

## LE SUJET DE L'ÉCRITURE

Il faut perdre le moi pour trouver le je<sup>1</sup>

Dans les années soixante, au temps du triomphe du structuralisme, avait couru le bruit de la « mort de l'auteur », tandis que régnait le « texte » coupé du sujet de l'écriture. Dans l'effervescence théoricienne de l'époque, des arrière-neveux de Saussure et de Marx tentaient d'imposer des grilles de lecture en faisant semblant d'oublier que la langue et l'histoire n'avaient de sens qu'en rapport avec un écrivain, un individu écrivant, sa nature et son histoire.

Or si le propre de l'écriture littéraire tient à son ambiguïté, sa polysémie, sa polyphonie, c'est parce qu'elle trouve sa source dans la complexité d'une personne et dans l'obscurité de son désir. Centrer les points de vue critiques et les perspectives d'études sur le sujet de l'écriture, c'était sans doute la seule manière de ne se couper de rien, d'aucun acquis, d'aucun horizon, en considérant que le propre du littéraire, c'est précisément que tout le hors-texte, le référent, l'histoire, la langue, la culture, les autres textes sont toujours filtrés, médiatisés et assumés au creux de la chambre noire qu'est l'écrivain en proie à sa nécessité de dire, d'écrire. Il fallait retrouver l'évidence que tout énoncé littéraire non seulement n'est pas détachable d'un ensemble, des structures qui lui confèrent valeur et sens, mais d'une énonciation qui fait de lui une parole et un acte, lui confère son intentionnalité, et nous concerne en nous tendant un miroir.

---

1. Paul Ricœur.

Proposer, dans le cadre de notre Centre de Recherche *Textes, Histoire, Langage*, un séminaire centré sur « le sujet de l'écriture », ce n'était pas seulement affirmer la modernité du « retour du sujet », et encore moins s'enfermer dans le narcissisme ou le nombrilisme du Moi dans l'écriture : c'était tout simplement recentrer la réflexion sur ce qui fonde le texte littéraire, lui donne sa nécessité et ses enjeux, sa forme et son « style » ; affirmer qu'une œuvre est l'expression d'une nécessité vitale ou n'est pas, qu'elle constitue une nouvelle réalité en disant « la situation au monde d'un être de désir »<sup>2</sup> ; et que l'éventail des perspectives critiques doit obligatoirement intégrer le sujet et son histoire, dans la mesure où, écrivait Jean-Paul Sartre, « l'enfant devient tel ou tel parce qu'il vit l'universel comme particulier ».

C'est donc de la vitalité de ce séminaire que témoigne ce numéro d'*Elseneur* en publiant les communications de l'année 1992-1993. Cette réflexion, centrée sur la littérature française, se veut résolument interdisciplinaire, et recourt à des approches cognitives et critiques variées. Après une ouverture qui problématise la notion de « moi » et l'ouvre au « je » de l'écriture qui fait l'objet des études suivantes (de Jean-Jacques Rousseau à Sylvie Germain), une seconde partie propose un éventail d'articles qui s'inscrivent dans divers champs disciplinaires : psychanalyse (B. Sichère), histoire littéraire (P. Barbéris), théorie littéraire (S. Joachim), linguistique (L. Gosselin) et droit (S. de Faultrier-Travers).

Alain GOULET  
*Université de Caen*

---

2. M. de M'Uzan.

## L'AUTRE AUTOBIOGRAPHIQUE DE ROUSSEAU À LA NOUVELLE AUTOBIOGRAPHIE

### I

L'homme reste hanté par l'illusion ou la nostalgie de l'unité du Moi, et par la possibilité d'une saisie directe, par lui-même, d'un Moi authentique, débarrassé des regards et des jugements extérieurs qui le méconnaissent et l'altèrent. L'autobiographie — c'est-à-dire, étymologiquement : l'écriture de sa vie par soi-même — redouble cet effort de saisie de soi par l'introspection en recherchant par la mémoire une permanence du Moi à travers la succession des temps : un *Je* écrivant compose le récit d'un *Moi* objet, et le présente comme le fac-similé d'une vie vécue, restituée dans le mouvement de son développement, tout en s'expliquant grâce au regard survolant du narrateur et par le montage, la construction de l'écriture.

Voilà qui nous plonge au cœur de la problématique du sujet, d'un sujet divisé entre un *Je* et un *Moi*, entre un sujet pensant et un sujet pensé, un sujet de l'énonciation et un actant pluriel dans l'énoncé.

Le fondement implicite de l'autobiographie classique, c'est le *cogito* cartésien, et plus précisément le « donc » du « je pense donc je suis » — cet *ergo* que Gide nommait « l'ergot du diable »<sup>1</sup> —, qui assimile le sujet de l'énoncé (« je suis ») au sujet de l'énonciation (« je suis celui qui pense »). Mais jusqu'à quel point le *je* qui pense est-il le même que le *je* du « je suis » ? Selon cette formule, l'être est ramené en fait à la pensée, à la conscience de soi, et par un glissement insidieux Descartes

1. André Gide, *Journal 1889-1939*, « Pléiade », 1951, p. 608.

fait de cette coïncidence le critère de la connaissance, des idées claires, et de la vérité. Or lorsque Sartre dira que toute conscience est « conscience de quelque chose », il marquera son extériorité irréductible par rapport à l'être ou à l'*en-soi*, la distance qui la maintient à l'extérieur de son objet.

L'autobiographie classique présuppose donc la saisie d'une existence grâce à une double coïncidence : celle de la pensée du Moi et de l'identité de l'être, d'une part ; et celle d'une écriture et d'une vie vécue qu'elle transforme en destin. Ce faisant, l'auteur s'engendre par l'écriture, postulant une adéquation entre son texte, le *moi* passé, et le *je* écrivant. En outre, l'écriture autobiographique postule un pacte de sincérité, que Rousseau proclame à l'orée de ses *Confessions*.

Rousseau va même au-delà du pacte de sincérité : pour déjouer le complot de ses ennemis et anéantir leurs calomnies, il conforte l'identité de son Moi par sa participation aux essences que sont la « vérité » et la « nature » :

Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi<sup>2</sup>.

La phrase opère une boucle du *Je* au *moi*, définissant le projet d'écriture comme dévoilement, révélation par le *je* du modèle de l'homme originel, authentique, sensible aux voix de la Nature. Et Dieu sera la clé de voûte du système, le témoin et le garant autant de cette vérité de l'être que de l'identité du vécu et de l'écrit. « Je me suis montré tel que je fus [...] : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même », dit-il en s'adressant à Dieu. De sorte qu'est affirmée l'identité du livre et du Moi, leur consubstantialité, que la vérité de son être est révélée par une écriture capable de dévoiler ce qui était caché aux yeux d'autrui :

Je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus<sup>3</sup>.

Ainsi pourra-t-il être reconnu, aimé, absout, sauvé.

On voit donc à quel point, pour Rousseau, l'autobiographie repose sur le sentiment intime d'une correspondance entre l'identité personnelle, la vérité, et la nature, correspondance garantie par un Dieu transcendant et souverain.

---

2. J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, Flammarion, « GF », 1968, t. 1, p. 43.

3. *Ibid.*, p. 43.

Mais voici que la psychanalyse vient déchirer cette illusion de l'identité de la personne, et de sa possibilité de se saisir tout entière par les mots. La notion d'*autre*, d'*altérité*, est au cœur de la pensée freudienne : non seulement je n'existe que par l'autre, par mes relations aux autres, mais le sujet est radicalement clivé, par un clivage dont l'inconscient est à la fois l'acteur et le moteur<sup>4</sup>.

Jacques Lacan a placé la notion d'*Autre* au centre de sa réflexion et de sa théorie, à partir d'une étude sur « le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je<sup>5</sup> ». Il y a au départ, l'observation de la jubilation du jeune enfant lorsqu'il se reconnaît pour la première fois, entre six et dix-huit mois, dans un miroir, c'est-à-dire en identifiant son Moi grâce à une image du Moi. Cette expérience constituerait, selon Jacques Lacan, le sujet comme tel. Or cette identification s'opère dans une distance spatiale (entre la surface du miroir et le corps qui s'y reflète), et surtout témoigne d'une absence, d'une « béance » dit Jacques Lacan, puisque l'image que je vois s'accompagne du manque de la personne réelle. En outre, l'enfant se saisit comme forme, comme image, en excluant son désir. Cette expérience originelle devient le prototype de toute identification de soi, qui s'opère dans l'imaginaire, « dans une ligne de fiction ». Donc la conscience du Moi, fondée sur une image, une illusion, devient le lieu de l'imaginaire, et Jacques Lacan souligne cette « excentricité radicale de soi à lui-même », c'est-à-dire que le Moi est à la fois illusion et construction :

La seule fonction homogène de la conscience est dans la capture imaginaire du moi par son reflet spéculaire, et dans la fonction de méconnaissance qui lui reste attachée.

Si la conscience du Moi est une conscience aliénée, lieu de l'imaginaire, le sujet est avant tout le *Je* qui parle, qui se constitue par sa parole. Mais, sujet divisé par l'inconscient, il est aussi sujet d'une parole divisée et trouée. Aussi ne cesse-t-il de se destituer en même temps qu'il se constitue, témoignant de son aliénation à l'Autre.

Car l'Autre, c'est d'abord celui de l'imaginaire : le sujet,

---

4. Le dernier texte de Freud porte le titre *Die Ichspaltung* = Le clivage du Moi.

5. Titre d'une communication de 1949, qui reprend une première élaboration de 1936 : Jacques Lacan, *Écrits I*, « Points », 1970, p. 89-97.

fasciné par son *alter ego*, s'anticipe dans un mirage, et s'aliène en prétendant s'affirmer comme Moi. L'Autre, c'est le lieu où le sujet se rassemble (par des images, des représentations, des fantasmes), le champ du narcissisme, où se pose la question de l'être, mais aussi de son désir, et où s'affirme son destin. Le paradoxe de l'égotisme, c'est de se fabriquer comme autre.

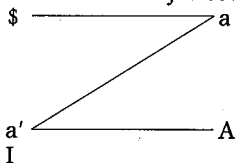
L'Autre, c'est aussi celui du symbolique, dont le Nom du Père est pour Jacques Lacan le signifiant. C'est le lieu de la Loi (paternelle, sociale), de l'interdit, et aussi de l'inconscient :

l'inconscient, c'est le discours de l'Autre<sup>6</sup>.

Il en résulte que le discours autobiographique est, par excellence, un discours aliéné, contrairement à ce qu'affirmait Rousseau, doublement aliéné même puisque le *Moi* de l'énoncé est une construction de l'imaginaire, tandis que le *Je* de l'énonciation prend en charge le champ du symbolique et se soumet au regard intériorisé de l'Autre. C'en est donc fini de l'illusion du « connais-toi toi-même »<sup>7</sup>, l'illusion selon laquelle l'autobiographie pourrait restituer la vérité de la personne telle qu'elle a été vécue et s'est manifestée dans la vie. Elle est toujours construction ou reconstruction après coup, élaboration d'une archéologie du *Moi* à partir d'un *Je* parlant et écrivant dans le présent.

Cependant elle ne dit pas n'importe quoi. Elle peut même dire plus sur soi qu'elle ne croit dire, dévoilant ou trahissant un inconscient hors de la saisie directe ou du contrôle de la conscience, opérant une sorte d'auto-analyse. Aussi l'écriture

6. Voir le schéma de la structure du sujet selon Jacques Lacan :



\$ = sujet clivé, barré ;

A = le « grand Autre » : figurés du symbolique (Loi, inconscient) ;

a = objet du désir, objet partiel ;

a' = place du Moi, où se projettent les déterminations des deux Autres : a (objet du désir) et A (l'ordre symbolique). Le Moi est donc projection imaginaire (=I).

7. En grec *gnôthi seauton*, inscription gravée sur le fronton du temple de Delphes et que Socrate avait adoptée pour devise.

autobiographique a-t-elle besoin plus que toute autre de l'Autre du lecteur, se penchant sur ce langage troué comme sur une énigme à déchiffrer, et sur une présence textuelle qui se révèle en se masquant. Ce déchiffrement n'est pas uniquement une opération intellectuelle, c'est une opération existentielle, qui invite au transfert. Aussi le lecteur peut-il se construire dans cette confrontation à l'Autre du texte, et à l'Autre dans le texte. C'est ce qu'exprime Jean Bellemin-Noël :

[...] il n'est pas possible d'être l'autobiographe de sa propre histoire inconsciente. [...] Il n'est pas possible de raconter ce que par définition j'ignore [...]. Une formation inconsciente ne peut apparaître d'abord qu'à un autre homme et par son inconscient à lui, avant de revenir au sujet comme ce « chapitre censuré de son histoire » dont parle Lacan<sup>8</sup>.

L'Autre, il est donc aussi au cœur de cette expérience que je fais en lisant une autobiographie, en particulier quand ma lecture se fait *textanalyse*, selon le terme qui a été lancé par Jean Bellemin-Noël, « écoute des lignes » qui libère « un fantasmatique en liberté du désir sans sujet »<sup>9</sup>.

Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !

Ainsi Baudelaire apostrophait-il son lecteur en tête des *Fleurs du Mal*. « Hypocrite », c'est-à-dire d'abord, selon l'étymologie : comédien, acteur. Dire *je, moi*, c'est toujours peu ou prou se faire l'interprète de soi, comédien de soi-même, de sa propre duplicité. « Comédien ? peut-être... ; mais c'est moi-même que je joue<sup>10</sup> », répond un André Walter qui s'étudie devant la glace. Plus près de nous, l'« innommable » de Samuel Beckett se demande qui dit *je* en lui, et comment il est possible de dire *je* :

J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi<sup>11</sup>.

C'est cette altérité radicale de la relation à soi, de l'écriture de soi, qui est reconnue et exhibée par la « Nouvelle Autobiographie ».

8. Jean Bellemin-Noël, *Biographies du désir*, PUF, 1988, p. 6.

9. Jean Bellemin-Noël, *Interlignes. Essais de textanalyse*, Presses Univ. de Lille, 1988.

10. André Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, Gallimard, « Poésie », 1986, p. 68.

11. Samuel Beckett, *L'Innommable*, éd. de Minuit, 1953, p. 7.

## II

*Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, généralement considérées comme le monument fondateur de l'autobiographie moderne, proposent un premier état relativement simple de la dialectique du Moi et de l'Autre, qui obéit à la logique de l'identification.

Nous avons vu que l'image du Moi qui s'y expose est une image d'un Moi idéal, garantie d'entrée de jeu aussi bien par les notions de Nature, de Vérité, d'Authenticité, que par un Dieu souverain et transcendant. Aussi l'Autre du lecteur est-il conçu, dès l'incipit, comme le Même, celui qui va le comprendre, lui Jean-Jacques Rousseau, l'accepter tel qu'il est, l'aimer. Il écrit pour ses « semblables ». L'Autre est dessiné dans le mouvement même de la rêverie sur soi, dans la communication affective et démonstrative qu'est l'écriture des *Confessions*. Toute sa rhétorique tend à intégrer cet Autre au Même, à faire du lecteur son *alter ego*, qui épousera son point de vue et le reconnaîtra comme frère.

Mais l'Autre, c'est aussi l'homme social, l'adversaire diabolisé, l'être corrompu et tout extériorité, par qui tout mal et tout malheur arrivent. Cet Autre, il faut le mettre à distance et l'exorciser. Ainsi, si Jean-Jacques a menti lors du fameux épisode du ruban volé, et s'il a peut-être causé la perte de Marion, c'est uniquement à cause de cette pression sociale sur lui, intolérable, qui a annihilé sa bonté naturelle :

Jamais la méchanceté ne fut plus loin de moi que dans ce cruel moment [...]. Quand je la vis paraître [...] mon cœur fut déchiré, mais la présence de tant de monde fut plus forte que mon repentir. Je craignais peu la punition, je ne craignais que la honte ; mais je la craignais plus que la mort [...]. L'invincible honte l'emporta sur tout, la honte seule fit mon impudence [...]. Je ne voyais que l'horreur d'être reconnu, déclaré publiquement, moi présent, voleur, menteur, calomniateur<sup>12</sup>...

La responsable du mal, c'est la honte, cette intrusion de l'Autre en moi. Le Moi est la victime de l'Autre, de tous ces autres dont la présence le terrorise.

---

12. Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 122.



Tout au long des *Confessions*, l'Autre social sera ainsi dénoncé, tandis que l'écriture s'emploie à se concilier la bienveillance et l'amour de l'Autre lecteur. C'est un premier état de l'écriture autobiographique, où l'auto-identification de soi est assurée par le sentiment intime qui atteste la coïncidence du souvenir et de l'écriture avec soi, dans une fascination narcissique qui justifie le Moi contre l'adversité de l'Autre.

Au XX<sup>e</sup> siècle, tout change. Dieu, le garant de l'identité, est mort comme l'a proclamé Nietzsche, entraînant une crise des valeurs dont nous ne sommes pas sortis. Et celui-ci, dans son autobiographie *Ecce Homo* (1888), n'a cessé de se recréer comme Autre, réfutant son identité référentielle pour se déployer dans un autoportrait mythique, délirant, mégalomane :

Je vis du seul crédit que je m'accorde. Peut-être même mon existence est-elle un préjugé ?... [...] En tant que mon propre père, je suis déjà mort, c'est en tant que je suis ma mère que je vis encore, et vieillis. [...] Je suis un noble polonais *pur sang* ; dans mes veines, pas une goutte de sang mauvais, et surtout pas de sang allemand. Quand je cherche mon plus exact opposé, l'incommensurable bassesse des instincts, je trouve toujours ma mère et ma sœur, — me croire une « parenté » avec cette *canaille* serait blasphémer ma nature divine. [...] Jules César pourrait être mon père — ou bien Alexandre, ce Dionysos fait chair<sup>13</sup>...

Je suis l'*anti-âne par excellence*, et en cela un monstre unique dans l'Histoire, — je suis, en grec, [...] l'*Antéchrist*<sup>14</sup>...

Gide, à son tour, compose, avec *Si le grain ne meurt* (1924), une autobiographie qui ne dresse pas de soi une statue immobilisée pour l'éternité (comme le Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe*, par exemple), mais qui est comme l'aboutissement de son principe de « sincérité renversée » exposé dans son *Journal* lorsqu'il avait vingt-deux ans :

[L'artiste] doit, non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera. Autrement dit : que le portrait de lui, que sera sa vie, s'identifie au portrait idéal qu'il souhaite ; et, plus simplement : qu'il soit tel qu'il se veut<sup>15</sup>.

13. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Gallimard, « Idées », p. 7-23.

14. *Ibid.*, p. 66.

15. André Gide, *Journal 1889-1939*, « Pléiade », p. 29.

Selon ce principe, écrire, son autobiographie ou une fiction, c'est à chaque fois se créer en se racontant, en se projetant. Fini donc le souci d'exactitude avec ce qui a été vécu. Ce qui compte, c'est une certaine conception de la sincérité qui donne à l'écriture son authenticité, qui fait d'elle une projection de soi.

Écrire son autobiographie, c'est encore une manière de mourir à soi-même, à sa vie, pour se créer et se découvrir Autre. Sans doute est-ce le sens du titre *Si le grain ne meurt*, citation de l'Évangile selon saint Jean : « Si le grain ne meurt après être tombé dans la terre, il demeure seul ; mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruit<sup>16</sup>. » Gide meurt dans l'écriture pour devenir un Autre, multiplié et renouvelé au gré des lectures. Et de même que Nietzsche s'égalait au Christ avec son titre *Ecce Homo* (et sa dernière phrase : *Dionysos contre le Crucifié...*), Gide, par son titre, se coule dans la grande tradition religieuse du passage par la mort pour ressusciter Dieu.

Pour lui, il n'y a pas retrouvailles d'une identité unique, latente, à mettre au jour, mais une interrogation constante d'un Moi flottant, mal assuré, qui intègre les multiples visages de l'Autre, produisant en lui des « états de simultanéité confuse » :

Tout en moi combat et se contredit<sup>17</sup>,

ce qui rend la sincérité impossible. Alors Gide explore les arcanes incertaines de ses souvenirs, se découvre dans un sens toujours flottant qui remet en question les valeurs de son enfance et la dichotomie reconnue du bien et du mal. Sans cesse l'écriture comme le récit sont minés par le discours de l'Autre qui modifie, comme dit Jacques Lacan, « les amarres de son être<sup>18</sup> ».

Lorsque par exemple, après la mort de son père, l'enfant se sent persécuté par ses condisciples du lycée de Montpellier, il est saisi de crises nerveuses dans lesquelles, pour Gide comme pour son lecteur, il est impossible de faire la part de la réalité du mal et de la comédie. Le narrateur oscille constamment entre la coïncidence lyrique ou nostalgique avec son état d'antan, et divers jugements moralisateurs ou discursifs épousant les regards de sa mère, de son oncle, des médecins, et la variété de ses réactions d'alors. D'où les flottements de

---

16. *Jean*, 12, 24.

17. André Gide, *Si le grain ne meurt*, in *Journal 1939-1949, Souvenirs*, « Pléiade », 1954, p. 547.

18. Jacques Lacan, *Écrits I*, « Points », p. 287.

la voix narrative comme de la réalité référentielle, qui entraîne un flottement généralisé du sens.

Maintes fois par la suite je me suis indigné contre moi-même, doutant où je pusse trouver le cœur, sous les yeux de ma mère, de mener cette comédie. Mais avouerai-je qu'aujourd'hui cette indignation ne me paraît pas bien fondée. Ces mouvements que je faisais, s'ils étaient conscients, n'étaient qu'à peu près volontaires. C'est-à-dire que, tout au plus, j'aurais pu les retenir un peu. Mais j'éprouvais le plus grand soulas à les faire. Ah ! que de fois, longtemps ensuite, souffrant des nerfs, ai-je pu déplore de n'être plus à un âge où quelques entrechats<sup>19</sup>...

On aura remarqué la succession du réquisitoire, du plaidoyer et du regret qui font alterner les voix et les points de vue, créant une écriture dialogique, de l'ambiguïté, qui n'impose pas une interprétation. Gide reste, dans son autobiographie, l'éternel Protée.

Venons-en à l'autobiographie dite « post-moderne », à la « Nouvelle Autobiographie » selon Alain Robbe-Grillet, « l'Auto-fiction » selon Doubrovský. Cette notion se précise en France à partir du *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), et concerne en particulier les écrits autobiographiques de Nouveaux romanciers comme Nathalie Sarraute (*Enfance*), Marguerite Duras (*L'Amant, L'Amant de la Chine du Nord*), Alain Robbe-Grillet (*Le Miroir qui revient, Angélique ou l'enchantement*), Claude Simon (*L'Acacia*), mais aussi, à côté d'eux, *Portrait du Joueur* de Philippe Sollers, ou *L'Avenir dure longtemps* de Louis Althusser, cas limite où l'aliénation atteste de l'Autre en soi. Relevons aussi, de façon symptomatique, la nouvelle collection *L'un et l'autre* chez Gallimard, présentée ainsi :

Des vies, mais telles que la mémoire les invente, que notre imagination les recrée, qu'une passion les anime. Des récits subjectifs, à mille lieues de la biographie traditionnelle.

L'un et l'autre : l'auteur et son héros secret, le peintre et son modèle, entre eux, un lien intime et fort. Entre le portrait d'un autre et l'autportrait, où placer la frontière<sup>20</sup> ?

19. André Gide, *Si le grain ne meurt*, p. 425.

20. Cette collection dirigée par J.-B. Pontalis, a publié notamment : Sylvie Germain (*La Pleurante des rues de Prague*), Christian Bobin (*Le Très-Bas*) Jacques Réda (*Aller aux mirabelles*), Jean-Pierre Rioux (*Erckmann et Chatrian ou le trait d'union*).

Mais cette notion de « Nouvelle Autobiographie » pourrait aussi désigner, rétrospectivement, des œuvres autobiographiques pétries d'imaginaire ou de fictions, recréation de soi par l'écriture, comme *Bourlinguer* de Blaise Cendrars ou *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec. Et déjà, au XIX<sup>e</sup> siècle, cette dialectique du Moi et de l'Autre était à l'œuvre dans *La Vie de Henry Brulard* de Stendhal, ou *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset.

Au départ chacun pourrait déclarer, comme Marguerite Duras dans *L'Amant* :

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne<sup>21</sup>.

Il ne s'agit plus de se raconter, de reconstituer le parcours d'une vie, de dessiner les contours d'une personnalité précise, mais d'ausculter une identité incertaine et problématique qui se dérobe à toute prise. La fiction de l'imaginaire et de l'hypothétique se mêle aux bribes du souvenir, à la « mémoire — mensongère et travailleuse » dont parle Alain Robbe-Grillet<sup>22</sup>. Les œuvres qui en résultent déroutent, jouant à la fois avec le « pacte autobiographique » et le « pacte romanesque », les croisant et les mêlant. La voix du « je narrateur » tend à prévaloir sur l'identité du « je narré », c'est-à-dire que l'autobiographie tend à se transformer en autoportrait, en création de soi par l'écriture. Mais comme les données de la mémoire sont pétries d'imaginaire, comme se multiplient les incertitudes, les glissements de plans, les dédoublements et les ambivalences, le portrait qui s'y dessine ne livre qu'une identité floue, fragmentaire, douteuse, et contrairement au postulat du « pacte autobiographique », il est impossible d'affirmer une identité entre le *je* personnage, le *je* narrateur, et le *je* auteur.

Une première caractéristique de la « Nouvelle Autobiographie », c'est le refus de raconter sa vie selon une narration logique et ordonnée. Écrire sa vie, c'est s'interroger sur ce qui constitue la permanence de soi à travers l'écoulement du temps et la variété des circonstances, c'est privilégier le point de vue

---

21. Marguerite Duras, *L'Amant*, éd. de Minuit, 1984, p. 14.

22. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, éd. de Minuit, 1984, p. 8.

fragmentaire et suspicieux du temps de l'écriture, et c'est finalement être conscient de se mettre au monde soi-même en écrivant, comme le pressentait déjà le narrateur proustien lorsqu'il cherchait à identifier la sensation déclenchée par la madeleine trempée dans son thé :

Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière<sup>23</sup>.

L'écriture est donc autant instrument de construction de l'objet (mêlant souvenirs, discours sur soi ou réflexions de moraliste, fragments imaginaires, etc.), qu'outil d'investigation du passé, de sorte que restent ouverts le sens et l'interprétation.

Un second trait est la récurrence du manque, de l'absence. « L'histoire de ma vie n'existe pas », écrit Marguerite Duras ; et Georges Perec, après avoir ouvert l'enquête autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* en disant : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance », insiste sur les vides et les absences qu'aucun souvenir et même qu'aucun mot ne saurait combler. Alain Robbe-Grillet insiste sur le fait qu'il écrit en fonction de ses propres manques, l'énigme qu'il représente à ses yeux :

Du moment que je poursuis une énigme, qui m'apparaît déjà comme un manque dans ma propre continuité signifiante, comment serait-il envisageable d'en faire un récit plein, sans faille ? Que pourrais-je traduire « avec simplicité » d'un rapport si paradoxal au monde et à mon être, d'un rapport où tout est double, contradictoire et fuyant<sup>24</sup> ?

Au commencement donc, il y a du vide et de l'énigme, comme pour les narrateurs de *Molloy* ou de *Malone meurt*. Mais alors que le premier s'efforce — en vain — de retrouver les traces de son passé, le second, en attendant la mort proche, décide de se « raconter des histoires »<sup>25</sup> où, inévitablement, il se projettera. C'est dans le croisement de ces deux démarches que réside l'originalité de la « Nouvelle Autobiographie » : savoir qu'on ne sait rien de soi, rien de sûr, sur sa situation présente comme sur son histoire, mais que pourtant on ne peut

---

23. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, A la recherche du temps perdu*, « Pléiade », 1954, t. I, p. 45.

24. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, p. 40-41.

25. Samuel Beckett, *Malone meurt*, éd. de Minuit, 1951, p. 8.

s'empêcher de dire, de parler, comme ces voix beckettiennes, sachant aussi qu'on ne peut rien inventer, que tout nous exprime, que ce soit la recherche de sa mère que tente de raconter Molloy (c'est-à-dire la quête des origines de soi), ou les histoires qu'on peut imaginer :

On n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon, des bribes d'un pensum appris et oublié, la vie sans larmes, telle qu'on la pleure<sup>26</sup>.

Dans *Enfance*, Nathalie Sarraute met en scène l'altérité à deux niveaux. D'une part, elle dédouble la voix et la conscience narratrices, ce qui lui permet à la fois de tenter de retrouver et de faire revivre des fragments du temps passé centrés sur un tropisme, de faire surgir la sensation et de coïncider avec elle autant que faire se peut ; et de maintenir une constante vigilance et distance critique, par les questions, les mises en garde, les objections et les doutes formulés par l'autre voix, en fonction de Surmoi. D'autre part elle souligne l'incongruité du genre des « souvenirs d'enfance », et tous les pièges auxquels ils donnent lieu.

En outre cette autobiographie poursuit la même quête que les romans précédents : explorer le monde de la « sous-conversation » et plus particulièrement des « tropismes ». Mais au lieu que ceux-ci soient présentés à travers une fiction, ils sont prélevés dans des souvenirs vécus, personnels, enfouis au plus profond de sa personne d'auteur, ce qui confère à cette écriture une indéniable dimension d'auto-analyse, avec, au premier plan, comme dans la cure, le dialogue de l'analysant et de l'analyste.

Marguerite Duras, elle aussi, conçoit cette écriture comme une auto-analyse. Elle reconnaît avoir nourri ses romans de « l'histoire d'une toute petite partie de sa jeunesse », mais il s'agissait alors « des périodes claires », aisément accessibles. Dans *L'Amant*, elle vise les « périodes cachées de cette même jeunesse, [...] certains enfouissements qu'[elle] aurait opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements »<sup>27</sup>. Écrire, c'est « aller à la vanité et au vent »<sup>28</sup> traquer

---

26. Samuel Beckett, *Molloy*, coll. 10/18, 1963, p. 40.

27. Marguerite Durans, *L'Amant*, p. 14.

28. *Ibid.*, p. 15.

ce qui, en soi, dans certains moments, au creux des relations entre les êtres, est « par essence inqualifiable ». L'écriture tente de saisir, dans des affleurements, des associations, l'immédiateté des mots, un secret sur soi qui tend toujours à se dérober, ce qui justifie que l'écrivain la qualifie de « mémoire de l'oubli ».

L'instance narratrice fait surgir des ombres à partir de photos, forme de présence de l'absence, mais surtout de l'éblouissement d'une « image absolue », manquante, qui n'existe pas, mais à partir de laquelle s'élaborent toutes sortes d'associations, de dédoublements du *Moi* de l'enfance dispersé dans le temps et les lieux. Se rappeler conduit à se réinventer, à se créer pour se retrouver, soi et aussi les autres :

Ils sont morts maintenant, la mère et les deux frères. Pour les souvenirs aussi c'est trop tard. [...] C'est fini, je ne me souviens plus. C'est pourquoi j'en écris si facile d'elle [la mère] maintenant, si long, si étiré, elle est devenue écriture courante<sup>29</sup>.

Il y a donc une mutation essentielle du souvenir, dont l'agent devient le mouvement même de l'écriture. Ne cherchant plus la fidélité de la mémoire, Marguerite Duras peut réinventer sa mère comme elle se réinvente elle-même.

Par exemple, la scène originelle de « l'image absolue », de la traversée du Mékong, irracontable et indescriptible, est éclatée en touches successives (d'où l'infidélité de sa représentation dans le film de Jean-Jacques Annaud). Aux antipodes de l'écriture réaliste ou de la reconstitution du vécu, Marguerite Duras se met d'abord en scène, vue de l'extérieur. Ce qui compte, c'est avant tout le sentiment intérieur d'une évidence. C'est ainsi qu'elle peut passer de l'hypothétique à la certitude :

Je ne me souviens pas des chaussures que je portais [...]. Ce jour-là je dois porter cette fameuse paire de talons hauts en lamé or. Je ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les porte<sup>30</sup>.

Il y a bien construction d'une image de soi qui est distincte du souvenir vécu, et on voit combien l'hypothétique ou le vraisemblable peuvent suppléer la réalité référentielle, comment l'écriture installe une vérité qui n'a rien à voir avec la véra-

---

29. *Ibid.*, p. 38.

30. *Ibid.*, p. 18-19.

citée : ces chaussures que porte la jeune fille sont celles qui sont imposées par la logique d'une vision de soi qui n'a que faire de l'exactitude du souvenir. Comme elle l'avouait lors d'une récente interview télévisée : « Très vite ce qui a été écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé le vécu<sup>31</sup>. »

Chez Alain Robbe-Grillet, le tressage des bribes autobiographiques et des fragments imaginaires est beaucoup plus important et spectaculaire, à cause du déplacement radical de l'axe de l'autobiographie qui a transformé le projet d'un *Robbe-Grillet par lui-même en Miroir qui revient*. La question du : « qui suis-je ? comment suis-je devenu écrivain ? » a conduit le narrateur à s'interroger sur la figure énigmatique d'une ombre qui aurait hanté la maison de ses parents dans son enfance : Henri de Corinthe. Après avoir multiplié les interrogations à son sujet, il ajoute :

Ce n'est probablement que dans le but — incertain — de donner à de telles questions ne serait-ce qu'un semblant de réponse, que j'ai entrepris [...] de rédiger cette autobiographie<sup>32</sup>.

On se trouve exemplairement devant une écriture que j'ai appelée « moebienne<sup>33</sup> » : comme sur la bande de Moëbius, on passe insensiblement du Moi à l'Autre et de l'Autre au Moi, du souvenir à l'imaginaire, de l'intérieur à l'extérieur — et inversement. Se raconter, c'est en même temps se présenter comme une machine à produire des fictions, et cela à partir d'une histoire, d'impressions, de sensations, dont témoignent aussi bien les souvenirs que les élaborations obsessionnelles, voire délirantes.

L'Autre, c'est d'abord l'Autre de l'imaginaire, l'étrange comte Henri, dont la vie légendaire vire rapidement à la fiction fantastique, sorte de figure paternelle idéalisée dans *Le Miroir qui revient*, puis double de l'écrivain accueillant ses fantômes dans *Angélique*. Cette projection imaginaire tend elle-même à

---

31. *Marguerite Duras à Trouville*, émission télévisée réalisée par Pierre Dumayet, enregistrée à Trouville en octobre 1992 et projetée à la télévision le 29 janvier 1993. Cette émission reprenait notamment d'anciennes interviews de « Lecture pour tous », l'une sur *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), l'autre sur *Le Vice-Consul*.

32. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, p. 9.

33. Voir Alain Goulet, *Le Parcours moebien de l'écriture*, Minard, ALM, 1982 ; et aussi « L'Île monstrueuse dans les romans de Alain Robbe-Grillet », à paraître.



multiplier ses doubles, dans *Angélique*, avec le brigadier Simon incarnant la peur du sexe féminin, et Boncourt, l'officier prussien.

L'imaginaire s'empare même ostensiblement du Moi, comme il le reconnaît dans *Angélique*, après avoir insisté sur la continuité de la recherche, des romans à l'autobiographie :

J'aurai en somme seulement, depuis *Le Miroir qui revient*, compliqué un peu plus la donne et proposé comme nouveaux opérateurs de nouvelles cartes truquées, en introduisant cette fois parmi les effets de personnages qui avaient nom Boris, Édouard Manneret, Mathias ou Joan Robeson [= *personnages de romans antérieurs dérivés de Corinthe*], un autre effet de personnage qui s'appelle moi, Jean Robin<sup>34</sup>.

Et de témoigner de ce clivage interne, radical, dont parle Lacan :

Et là, il me faut avouer une brisure supplémentaire, radicale et fulgurante. Je me sens traversé sans cesse, dans mon existence réelle, par d'autres existences, tout aussi réelles sans doute : des femmes que j'ai connues, mes parents, des personnages historiques [...], les héros de roman, ou de théâtre, qui m'ont nourri de leur substance [...] dont les instants éclatés, densés, présents, incontestables, soudain se mêlent aux miens<sup>35</sup>.

Ainsi l'Autre, c'est également l'Autre sexuel (*Angélique* et ses doubles, *Carmina*, *Manrica*, *Marie-Ange*, etc.), et l'Autre symbolique (le Père, fou et génial ; la Mère, sorcière et castratrice ; mais aussi un constant souci de mise en ordre de l'écriture grâce à des « opérateurs de texte » ; un souci de contrôle du discours, de l'argumentation, de la démonstration — par lesquels « l'écrivain » tente de prendre barre sur l'écrivain ; c'est la castration qui intervient à tous les niveaux, aussi bien dans la thématique, l'affabulation, que dans la composition, l'écriture). L'Autre, il est encore dans le dialogue implicite ou explicite avec le lecteur, avec lequel l'écrivain ruse, cherchant à le piéger ou à le séduire. C'est ainsi que, périodiquement, Alain Robbe-Grillet essaie de conjurer l'emprise de la psychanalyse sur son texte en faisant lui-même appel à elle, de façon plus ou moins sauvage ou fantaisiste, comme en signalant par exemple la prétendue « ressemblance phonétique de la vague et du vagin<sup>36</sup> » !

34. Alain Robbe-Grillet, *Angélique*, éd. de Minuit, 1987, p. 69.

35. *Ibid.*, p. 69-70.

36. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, p. 15.

Ainsi l'autobiographie de Alain Robbe-Grillet, à l'encontre du projet de cohérence mis en évidence par Philippe Lejeune, présente un Moi éclaté, habité par ses spectres, se projetant en une succession de figures imaginaires, et dialoguant avec les instances du Surmoi et du Ça. Le Moi ne se rassemble que dans la répétition de thèmes obsessionnels, et par la similitude des doubles qui conjurent la propension à l'errance et au délire.

La figure emblématique du ruban de Mœbius pourrait, en conclusion, aider à penser à la fois les principales caractéristiques de la Nouvelle Autobiographie (dialectique du Moi et de l'Autre, du réel et de l'imaginaire, des souvenirs clairs et de la part d'ombre et du démoniaque qui débouche sur le fantastique, du présent et du passé, du « je narré » et du « je narrateur », etc.), et la représentation du sujet clivé, écartelé entre le Moi et l'Autre, pris dans le vertige d'une ignorance qu'aucune illusion de saisie ne saurait conjurer. Comme le dit Baldine Saint Girons :

Qu'enroulent alors les deux anneaux du « huit » sinon cette béance productive qui est la part cachée du sujet et cet abîme de l'Autre où « bourdonnent » les signifiants<sup>37</sup> ?

Ce sont bien ces signifiants, qui disent « la part cachée du sujet » et qui ouvrent aux « abîmes de l'Autre », qu'il convient d'interroger dans la « Nouvelle Autobiographie ».

Alain GOULET  
*Université de Caen*

---

37. *Encyclopaedia Universalis*, art. « sujet », t. 21, p. 807 A.