de ce chercheur est analysé dans la première partie de l'article.

4 Cf. Anthony Cheal Pugh, «Simon et la route de la référence», *Revue des sciences humaines* (numéro consacré à Claude Simon), vol. 220, n° 4, 1990, pp. 23–45.

5 Il est intéressant de savoir que les trois textes de Simon sont dotés de mention «roman» sur la page de couverture, et qu'ils ne se trouvent pas dans le répertoire des textes autobiographiques que Ph. Lejeune a dressé dans *L'Autobiographie en France*.

6 En 1950 M. Duras publie *Un barrage contre le Pacifique* qui est une transposition romanesque de sa jeunesse. Avant la publication de *L'Amant*, Marguerite Duras a publié les entretiens sous forme de livres où elle revient sur les moments importants et parfois difficiles de sa vie – *Les Parleuses* (entretiens avec Xavière Gauthier, Éd. de Minuit, 1974) et *Les lieux de Marguerite Duras* (en collaboration avec Michelle Porte, Éd. de Minuit, 1977). Cf. aussi à ce propos Aliette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, éd. Le Castor Astral, 1990. L'auteur parle entre autres d'«une lente progression vers la maîtrise du rapport que

Quant à C. Simon, il a toujours revendiqué le caractère autobiographique de son oeuvre bien que le terme générique s'efface le plus souvent devant la caractéristique plus floue de «à-base-de-mon-vécu», laquelle rejette pourtant l'aspect référentiel de ses romans. C'est seulement à partir de 1997 (date de la publication du *Jardin des plantes*) qu'il consent à considérer ouvertement l'ensemble de sa création comme une oeuvre autobiographique. Notons encore pour compléter qu'en 1947, bien avant l'époque du Nouveau Roman, il publie *La Corde raide*, livre sans sous-titre «roman» où il mêle passé et présent et où l'on voit déjà l'amorce de futures réalisations qui exploitent les faits réels de sa vie⁷.

Il va sans dire que dans tous les cas nous avons affaire à une écriture rétrospective envisagée comme une nécessité du retour aux expériences du passé, aux traumatismes d'enfant et d'adolescent. Même si la critique reste réticente envers cette bio-référentialité⁸, elle ne peut plus ne pas tenir compte de la primauté des matériaux biographiques infectant l'écriture à la manière un peu excessive et obsessionnelle, d'un hypertexte qui est là pour brouiller toutes les pistes et compliquer encore davantage la distinction entre roman et autobiographie. Il n'est plus possible de lire ces auteurs en passant sous silence les interférences entre fiction et témoignage. Paradoxalement, le lecteur digère plus facilement l'invasion de la fiction par des éléments biographiques que la contamination de l'autobiographie par la pure invention, et cela pour une simple raison qu'on accepte sans résistance le mensonge déclaré comme tel. Rien n'empêche les auteurs de mentir-vrai, comme aurait dit Aragon, du moment où les règles de jeu sont connues d'avance.

Le pululement de dénominations génériques et d'étiquettes critiques à l'époque qui nous préoccupe a de quoi nous faire rêver sur l'inventivité des écrivains : autobiographie romancée, romanesque autobiographique, fausse autobiographie, autobiographie fictionnelle, fiction romanesque, autobiographie monocorde, autobiographie mensongère, témoignage au second degré, une vie possible, une

les livres entretiennent avec la vie». En 1950 M. Duras publie *Un barrage contre le Pacifique* qui est une transposition romanesque de sa jeunesse.

7 Cf. Marie Miguet-Ollagnier, *Les voisinages du moi*, éd. Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon 1999, chap. «C.S. et ses émissaires dans *Le Jardin des plantes*», pp. 43-70. C. Simon, ne serait-ce que pour compliquer l'appartenance générique de ses textes, revient sur ce problème dans une interview citée par Alastair Duncan dans son article «Claude Simon : le projet autobiographique», *Revue des sciences humaines*, numéro cité, pp. 47-62. A partir de *L'Herbe* (1958), tous ses romans, selon lui, sont autobiographiques. *La Corde raide* est un texte autobiographique, car la première personne est identifiable avec l'auteur. En plus, Simon réconcilie avec brio le littéraire et le non-fictionnel. Cependant il y manque des questionnements existentiels; cf. aussi Geneviève Mouillaud-Fraisse, «Claude Simon: le témoignage de survivant et la traversée des genres», *Villa Gillet* (revue semestrielle éditée à Lyon), novembre 1995, n° 3, pp. 125-135.

8 Certains critiques considèrent les textes qui paraissent comme privés d'inventivité. Ils y remarquent l'épuisement général de la veine romanesque et l'impossibilité de renouvellement. Il faudrait être prudent dans les accusations de ce type et je ne le signale qu'à titre de curiosité; cf. entre autres Étienne Bastiaenen, «La nouvelle autobiographie», *La Revue générale* (Belgique), mars 1990, n° 3, pp. 47-55.

synthèse autobiographique, autoportrait, hyperbiographie, autofiction, nouvelle autobiographie, autant de formules qui éloignent l'autobiographie de son essence même⁹. Cependant les nouveaux romanciers ne sont pas les premiers, loin de là, à expérimenter avec la notion classique de l'autobiographie. Michel Leiris – maître en laboratoire ethnologique de soi, Roland Barthes – metteur en scène du «sujet», Georges Perec – convertisseur, faute de mieux, de la fiction en témoignage, tous les trois s'écartent déjà de l'autobiographie traditionnelle. Et si, malgré tout, on range de leur côté Nathalie Sarraute qui, à l'usage de l'autobiographie, se sera servie la première des techniques néo-romanesques préférées (notamment des sous-conversations), on peut constater après Ph. Lejeune que les nouveaux romanciers marquent bel et bien un retour à l'autobiographie et qu'il ne s'agit d'aucune conception révolutionnaire de l'écriture de soi.

Ce n'est pas par hasard que dans l'un de ses articles Lejeune aborde la question par cette entrée : «Le Nouveau Roman des années 1950–1960 arrive à l'âge de la retraite. A l'âge de l'autobiographie. De retour à soi»¹⁰. Robbe-Grillet, écrivain particulièrement visé dans cet article ne partage pas les opinions du spécialiste en autobiographie. Dans le même volume nous trouverons un texte de l'écrivain intitulé «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi»¹¹ qui est d'ailleurs une citation du *Miroir qui revient* (p.10). Il n'est pas de mon propos de relater en détails la polémique entre Lejeune et Robbe-Grillet, laquelle revient aussi sur les pages des *Romanesques*. Le romancier s'intéresse surtout à la façon dont on imagine soi-même son propre passé et sa propre existence : «(...) ce qu'on attend d'un écrivain n'est pas du tout une relation historique entièrement authentifiée par des instances extra-littéraires, c'est au contraire quelque chose qui n'a en fin de compte d'existence que littéraire» (p. 49). Pour obtenir les effets autobiographiques, le romancier doit truquer la relation à soi. Il procède donc à l'envers. Toujours dans le même article Robbe-Grillet définit aussi une nouvelle autobiographie :

«[...] S'il existe un «nouveau roman», il doit exister quelque chose comme une «nouvelle autobiographie» qui fixerait en somme son attention sur le travail opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire» (p. 50).

⁹ Cette liste n'est pas exhaustive, loin s'en faut. Les critiques excellent souvent dans cette course aux étiquettes de plus en plus originales; cf. entre autres l'interview de Claude Simon par Mireille Calle-Gruber «Dans l'arc du livre il y a toute la corde», *Nuit Blanche*: www.nuitblanche.com/archives/s/simon_entrev.html; Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*: La Route des Flandres de Claude Simon, éd. PUF, Paris 1997, p. 4; Pierre Van den Heuvel, «Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les Romanesques*», dans: Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (dir.), *Autobiographie & Avant-garde*, éd. Gunter Narr Vrelag, Tübingen 1992, pp. 101–116.

¹⁰ Philippe Lejeune, «Nouveau Roman et retour à l'autobiographie», dans: Michel Contat (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, éd. PUF, coll. Perspectives critiques, Paris 1991, pp. 51–70.

¹¹ Alain Robbe-Grillet, «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi», dans Michel Contat (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, op. cit., pp. 37–50.

Ph. Lejeune est convaincu que l'expression «Nouvelle Autobiographie» a été forgée par Robbe-Grillet pour ne pas être soupçonné de «retour à...», alors que tout porte à croire qu'il en est ainsi. Le critique évoque pourtant l'importance de ces textes de recherche qui suivent de nouvelles règles du jeu et où le lecteur assiste à des innovations plus ou moins accomplies. En même temps il met l'accent sur le caractère phénoménologique de l'acte autobiographique et l'importance de l'engagement d'authenticité, éléments décisifs pour la taxinomie convenable du texte: «[...] c'est dans cette direction, écrit-il, que les tentatives du Nouveau Roman peuvent aider à créer de nouvelles voix narratives et, à partir d'elles, de nouvelles structures de textes» (p.62). Ce qui est surprenant, c'est que Lejeune parle d'une perspective à venir, des textes pas encore écrits alors qu'en 1991 (date de la publication du volume avec les deux interventions), les jeux sont faits, semble-t-il. Aujourd'hui deux romancières sont mortes (M. Duras en 1996 et N. Sarraute en 1999), A. Robbe-Grillet, après avoir terminé le cycle de *Romanesques*, s'est consacré à la reprise spectaculaire du Nouveau Roman¹². Il n'y a que Claude Simon qui persévère à tendre un miroir brisé à sa propre réalité et à la nôtre (*Le Tramway*, éd. de Minuit, 2001).

L'expression «Nouvelle Autobiographie» devrait être comprise dans son acception pragmatique d'identification d'un corpus de textes écrits par les représentants du même mouvement où c'est le facteur quantitatif et non pas qualitatif qui est décisif. Le terme est en lui-même ambigu, car il désigne à la fois quelque chose de nouveau, un pas en avant vers un humanisme délaissé et un rappel des techniques romanesques ainsi qu'un constat d'impossibilité du récit linéaire et compact de l'existence humaine. En appliquant à ces textes les lois du genre, le lecteur ne cesse de se poser les questions s'il s'agit toujours des autobiographies. Qu'est-ce qui exprime le mieux la vérité de l'homme, le document ou la fiction? Si le texte n'est pas cohérent (ou joue avec l'incohérence), que se passe-t-il avec l'intrigue, difficilement réparable elle aussi? Quelles sont les limites du glissement intergénérique? Et quelle est la part de l'imaginaire et des fantasmes dans la relation soi-disant référentielle? La dégradation de la chronologie exclut-elle le texte du domaine autobiographique? N'est-il pas possible de parler de soi achronologiquement, selon un autre critère? Et le sujet en miettes, convient-il encore à la présentation de l'évolution de l'individu? Pour faire plus autobiographique, se voit-on obligé de recourir au «je»? Enfin, l'originalité de l'autobiographie réside-t-elle dans le caractère exceptionnel des expériences du scripteur ou dans la subversion propre à tout créateur? La liste des questions et des doutes pourrait être encore plus longue, mais il reste que les textes mentionnés bouleversent nos habitudes de lecture. Il me paraît nécessaire de développer la question de la réinvention de l'autobiographie par les nouveaux romanciers en

¹² Le dernier roman en date de Robbe-Grillet c'est... *La reprise*, éd. de Minuit, 2001. Il est question du retour au genre qu'il a pratiqué et qui enchaîne plutôt avec *Djinn* de 1981 qu'avec *Romanesques*. En dépit de nombreux clins d'oeil autobiographiques, Robbe-Grillet propose un roman... fiction (sic). En 2002, chez le même éditeur, l'écrivain a encore publié le texte-scénario intitulé *C'est Gradiva qui vous appelle*.

me concentrant sur les éléments dont la pertinence témoigne d'une vision commune des choses, à savoir la question du sujet et de l'altérité, de la fictionnalité et de l'hypertextualité.

La réinvention n'est rien d'autre que la découverte d'un nouvel ordre de sensations et la mise en pratique de nouveaux moyens d'expression qui rendent nécessaire la transformation des formes conventionnelles considérées comme gênantes et stériles¹³. En exprimant cette opinion, N. Sarraute parlait bien entendu du roman, mais implicitement l'autobiographie y est également concernée. Réinventer l'autobiographie veut donc dire déplacer les principaux centres d'intérêt formulés par les questions «qui suis-je ?» et «qu'est-ce que je fais là ?» vers les jeux sur les potentialités du moi. Puisque, à l'époque en question, la vérité de soi n'est plus authentifiée par les référents, libre à chacun de contourner le référentiel par le fictionnel. On ne peut ne pas remarquer alors que le texte ainsi conçu rappelle les récits postmodernes où le discours fictionnel ne se distingue plus du discours réel. Une oeuvre fictive peut se servir du vécu personnel et inversement – le récit, en recourant au témoignage (donc à la «vérité»), fait semblant de s'en écarter. Je partage l'opinion de J. den Toonder qui trouve que: «[...] Il n'y aurait point de base ontologique pour différencier les textes fictionnels et non-fictionnels; la distinction ne serait qu'historique ou conventionnelle»¹⁴. Les nouveaux autobiographes procèdent en effet à la stratégie de dissolution de la narration comme s'ils voulaient convaincre le lecteur qu'il suffit de raconter pour que cela devienne vrai tout court.

En général, le lecteur est en mesure de retrouver dans leurs textes les thèmes récurrents – le premier souvenir, les parents, le premier amour ou encore les détails sur la vocation et le parcours littéraires. N. Sarraute et A. Robbe-Grillet posent chacun à sa manière les questions ontologiques du sens fondamental de l'être, mais le lecteur aura bien du mal à rassembler tout en une image cohérente. Certaines scènes du passé reviennent comme un souvenir obsessionnel et bien des séquences fictives sont proposées en leurs diverses variantes. Ainsi pour les réapparitions de Henri de Corinthe (faux anagramme de «rien de cohérent») chez Robbe-Grillet et les relations sérielles d'un même événement chez Simon (l'exergue du II^e chapitre du *Jardin des Plantes* n'est autre que: «On a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore»). M. Duras se voyait également incapable d'organiser ses expériences autour d'une structure de récit pour une simple raison que sa vie personnelle manquait de cohérence et qu'elle niait l'existence d'une histoire de sa vie¹⁵. N. Sarraute qui n'aimait pas les auto-

13 Cf. Nathalie Sarraute, «Le langage dans l'art du roman», dans: Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?*, éd. La Manufacture, Lyon 1987, p. 187.

14 Cf. Jeanette den Toonder, «La vie, c'est l'oeuvre. L'écriture autobiographique des Nouveaux Romanciers», *Les Lettres Romanes* (revue de l'Université Catholique de Louvain) février-mai 1997, n° 1-2, pp. 127-137.

15 Cf. Victoria Best, «Savoir, discours et corps dans *L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord et Moderato cantabile*», dans: Brian Stimpson (dir.), *Lectures de Duras: corps, voix et écriture*, «Dalhousie French Studies» (special issue), vol. 50, 2000, pp. 17-26.

biographies était convaincue qu'*Enfance* n'en faisait pas partie. Elle y donnait la priorité à tout ce qui, dans ses oeuvres antérieures, symbolisait l'incohérence – côté intime et insaisissable des relations interhumaines, sensations, images, sentiments, souvenirs, qu'elle appelait elle-même «petits actes larvés, s'agitant aux portes de la conscience».

La fragmentation du discours, la multiplication des fils narratifs, la peinture par tableaux détachés et le flottement de souvenirs sont des moyens largement suffisants pour tourner le dos à la cohérence du récit et de la réalité¹⁶. Conformément aux convictions des nouveaux romanciers, c'est le travail sur le langage qui est à l'origine d'un certain ordre de sensations qu'éprouve le lecteur. Le rôle de l'écrivain consiste donc à inventer cette réalité et par la suite adapter la forme qui lui conviendrait le mieux. En effet, la réinvention de l'autobiographie par les nouveaux romanciers s'effectue par la remontée aux origines de l'écriture ce qui exprime le mieux les rapports à eux-mêmes en tant que sujets. C. Simon a su très bien traduire cette tension qui naît de l'impossibilité de reconstituer quoi que ce soit – «On ne décrit pas des choses qui pré-existent à l'écriture mais ce qui se passe aux prises avec l'écriture»¹⁷. Chez les nouveaux autobiographes, surtout chez Sarraute, Simon et Duras, les interrogations qui concernent le langage sont d'extrême importance – les *comment savoir, comment exprimer* et *comment dire* sont étroitement liés avec les visions que les écrivains se font de leur histoire¹⁸.

L'entrelacement du discours factuel avec le discours imaginaire fait que les constructions proposées ont le caractère d'un jeu où prolifèrent des analogies fictionnelles censées exprimer les rapports entre le vécu et l'imaginaire. C. Simon et A. Robbe-Grillet excellent dans l'accumulation des parallélismes entre différentes existences mises en scène dans leurs textes. L'effet qui en résulte est double et paradoxal : d'un côté les contours de l'autobiographie se dilatent pour se dissiper en fin de compte, et de l'autre nous assistons à une objectivation du discours de soi¹⁹. Il ne fait pas de doutes que les nouveaux autobiographes arrivent aussi à obtenir cet effet grâce à l'emploi original des déictiques. Quasi généralisé est l'usage des prénoms personnels «je», «il», «nous» et des initiales facilement identifiables comme S., C.S. et bien d'autres qui renvoient soit à des

16 Cf. Entretien d'A. Robbe-Grillet avec Roger-Michel Allemand, «Robbe-Grillet au Mesnil: images et représentations de la Nouvelle Autobiographie», *Caractères* (Caen), juin 1992, n° 7, cité par R.-M. Allemand, *Alain Robbe-Grillet*, éd. Seuil, coll. Les contemporains, Paris 1997, p. 167.

17 Cf. B.L. Knapp, «Document. Interview avec Claude Simon», *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, 1969, n° 2, p. 182. Un autre nouveau romancier, Robert Pinget, a choisi le geste autobiographique comme thème de son écriture romanesque. Il est également sensible à ce qui se passe au moment d'écrire; cf. à ce propos Czesław Grzesiak, *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Robert Pinget*, éd. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, 283 p.

18 La vision qu'A. Robbe-Grillet se fait de sa vie est totalement dominée par l'imaginaire; cf. Roger-Michel Allemand, *Duplications et duplicité dans Les Romanesques d'Alain Robbe-Grillet*, éd. Lettres modernes, Paris 1991, p. 8.

19 Marie Miguet-Ollagnier, *Les voisinages du moi*, op. cit., p. 57.

personnages réels soit à leurs représentations imaginaires. M. Duras renonce souvent à dire «je» pour passer à «la petite fille», «l'enfant», alors que N. Sarraute, qui favorise le dialogue, est obligée de recourir à la deuxième personne. A. Armel a justement remarqué que «la démarche autobiographique choisie par les romanciers renforce paradoxalement l'usage de l'anonymat». On n'en finira pas avec les paradoxes, car un autre consiste à multiplier à des fins fictionnels des pronoms et des initiales pour authentifier le récit de soi²⁰.

Une interprétation intéressante de ce changement a été proposée par Václav Jamek qui envisage la littérature comme témoignage, *entre la fiction minimum et l'autobiographie minimum*²¹. Selon le romancier tchèque l'écart entre la fiction et le témoignage est à peine perceptible, car la fiction relate des choses qui *arrivent*, mais qui sont dispensées de vérification par les faits. Puisqu'il y a déjà de la fiction dans le traitement de la «matière brute» du témoignage, tout souvenir se transforme en une sensation non réelle. Cela ramène Jamek à conclure que dès qu'on entreprend la mise en forme (condition élémentaire de la cohérence), on est déjà dans le fictif. Il en résulte que c'est la fiction qui rend compte le mieux de l'expérience personnelle d'un écrivain: l'expérience individuelle d'un écrivain ne doit être présente que dans la fiction – «[...] si une entreprise de témoignage autobiographique ne peut jamais constituer qu'une fiction minimum, la fiction comporte toujours au moins un degré d'autobiographie. L'autobiographie et la fiction s'opposent mais s'épaulent en même temps, pour rattacher la réalité du monde extérieur à la réalité du sujet, pour rajuster l'un à l'autre ce qui est arrivé et ce qui arrive» (p.121; c'est nous qui soulignons).

Dans l'évocation des rapports entre les deux formes d'écriture Jamek ne mentionne pas les nouveaux romanciers, mais il est très proche d'eux dans la contestation de la théorie lejeunienne. Revalorisation générique, glissement, brassage, renouvellement, autant de voies pour procurer au témoignage une valeur de palimpseste qui ne se lit que comme une fiction. Pour lui comme pour les nouveaux romanciers, l'authenticité de l'autobiographe réside non seulement dans la référentialité, mais dans «la construction», dans «la poussée à l'élaboration» et dans «l'artifice» (p.120). Aussi, Robbe-Grillet en tant que personnage – «objet d'écriture au second degré», devient «ferment de fiction multiple»²². Il en est de même pour C. Simon qui ne cesse de monter des scènes imaginaires qui font écho à sa mémoire de témoin²³. A la lumière de ces réflexions on peut conclure provisoirement que la Nouvelle Autobiographie n'est pas la mimésis de la vie,

20 Cf. Alette Armel, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, éd. Le Castor Astral, 1990, p. 146.

21 Cf. Václav Jamek, «De la fraternité du témoin», *Villa Gillet*, novembre 1995, n° 3 (revue déjà citée), pp. 117–124.

22 J'emprunte ces expressions très justes à Claude Murcia et Henri Scepi, «Les fictions de l'auteur», *Critique*, n° 651–652, août-septembre 2001, pp. 662–672.

23 Cf. Lucien Dällenbach préfère employer le terme plus vague d'assemblage, cf. *Claude Simon*, éd. Seuil, coll. «Les contemporains», Paris 1988, p.143. Cf. aussi à ce propos l'article déjà cité de Geneviève Mouillaud-Fraisse.

mais plutôt un forme polymorphe, constitué d'éléments disparates où des bribes de récit s'entremêlent avec des descriptions et des théories. Excepté N. Sarraute, les écrivains attachent très peu d'importance au temps dont l'écoulement est à peine perceptible. Quelque chose est arrivé (le miroir s'est brisé!), certains personnages ont vieilli, (Corinthe, «la petite fille», Natacha, le colonel), il n'y a que les documents qui restent (lettres, photographies, cartes postales) et qui structurent des déplacements dans l'espace plutôt que dans le temps.

Ce qui est surprenant chez les auteurs analysés, c'est leur fidélité plus ou moins masquée à certains principes du Nouveau Roman. Le refus des catégories constitutives du genre romanesque dont le personnage n'a pas été sans conséquence pour la conception du sujet en général. Certes, il est difficile de ressusciter ce qu'on a volontairement enterré à cause d'une rassurante mais inacceptable illusion d'identité. Le retour du personnage chez les nouveaux romanciers a été possible après le retrait des avant-gardes structuralistes. Cependant, compte tenu de l'évolution générale de la littérature, la conception du sujet rétabli prend en considération tous les acquis de la pratique littéraire de ces années-là²⁴. Autrement dit, le sujet se reconstruit à l'encontre de l'intégrité et de la cohérence envisageables. Il sera aussi fugitif et inconsistant qu'il l'était au temps du Nouveau Roman, mais plus vivant grâce à l'adoption par les écrivains de l'esthétique des puzzles qui autorise la fragmentation et le montage.

La recherche du sujet n'a peut-être plus de sens, parce qu'il est devenu, grâce aux changements dans le domaine du littéraire, un peu ringard, anachronique et surtout inconsistant²⁵. La question que je me pose résulte de la lecture des nouvelles autobiographies où le personnage-auteur apparaît comme un facteur totalisateur du «je» qui se déplace de façon continue entre l'authentique, l'imaginaire et le réflexif. Une chose est sûre – le sujet chez les nouveaux romanciers cesse de fonctionner comme une entité, un être à part entière. B. Havercroft a probablement raison de dire que «[...] le «je» de la nouvelle autobiographie [...] s'éloigne du pacte autobiographique trop rassurant, pour donner lieu à une série d'identités flottantes et fissurées»²⁶. A l'image du texte, le sujet autobiographique, polysémique et ouvert, se laisse interpréter à l'infini. Force est de convenir qu'en reprenant les techniques néo-romanesques, les autobiographes continuent à désintégrer le sujet par le biais de l'évanescence de son identité. N. Sarraute en est parfaitement consciente quand elle procède au dédoublement du personnage dans *Enfance*. Chez Robbe-Grillet et chez Simon le sujet est l'incarnation de leurs altérités successives ou analogues.

24 Cf. Sjef Houppermans, *Alain Robbe-Grillet. Autobiographie*, éd. Rodopi, Atlanta-Amsterdam 1993, p. 44 et suivantes.

25 Cf. Mounir Laouyen, «Autobiographie et poétique de l'égo. De l'intersubjectivité au degré zéro de l'égoïté : Barthes et Robbe-Grillet», dans: Mounir Laouyen (dir.), *Perceptions et réalisations du moi*, éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2000, pp. 71–85.

26 Barbara Havercroft, «L'éclatement du sujet dans la «Nouvelle Autobiographie» de Robbe-Grillet», dans: *Nouveaux horizons littéraires*, vol. 18–19 d'«Itinéraires & contacts de cultures», éd. L'Harmattan, Paris 1995, pp. 33–41.

Le lecteur attentif à l'inscription du moi dans les récits autobiographiques remarquera sans difficulté que le caractère très flou et indéfinissable du sujet résulte du fait qu'il ne dispose que des contours à peine esquissés. Le rôle du créateur consiste à remplir de quelque contenu le vide du centre ou pour ainsi dire – remédier à la dévastation du territoire. Puisque le strict usage des expériences réelles de l'auteur serait insatisfaisant pour aménager le centre, les romanciers confient ce pouvoir à l'autre. La prise en charge de l'identité flottante par les personnages fictifs qui sont dotés de nom intégral ou d'initiales, la prolifération des doubles, tout cela contribue à structurer une projection fictive du moi qui appartient à un univers merveilleux, régi par le pacte féerique. Henri de Corinthe illustre très bien le principe de fictionnalisation de soi. Comme on le sait, ce personnage sert entre autres à expliquer le passé ambigu du père de Robbe-Grillet. Pour le romancier c'est le seul moyen de le connaître mieux. Si l'on ajoute encore Henri Robin, un autre double fictionnel du père, il ne fait plus aucun doute que l'autobiographe frappe à la porte de l'allographe. Différentes incarnations fantomatiques du sujet chez C. Simon en fournissent des preuves supplémentaires.

Les tentatives de construction du sujet à partir de l'altérité s'inspirent, semble-t-il, dans la poétique du miroir brisé où des bribes d'images et de souvenirs cherchent le secours de l'imaginaire. L'exergue emprunté à Rousseau qu'on trouve au début de *La Corde raide* de C. Simon: «Je est d'autres. D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps» aurait convenu à tous les nouveaux romanciers qui établissent une vie possible du centre, mélange de réel et de fiction, de vrai et de faux. En se faisant romanciers d'eux-mêmes, les écrivains soutiennent la tension entre leur statut de nouveaux romanciers et les exigences du rituel autobiographique. Il me paraît nécessaire de revenir ici à un essai de Michel Butor *Le roman comme recherche* où l'auteur réfléchit à propos des nouvelles formes romanesques. En 1960 déjà, bien avant la parution des premières nouvelles autobiographies, il a présenté sa propre vision de la référentialité. Selon lui les nouvelles formes devraient devenir un modèle pour les récits référentiels. Il s'ensuit que la référentialité renvoie uniquement aux faits matérialisés par d'autres textes et non pas à la réalité extratextuelle²⁷. Le texte se lit donc à travers la grille d'autres textes. Est réel pour l'écrivain ce qu'il a réussi déjà à transcrire dans d'autres textes. M. Duras et A. Robbe-Grillet écrivent leurs autobiographies en se référant à leurs textes antérieurs. C. Simon rédige *Les Géorgiques*, *L'Acacia* et *Le jardin des Plantes* à l'ombre de la thématique amorcée dans *La route des Flandres*.

C'est ainsi que nous arrivons au problème de l'intertextualité, un autre moyen de construction du moi dans les nouvelles autobiographies. L'originalité des nouveaux romanciers réside dans la mise au service de l'écriture personnelle des ressorts hypertextuels, autotextuels et intertextuels, et dans la tentative d'élargir le champ de l'invention littéraire par la lecture et la critique de leurs oeuvres antérieures et de celles des autres.

²⁷ Cf. Michel Butor, «Le roman comme recherche», dans ses *Essais sur le roman*, éd. Gallimard, coll. Idées, Paris 1975, pp.7-14.

Dans les discussions qui ont opposé Lejeune et Robbe-Grillet, ce dernier n'a pas manqué de souligner que le contexte autobiographique de son oeuvre se reporte au transfert d'un texte à l'autre des mêmes motifs et fantasmes. Les renvois intertextuels concernent donc avant tout les liens avec les romans. Le personnage de Corinthe, avant de constituer une figure centrale de *Romanesques*, apparaît déjà dans *Les gommés*, dans *Dans le labyrinthe*. C. Simon va encore plus loin, car dans la trilogie autobiographique il établit un véritable dialogue avec ses romans précédents. Chez M. Duras les références autotextuelles ne manquent pas non plus. Pour le faire (ou pour «bricoler», selon l'expression préférée de Simon), l'écrivain se sert des parenthèses (qui ouvrent le passage à toutes sortes d'images et événements vécus dans le passé), et des répétitions qui, d'un texte à l'autre, transportent le sens. A cause de leur caractère obsessionnel, on peut voir en séquences autotextuelles les marques de la continuité référentielle de l'autobiographe. Chaque romancier manifeste différemment le besoin du recyclage de la thématique développée autrefois. Pour M. Duras ce sera l'affirmation de véridicité de sa fiction, pour A. Robbe-Grillet l'exploitation du thème du vampire, pour C. Simon les réinterprétations des photos et des cartes postales.

Les renvois aux connaissances de culture (l'histoire, la peinture, la musique, le folklore, etc.) et aux citations de toutes sortes témoignent du désir d'écrire une histoire de sa vie à partir d'histoire des livres. Notre biographie s'écrit à la manière d'un palimpseste et conformément aux lois de composition littéraire. En sachant mieux que quiconque utiliser des stratégies ludiques et théoriques, les nouveaux autobiographes, Robbe-Grillet et Simon en particulier, ont fait du mélange d'intertextualité et de métatextualité un véritable art. La polémique avec Barthes à propos de la textualité et la critique du pacte lejeunien dans les *Romanesques* ainsi que le dialogue de Simon dans *Le jardin des plantes* avec le livre de Dällenbach sur son oeuvre peuvent servir d'une excellente illustration comment le métatexte se transforme en texte²⁸. La libre circulation entre divers registres du discours, l'alternance de différents régimes narratifs et l'invitation permanente à une lecture réversible font que leurs textes, sur le même pied d'égalité, appartiennent à l'autobiographie et à la fiction.

L'enchevêtrement de plusieurs discours fait que les textes vacillent constamment entre l'écriture traditionnelle et l'écriture déconstruite ce qui n'est pas sans conséquence pour la théorie de l'autobiographie qui, désormais, devra tenir compte des changements du rapport à soi. Son éclaircissement étant indispensable dans les récits de vie traditionnels, ne présente plus aucun intérêt et se voit relayé par la maîtrise d'un autre rapport, de celui que les livres entretiennent avec la vie. A l'ordre de penser lejeunien où la conscience du sens de la vie précède l'acte autobiographique succède la tentative du sujet en miette de retrouver ce sens dans un monde contradictoire, chaotique et multiforme. En effet, les tex-

28 Dans leurs études, Jeanette den Toonder (*La vie, c'est l'oeuvre...*, article déjà cité), Sjeff Houppermans (*Alain Robbe-Grillet...*, op. cit., pp. 8-21) et Marie Miguet-Ollagnier (*Les Voisinages...*, op. cit., p. 50) ont consacré de longs passages à la question de la métatextualité et de la métanarrativité.

tes des nouveaux romanciers proposent paradoxalement une recherche du sens en cumulant des énigmes qu'il faut déchiffrer au fur et à mesure. Il va sans dire que les nouveaux autobiographes posent des questions ontologiques qui se situent dans une large perspective phénoménologique. Ils essaient de convaincre le lecteur que dans ce laps de temps qui s'étend entre la mort supposée du sujet et la proclamation de son retour, l'individu n'est toujours pas définissable.

Ce n'est pas sans raison que Corinthe robbe-grillétien ressemble à Roquentin sartrien (un autre faux anagramme). Ce dernier, on se rappelle, a abandonné la reconstitution d'une existence au passé la trouvant insignifiante et impossible. Les nouveaux romanciers, excepté N. Sarraute, sont persuadés qu'il n'y a que le présent qui compte dans la mesure où il renvoie à une interaction des réalités quotidiennes qu'elles soient vécues, mentales ou imaginées²⁹. L'homme ne vaut que ce qu'il est en train de faire au présent, et le présent c'est l'acte d'écrire exactement. Par son côté très arbitraire du mélange des textes fictifs et référentiels, cet acte devient une recherche de la signification et du sens au second degré, là où le rapprochement de l'autobiographie et de la fiction donne le jour à quelque identité protéiforme. Certes, *Roland Barthes par Roland Barthes* a ouvert largement une voie à un sujet divisible, fracturé et, au fond, fragmentaire qui se débat continuellement entre petits gestes quotidiens et l'invention des existences possibles. Ce type de l'écriture est déjà à mi-chemin entre les tentatives transgressives autofictionnelles d'un Doubrovsky, celles d'un Michon – maître-ès-prolifération des vies hypothétiques et celles où l'écriture du quotidien à visée anthropologique (A. Ernaux, F. Bon) signale des fractures sociales et culturelles du sujet.

²⁹ Mounir Laouyen, «Autobiographie et poétique de l'ego...», article déjà cité, p.73.