

Alfonso de Toro

Université de Leipzig

**LA ‘NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE’ POSTMODERNE OU
L’IMPOSSIBILITÉ D’UNE HISTOIRE À LA PREMIÈRE
PERSONNE: ROBBE-GRILLET, *LE MIROIR
QUI REVIENT* ET DE DOUBROVSKY, *LE LIVRE BRISÉ****

Je ne suis pas un homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d’explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne croit pas à l’existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis un maître à penser, mais un compagnon de route, d’invention, ou d’aléatoire recherche. Et c’est encore dans une fiction que je me hasarde ici. (Robbe-Grillet *MQR* : 13)

Autobiographie, roman, pareil. Le même truc, le même trucage: ça a l’air d’imiter le cours d’une vie, de se déplier selon son fil. On vous embobine. *En réalité c’est par la fin qu’on a commencé.* (Dobrovsky *LB* : 91)

0. Introduction à la problématique

En abordant l’étude de l’autobiographie contemporaine, il nous est impossible de faire l’impasse sur deux points de référence : le premier se rapporte à l’œuvre de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* de l’année 1975, qui est resté jusqu’à présent l’ouvrage de base en la matière, bien qu’en divers points il soit très problématique ; le second se rapporte à la conception de ‘nouvelle autobiographie’ selon Robbe-Grillet, telle qu’elle apparaît dans sa trilogie : *Le miroir qui revient* (*MQR*) (1984), *Angélique ou l’enchantement* (1987), *Les derniers jours de Corinthe* (1994).

Il s’y ajoute la conception de ‘l’autofiction’ de Doubrovsky que l’on retrouve dans *Fils* (1977) et *Livre brisé* (1989) et qui présente de nombreuses similitudes avec la conception de Robbe-Grillet au niveau du résultat final, mais dont les motivations et les processus littéraire diffèrent toutefois significativement.

La création d’un nouveau discours autobiographique ne remonte en aucun cas à Robbe-Grillet, mais plutôt à Doubrovsky – si ce n’est à l’œuvre de Roland Barthes *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) – qui ne fut initialement guère pris en

* Le présent article renvoie à une conférence que j’ai tenue durant le semestre d’été 1997 dans le cadre d’un cycle de conférences “*Memory-Memoria* : fictionnalité, histoire et le Moi” de la Faculté de Philologie de l’Université de Leipzig et qui a été publié en allemand (de Toro 1999).

compte par la critique internationale, et ce, jusqu'à ce que Robbe-Grillet soulève en 1985 la discussion à ce sujet. Il est somme toute évident que Doubrovsky avec *Fils* et *Livre brisé* ainsi que Robbe-Grillet avec *Le miroir qui revient* ont révolutionné le genre traditionnel autobiographique en engendrant un changement de paradigme. Ils ont non seulement amorcé le déclin du genre littéraire traditionnel de l'autobiographie, mais ils en ont aussi dévoilé les carences en suivant l'exemple de Robbe-Grillet. Il avait en effet dès les années 50 transformé de manière radicale le genre littéraire du 'roman' en entraînant un changement de paradigme tout aussi radical que celui que nous allons étudier. Robbe-Grillet a depuis toujours remis en question les différents genres littéraires. Cette tendance s'est accentuée lors de la publication de *La maison de rendez-vous*. En ce qui concerne la nouvelle autobiographie, il exécute ses concepts de manière beaucoup plus radicale que ne l'a fait Doubrovsky, ce dernier semble, dans une certaine mesure, se ranger aux côtés de Lejeune.¹

Dans ce contexte, il apparaît comme primordial de prendre non seulement position par rapport au livre de Lejeune, mais aussi de débattre – ne serait-ce que succinctement – sur la discussion qu'il a engendrée. Notre but restant toutefois de placer au centre du présent article les fondements épistémologiques de la 'nouvelle autobiographie' et d'illustrer ces derniers à l'aide des textes *Le miroir qui revient* et *Livre brisé*. Nous nous attacherons en guise de préliminaire à donner quelques indications afin de définir le contexte épistémologique dans lequel la discussion a eu lieu. Cela nous permettra également de prendre conscience des nombreux points problématiques du livre de Lejeune :

- Il tente dans un premier temps de construire un modèle universel de genres, et ce, à une époque où les grands paradigmes et discours à validité absolue avaient déjà perdu leur légitimation ou du moins avaient été sérieusement remis en question ; les oeuvres de Derrida ont tout d'abord consolidé cette perspective (1967, 1967a, 1972, 1972a : 129-164) avant de n'être irrévocablement établie par *La condition postmoderne* de Lyotard (1979).
- Le livre de Lejeune se base principalement sur l'autobiographie de Rousseau, qui se pose comme un modèle classique mais que comme corpus est extrêmement restreint et qui est loin de pouvoir favoriser l'élaboration d'un modèle de genres et encore moins un modèle s'adaptant à la complexité des formes autobiographiques contemporaines.
- Il fait l'impasse sur la décentration du sujet qui avait déjà été traitée dans les textes de Lacan et du postmodernisme : on relève à l'heure actuelle d'une identité décentrée, caractérisée par le désir/manque, dans le sens d'une constante recherche et d'un essai de construction nomade (cf. ci-dessous).

1 Cf. Doubrovsky (1993 : 212) qui proclame : "Contrairement à certains néo-autobiographes, je n'ai nullement coupé le cordon ombilical avec le «bio», je n'ai nullement rompu avec le pacte référentiel de Philippe Lejeune". L'article de Lecarme (1993 : 227 et suiv.) montre à quel point le morcellement des genres conduit à quelques de problèmes importants. Ses tentatives de classification sont particulièrement problématiques (p. 235 et suiv.), car il subdivise l'"autofiction" en "définition stricte/récit vrai" et "définition large/roman". Le *Livre brisé* appartient au premier groupe et *Le miroir qui revient* ainsi que la trilogie de Robbe-Grillet au second. Lecarme n'apporte rien de nouveau à la définition de la *nouvelle autobiographie*, parce qu'il n'opère que' en se basant sur un modèle traditionnel de l'autobiographie.

- Il omet par la suite tous les changements survenus en France dans le domaine de la linguistique, ainsi que celui de la philosophie depuis la seconde moitié des années 80.
- Il ignore l'émergence de la 'nouvelle histoire' en France (milieu des années 60), tout comme la discussion qu'a engendrée la *Metahistory* de White (1973) en Amérique. L'histoire n'y est pas considérée comme une réalité strictement définie, mais comme un objet en devenir, se reconstituant en permanence dans l'historiographie.
- Lejeune ne prend pas en compte ce qui est discuté depuis le milieu des années 50 dans le *nouveau roman*, en particulier les termes de 'littérarité' et de 'réalité', c'est-à-dire l'absolue relativité de tout ce qui passe pour réel, ce qui a pour conséquence l'abolition de la frontière entre réalité et fiction et qui aboutit à la crise de la représentation.

Il nous faut donc nous rendre à l'évidence que Lejeune se base sur des définitions de la vérité et de l'identité qui n'ont plus de validité et qui ne répondent plus aux critères de la pensée actuelle. La philosophie postmoderne tout comme l'historiographie postmoderne ont remis en question le terme de 'vérité' : l'appel à une vérité universelle de l'historiographie, ou de façon générale la revendication de toute forme de discours ; par là-même, elles ont remis en question la représentation d'une identité homogène. Les auteurs du *nouveau roman* ont attaqué – quoique bien qu'avec moins de vigueur que les philosophes postmodernes – les domaines dans lesquels la pensée occidentale est basée sur des catégories homogènes et causales, ou en d'autres termes, sur une pensée monolithique, monocausale, statique et binaire. Cette pensée désuète, c'est-à-dire la remise en question du logos, cède la place dans la postmodernité à la pluralité, à l'hybridité, au nomadisme, au rhizomatique, à la paralogie, à la dissémination et à la *différance* (Derrida 1967, 1967a, 1972, 1972a). On entend par '*différance*' une greffe, un recoupement, un glissement de significations se perpétuant sans cesse au sein d'un processus de *dissémination* (dans le sens d'une stratégie de l'irréductible pluralité). Cette catégorie est équivalente à la conception du '*glissement*' chez Lacan ou à celle de '*rhizome*' établie par Deleuze/Guattari, où elle est définie comme un envahissement sans centre, semblable à un réseau (*trace*). Tous ces termes n'entendent pas par pluralité/ différence les diverses manifestations discursives aux provenances multiples qui se rencontrent et se séparent pour enfin être annulées dans une synthèse, mais bien au contraire, des chemins/lignes différents, divergents qui se croisent et engendrent une dissémination ad libitum, de sorte qu'ils ne forment non pas des unités idéales et bien définies, mais des entités floues et contaminées.

Il n'existe pas dans ce contexte de signification fixe, cette dernière étant sans cesse entravée par la déconstruction pour finalement être rattachée à d'autres connexions. Il ne s'agit donc pas d'une production ou constitution de sens, mais de *chemins* à parcourir. Derrida essaye de libérer le langage de son rôle fonctionnel dans lequel l'avait cantonné la métaphysique occidentale : le langage (cf. *De la grammatologie*) a été soumis à l'impératif du phonocentrisme, c'est-à-dire, qu'il a été compris de façon purement linguistique. Le langage, opérant suivant un principe auto-référentiel grâce à d'incessants glissements, ne possède plus de signification réductible à un unique signifié, mais il produit des 'déterritorisations' et 'reterritorisations' de signifiants, de même qu'il n'est plus constitué de reproductions, de restitutions ou même d'imitations sensées.

L'identité ou la construction de l'histoire d'un sujet x correspond dans ce contexte à la productivité et non à la reconstruction. En effet, la représentation d'un sujet cohérent ou même la simple possibilité de représentation d'une histoire à la première personne a été fragilisée, voire rendue impossible. La représentation traditionnelle des sujets se réfère encore à des points de repères concrets. La culture postmoderne est le lieu de représentation du "non-représentable", étant donné qu'elle ne repose pas sur un plan déterminé a priori et que le pas en avant dans cette culture s'est révélé être un chemin ouvert, une quête non-téléologique. De nombreux auteurs procèdent de la sorte dans le cadre de leur travail littéraire, et ce déjà depuis les années 50 : Robbe-Grillet, par exemple, aspire par principe à la franchise et à l'irrégularité dans son travail. L'acte d'écriture est perçu comme l'aboutissement d'un chemin non-préfiguré, comme une productivité. Ce principe de travail repose sur la recherche de chemins vers des desseins respectifs, cette dernière représentant la substance et la matière du travail littéraire². Ce travail est une "ré-écriture" (Lyotard 1988), c'est-à-dire une nouvelle construction et non pas une reconstruction ; elle est réalisable grâce au souvenir, à l'élaboration, au surpassement. 'Ré-écrire' ne signifie pas qu'il faille remonter aux origines, mais bien au contraire qu'il faille effectuer un chemin "palimpsestique" aboutissant à l'époque actuelle : il s'agit donc de *ré-écrire* le passé dans le présent, c'est-à-dire l'autobiographie, la propre *graphie*, en se basant sur des bribes et des fragments de souvenirs du passé. On entend par 'ré-écrire' le fait de se souvenir, de vivre de nouvelles expériences, d'apprendre. C'est la tentative de se saisir du passé dans le présent, c'est l'essai nomade, associatif de comprendre un désordre, la multiplicité des masques et des ruptures. Ce faisant, il ne s'agit pas de reprendre possession du passé ou d'une identité perdue de longue date, mais d'éprouver cette dernière de façon innovatrice par la présence et le caractère à la fois immédiat et radical du langage. L'autobiographe se retrouve dans la même situation que le personnage principal de "Pierre Menard, autor del Quijote" de Borges, qui, dans sa tentative de mener l'œuvre de Cervantès à son sens premier, l'a retranscrite fidèlement mot à mot pour ainsi aboutir involontairement à un texte entièrement différent dû au nouveau contexte historico-épistémologique préfiguré par William James (le présent épistémologique de Menard). Cela signifie que l'instant dans lequel le souvenir se matérialise sous forme d'écriture influe déterminant sur le résultat de l'acte autobiographique.

Cette nouvelle forme littéraire est donc caractérisée par une rupture fondamentale du "Moi", lequel engendre une réflexion métatextuelle, qui représente le thème principal (ou du moins l'un d'entre eux) et qui est également basé sur un phénomène sémiotique et un phénomène de la psychologie des profondeurs, se laissant décrire à l'aide du terme lacanien de la "castration"³. L'infans subit, d'après Lacan, durant ou après l'accouche-

2 Robbe-Grillet est du même avis (1963 : 114) : "*Le nouveau roman n'est pas une théorie, c'est une recherche*".

3 Hiebel (1990 : 56-81) présente dans son œuvre une excellente introduction à la théorie lacanienne, intéressante pour toute personne se consacrant à la recherche.

ment une première castration générée par la séparation du ventre maternel (“paradis”) qui se manifeste alors sous la forme d’un manque ou d’un désir au sens d’une différence et d’une rupture, ce qui transparait en fin de compte dans la dichotomie entre signifiant et signifié (Lacan, 1938, 1966). Depuis la naissance, l’infans se reconnaît comme un “Moi” à travers un Autre, il se *mé*connaît bien plus en se définissant à travers un étranger. Cet acte d’aliénation résulte de l’unité brisée liée à la naissance, qui est vécue telle une fragmentation ou décentralisation (*corps morcelé*), c’est-à-dire un amalgame du Moi avec un Autre. Le Moi n’est perçu que de façon imaginaire, telle une projection. Ce morcellement du Moi est renforcé, voire confirmé par une seconde castration symbolique au moment où une troisième personne, ‘la loi du nom du père’ initie l’infans à l’ordre symbolique. Le ‘nom du père’ symbolise l’ordre, la norme et la loi, mais également le langage, de sorte que ‘langage’ et ‘norme’ sont identiques dans le cas présent, ils forment le même signifiant. La rupture avec l’ordre imaginaire (qui se caractérise chez le sujet par le manque et le désir de recouvrer l’unité perdue) s’accomplit entièrement lors de l’initiation à l’ordre symbolique. Cette rupture se poursuit dans le langage, d’autant plus que Lacan – contrairement à Freud – confère au “ça”, c’est-à-dire à l’inconscient, une structure langagière. Les chaînes de signification émanent d’une relation entre les signifiants (et non d’un triangle sémiotique unitaire) qui n’aboutissent à aucune constitution de sens, puisque ces derniers sont séparés des signifiés expriment toujours ce qu’ils ne disent pas (Lacan 1966 : 262 : “pour signifier ‘tout autre chose’ que ce qu’elle dit”). Le signifié, selon Lacan (1966 : 260) glisse incessamment sous le signifiant (“La notion d’un glissement incessant du signifié sous le signifiant s’impose [...]”), ce dernier étant continuellement déplacé, greffé, replié. Cette conception d’un *glissement* coïncide avec le concept de *trace* de Derrida qui s’effectue dans un mouvement non-signifiant et qui marque toujours la *différence* ou l’*altérité*,⁴ c’est-à-dire la *différence* non-annulable ou ce que Deleuze/Guattari qualifient de ‘*rhizome*’, comme nous l’avons déjà mentionné ci-dessus. D’un point de vue sémiotique, Lacan – contrairement à Saussure – accorde la préséance au signifiant sur le signifié (S/s). Le langage se réalise d’après Lacan – qui se rattache à la pensée de Jakobson – sur la base de relations de contiguïté et d’équivalence entre les signifiants (la métonymie pareille à un glissement au sens freudien, la métaphore, telle une superposition/concentration) qui conduisent à de constants *glissements* de sens métaphoriques (ibid.). Ces derniers sont le “symbole d’une absence”, du désir de l’Autre, tel un manque, ce qui se répercute dans la formule “elle soit ‘ou’ ne soit pas quelque part, mais bien qu’à leur différence, elle sera ‘et’ ne sera pas là où elle est, où qu’elle aille” (Lacan 1966, I : 34).

Les conséquences de la théorie de Lacan et de ses successeurs, ainsi qu’en particulier ceux de Derrida, laissent des marques profondes dans le domaine de la constitution du langage, de la constitution du réel et par là même dans la constitution référentielle du sujet ou de l’objet de la représentation. La théorie du groupe *Tel Quel* illustre ces

4 Sur ce terme vid. Taylor (1987), A. de Toro (1999a).

données⁵, principalement à l'aide des termes de 'l'intertextualité comme remplacement d'une notion logocentrique de l'auteur', c'est-à-dire du 'texte comme productivité et travail', de 'l'ouverture fondamentale du texte' (*non clôture du texte général*) ou de l'assimilation entre le narrateur et le lecteur sur la base de la 'ré-écriture' et de leur conception de l'interprétation de la littérature qui sera reprise et développée par Roland Barthes dans *S/Z*.

Il résulte de ces ébauches le concept d'un discours littéraire qui n'est plus le support des 'histoires', mais qui fait office 'd'aventure d'un récit', et non pas de 'récit d'une aventure' comme l'a formulé Ricardou (1967 111, 1971 : 143) dans le contexte de l'élaboration de la théorie de *Tel Quel* pour le "roman moderne". Ce groupe, dont les théoriciens les plus éminents sont Ricardou, Kristeva, Sollers et Baudry⁶, pour ne nommer qu'eux, ont repris à partir de 1968 la théorie de dissémination de Derrida : ils se sont tout particulièrement intéressés au termes d'*écriture*, de *trace*, de dépassement de la séparation entre langage-objet et métalangage, ainsi qu'à la notion de jeu. Ils transforment ainsi de manière fondamentale la notion de littérature et la conception de l'interprétation.

Les travaux de Roland Barthes *S/Z* (1970) et *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) ont été élaborés dans ce contexte. Dans cette oeuvre autobiographique hybride qui annonce et ouvre la voie à la nouvelle autobiographie en postulant une hybridité textuelle et autobiographique de principe – "*tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman*" – il a mis à exécution ce qu'il avait déjà formulé de manière théorique dans *S/Z*, mais qu'il n'avait pas encore appliqué de façon conséquente dans la pratique : une conception de l'ouverture radicale et irréductible du texte assortie d'une notion d'interprétation totalement illimitée. La lecture et l'écriture ne sont plus dans ce cas opposées, elles se rejoignent au même niveau dans le but de faire du lecteur un participant actif de la communication : "*faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte*" (Barthes 1970 : 10) dans le cadre d'une activité '*scriptible*' de la production et de la réception. Il s'agit ici d'une production et d'une réception nomades, de l'incessant report d'une interprétation ou, pour reprendre les termes de Welsch

5 Cf. la brillante critique de Hempfer, bien qu'extrêmement négative sur l'ensemble de la théorie de Derrida, sur *Tel Quel* (en particulier sur Kristeva et Ricardou) et sur *S/Z* de R. Barthes. Hempfer (1976) conteste à tous ces écrits leur caractère scientifique et par conséquent leur capacité à élaborer des théories. Ils devraient être de préférence, selon lui, classifiés dans le domaine des énoncés poétiques et non dans celui des scientifiques (ibid. : p.8). On pourrait, d'autre part, reprocher à Hempfer de ne point s'efforcer à se laisser prendre au jeu de l'argumentation et des intentions des écrits qu'il critique – contrairement à Frank (1983) et à Welsch (1997) dans leurs œuvres sur le poststructuralisme ou sur la philosophie postmoderne et le concept de la 'transversalité' – car il se base sur un concept de science dérivé de la théorie analytique de la science et de la logique formelle binaire. Il n'est donc pas surprenant que Hempfer qualifie tous ces auteurs d'incompétent parce que qui ne prennent pas même note de leurs propres contradictions et non-sens.

6 Cf. *Théorie d'ensemble* (1968).

(1997), d'un travail d'interprétation transversale, de possibilités d'interprétations infinies à jamais réductibles. La catégorie du 'scriptible' correspond à celle d' 'intertextualité' chez Kristeva (1968),⁷ de 'glissement' chez Lacan, de 'dissémination' chez Derrida ou à celles de 'l'aventure d'un récit' chez Ricardou (1967 : 111, 1971a : 143) ou encore de 'glissement', 'série', 'aléatoire' chez Robbe-Grillet (*MQR* : 67, 30, 221, 13). Barthes fournit une contribution à la pluralité du sens en annulant de la sorte la séparation/frontières entre "le divorce impitoyable que l'institution littéraire maintient entre le fabricant et l'usager du texte, son propriétaire et son client, son auteur et son lecteur" (Barthes 1970 : 10), ce qui avait déjà été ébauché et réalisé dans la théorie littéraire postmoderne de Fiedler (1969) et dans celle de Derrida (1972).

Hempfer (1976 : 56-57) reproche à Barthes – dans le contexte de cette pensée théorique – de commettre une erreur fatale en mettant sur le même plan l'émetteur/destinateur et le récepteur/destinataire, c'est-à-dire l'acte d'écriture et l'acte de lecture. Hempfer dénonce en outre chez Barthes sa conception de l'activité du lecteur : il est sensé initier le processus de nouvelle écriture et de familiarisation à l'écriture dans le but de fabriquer un produit personnel, de surmonter le stade du langage-objet et du métalangage, le rang du critique et de l'écrivain (Barthes 1970 : 11). La nouvelle écriture signifie 'lire' pour Barthes. Le binôme écrire/lire signifie également à ses yeux *disséminer*, c'est-à-dire une dissémination du sens. Ce texte 'scriptible' n'est pas un objet, mais un jeu, une activité infinie, se déroulant toujours à l'époque actuelle :

Le texte scriptible est un présent perpétuel, sur lequel ne peut se poser aucune parole conséquente [...] le texte scriptible, c'est nous en train d'écrire [...] le jeu [...] qui en rabatte sur la pluralité des entrées, l'ouverture des réseaux, l'infini des langages. (ibid. : 11)

Dans ce texte idéal se trouveraient

[...] les réseaux multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun ne puisse coiffer les autres ; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés ; où il n'a pas de commencement ; il est réversible ; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être à coup sur déclarée principale ; les codes qu'il mobilise se profilent à *perte de vue*, ils sont indécidables. (ibid. : 11-12)

Les similitudes avec la théorie de *dissémination* de Derrida ou avec le concept de *rhizome* chez Deleuze/Guattari sont plus qu'évidentes. Nous pouvons ainsi affirmer que Barthes et la seconde phase de *Tel Quel* ont fondé la théorie littéraire postmoderne ou

7 Kristeva (1968: 297): "[...] comme un discours, comme un objet d'échange entre un destinataire et un destinataire, est la pratique signifiante comme un 'processus de production de sens : une pratique signifiante' non comme une structure déjà faite, mais comme une 'structuration', comme un appareil qui produit et transforme le sens, avant que ce sens soit déjà fait et mis en circulation".

ce que je voudrais nommer la ‘post-théorie’ (F. de Toro 1999), c’est-à-dire le type d’élaboration théorique qui succède au poststructuralisme.

Précisément contre cette conception théorique et type d’interprétation nomade et rhizomatique s’oppose Hempfer (1976) parce qu’elle – seconde son opinion – suppose une attaque contre une conception de théorie et d’interprétation de type logique-analytique-structuraliste. Il considère l’opinion de Barthes comme une erreur :

[...] il ne s’agit pas de concéder quelques sens, de reconnaître magnaniment à chacun sa part de vérité ; il s’agit, contre toute in-différence, d’affirmer l’être de la pluralité, qui n’est pas celui du vrai, du probable ou même du possible (1970 : 12)

Hempfer développe une polémique en particulier contre la définition de l’interprétation qui, il est vrai, diverge de l’entendement courant :

Interpréter un texte, ce n’est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c’est, au contraire, apprécier de quel pluriel il est fait [...] c’est étoiler le texte au lieu de le ramasser (ibid. : 20).

Il entend par là que l’interprétation est le résultat d’une lecture qui prend son départ en de différents lieux et au sein de laquelle chaque nouvelle lecture, tout comme la nouvelle écriture, agit tel un commentaire, un supplément (au sens que Derrida lui a accordé). On supprime ainsi le statut de l’auteur en suivant le modèle de Derrida et de *Tel Quel* (ibid. : 21-22). ‘Interpréter’ signifie alors démonter, briser et interrompre le texte à l’aide de commentaires et de suppléments. Le lecteur doit se placer au cœur du texte et le transformer par sa propre lecture. Le lecteur ne doit plus avoir aucun respect face au texte, il peut débiter sa lecture où bon lui est gré, il peut feindre d’avoir déjà lu le texte (ibid. : 22). Il doit acquérir une bonne compréhension de la structure textuelle en procédant par *glissements*, c’est-à-dire en glissant d’un segment de texte à un autre.

Selon Barthes, une lecture traditionnelle est intolérable, excepté chez les lecteurs marginaux, tels que les enfants, les personnes âgées ou encore les professeurs. La lecture rhizomatique, déconstructionniste évite de tomber dans le piège d’une interprétation à caractère définitif, ce qui reviendrait à lire le texte toujours de la même façon. “Briser le texte” ne signifie pas dans ce contexte de ‘consommer’ un texte, mais de le jouer ad libitum (Barthes ibid. : 22-23).

Hempfer (1976 : 55-59) conclut en affirmant que la théorie de Roland Barthes délaisse la scène commune de la ‘rationalité’ et ouvre ainsi la voie à la fin de la science, étant donné que la rationalité est constitutive de toute activité scientifique. Ici règnerait à ses yeux l’arbitraire, le bon plaisir, tout serait vrai, tout serait légitime. Hempfer défend à raison que chaque texte est marqué par une structure provenant de son contexte culturel et de sa dépendance historique. C’est pourquoi le texte possède évidemment un sens préfiguré dont le lecteur peut au mieux – dans un contexte de recherche scientifique – reconstruire le sens originel. Ceci est un argument qui se dirige contre la ‘pensée esthétique de la réception’ (Jauß, Iser) et également contre Lotman. D’après Hempfer,

tout le processus se déroule en sens inverse : le texte fixe par différentes stratégies le sens chez le lecteur. Ainsi, le lecteur ne génère pas le texte, mais il le décode. Hempfer accepte assurément différentes interprétations, mais uniquement lorsqu'elles résultent de positions ou courants théoriques divergents. Il conçoit qu'un lecteur qui n'est pas versé dans les théories scientifiques puisse lire le texte comme bon lui semble et de la manière qui lui est la plus distrayante. En reprenant les termes d'Eco (1992), un lecteur peut 'utiliser' à souhait un texte, mais il ne peut pas 'l'interpréter' à souhait. Une telle utilisation du texte ne correspond cependant pas à une interprétation de texte à caractère scientifique. L'interprétation au sens classique se caractérise par la lecture du texte dans son contexte culturel, historique et linguistique. Dans le cas présent, il s'agit d'une relation entre les intentions du texte et celles de l'auteur qui résulte de la stratégie textuelle. Je n'aborderai pas présentement la critique d'Eco. Je m'attacherai seulement à dire que la détermination des intentions du texte ou de l'auteur, c'est-à-dire de la stratégie narrative, n'est ni libre de toute appréciation subjective, ni du contexte historique-culturelle ou l'acte de la lecture s'inscrit.

Si nous acceptons le concept de Barthes comme une lecture possible du texte, nous devrions nous rendre à l'évidence que ce type de théorie signalerait alors la fin des sciences sociales et de la culture au sein des conventions en vigueur dans nos universités. Cela mettrait également un terme à un type concret de science (ce qui ne signifie pas la fin de la science en soi !), du fait que ce concept d'interprétation découle de l'intention de produire du sens, c'est-à-dire de la quête et de la détermination du sens, ainsi que d'une évaluation du travail scientifique. Robbe-Grillet requiert précisément l'inachèvement absolu du '*texte scriptible*', l'interprétation/la lecture glissante et rhizomatique pour l'écriture en général et pour l'autobiographie en particulier, car elle représente une liberté fondamentale dans la production et réception textuelle. Or, il estimait infiniment ce concept dans la pensée de Barthes :

[...] un discours qui détruisait en lui-même, pied à pied, toute tentation de dogmatisme. Ce que j'admirais justement dans cette voix [...] c'est qu'elle laissait intacte ma liberté, mieux : qu'elle lui donnait, à chaque détour de phrase, de nouvelles forces. (ibid.: 64)

Car les glissements de cette anguille (c'est à nouveau de Barthes que je parle) ne sont pas le simple fruit du hasard, ni provoqués par quelque faiblesse de jugement ou de caractère. La parole qui change, bifurque, se tourne, c'est au contraire sa leçon. (*MQR* : 64 et 67).

Il est préférable d'éclaircir la discussion actuelle traitant de l'autobiographie ou du souvenir à l'aide de cette diversité rhizomatique, puisqu'elle correspond à la pensée prédominante de notre époque ou du moins d'une partie de la production artistique et littéraire contemporaine. L'élaboration de normes s'avère être un problème crucial dans ce contexte. *La vérité* se décompose en de nombreuses vérités, de même que *l'identité* se décompose en de nombreuses identités et enfin les genres se décomposent en des textes et discours. Tandis que des données telles que le genre, la vérité et l'identité se comportent de façon réductionniste et monolithique, les résultats de leur décomposition sont de type nomade.

Lejeune aurait dû au plus tard corriger ou encore réviser sa théorie, lorsque Lyotard a constaté la perte de légitimation des grands paradigmes : “[...] *comment prouver la preuve ? [...] qui décide des conditions du vrai ?*” Car tout texte qui se base sur un récit, une sélection, une diégèse, c’est-à-dire sur un plot, ne possède plus de légitimation découlant du référent, étant donné que ces procédés représentent déjà en soi une manipulation de la réalité.

Cette relation a précisément été reconnue dans un autre domaine étroitement lié à la ‘nouvelle autobiographie’ – ce qui, en outre, n’est pas resté sans répercussion dans l’historiographie. White est manifestement l’historien qui a remis le plus radicalement en question la revendication du statut de vérité dans l’historiographie en considérant le discours historique comme une “narration” aussi fictionnelle que celle du roman, à l’instar de tout autre discours qu’il commence à interpréter ou analyser. L’historien – selon White

[...] accomplit un acte poétique fondamental qui préfigure le champ historique et qui constitue le domaine dans lequel il développe les différentes théories visant à démontrer “ce qui s’est réellement passé”. (1973 : cf. préface)⁸

La narration d’une histoire, que ce soit celle d’un sujet (d’un Moi individuel) ou bien celle d’un objet (d’un événement historique précis), est soumise à la fictionalisation, car les dites données représentent toujours des constructions variables (cf. Le Goff/Chartier/Revel 1988, et alii ; Küttler/Rüssen/Schulin 1993/ ²1994).

En se basant sur cette position ou situation épistémologique actuelle, il nous apparaît comme impossible de maintenir la tentative de séparation entre l’autobiographie, disons ‘réelle’, comme un fait empirique, et le roman autobiographique, comme un discours purement fictionnel, effectuée par Lejeune, car tous les deux reposent sur des structures narratives qui s’éloignent continuellement des soi-disant faits.

1. Le modèle de Lejeune et le débat sur l’autobiographie et la nouvelle autobiographie

Le modèle de Lejeune est non seulement dépassé en raison de la situation épistémologique déjà énoncée, mais également à cause de ses insuffisances et contradictions théoriques ; c’est ce que je me propose d’aborder à présent. Lejeune (1975 : 14) définit l’autobiographie comme

8 [...] I believe, the historian performs an essentially *poetic* act, in which he *prefigures* the historical field and constitutes it as a domain upon which to bring to bear the specific theories he will use to explain “what was *really* happening” in it. (Preface, p. X)

[...] une narration rétrospective en prose d'une personne réelle envers sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie personnelle et plus particulièrement sur l'histoire de sa personnalité.

Cette définition qui implique l'existence d'une forme discursive définie, d'un contenu défini, d'un positionnement défini de l'auteur et d'un narrateur défini, repose sur un concept triadique-déictique constitué par l'unité auteur-narrateur-personnage entre lesquels il doit exister un "*pacte autobiographique*". En se basant sur cette définition, il est possible de démarquer le genre de l'"autobiographie" de celui du 'roman autobiographique', ainsi que d'autres formes d'imitation.

Alors que l'autobiographie se réfère à un système référentiel réel, reconnaissable et stable – selon Lejeune – le contraire se produit dans le cas du roman autobiographique, car ce dernier est un système mimétique qui se construit lui-même, un système référentiel par l'intermédiaire de l'illusion, de la stratégie. L'autobiographie procède donc d'un pacte d'après Lejeune, c'est-à-dire d'une catégorie intertextuelle, d'un "nom propre", de l'identité de l'auteur sur la page de garde qui correspond à celui/celle du narrateur et du personnage. Selon Lejeune, ceci n'est pas le cas pour le roman autobiographique, car il n'existe pas une telle correspondance, un tel pacte. Tout ce qui ne s'adapte pas à ce pacte est automatiquement exclu de l'autobiographie. L'autobiographie se base sur l'identité/les faits, le roman autobiographique, quant à lui, se base sur la ressemblance : le premier système est donc non-mimétique, alors que le deuxième l'est naturellement.

Lejeune affirme dans son premier livre, *L'autobiographie en France*, de 1971 (le précurseur de *Le pacte autobiographique* de 1975) qu'il n'est possible de distinguer l'autobiographie du roman autobiographique qu'à l'aide d'un tel pacte, c'est-à-dire d'une catégorie étrangère et non pas inhérente au texte. Les deux textes sont égaux au niveau de la narration/récit ; le lecteur devra donc choisir ce à quoi il croit.

Une telle affirmation est certainement juste lorsqu'on se place au niveau de l'interprétation : quel texte – la vraie autobiographie, pour ainsi dire, ou la simulée – peut de façon plus ou moins précise délivrer des informations sur le personnage et son époque. La différence se trouve au niveau de la gradation des procédés de textualisation employés. Nous nous attacherons à présent à énumérer les problèmes de la détermination traditionnelle des genres chez Lejeune :

- Lejeune ne tient pas compte du fait que l'autobiographie – avec ou sans pacte – tout comme le roman possèdent des éléments de fictionalisation ;
- Le roman peut également inclure de nombreux éléments "réels" et de la sorte atténuer sa fictionalisation ;
- L'affirmation que le lecteur est libre de croire ce qu'il veut n'est pas exacte. Il faut admettre que le lecteur ne peut pas ignorer le pacte (= nom propre), ainsi que le statut du texte. Il lit le nom de l'auteur et la dénomination du texte (roman/essai/mémoires). Il est vrai, d'autre part, que le lecteur ne peut contrôler le caractère véridique du nom.

Il est en outre nécessaire de différencier les types de récepteurs. Un lecteur expérimenté ou versé dans ce type de constructions scientifiques remarquera rapidement s'il s'agit

d'une autobiographie traditionnelle, d'un roman autobiographique ou de tout autre type de texte, et ce grâce à la fictionnalisation. J'entends par là tous les procédés de textualisation qui révèlent le statut d'un texte (par ex. *Lazarillo de Tormes* ou *Guzmán de Alfarache*), tels que la parodie, l'ironie, l'intertextualité, les négations, les contradictions, les coupures, les fragmentations, les omissions, les exagérations, etc. Un lecteur naïf, par contre, croira absolument tout ; le pacte est inutile dans ce cas.

Et que faire d'un texte dans lequel il n'y a pas de pacte, mais qui est tout de même autobiographique (*L'amant* de Duras, *Todas las almas* de Javier Marías) ou bien encore de textes hybrides tels que la *nouvelle autobiographie* ?

D'autre part les critères de délimitation et d'aspiration à l'empirisme dans l'autobiographie traditionnelle ne sont pas fixés de façon claire et nette, mêmes pas dans le roman réaliste du 19^{ème} siècle de Balzac ou plus tard de Zola.

Première conclusion : l'autobiographie et le roman autobiographique possèdent de façon intratextuelle toute une série de similitudes, ainsi que de différences. Il me semble que les tentatives de les placer au même niveau ou encore de les délimiter méticuleusement l'une par rapport aux autres ont échoué, tout particulièrement en ce qui concerne leurs procédés de textualisation, mais non pas en ce qui concerne le statut de l'intention discursive. Les deux sortes de textes recourent à des références et en construisent, c'est-à-dire qu'elles sont toutes deux des '*constructions*' de réalités déterminées. C'est pourquoi le statut de l'intention discursive dans les deux cas représentent une construction ; le texte fictionnel et le texte non-fictionnel se recoupent en ce point.

Pour éviter les apories ou différenciations de l'année 1971, Lejeune oppose en 1975 le '*pacte autobiographique*' au '*pacte romanesque*'. Il s'agit donc à présent d'une polarisation. Le roman y imite – d'après Lejeune – le *pacte autobiographique* de l'autobiographie.

La généralisation radicale de l'identité du nom a également ses écueils. Celle menée par Lejeune conduit, dans un premier temps, à exclure toutes les autobiographies qui ne cadrent pas dans un tel pacte. Le modèle des genres de Lejeune n'a pas atteint pour la première fois ses limites lors de la parution de *Le miroir qui revient* de Robbe-Grillet (1984), mais déjà lors de la parution de *Fils* (1977) de Doubrovsky (qui s'était adressé à Lejeune dès 1974, alors qu'il rédigeait encore son texte, pour annoncer son désaccord concernant sa théorie). (En 1973, il a publié dans la revue *Poétique* une sorte d'*abstract* du livre de Lejeune édité en 1975 sous le même nom).

Mais il existe un autre point central qui rend l'emploi de cette théorie difficile : cela ne tient donc pas uniquement au développement d'autres formes textuelles, que Lejeune n'avait pas pu prendre en compte, mais également à l'égalité des noms (le nom de l'auteur sur la page de garde et celui du personnage principal (l'objet du texte) de l'autobiographie). Si Lejeune avait intégré la recherche narrative de ses prédécesseurs, il aurait pu éviter toute une série de problèmes inutiles ; je pense au livre de W.C. Booth (1962), au modèle narratif de Stanzel (1979) ou encore au concept de réception esthétique d'Iser (entre autres 1972 ; 1976). Dans ces publications, on différencie l'auteur, l'auteur implicite et le narrateur, tout comme les diverses perspectives.

Une identité absolue n'est pas même envisageable à un niveau purement théorique. En effet, l'auteur en tant que personne empirique, plutôt qu'instance écrivante, crée une figure rhétorique, celle de l'auteur implicite (tel un spectre de rôles, un masque littéraire, une stratégie narrative) qui ne fonctionne pas de la même façon que l'auteur lui-même. Ce masque, ce spectre de rôles est une réduction de l'auteur réel et ne dépend que du passage du souvenir, du vécu à la forme écrite, ce qui entraîne automatiquement une sélection, une hiérarchisation, un ordonnancement des éléments. L'identité ainsi créée est différente de la réelle. Il s'agit donc d'un système paradigmatique de sélection et d'un procédé syntagmatique de contiguïté. En définitive, il nous semble clair que toute tentative de placer l'auteur et le narrateur sur le même plan est vouée à l'échec. Quant au narrateur à la première personne, il se constitue grâce à la tension entre l'auteur et l'auteur implicite. Le passage du narrateur à la première personne au personnage représente le dernier pas à franchir, ce qui entraîne une autre perspective que celle de l'auteur, de l'auteur implicite et du narrateur à la première personne déchiré entre son Moi passif et son Moi actif. Ces transformations d'identité sont toujours présentes, y compris dans des systèmes homogènes, c'est-à-dire même lorsqu'on aspire à l'unité. On imagine parfaitement quels changements d'identité se produiraient si l'on partait d'une déclaration hétérogène ou fragmentée.

Bien que Lejeune ait rectifié un peu sa théorie dans différents articles et livres, tels que *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux Médias* (1980), *Moi aussi* (1986) ou *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe* (1991), il n'a tout de même pas renoncé à l'équation présentement dénoncée et au contrôle de la véracité de l'identité. Ce contrôle de la véracité pose également un problème, car il opère seulement dans un domaine bien restreint qui n'est même pas le plus important, c'est-à-dire dans le domaine insignifiant des faits. Alors qu'il serait intéressant d'y faire référence à cet endroit, il nous est impossible d'en appeler au contrôle de la véracité lors de la sélection, de la composition, de l'évaluation, de l'estimation des faits. La biographie de Stephan Hermlin par Corino a été en Allemagne un exemple célèbre et actuel vérifiant cette thèse, car elle ne délivre aucune information concernant ce personnage contemporain somme toute complexe, à part son soi-disant passé stalinien.

Le problème principal de Lejeune est de se baser sur une idée préconçue du réel, de sorte qu'il entend par 'autobiographie' la "ressemblance du vrai", un genre référentiel qui repose sur un système de connaissance apparemment cohérent et qui concède de la crédibilité à l'autobiographe.

En ce qui concerne le débat engendré par sa théorie, j'aimerais recourir à un exemple *pars pro toto*, afin d'élucider d'autres aspects qui ont directement rapport à l'œuvre de Robbe-Grillet ou à celle de quelques nouveaux romanciers. Je tiens à préciser que la trilogie de Robbe-Grillet n'est ni une œuvre inconciliable avec l'autobiographie, ou une "opposition éclatante" (Ruhe, 1994) à l'autobiographie, ni un retour aux procédés narratifs traditionnels. C'est au contraire un nouveau type d'autobiographie qu'on ne peut toutefois placer sous l'égide d'un genre prééminent ; ce texte hybride, la 'nouvelle' autobiographie ou la pseudo-autobiographie, se caractérise par une déconstruction de l'

autobiographie traditionnelle.⁹ C'est pourquoi Robbe-Grillet rejette catégoriquement que l'on qualifie sa trilogie d'autobiographie au sens classique du terme. Il est en outre resté fidèle à lui-même. Les procédés employés dans sa trilogie sont similaires à ceux utilisés dans ses textes précédents. Il l'affirme d'ailleurs expressément dans une interview (Salgas 1985 : 6) :

Je vous arrête tout de suite. Il ne s'agit pas d'une autobiographie, ou alors tous mes écrits le sont. Un livre mobile qui serait non pas moi, mais en tout cas une image de moi qui correspondrait un peu à mon travail.

Le remarquable article de Doris Ruhe "Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie?" pourrait être mal compris en divers points, si l'on ne procède pas auparavant à des différenciations épistémologiques (1994 : 353) :

Comment faut-il interpréter que des auteurs qui, dans leurs écrits, essayaient de rendre manifeste la fiabilité minime du concept traditionnel de personnalité, l'inutilité de la notion classique du devenir continu du sujet avec un objectif défini, et enfin la faillibilité de tous les sens, se servent soudainement d'un genre qui place comme nulle autre le Moi au centre du travail littéraire ?¹⁰

Il est tout d'abord impossible de parler des nouveaux romanciers *in toto*. Ça ne l'était pas d'antan et ça ne l'est toujours pas de nos jours, car ils étaient et sont totalement différents. Il faut également tenir compte du fait que Robbe-Grillet qui est placé au centre des explications fournies par Ruhe ne fait pas usage de la forme autobiographique classique, mais dépasse cette dernière.

J'aimerais par ailleurs renvoyer à deux autres problèmes éventuels :

1. La représentation de "la fiabilité minime du concept traditionnel de personnalité" ou l'"inutilité de la notion classique du devenir continu du sujet avec un objectif défini" et la "faillibilité de tous les sens" n'a jamais signifié que Robbe-Grillet a renoncé à la personnalité, au sujet ou aux perceptions. Robbe-Grillet ne se base pas sur un modèle classique ou réaliste, mais sur une *condition* qui est fragmentaire, anonyme et brisante, et ce en conséquence du développement littéraire, historique, sociologique, philosophique, technologique et scientifique.

9 Pour une proposition systématique et innovatrice de l'interprétation du discours autobiographique actuel en France et au Maghreb vid. Gronemann (2002).

10 Wie war es zu verstehen, dass Autoren, die in ihren Schriften die geringe Verlässlichkeit des traditionellen Persönlichkeitsbegriffs, die Unbrauchbarkeit der klassischen Vorstellung vom kontinuierlichen Werden des Subjekts auf ein Ziel hin und nicht zuletzt die Fehlbarkeit aller Wahrnehmung sichtbar zu machen suchten, sich nun plötzlich einer Gattung bedienen, die das Ich wie keine andere ins Zentrum stellt?

2. Le Moi était spécifique à tous les nouveaux romanciers. C'était un *credo*, car ils se basaient sur les processus et transformations de la conscience, les hallucinations et les rêves. Le tout était lié à la prise de conscience de l'importance du travail de l'*écriture* (= métanarrativité), comme c'est le cas dans tous les romans de Robbe-Grillet, en débutant par *Le régicide* pour finir par sa trilogie, en passant par *Le voyeur* et *Projet pour une révolution à New York*. Je pense également à *L'emploi du temps* ou à *La modification* de Butor, à *La route des Flandres* de Simon ou à *Drame* de Sollers. Ce n'est pas la première fois que Robbe-Grillet affirme (Salgas, 1985 : 6-7) : "je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi", il l'a déjà fait dans son article de 1961 "Nouveau roman, homme nouveau". On peut y lire que "le nouveau roman ne s'intéresse qu'à l'homme et à sa situation dans le monde" (1967: 116) :

Le nouveau roman ne vise qu'à une subjectivité totale. [...] Tandis que dans nos livres, au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine, un homme situé dans l'espace et le temps, conditionné par ses passions, un homme comme vous et moi. Et le livre ne rapporte rien d'autre que son expérience, limitée, incertaine. [...] C'est un homme d'ici, un homme de maintenant, qui est son propre narrateur, enfin. [...] Le nouveau roman s'adresse à tous les hommes de bonne foi. (ibid. : 117 pass.)

Dans les romans de Robbe-Grillet, les narrateurs sont pratiquement toujours des narrateurs à la première personne et lorsque Robbe-Grillet prétend n'avoir toujours parlé que de lui, il affirme également que le narrateur à la première personne se place dans une relation autobiographique par rapport à lui. Robbe-Grillet refuse de différencier son activité d'écrivain et sa vie privée ; il considère au contraire son activité – à l'instar de la postmodernité – comme un ensemble diversifié, nomade : comme une '*nouvelle autobiographie*'. Robbe-Grillet transforme l'instabilité de la narration (qui est fondée dans l'instabilité '*du réel*', '*du vrai*') en un principe d'écriture nomade.

La '*nouvelle autobiographie*' contredit dans leur ensemble les écrits de Montaigne, les *Confessions* de Rousseau et *Wahrheit und Dichtung* de Goethe et plus précisément dans les trois points concernant les critères d'exactitude, d'exhaustivité et de vérité/sincérité de la représentation biographique référentielle. Même si Montaigne annonce dans sa préface "*Je suis moi-même la matière de mon livre*" ou "*C'est un livre de bonne foi, lecteur*" et même si Rousseau est conscient de sa faillibilité dans le domaine de la "*mémoire*" qu'il tente de compenser par une "*chaîne de sentiments*" ("*sensibilité*"), ces auteurs ne sont pas à compter parmi les précurseurs de Robbe-Grillet.

Tous ces auteurs partent d'un système unitaire et accepté qui les laisse croire qu'ils racontent ce qui est vrai et juste, de sorte qu'il existe une unité entre le sujet empirique et écrivain. C'est l'interprétation que nous tirons de la citation suivante de Rousseau :

C'est l'histoire de mon âme que j'ai promise, et pour l'écrire fidèlement je n'ai pas besoin d'autres mémoires : il me suffit, comme j'ai fait jusqu'ici, de rentrer au dedans de moi. (Tiré de Ruhe 1994: 357)

Ces auteurs comprennent et peuvent "resituer l'individu par rapport à son propre *siècle*, c'est-à-dire lancer un pont entre l'horizon des expériences et des conditions des diffé-

rentes existences individuelles et l'ensemble historique d'une époque", comme le souligne Müller dans son travail *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit* (1976).

Alors que Robbe-Grillet est parfaitement conscient qu'une naïveté comparable à celle de Rousseau ou que des possibilités comme celles qui étaient à la disposition de Goethe ne seraient plus acceptables de nos jours, Doubrovsky propose un postulat analogue dans son *Livre brisé*, et ce, même s'il commence par un "trou de mémoire". Il projette d'agir de la façon suivante : "Je ne pourrai pas dire toute la vérité. Mais tout ce que je dirai sera vrai. Fallait y penser. Un pacte. Impact" (ibid. : 62). Mais notons toutefois que Doubrovsky – comme Robbe-Grillet – (se base) s'appuie sur des fondements épistémologiques totalement différents de ceux des auteurs des siècles précédents : il part de la vérité de l'écriture, c'est-à-dire du résultat du souvenir qui prend forme dans l'acte de l'écriture. La véracité du récit autobiographique dépend d'un processus de transformation auquel est soumis tout souvenir se concrétisant dans la graphie. Ce n'est pas une référence externe au texte qui garantit la véracité du récit autobiographique, mais le processus sémiotique de l'écriture. Robbe-Grillet est extrêmement méfiant à l'adresse de l'écriture et de son inconstance au cours du temps.

Mais les expériences recueillies de ce processus démontrent cependant à Doubrovsky qu'un tel dessein (c'est-à-dire de faire découler la véracité de l'acte d'écriture) n'est qu'une illusion vouée à l'échec,

On parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies ; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. Autobiographie, roman, pareil. le même truc ... (LB : 91)

pour ensuite résilier le pacte projeté :

Il [Sartre] met son essence en mouvement : elle devient son existence. Son autobiographie est un conte de fées. Lejeune dit, une *fable théorique*. Seulement, l'existence ne se laisse pas conter par la théorie. (LB : 135)

Je ne peux pas entièrement m'aligner à l'opinion de Doris Ruhe, lorsqu'elle objecte que le projet de Robbe-Grillet (*et alii*) n'est pas des plus innovants. Les deux systèmes restent, d'un point de vue épistémologique, incompatibles, même lorsque Müller prétend légitimement que "Goethe [...] libère dans *Dichtung und Wahrheit* la notion de vérité autobiographique de la réalité vécue" (1976) et affaiblit par là même le diktat du vérisme, et même lorsque Goethe entend par autobiographie le résultat de la "faculté poétique", c'est-à-dire exprimé de façon moderne, le résultat des procédés de textualisation. C'est pourquoi la conclusion de Ruhe me semble résulter d'une prise de position épistémologique différente : à ses yeux, les auteurs français font à présent ce que les auteurs allemands avaient employé dès la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, c'est-à-dire mélanger le réel à l'imaginaire. Mais il me semble une différence épistémologique absolument central : l'autobiographie traditionnelle est téléologique, elle a donc une

orientation finaliste, ce qui n'est pas le cas dans la '*nouvelle autobiographie*' de Robbe-Grillet.

Nous pouvons essayer de faire un récapitulatif des marques distinctives de l'autobiographie traditionnelle, du roman autobiographique et de la nouvelle autobiographie afin d'en préciser les différences et les dénominateurs communs. Nous attribuons à l'*autobiographie traditionnelle* les caractéristiques suivantes :

- Égalité de nom entre le narrateur à la première personne, l'auteur et le personnage ; omniscience du narrateur/aspiration à l'objectivité ;
- Écriture référentielle ;
- Pensée binaire ;
- Exigence des énoncés libre de contradictions ;
- Exigence de la vérité, à l'authenticité (sincérité)
- Discours légitimistes
- Exigence d'une restitution des faits fidèle à la perception
- Exigence de l'exhaustivité des faits représentés
- Causalité diégétique des faits narrés
- Discours : producteur de sens/exigence de l'explication, à la connaissance
- Discours téléologique
- (non-) fictionnalisation
- Système universel de connaissance
- Orientation vers le passé et alignement fonctionnalisé sur le présent
- Forte unité entre le narrateur et l'objet
- Séparation entre la réalité et la fiction ; le non-factuel est banni de la narration
- Désir de reconstruction
- Attachement à un genre déterminé.

Nous attribuons au *roman autobiographique* les caractéristiques suivantes :

- Inexistence d'une égalité de noms entre le narrateur à la première personne, l'auteur et le personnage ; omniscience du narrateur/aspiration à l'objectivité ;
- Producteur d'illusion, de référence binaire ;
- Contradiction au sein de la relation entre le Moi-narrateur et le Moi-acteur ;
- Exigence de la vérité, à l'authenticité (sincérité) en tant que stratégie narrative au sein de la thématique de la vérité et du concept de mimesis ;
- Discours légitimiste ;
- Exigence d'une restitution des faits fidèle à la perception ;
- Exigence de l'exhaustivité ;
- Causalité diégétique des faits narrés ;
- Producteur de sens/exigence de l'explication, à la connaissance ;
- Discours téléologique ;
- fictionnalisation ;
- Système de connaissances qui est fortement relativisé, malgré son caractère universel ;
- Orientation vers le passé et alignement sur le présent ;
- Unité entre le narrateur et l'objet ;
- Séparation feinte entre la réalité et la fiction ;

- Reconstruction ;
- Attachement à un genre déterminé.

La *nouvelle autobiographie* présente les caractéristiques suivantes :

- Égalité de nom entre l'auteur le narrateur à la première personne et le personnage; *mais* l'auteur et le personnage ne forment ni d'unité ni de sur-moi. Le sujet se compose telle une construction nomadique/un Moi au sens lacanien du terme et qui ne peut pas être définitivement fixé ;
- L'instabilité du narrateur et de l'objet de la narration forment la thématique du roman ;
- Jeu avec différentes références : vie, littérature, science, etc.
- Caractère rhizomatique du discours ;
- Discours contradictoire, fragmenté ;
- Aucune exigence d'une vérité ou authenticité (sincérité) objective, mais des possibilités, des essais, des propositions sur la vérité/authenticité/ sincérité dans le parcours discursif;
- Le caractère autobiographique est uniquement légitimé par la narration/ écriture ;
- Aucune exigence d'une restitution des faits fidèle à la perception, mais au contraire la problématisation du Moi, du vrai et du réel. Production de moments instantanés flous, passés et présentes, constructions quelconques ;
- Aucune exigence de l'exhaustivité, mais au contraire une forte fragmentation ;
- (-) Causalité diégétique de la narration ;
- Dissémination/paralogie/*pensiero debole* ;
- (+/-) fictionnalisation ;
- Arbitrariété ;
- Instantanéité ;
- Multiplicité des identités/fantasmes/masques ;
- Négation de la possibilité de différenciation entre fiction et réalité. Tout cela est une partie intégrante du Moi et est réel, car c'est donné et écrit ;
- Déconstruction de modèles traditionnelle ;
- Littérarité/métanarrativité ;
- Impossibilité de l'attachement à un genre précis.

2. *Le Miroir qui revient de Robbe-Grillet et Livre brisé de Doubrovsky*

2.1 *Le miroir qui revient ou l'absence altaritaire de l'écriture*

Comment se retrouvent les caractéristiques citées ci-dessus dans *MQR* de Robbe-Grillet et comment se forment dans son oeuvre les marques distinctives du 'nouveau' dans l'auto-bio-graphie ?¹¹ *MQR* n'a pas de définition explicite du genre. Ce n'est que dans le second volume, *Angélique ou l'enchantement*, qu'apparaît le terme collectif *Romanesques* en même temps que la mention du volume à venir, dont le titre changera plus tard (quoiqu'il ne figure pas sur la page de garde, mais dans la liste des oeuvres de cet auteur publiées chez Minuit). Le terme collectif *Romanesques* sera employé par la suite

11 Cf. Grüter pour une analyse complète du texte (1993).

par Robbe-Grillet dans une interview (1988). Mais que signifie *romanesque* dans le contexte français et au sein de notre argumentation ? Consultons le *Petit Robert* :

[...] qui offre les caractères traditionnels et particuliers du roman : poésie sentimentale, aventures extraordinaires. *Aventures romanesques. Une passion romanesque.* “Il y a je ne sais quoi de romanesque dans cette entreprise, qui sied aux âmes exaltées” (Balzac). Qui contient ou qui forme des idées, des images, des rêveries dignes des romans. *Une imagination romanesque. Une personne romanesque.* V. **Rêveur, sentimental** [...] Ant. Banal, plat, prosaïque, réaliste. PR 1573). (1993: 1996)

Retenons que ‘*romanesque*’ caractérise quelque chose de fictionnel – de non-réel – une aventure : cela n’a aucun rapport avec la fantaisie, les images et les rêves. Mais qu’entend Robbe-Grillet par ‘*romanesque*’ ?

[...] et Romanesques pour insister sur la visée romanesque des souvenirs autobiographiques. Mon expérience vécue a toujours alimenté mes livres, mes romans, au moins autant que ce Romanesque, même si le caractère autobiographique n’y était pas directement visible ; il est au moins aussi fort dans *La Jalousie*, par exemple, sinon davantage. Ici, comme il est montré, désigné, j’insiste sur le côté fictionnel dans mon sur-titre. [...] quand je pense à mon existence, je ne fais plus beaucoup de différence entre les gens que j’ai connus, les héros des romans que j’ai aimés, et moi-même. [...] Dans les deux cas, c’est ce que cela est devenu dans ma tête. Je ne vise jamais à aucune objectivité, quand je parle de l’un ou de l’autre. Et je me rends compte que j’ai fréquenté de la même façon les gens de mon passé et les héros de romanciers que j’aime, Kafka, Flaubert, Faulkner, von Salomon ... (1988 : 91)

Le point de départ de l’écriture de Robbe-Grillet est toujours sa conscience et son inconscient, la représentation des processus intérieurs du vécu. La restitution de perceptions est donc toujours en jeu, qu’il s’agisse de la façon dont elles se sont ancrées dans la mémoire ou de la manière dont elles se sont fixées dans l’omniprésence du langage. La vérité du langage se trouve dans son caractère immédiat, dans la matérialité de la présence et dans la conscience de l’acte d’écriture.

A cet instant, la différence entre le dedans et le dehors disparaît de facto ; il n’existe plus de différence entre les parents et les amis de Robbe-Grillet, entre les personnages fictifs issus de ses lectures et de ses rencontres, entre ses débats avec les critiques et les autres types d’expériences qu’il a vécues. Son univers est constitué d’une subjectivité totale (“*cela est devenu dans ma tête*”) et tout y est placé au même niveau. La position de Goethe et celle de Robbe-Grillet s’avèrent être fondamentalement distinctes : Goethe accepte pleinement la différence entre la réalité et la fiction et se sent capable de distinguer ces deux domaines dans *Dichtung und Wahrheit* (comme l’indique le titre), alors que ce n’est plus faisable chez Robbe-Grillet. Ce dernier se place entièrement dans la lignée de Borges qu’il considère comme l’un de ses “*maîtres*” (Salgas 1985 : 7) et considère ainsi le monde comme un résultat de la perception et de l’écriture (par exemple dans “*Tlön, Uqbar, Tertius Orbis*”).

Je pense que la différence principale entre la trilogie de Robbe-Grillet et ses œuvres antérieures se situe au niveau du narrateur à la première personne, auquel il a attribué son

propre nom. Mais ce dernier s'avère être tout aussi peu crédible que les narrateurs à la première personne de ses soi-disant "romans".

'*Romanesque*' équivaut dans ce contexte à un voyage dans l'incertain, à une aventure en quelque sorte. Cela coïncide entièrement avec la poétique que Robbe-Grillet a explicité dans son oeuvre "*roman comme recherche*" datant des années 50 et 60 ; elle deviendra d'autre part un théorème du groupe *Tel Quel* et du *nouveau nouveau roman* des années 60 et 70. Il s'agit d'une aventure de l'écriture qui interprète la transformation des perceptions en littérature et non en anecdote/message. Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, Doubrovsky utilise le qualificatif d'*autofiction* au sens d'une "fiction, d'événements et de faits strictement réels" (1977 : cf. verso de la couverture du livre) ou au sens d'une transformation du "langage d'une aventure à l'aventure du langage" (voir également ci-dessous).

Pourquoi le '*miroir*' est-il chez Robbe-Grillet le '*miroir qui revient*' ? En plaçant cette question dans le contexte de la théorie des '*générateurs*', de la '*mise en abyme*' et des procédés aléatoires de textualisation (Ricardou 1971 ; Robbe-Grillet 1972 ; Dällenbach 1986 ; de Toro 1987), et dans celle du sujet de Lacan, il s'agit alors de se reconnaître comme l'imgo se reflétant dans le miroir et de comprendre ce dernier. Il s'agit d'un imago qui ne peut être définitivement fixé, car chaque réflexion du miroir engendre un nouveau Moi. Ce phénomène est comparable à l'eau chez Flaubert, aux dunes chez Borges que le vent agence toujours autrement, de manière similaire, mais tout de même différente, car elles ne sont jamais formées de façon identique. Nous nous trouvons donc confrontés à un souvenir rhizomatique, nomadique, qui est toujours perçu différemment et qui doit par conséquent également être rendu sous cette forme. Ces séries se recréant incessamment représentent un '*glissement*' continu qui ne connaît ni début, ni fin, ni entrée, ni sortie, ni centre, de même que la mémoire ne connaît pas de telle organisation. Ces '*glissements*' des signifiés vers les signifiants, ce décalage constant des significations, cette dissémination sont mis en application grâce aux '*thèmes générateurs*' dans les romans et dans *MQR* de Robbe-Grillet. L'organisation structurelle de la mémoire et sa retranscription dans l'écriture s'avèrent être extrêmement rhizomatique, tel un trou noir peu fiable, car ni la mémoire, ni l'écriture ne parviennent à transmettre une version cohérente du Moi. Robbe-Grillet a parfaitement conscience de cette problématique et confirme nos dires :

Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, ni non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis pas un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, d'*aléatoire* recherche. (*MQR*, 13) (j'ai effectué la mise en relief),

en se positionnant "entre les deux", entre le roman et l'autobiographie, entre la fiction et la réalité. Ce faisant, il n'élabore pas de relation d'opposition entre le '*réel*' et le '*littéraire*', il constitue au contraire une relation d'altérité, de l'absolue impossibilité d'un choix entre la fiction et la réalité, tout comme de son vécu.

Nous pouvons donc affirmer que la thématique principale du livre se situe dans la représentation de l'impossibilité d'écrire une autobiographie. Le thème est donc aussi la 'métanarration' d'une pseudo-/autobiographie, la citation d'une autobiographie traditionnelle, la déconstruction de l'autobiographie classique, la mise à nu d'un mensonge qui se 'rengorge' jusqu'à la vérité. Le texte de *MQR* est également un inventaire critique des propres théories de Robbe-Grillet datant des années 50-70 et l'essai, grâce à la "nouvelle autobiographie", de s'engager dans une nouvelle voie, subissant ainsi une progression identique à celle du roman des années 50 lors de son processus de renouvellement.

Il semble tout d'abord que Robbe-Grillet veuille se détacher de sa poétique des années 60 (et par là même de ses oeuvres antérieures) lorsqu'il affirme que cette poétique/théorie est devenue un "dogme" (*MQR* : 9 pass.). Il qualifie péjorativement le discours anonyme, dépersonnalisé, combinatoire, anti-humaniste de "niaiseries" et se propose de le combattre. L'analyse démontrera toutefois que ce projet n'est qu'une illusion, une idéologie quasi opportuniste. L'affirmation suivante est tout aussi inexacte : il prétend que *MQR* est une œuvre dans laquelle il attribue une vérité à sa vie en se basant sur un langage compétent, c'est-à-dire porteur de sens, et ce en opposition aux oeuvres dans lesquelles le matériel autobiographique fait office d'"opérateur" (cf. *La jalousie* ou *Projet pour une révolution à New York*).

MQR s'intéresse principalement aux thèmes suivants : aux réflexions métanarratives, aux oeuvres de jeunesse de Robbe-Grillet, à ses écrits théoriques qu'il n'a pas arrêtés de défendre, aux débats qu'ils ont provoqués, à ses livres préférés, à l'enfance, au père, à la mère, à l'éducation, à son séjour en Allemagne durant la guerre et, comme à l'accoutumée, au personnage romanesque de Corinthe. Ce dernier est apparemment une personne existante qui ressemble au père mais aussi à Manneret, un personnage de *La maison de rendez-vous* ; Corinthe est, d'autre part, un personnage qui apparaît dans *La belle captive* et *Topologie d'une cité fantôme* ; et qui finalement n'est autre que Robbe-Grillet lui-même. Il est possible de catégoriser les thèmes en quatre groupes : la réflexion métathéorique sur l'écriture et l'autobiographie, les assertions sur sa théorie et sa littérature, les morceaux ou fragments de scènes privées et familiales et enfin l'histoire mytho-fictionnelle de Corinthe.

Dans les premières pages du livre (*MQR*), le narrateur à la première personne auquel Robbe-Grillet a prêté son nom constate qu'il tente depuis 1976 d'écrire un texte autobiographique, mais qu'il n'a jusqu'à présent réussi qu'à rédiger environ 40 pages manuscrites.¹² Après avoir mentionné la *Topologie d'une cité fantôme* et *La belle*

12 Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77, c'est-à-dire quelques mois après la publication de *Topologie d'une cité fantôme*. Nous voici maintenant à l'automne 83, et le travail n'a guère avancé (une quarantaine de pages manuscrites), abandonné sans cesse au profit de tâches qui me paraissaient plus urgentes. Deux romans ont ainsi vu le jour dans l'intervalle, et aussi un film – *La belle captive* – achevé en janvier de cette année et sortie à la mi-février sur les écrans. Près de sept ans ont donc passé depuis l'incipit ("Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi..."), provocateur à l'époque. Les éclairages se sont modifiés, les perspectives ont pu se défaire, s'inverser dans certains cas ; mais,

captive, il passe sans transition à la question “*Qui était Henri de Corinthe ?*” et renvoie à des notes antérieures sans citer les oeuvres dans lesquelles elles apparaissent. Il laisse entendre qu’il écrira sur ce personnage dans son texte, mais sa mémoire est cependant peu fiable et extrêmement ambivalente. Ses souvenirs résultent de “*brèves entrevues*”, telles un coup d’œil furtif par la fente/*clivage*, par “*deux battants disjoints d’une porte accidentellement mal close*” (*MQR* : 8). Cette fente correspond à un “état entre les deux/intermédiaire” dont il était déjà question, ou encore d’un “*revolving door*” dont parle de Man (1979 : 922) qui se base lui-même sur Genette (1972 : chap. 4-5). C’est un principe structurel et une *conditio* qui répertorie l’œuvre, la vie et les souvenirs de Robbe-Grillet.

Le narrateur, alias Robbe-Grillet, reprend le “travail autobiographique” au bout de sept ans. Il ne reconnaît plus ce qu’il a écrit lors de la lecture des quarante pages. Cela lui est étranger, car son Moi, son environnement et sa vie ont changé depuis. Le langage semble “comprimer” ses souvenirs dans une diégèse qui fausse le vécu. Robbe-Grillet voit un double danger dans ce dessein d’écrire une autobiographie : il craint de trahir ses objectifs littéraires et de retomber dans un discours qu’il a toujours combattu, de produire une littérature ravivant le “mythe humaniste de la profondeur” ou encore d’utiliser la littérature comme un simple médium pour une anecdote ou une histoire. C’est pourquoi il analyse dans un premier temps sa propre affirmation centrale concernant le travail littéraire : “*Je n’ai jamais parlé d’autre chose que de moi*”. Cette phrase dissimule à ses yeux trois problèmes : le ‘*moi*’, ‘*l’intérieur*’ et le ‘*parler de*’. Alors que le Moi court le risque de s’adonner au pathos d’un humanisme depuis longtemps dépassé, le ‘parler de quelque chose’ vise apparemment à la mimesis d’un ‘*réel*’ que l’on peut saisir définitivement. Le cas le plus dangereux est, selon Robbe-Grillet, le risque inhérent au Moi d’un biographisme psychologique, qu’il avait combattu si fortement auparavant.

Le projet de ‘l’autobiographie’ contraint donc Robbe-Grillet à se poser des questions fondamentales qui ont affaire avec son image en tant qu’auteur, que théoricien et qui l’amènent à se repositionner en tant qu’homme de lettres. Cette avancée à l’essentiel l’oblige à vérifier des positions, en particulier des positions qu’il avait en effet soutenues, mais qui n’avait pas été prises en compte à cause des théories et des tendances littéraires jadis dominantes. Robbe-Grillet se dirige contre les théories et les idéologies qui se sont converties en dogmes et qui ont perdu leur caractère subversif en conséquence de l’automatisation grandissante (*MQR* : 11 pass.). Nous pourrions citer à titre d’exemple celles dans lesquelles l’auteur comme instance de médiation était auto-

en fait, les mêmes questions se posent toujours, vivaces, lancinantes, peut-être inutiles... Essayons de nouveau, une fois de plus, avant qu’il ne soit trop tard, pour de bon. Qui était Henri de Corinthe ? (*MQR* : 7).

matiquement considéré comme réactionnaire et autoritaire et dans lesquelles on donnait la préférence à un “scripteur” anonyme tel un jeu purement combinatoire et dépersonnalisé, à un porteur anonyme de l’HISTOIRE. Ce faisant, Robbe-Grillet semble également se diriger contre ses propres positions et contre le concept de littérature et d’inter-textualité du *nouveau roman* et de *Tel Quel* (Kristeva 1967, 1968, 1969, 1976).

Mais si toutefois le lecteur devait en conclure que Robbe-Grillet présente une autobiographie traditionnelle, il serait déçu, au plus tard, lors des éclaircissements donnés par Robbe-Grillet (cf. *MQR* : 13 et 16). Son voyage reste indéfinissable, vu qu’il s’agit d’un voyage ouvert, non-téléologique et aléatoire, c’est-à-dire le voyage de la fiction.¹³ Le risque peut être défini comme le passage du souvenir à la fixation par écrit, à la contemporanéité de la conscience écrivante.

Il agence le problème en interrompant sans cesse les passages biographiques par des extraits de textes métanarratifs, ce qui engendre un effet de distanciation, de sorte que le factuel s’enchevêtre inséparablement dans le fictif. Après avoir dépeint quelques scènes de son enfance à Brest et à Paris (projections intérieures) et après avoir raillé les symboles sexuels psychanalytiques qui sont sensés “mettre à jour la critique littéraire”, il éclaire de façon évidente l’indissolubilité absolue du bios et de la graphie :

J’ai l’impression d’avoir raconté tout cela depuis longtemps, dans mes livres comme dans mes films, et d’une façon beaucoup plus juste, plus convaincante. Il est certain qu’on ne l’y a pas vu, ou si peu. Il est certain aussi que cela m’a toujours été indifférent : là n’était pas le but de l’écriture. (*MQR* : 16)

Les éléments biographiques jouissent d’une représentation bien plus “exacte” dans les soi-disant textes fictionnels. Robbe-Grillet attire de la sorte l’attention sur l’impossibilité fondamentale de différencier le vécu factuel et la narration fictionnelle, car tous ses textes sont parsemés d’éléments biographiques. Mais comme c’est un état commun à tous les auteurs et qui ne représente rien de nouveau, Robbe-Grillet déclare que tout ce qui est autobiographique est littéraire et que tout ce qui est littéraire est autobiographique, ainsi que Paul de Man l’avait déjà établi dans sa théorie.

Le dépistage des éléments autobiographiques se présente donc sous la forme d’un phénomène graduel, selon l’intensité avec laquelle ces derniers s’inscrivent dans l’acte d’écriture, mais également chez le récepteur qui peut – selon l’attitude de lecture – lire le texte comme une fiction ou comme une autobiographie.

La connaissance d’une altérité absolue de l’écriture¹⁴ et par là même de l’auto-biographie, de même que le “mensonge” d’une diégèse qui place le vécu dans un ordre

13 Le terme de ‘fiction’ se recoupe dans ce cas avec celui de ‘romanesque’ et de ‘glissement’.

14 Par ‘altérité’ nous entendons la tension irréductible des différences entre des données incompatibles, la position intermédiaire, un processus de re-codification constant de la culture et de l’identité. ‘Altérité’ est un terme, dont l’équivalent dans la philosophie est ‘différance’, rhizome et qui est caractérisé dans la théorie culturelle d’hybridité, c’est-à-dire une stratégie socio-politique et culturelle. Nous définissons le terme d’‘altérité’ en nous basant sur les termes suivants : le ‘mimétisme’ de Lacan ou mimicry (1964/1973 : 85-96, 1978 : 97-111) ; ‘altarity’ de Taylor

donné se rappelant à la mémoire n'a pas été formulé pour la première fois par Robbe-Grillet, mais a été soutenu de façon conséquente par de Man (1979) – après Derrida dans le domaine de la philosophie et de Barthes dans celui de la science de la littérature : de Man se base sur l'analyse de Proust effectuée par Genette et affirme que la différence entre la fiction et l'autobiographie est “*indécidable*” (1979 : 921) :

Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all text. The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution. The structure implies differentiation as well as similarity, since both depend on a substitutive exchange that constitutes the subject. (ibid.)

Même si nous ne pouvons pas soutenir une position si générale, car elle rend impossible de facto la différenciation entre les diverses sortes de textes (“*But just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say that, by same token, none of them is or can be*”; de Man ibid. : 922), il s'avère encore être vrai qu'une différenciation traditionnelle telle que l'a effectuée Lejeune au sein de la nouvelle autobiographie n'est plus acceptable et devient même une falsification du texte et ce parce que le texte biographique est “*a figure of reading*”, mais avant tout à cause des raisons épistémologiques décrites ci-dessus.

En analysant plus précisément les observations de Robbe-Grillet, il apparaît qu'il veut rendre explicites ces éléments autobiographiques qui étaient encore dissimulés dans ses textes antérieurs. Et c'est justement cette “explicité” des faits se cachant derrière le masque qui a un caractère d'aventure et de plaisir esthétique bien particulier aux yeux de Robbe-Grillet. Pour ce faire, il choisit le ‘*romanesque*’, cette sorte de texte hybride, et le “garnit” de son nom et des fragments de sa biographie afin de le transférer au terme de ‘*nouvelle autobiographie*’ :

Et ce plaisir douteux m'intéresse dans la mesure où, d'une part, il me confirme que je me serais mis à écrire des romans pour exorciser ces fantômes dont je ne venais pas à bout, et me fait d'autre part découvrir que le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus *personnel* que la prétendue sincérité de l'aveu (MQR : 16).

A travers cette hybridisation il essaye également de se rapprocher de son propre Moi. Les épisodes ou petit fragments qu'il évoque, ne doivent en aucun cas atteindre une priorité particulière ; il ne s'agit que de quelques fragments au sein d'un nombre indéfini d'autres fragments ; il n'existe donc entre eux aucune hiérarchisation et aucun principe de

(1987) ; ‘*mimicry*’/’*unhomely*’ de Bhabha (1994 : 9); la ‘transversalité’ de Welsch (1997) ; F. de Toro (1999) et mon travail (1999a).

causalité ou origine. Robbe-Grillet lutte avec tous les moyens de la distanciation contre les formes imparfaites de sa narration (passé simple) qui portent en elles, sous l'apparence de formes grammaticales, le définitif, le pathos, l'historicité tel un monument :

Quand je relis des phrases du genre "Ma mère veillait sur mon difficile sommeil", ou "Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires", je suis pris d'une grande envie de rire, comme si j'étais en train de falsifier mon existence passée dans le but d'en faire un objet bien sage, conforme aux canons du regretté *Figaro littéraire* : logique, ému, plastifié. Ce n'est pas que ces détails soient inexacts (au contraire peut-être). Mais je leur reproche à la fois leur trop petit nombre et leur modèle romanesque, en un mot ce que j'appellerais leur arrogance. Non seulement je ne les ai vécus ni à l'imparfait ni sous une telle appréhension adjectivale, mais en outre, au moment de leur actualité, ils grouillaient au milieu d'une infinité d'autres détails dont les fils entrecroisés formaient un tissu vivant. Tandis qu'ici j'en retrouve une maigre douzaine, isolés chacun sur un piédestal, coulés dans le bronze d'une narration quasi historique (le passé défini lui-même n'est pas loin) et organisés suivant un système de relations causales, conforme justement à la pesanteur idéologique contre quoi toute mon oeuvre s'insurge. (MQR : 17)

De quelle manière Robbe-Grillet veut-il à présent accéder à sa "*nouvelle autobiographie*"? Il affirme dans un premier temps qu'il écrit "*pour détruire, en les décrivant avec précision, des monstres nocturnes qui menacent d'envahir (sa) vie éveillée*" (MQR : 17) ; il constate ensuite que la réalité est indescriptible : "*Mais - second point - toute réalité est indescriptible, et je le sais d'instinct [...]*" (ibid.). Il note troisièmement qu'il ne peut pas dépeindre à l'aide de phrases et de mots ni ce qu'il a devant les yeux, ni ce qui se cache dans sa tête ou derrière sa sexualité. Il confère un troisième statut à la littérature : elle est la tentative d'une représentation impossible : "*La littérature est ainsi [...] la poursuite d'une représentation impossible*" (MQR : 18). C'est pourquoi il veut organiser son histoire comme un opérateur, comme un matériau métaphorique, analogue du réel :

Il me reste à organiser des fables, qui ne seront pas plus des métaphores du réel que des analogons, mais dont le rôle sera celui "d'opérateurs". La loi idéologique qui régit la conscience commune, et le langage organisé, ne me sera plus alors une gêne, un principe d'échec, puisque je l'aurai désormais réduite à l'état de matériau. (MQR : 18)

Robbe-Grillet se soustrait de la sorte à l'empirisme/vérisme inhérent, à la forme traditionnelle de l'autobiographie qui développe de façon plus ou moins irréfléchie une diégèse causale-chronologique, unitaire, téléologique, et ainsi il propose deux méthodes pour raconter sa vie : il croit en la vérité individuelle (bien qu'il ait auparavant plusieurs fois réitéré qu'il n'y croit pas : "*Je ne crois pas à la vérité*" (MQR : 11) ; "*Je ne suis pas homme de vérité ... mais non plus de mensonge*" (ibid. : 13) et au fait que le langage a la possibilité de la saisir. Robbe-Grillet rapporterait dans ce cas une "*vie reçue*", une vie vécue, reçue naïvement. La seconde possibilité résulte dans le remplacement de parties/éléments de sa biographie par des opérateurs qui rendent une intervention *littéraire* à

caractère ouvert au sein de l'acte d'écriture réalisable, lorsque certaines restitutions lui paraissent suspectes. La seconde méthode nous est présentée dans *La jalousie* et *Projet pour une révolution à New York*, des oeuvres possédant manifestement des traits autobiographiques. Alors que cette seconde méthode restitue de manière langagère sa vie codifiée sous une forme littéraire, Robbe-Grillet inclura *MQR* dans la première méthode. Le lecteur est stupéfait à ce point de l'argumentation, mais Robbe-Grillet se corrige promptement en admettant que la première méthode ne le fera pas progresser :

Non, ce n'est pas tout à fait vrai non plus, car celui-ci ne va pas se limiter – on l'aura compris – à quelques menus souvenirs donnés pour argent comptant. Il devra au contraire m'accompagner, d'essai critique en roman comme de livre en film, dans une incessante remise en cause où la mère et la peur deviendront à leur tour des simple opérateurs de texte. (*MQR* : 18)

Robbe-Grillet déconstruit et neutralise continuellement les significations de sa vie et des faits qui se constituent peu à peu en dévoilant leur instabilité. Il prétend, par exemple, après un long épisode concernant Corinthe : “*Le passage qui précède doit être entièrement inventé*” (*MQR* : 24), ou bien il propose plusieurs versions possibles d'un même épisode, c'est-à-dire qu'il emploie le procédé de mise en abyme. Il décrit le discours de Corinthe comme suit :

Une particularité de son récit, qui en rendait le déroulement quasiment impossible à suivre, était, outre sa fragmentation excessive, ses contradictions, ses manques et ses redites, le fait qu'il y mélangeait constamment les temps du passé avec de brusques passages au présent qui paraissaient pourtant concerner la même période de sa vie, et les mêmes événements. (*MQR* : 98)

Comme à son habitude, Robbe-Grillet ne décrit pas uniquement les hallucinations de Corinthe, mais aussi la structure de son propre texte. Nous pouvons affirmer que Corinthe tend de plus en plus à devenir le second Moi de Robbe-Grillet (*MQR* : 99). Le récit portant sur Corinthe est parsemé de passages tirés de l'oeuvre *Le voyeur* concernant tant la schizophrénie ou le clivage entre le récit et le narrateur que certains jugements de valeur comme (“[...] *une série de vieilles légendes et de superstitions locales selon ce que, dans mon enfance, j'ai maintes fois entendu rapporter*” ; *MQR* : 99). Ces diverses versions, variations, contradictions au sein de cette structure “nomadico-rhizomatique” représentent ce que Robbe-Grillet qualifie de “*miroir*” :

Bien que cette séquence finale de l'épisode (dit du miroir qui revient) demeure pour toujours d'une extrême confusion, tant les relations diffèrent entre elles et se mélangent à des réminiscences inconscientes du folklore, un certain nombre de points peu contestables semblent malgré tout pouvoir être fixés comme repères. (*MQR* : 99)

La mémoire s'avère être inconstante et fragmentaire, les souvenirs irrémédiablement perdus comme l'est pour Pierre Menard, le texte de Don Quichotte en sa forme originale (A. de Toro 2000a ; 2002) : il ne reste que des fragments circulant, qui ne se laissent pas

condenser en une 'Auto-Bio-Graphie' consistante. Il ne reste que le chemin parcouru par le souvenir qui s'inscrit dans une trace sans début ni fin :

Ce fut une belle journée pour mon grand-père, m'a-t-on dit. Mais je ne sais plus si j'ai assisté à la scène, ou si on me l'a seulement racontée. Peut-être même était-ce avant ma naissance. Voilà donc tout ce qu'il reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps, et de moi-même aussi bientôt, sans aucun doute : des pièces dépareillées, des morceaux de gestes figés et d'objets sans suite, des questions dans le vide, des instantanés qu'on énumère en désordre sans parvenir à les mettre véritablement (logiquement) bout à bout (*MQR* : 27/28).

Le discours de la nouvelle autobiographie de Robbe-Grillet se détache de celui du roman du XIX^e siècle et se tourne à nouveau vers le *nouveau roman*, bien qu'il admire dans ce premier système sa lutte pour la "survie" ; ce système du vérisme, de la linéarité et de la cohérence masque cependant la relation problématique entre la réalité et l'écriture. Il trouve dans le *nouveau roman* le support idéal pour la recherche et la construction du sujet, car cette recherche, cette réflexion sur le Moi et sur le binôme problématique de la réalité/fiction y est élevé au rang de véritable objet du texte. La lutte du roman n'est plus une lutte contre la réalité, mais contre l'écriture, car cette dernière ne saisit plus la réalité dans l'instantanéité absolue de la rédaction ("celui de l'instant par exemple"). Il en résulte la structure rhizomatique de *MQR* à laquelle nous avons déjà été confrontée dans d'autres textes de Robbe-Grillet ("D'où ces systèmes compliqués de séries, de bifurcations, de coupures et de reprises, d'apories, de changements à vue, de combinaisons diverses, de déboîtements ou d'invaginations, etc." *ibid.* : 29-30). Les ramifications ou disséminations empêchent tout "mensonge" qui se propage normalement dans une diégèse cohérente¹⁵. Elles représentent, selon Robbe-Grillet, l'opposé de cette pensée close dont le dernier représentant était Sartre et qui a échoué.¹⁶

15 Car les glissements de cette anguille (c'est à nouveau de Barthes que je parle) ne sont pas le simple fruit du hasard, ni provoqués par quelque faiblesse de jugement ou de caractère. La parole qui change, bifurque, se retourne, c'est au contraire sa leçon". (*MQR* : 67)

16 (*MQR* : 67) :

Notre dernier "vrai" penseur aura donc été le précédent : Jean-Paul Sartre. Il avait encore, lui, le désir d'enfermer le monde dans un système totalisant digne de Spinoza et de Hegel. Mais Sartre en même temps était habité déjà par l'idée moderne de liberté, et c'est elle qui a miné, dieu merci, toutes ses entreprises. Aussi ses grandes constructions - romanesques, critiques, ou de pure philosophie - sont-elles demeurées l'une après l'autre inachevées, ouvertes à tous les vents.

Du point de vue de son projet, l'œuvre de Sartre est un échec. Cependant c'est cet échec qui, aujourd'hui, nous intéresse et nous émeut. Voulant être le dernier philosophe, le dernier penseur de la totalité, il aura été en fin de compte l'avant-garde des nouvelles structures de pensée : l'incertitude, la mouvance, le dérapage. Et l'on voit clairement désormais que ce mot de "passion inutile" qui terminait *L'être et le néant* n'était pas si loin du "mettons que je n'ai rien dit" de Jean Paulhan, qui paraissait aux antipodes.

La narration close et diégétiquement cohérente représente aux yeux de Robbe-Grillet – qui s’est basé sur l’exemple de Balzac – une innocente littérature de la banalité et des stéréotypes, car elle correspond et confirme les structures sociales établies, c’est-à-dire l’idéologie.

[...] la banalité du toujours-déjà-dit : un enfilage de stéréotypes dont toute originalité se trouve par définition absente. Il n’y a de significations que fondées à l’avance, par le corps social. Mais ces "idées reçues" (que nous appelons à présent idéologie) vont constituer cependant le seul matériau possible pour élaborer l’œuvre d’art - roman, poème, essai -, architecture vide qui ne tient debout que par sa forme. La solidité du texte comme son originalité proviendront uniquement du travail dans l’organisation de ses éléments, qui n’ont aucun intérêt par eux-mêmes : La liberté de l’écrivain (c’est-à-dire celle de l’homme) ne réside que dans l’infinie complexité des combinaisons possibles. La nature n’a-t-elle pas construit tous les systèmes vivants, depuis l’amibe jusqu’au cerveau humain, avec seulement huit acides aminés et quatre nucléotides, toujours les mêmes ? (*MQR* : 220-221)

C’est pourquoi Robbe-Grillet plaide pour une littérature qui convertisse la remise en question en d’innombrables combinaisons et qui puisse restituer par l’acte d’écriture le vrai, l’identité de l’instant. Robbe-Grillet compare cette organisation à des procédés musicaux et cite la musique atone de Schönberg¹⁷ qui, jaillissant du néant, forme des séries qui se dissocient par la suite, de sorte que nous avons affaire à une structure fondamentalement rhizomatique :

J’ai déjà raconté – dans *Obliques* ou ailleurs – la genèse du film *L’Eden et après* engendré à partir de douze thèmes appartenant à la panoplie contemporaine plusieurs fois centenaire (le labyrinthe, la danse, le double, l’eau, la porte, etc.) qui se répètent chacun dix fois, mais dans un ordre différent, pour former dix séries successives, donc un peu comparables aux séries schönbergiennes. Le travail matériel (joint à l’invention qu’il déclenche par son euphorie communicative), pendant le tournage et ensuite lors du montage, a constamment nourri – et perturbé – ce schéma générateur dont la rigidité n’est certainement plus repérable au sein du résultat final, même par moi. Au départ, il n’y avait pas de scénario, mais seulement l’anecdote dialoguée d’une première série, soit douze cases ; les cent huit cases restantes ont été produites en collaboration avec l’équipe, en particulier grâce à l’apport enthousiaste du chef opérateur Igor Luther et de l’actrice Catherine Jourdan, qui est devenue bientôt, sur sa propre initiative, la vedette du film (*MQR* : 221).

Les remarques métanarratives de Robbe-Grillet démontrent avec clarté que sa façon d’écrire dépend d’une perception de l’écrivain qui s’articule consciemment autour du fait que la littérature se constitue dans la thématization de l’absence et non dans la représentation :

17 Son procédé littéraire ressemble plutôt à la musique sérielle-aléatoire de Pierre Boulez (cf. de Toro 1987 : 31-70). Robbe-Grillet dit lui-même à la fin de *MQR* (225) que “[...] *la structure est aléatoire au lieu d’être sérielle* [...]”.

Flaubert, en trois livres qui lui ont pris toute sa vie, découvre à la fois l'effrayante liberté de l'écrivain, la vanité de prétendre exprimer des idées inédites, l'impossibilité de l'écriture enfin, qui ne vient que du silence et qui va seulement vers son propre silence. (*MQR* : 220)

2.2 *Livre brisé de Doubrovsky*

La situation dans laquelle se trouve Serge Doubrovsky est, dans un premier temps, totalement opposée à celle de Robbe-Grillet : Sartre est son maître à penser, la réalité est pour lui quelque chose de tangible et de représentable, la vérité a affaire au libre arbitre et à l'intégrité intellectuelle. Il part dans son roman de circonstances bien concrètes qui représentent la contemporanéité lors de l'acte de l'écriture. Le quotidien omnipotent occupe de plus en plus de place dans son roman, sa femme intervient dans l'histoire, c'est le règne de l'empirisme, des faits existants, il révèle et avoue des événements de sa vie (ce que Robbe-Grillet ne fait pas, car il soumet d'entrée de jeu le vécu au diktat de l'écriture et rejette tout regard à l'intérieur). La vérité de son Moi, la vérité du récit échappent à Doubrovsky. Le *bios* se décompose en fin de compte pour former une *graphie* incontrôlable. Le texte de Doubrovsky part d'un aveu et se développe, jusqu'à devenir, une histoire révélant que la réalité ne peut être saisie grâce à la littérature et que l'écriture ne peut proposer qu'une hypothèse du réel. Les pensées de Robbe-Grillet et de Doubrovsky sont identiques en ce point.

L'expérience de Doubrovsky concernant l'altérité du binome *bios/graphie* est également ancrée dans le dédoublement de son sujet historico-anthropologique : ce juif français qui vit et enseigne à New York est en effet déchiré entre deux pôles opposés : entre la sensualité et la discipline du travail, entre le dévouement et l'égoïsme maladif, entre la croyance en une restitution véridique de sa propre histoire et l'échec de cette dernière.

Chez Doubrovsky, la littérature n'a pas pour fonction de refréner certains fantasmes, et même lorsque la réalité n'est pas descriptible -contrairement à Robbe-Grillet. Elle ne déclenche pas chez lui de libération, car Doubrovsky se rend à l'évidence que le langage et les actes sont fondamentalement différents et car le souvenir, tout comme l'écriture, n'a pas suffisamment de puissance pour représenter le passé de façon vivante. En écrivant sur lui-même, il doit sans cesse se "*refaire*":

Écrire ne m'a jamais délivré. Je n'ai jamais été libéré. Les mots ne sont pas des actes. Même imprimés, ce sont des paroles en l'air. Ces pensées-là, lorsqu'une occasion les ressuscite, si on les réveille, elles battent en moi comme une houle que rien n'apaise, une fièvre qui ne peut pas retomber. Cette guerre pas faite, je n'arrête pas de la refaire. JE SUIS REFAIT. Voilà, ainsi, je n'y puis rien, incontrôlable (*LB* : 22).

Dans ce contexte, Doubrovsky effectue une différenciation subtile entre le fait, d'une part, de "*raconter*", "*d'écrire*" une histoire (-d'une part-) et d'autre part, celui de (le fait de) "*récrire*" (d'autre part) : "*Le passé, on peut le raconter, l'écrire. On ne peut pas le récrire*" (*LB* : 22). Il entend par là que le simple récit/ retranscription du passé (que ce soit un événement historique ou une histoire autobiographique) est uniquement possible

dans le cadre de la restitution d'un objet mort ; la résurrection *véritable*, vivante du passé s'est avérée être impossible (*'récrire'*). La signification de *'récrire'* ne correspond pas au terme de *'ré-écriture'* de Lyotard (1988) dans lequel le passé est 'blessé' dans le présent. *'Récrire'* signifie dans ce cas rendre les événements passés conformes à la vérité, regagner le passé.

Doubrovsky explique concrètement l'échec d'une telle entreprise en affirmant que la mémoire s'avère être un trou noir, un "*trou de mémoire*", et ce dans des domaines aussi élémentaires que celui du premier acte sexuel (*LB* : 42 et suiv.). La tentative d'appréhender le passé par l'écriture est donc vouée à l'échec, de sorte qu'on ne peut plus délimiter l'autobiographie du roman. En se basant sur Sartre, Doubrovsky reconnaît (*ibid.* : 91 pass.) que l'autobiographie est également obligée d'incorporer des structures excitant la curiosité, afin de retenir l'attention du lecteur. Le plot, la diégèse est donc aussi nécessaire à l'autobiographie (cf. White 1978 ; de Toro 1999), c'est pour cette raison que celle-ci est bien plus fictive, plus artificielle que le roman, sachant que l'auteur vit continuellement dans le hasard et qu'il se laisse guider par ce dernier, alors que dans le cas du roman les faits connus, concrets se transforment en un ordre discursif, les faits non-véridiques résultent des faits véridiques/ réels.

A cet égard, une autobiographie est encore plus truquée qu'un roman. Un roman, on peut concevoir qu'on l'invente à mesure, que l'auteur ignore ce qui va arriver au chapitre d'après. La suite au prochain numéro. Lorsqu'on relate son existence, la suite, par définition, on la connaît. Plus que du pseudo-imprévu, des attentes controuvées, des hasards refabriqués de toutes pièces. Même en voulant dire vrai, on écrit faux. On lit faux. Folie. Une vie réelle passée se présente comme une vie fictive future. Raconter sa vie, c'est toujours le monde à l'envers (*LB* : 92).

Nous constatons ici une différence par rapport à la situation initiale de Robbe-Grillet : Doubrovsky prétend connaître le déroulement de sa vie, le résultat final démontre cependant qu'il est confronté à l'impossibilité de tenir compte de ce déroulement. L'ensemble du projet est, d'autre part, rendu difficile, parce que les femmes impliquées dans ses livres, en particulier Ilse, sa dernière femme, considèrent que le récit est faux, inventé de toutes pièces, car il s'y trouve de nombreuses déformations, omissions et embellissements de la réalité (cf. entre autres le chapitre "Beuveries", 359-400). Ilse n'intervient pas uniquement de manière critique et interprétative dans le processus d'écriture, elle exige également que Doubrovsky parle de leur vie commune et rédige certaines parties de son texte. L'autobiographie qui devrait normalement être orientée vers le passé, se transforme en un roman de l'aveu qui se base sur le présent, ce qui sera, d'autre part, élevé jusqu'à l'insupportable par la mort subite et obscure d'Ilse (accident causé par un excédent de barbituriques et d'alcool ou suicide ?). Nous voyons ici la plus grande différence entre le narrateur autobiographique de Robbe-Grillet et de celui de Doubrovsky : Robbe-Grillet ne révèle aucun élément de sa vie qu'il a voilée grâce à l'écriture, alors que Doubrovsky, lui, dévoile toute sa vie. Le dernier chapitre de *LB* est si étroitement lié à la mort de sa femme qu'il a récolté toute une série d'attaques et de condamnations d'ordre moral. Il a été accusé d'être responsable de la mort d'Ilse. Ce reproche n'est pas

facilement réfutable, comme le prouve le développement d'Ilse à ses côtés – ce que Doubrovsky a lui-même décrit avec une honnêteté intellectuelle et une impiété radicale envers Ilse et lui-même.

Sa mémoire défaillante, ses souvenirs diffus, la critique perçante d'Ilse, sa propre expérience avec la transformation vie/écriture l'amène à la conclusion qu'un seul événement possède plusieurs versions (LB : 222) et que sa vie est constituée de fragments qui ne peuvent être racontés sous la forme d'une chaîne d'événements consistante, véridique :

Je n'aperçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, jointes, des non-coïncidences successives, voire le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire !

Perhaps, but then, what is the point?

What do you mean by that?

Every book must make a point. What is your point?

There is no point. I have no point to make. (LB : 224)

Son autobiographie n'a pas de but, elle ne veut rien prouver, elle cherche au contraire à assimiler, à effectuer un trajet (*éprouver*, *ibid.* : 224). Robbe-Grillet et Doubrovsky se rencontrent à nouveau sur ce point : "*Moi, je montre, mais je n'ai rien à démontrer [...] 'What is your point?' Une seule réponse : 'my point of view'*" (LB : 225).

La *nouvelle* autobiographie devient de la sorte un texte hybride qui ne forme plus de genre en soi, mais qui se trouve entre les genres. Cet état intermédiaire est constitué par la lutte consciente entre le '*réel*' et sa réalisation écrite, par l'élévation du processus d'écriture au rang de matériau constitutif de l'autobiographie. Les limites entre le '*réel*' et sa réalisation écrite (fiction) disparaissent, étant donné que l'écriture est une catégorie épistémologique à part entière qui ne se réfère qu'à elle-même et qui se place dans l'autoréférence du "*vrai*". Le récit à propos de soi-même fictionnalise le Moi, arrache le Moi au '*réel*', le Moi se perdant dans l'écriture. Le refus de comprimer les souvenirs dans un ordre diégétique et de leur attribuer une signification exécutée a priori, le fait de permettre l'existence d'un chemin de l'exploration, tout comme la réflexion concernant ce chemin rendent la *nouvelle* autobiographie *véridique* :

Je veux DU SOLIDE. J'ai toujours soif, mais DE RÉEL.[...] Le roman, bien joli, bien agréable, mais il ne produit que des songes, il ne crée que des vapeurs. Il a naturellement ses avantages : en romançant sa vie, on la trouve rétrospectivement plus tolérable. En se rendant intéressant, on lui découvre, après coup, un vif intérêt. Mais une vie romancée, même la sienne, devient une vie imaginaire. Ça ne veut pas dire qu'elle soit fausse : elle n'existe que dans l'imagination. [...] Je veux exister COMME MOI. Ressaisir enfin ma VRAIE vie. Au lieu de m'halluciner en personnage, ressusciter ma VRAIE personne. Ce qui en subsiste. Fragment, débris, détritrus, peu importe : au moins, ce seront de VRAIS restes. Même si l'on arrive jamais à faire la synthèse, on peut faire la somme de ses actes. Pas trente-six moyens. Il n'y a qu'un seul livre de comptes : UNE AUTOBIOGRAPHIE. Voilà, tout simple, il faut que je me mette à la mienne. Moins prenant, moins palpitant qu'un roman, ça c'est sûr. Mais un roman fait l'opération inverse : avec un être réel, il fabrique un être fictif. Et moi, je suis devenu tellement fictif : je souffre d'évanouissements

incessants. A la longue, je disparaîtrai d'une évanescence mortelle. Halte, j'arrête : petit à petit, modestement, avec des points d'appui solides, je me rebâtirai. Je me reconstruirai sur d'authentiques fondements. Comme Cuvier, grâce à mon histoire véritable, je reconstituerais mon squelette. Je cesserais d'être un néant invertébré. L'autobiographie n'est pas un genre littéraire, c'est un remède métaphysique. (LB : 327-328)

3. Conclusion

Je préfère nettement le terme de *nouvelle autobiographie* à celui "d'autofiction", car il a un sens relativement large (et il est) qui n'est pas aussi chargé que l'autre terme,¹⁸ il ne représente pas de genre, c'est un type de discours hybride, rhizomatique et nomade qui propose une construction momentanée, une identité qui se transforme à chaque écriture/ lecture. L'autobiographie est une ré-écriture du passé paralogique et déconstructionniste résultant des perceptions de souvenirs précis et de leur fixation textuelle. On comprend l'histoire du Moi comme une "construction" (comme c'est le cas dans certains domaines de l'historiographie), ce qui entraîne des conséquences de grande portée, puisque la réalité n'est pas donnée, mais qu'il faut tout d'abord la saisir.

© Alfonso de Toro (2004). La 'nouvelle autobiographie' postmoderne ou l'impossibilité d'une histoire à la première personne: Robbe-Grillet *Le miroir qui revient* et de Doubrovsky *Livre brisé*", in: Alfonso de Toro/Claudia Gronemann. (Hrsg.). 'Autobiographie revisited': *Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, S. 79-113.

Bibliographie

I. Textes de base

- Doubrovsky, Serge. (1977). *Fils*. Paris : Éditions Galilée.
 ----. (1989). *Le Livre Brisé*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle.
 Robbe-Grillet, Alain. (1984). *Le miroir qui revient*. Paris : Éditions de Minuit.
 ----. (1987). *Angélique ou l'enchantement*. Paris : Éditions de Minuit.
 ----. (1994). *Les derniers jours de Corinthe*. Paris : Éditions de Minuit.

II. Littérature secondaire

- Barthes, Roland. (1970). *S/Z*. Paris : Seuil.
 ----. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.
 Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of culture*. London/New York : Routledge.

¹⁸ Ce terme est employé dans la théorie *Tel Quel* de manière similaire, voire identique (cf. ci-dessus).

- Booth, W.C. (1975). *The Rhetoric of Irony*. Chicago/London :Chicago UP.
- Brochier, Jean-Jacques. (1985). *Alain Robbe-Grillet. Qui suis-je?* Lyon : Manufacture.
- . (1988). "Conversation avec Alain Robbe-Grillet", dans : *Magazine Littéraire* 250 (février) 91- 97.
- Dällenbach, Lucien. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix. (1977). *Rhizom*. Berlin : Merve.
- de Man, Paul. (1979). "Autobiography as Defacement", dans : *Modern Languages Notes* 94: 919-930
- Derrida, Jacques. (1967). *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil/Points.
- . (1967a). *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- . (1972). *La dissémination*. Paris : Seuil/Points.
- . (1972a). "Les fins de l'homme" , dans Jacques Derrida. *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit. pp. 129-164.
- . (1987). "Les morts de Roland Barthes", dans: Jacques Derrida. *Psyché. Invention de l'autre*. Paris : Galilée.
- Dobrovsky, Serge /Lecarme, Jacques/Lejeune, Philippe (Ed.). (1993). *Autofictions & Cie*. Paris : Université de Paris X.
- Dobrovsky, Serge (1993a). "Textes en main", *ibid.* : pp. 207-218.
- Eco, Umberto. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Umberto Eco with Richard Rorty, Jonathan Culler and Christine Brooke-Rose. Ed. par Stefan Collini. Cambridge : Cambridge UP.
- Fiedler, L. (1969). "Cross the Border - Close the Gap", dans: *Playboy* (december) 151/230, 252 : 256-258.
- Frank, Manfred (1983). *Was ist Neostukturalismus?* Frankfurt a. M. : Suhrkamp
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Gronemann, Claudia. (2002). *Postmoderne /postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur: Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*. Hildesheim : Olms Verlag.
- Grüter, Doris. (1993). *Autobiographie und Nouveau Roman. Ein Beitrag zur literarischen Diskussion der Postmoderne*. Münster : LIT.
- Hempfer, Klaus W. (1976). *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis*. München: Fink.
- Hiebel, Hans. H. (1990). "Strukturelle Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan)", dans : Bogdal, Klaus-Michael. (Ed.). *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen : Westdeutscher Verlag, pp. 56-81
- Hornung, Alfred/Ruhe, Ernstpeter. (Ed.). 1992. *Autobiographie & Avant-garde*. Tübingen : Narr.
- Iser, Wolfgang. (1972). *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München : Fink (UTB).
- . (1976). *Der Akt des Lesen. Theorie der ästhetischen Erfahrung*. München : Fink.
- Kristeva, Julia. (1967). "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", dans: *Critiques* 23: 438-465.

- . (1968). *Problèmes de la structuration du texte*, dans: *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil/Tel Quel, pp. 297-326 .
- . (1969). *Recherches pour un sémanalyse*. Paris : Seuil/Tel Quel.
- . (1976). *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Paris : Seuil/Tel Quel.
- Küttler, Wolfgang/Rüssen, Rügen/Schulin, Ernst. (Ed.). (1993/1994). *Geschichtsdiskurs*. Vol. I/II. Frankfurt a. M. : Fischer.
- Lacan, Jacques. (1938). "La Famille", dans : *Encyclopédie française*. (éd. par Henri Wallon). Paris : Larousse, Vol. 8° 40 - 3-16; 8° 42 - 1-8.
- . (1966). *Écrits I/II*. Paris : Seuil/Points.
- . (1964/1973). "La ligne et la lumière", dans: *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse. 1964*. (texte établi par Jacques-Alain Miller). Paris : Seuil. pp. 85-96.
- . (1978). *Freuds technische Schriften. Das Seminar I (1953-54)*. Olten/Freiburg i. B. : Walter Verlag.
- . (1986). *Encore. Das Seminar XXX (1972/1973)*. Berlin : Quadriga.
- Lecarme, Jacques. (1993). "Autofiction : un mauvais genre?", dans : Doubrovsky, Serge/Lecarme, Jacques/Lejeune, Philippe (Ed.). *Autofictions & Cie*. Paris : Université de Paris X, pp. 227-249.
- Lejeune, Philippe. (1971) *L'autobiographie en France*. Paris : A. Colin.
- . (1975) *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- . (1980). *Je est un autre. L'Autobiographie de la littérature aux Médias*. Paris : Seuil.
- . (1986). *Moi aussi*. Paris : Seuil.
- . (1991). *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris : POL.
- . (1992). "Qu'est-ce qui ne va pas?", dans: Frédéric, Madelaine (Ed.). *Entre l'Histoire et le roman: la littérature personnelle*. Brüssel : Centre d'études canadiennes de l'Université libre de Bruxelles, pp. 47-76.
- . (1993). "L'irréel du passé", dans: Doubrovsky, Serge/ Lecarme, Jacques/Lejeune, Philippe (Ed.). *Autofictions & Cie*. Paris : Université de Paris X, pp. 19-42
- . (1994). Titel ergänzen vgl. Zitat S. 10: "(1994: 14)"
- Le Goff, Jacques/Chartier, R./Revel, Jacques. (Ed.). (1988). *La nouvelle histoire*. Paris : Complexe.
- Lyotard, Jean-François. (1979). *La condition postmoderne*. Paris : Minit.
- . (1988). "Réécrire la modernité", in: *Réécrire la modernité. Les Cahiers de Philosophie 5*: 193-203.
- Müller, Klaus Detlef. (1976). *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Tübingen : Niemeyer.
- Ramsay, Raylene. (1991). "Autobiographical Fictions: Duras, Sarraute, Simon, Robbe-Grillet: Rewriting History, Story, Self", dans: *The International Fiction Review XVIII*: 24-33.
- Ricardou, Jean. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil.
- . (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris : Seuil.

- . (1971a). "Esquisse d'une théorie des générateurs", dans : Mansuy, M. (Ed). *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris : Klincksieck, pp.143-162.
- Robbe-Grillet, Alain. (1967). *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit.
- . (1972). "Sur le choix des générateurs", dans: Ricardou, Jean/Rossum-Guyon, Françoise van. (Ed.). *Nouveau roman: hier, aujourd'hui. 2. Pratiques*. Paris : U.E.G.
- . (1987). *Neuer Roman und Autobiographie*. Universitätsverlag Konstanz.
- . (1992). "Warum und für wen ich schreibe", dans : Blüher, Karl Alfred. (Ed.). *Robbe-Grillet zwischen Moderne und Postmoderne. 'Nouveau Roman, 'Nouveau Cinéma' und 'Nouvelle Autobiographie'*. Tübingen : Narr, pp. 17-64.
- Ruhe, Doris. (1994). "Wie neu ist die Nouvelle Autobiographie? Aspekte der Gattungsentwicklung in Frankreich und Deutschland", dans : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3/ 4: 353-369.
- Salgas, Jean-Pierre. (1985). "Robbe-Grillet : 'Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi'", *La Quinzaine Littéraire* 432 (janvier) 6-7.
- Stanzel, Franz K. (1979). *Theorie des Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck.
- Taylor, Mark C. (1987). *Altarity*. Chicago : Routledge.
- Théorie d'ensemble*. (1968). Paris : Seuil/Tel Quel.
- Toro, Alfonso de. (1986). *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez, "Cien años de soledad", M. Vargas Llosa, "La casa verde" und A. Robbe-Grillet "La maison de rendez-vous"*. Tübingen : Narr.
- . (1987). "Lecture et ré-écriture als Widerspiegelung seriell-aleatorischer Vertextungsverfahren in *Le voyeur* und *La maison de rendez-vous* von A. Robbe-Grillet", dans : Toro, Alfonso de. (Ed.). *Texte – Kontexte – Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*. Tübingen : Narr.
- . (1999). "Die postmoderne ‚neue Autobiographie‘ oder die Unmöglichkeit einer Ich-Geschichte am Beispiel von Robbe-Grillet's *Le miroir qui revient* und Doubrovskys *Livre brisé*", dans : Sybille Groß/Axel Schönberger. (Ed.). *Dulce et decorum est philologiam colere : Festschrift für Dieter Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin : Domus Editoria Europaea, S. 1407-1443.
- . (1999a). "La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico cultural latinoamericano?", dans : A. de Toro. (Ed.): *Postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica*. Frankfurt a. M. : Vervuert, pp. 31-77.
- . (2000). "Mario Vargas Llosa: *Historia del Mayta* oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne", dans : Morales Saravia. (Ed.). *Kolloquium zum literarischen Werk von Mario Vargas Llosa*. Frankfurt a. M. : Vervuert, pp. S. 137-172.
- . (2000a). "La realidad como viaje a través de los signos : Cervantes, Borges, Foucault", dans : Alfonso de Toro/Suzanna Regazzoni (Ed.). *El siglo de Borges. Literatura – Ciencia – Filosofía*. Vol. II. Frankfurt a. M. : Vervuert, pp. 45-65.
- . (2002). "The Foundation of Western Thought in the twentieth and twenty-first centuries: The postmodern and the postcolonial discourse in Jorge Luis Borges", dans

- : Lisa Block de Behar (Ed.). *Jorge Luis Borges : The praise of signs*, dans: *Semiotica* 140-1/4 (Special Issue) 67-94.
- Toro, Fernando de. (Ed.) (1999). *Explorations on Post-Theory: Toward a Third Space*. Frankfurt a. M. : Vervuert.
- Welsch, Wolfgang. (1997). *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.
- White, Hayden. (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London : The John Hopkins UP.
- . (1978). *Tropic of Discourse : Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London. The John Hopkins UP.