



## Les parcelles biographiques de l'œuvre de Robbe-Grillet

**NEZAMIZADEH Mehregan**

Professeur assistant, Université Allameh Tabatabaï

**E-mail: mehnezami@hotmail.com**

(date de réception 15/01/2011 - date d'approbation 24/07/2011)

### Résumé

Avant de devenir l'un des genres les plus appréciés au XX<sup>e</sup> siècle, l'autobiographie vient d'éprouver un changement de nature. Ce changement s'explique davantage par le développement des sciences humaines, en particulier la psychanalyse, la sociologie et l'ethnologie. L'expression de la psyché est cette fois assistée notamment par l'apparition de la notion d'inconscient. Subjective désormais, la quête complexe de soi n'aurait plus à chercher une justification sociale.

L'œuvre autobiographique de Robbe-Grillet donne un bon exemple à cet égard. Cette nouveauté réside aussi bien dans la forme que dans le fond. En effet, tout en étant, à côté de l'essai et du roman, l'un des composants de sa trilogie des *Romanesques* (Robbe-Grillet A., 1985, 1988, 1994), l'autobiographie de l'auteur y est pleinement complice. Il s'agit d'une complicité qui se définit étroitement dans un rapport trilogique entre les composants de l'œuvre. Au cours de la présente recherche nous aurons l'occasion d'étudier de près les mécanismes dont cette nouvelle approche se sert; mécanismes qui ignorent même l'axiome du *Pacte autobiographique* (1975: 28).

**Mots-clés:** Biographie, Autobiographie, Nouvelle Autobiographie, Autobiographie Fragmentée, Autobiographie Consciente, Auto-Hétéro-Biographie.

### **Introduction**

La biographie est un genre littéraire très ancien où «on écrit la vie des saints, des hommes d'Etat, des généraux, des artisans, des veuves, des révolutionnaires, des courtisanes, des écrivains, des rémouleurs» (1987: 256). Tandis que l'autobiographie est «un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (*Ibid.*: 258).

Quant à la trilogie romanesque de Robbe-Grillet, elle se trouve, comme nous le verrons entre autres, à mi-chemin de la biographie et de l'autobiographie. Cette particularité se réalise au bout d'une expérience néoromanesque où la complicité de nombreux facteurs s'avère évidente. Cet article est donc consacré à l'étude des éléments qui ont permis la réalisation d'une œuvre dont l'aspect autobiographique nous intéresse à présent.

Nous verrons ainsi qu'il s'agit d'une incompatibilité essentielle avec le pacte autobiographique de Philippe Lejeune qui est à l'œuvre chez Robbe-Grillet. Bien que certains aient parlé de l'autofiction, le romancier avait préféré autrement baptiser son œuvre. En effet rien d'incompatible dans la trilogie avec la vocation de l'auteur néoromanesque, car ses principes, déjà adoptés, y sont encore respectés.

### **Le Nouveau Roman**

Qui parle de Robbe-Grillet, parle du Nouveau Roman. En d'autres termes, parler de l'œuvre grilletienne c'est d'y avoir a priori reconnu la complicité et la part du Nouveau Roman. Cela implique donc quelques détails relatifs à ce courant littéraire.

L'apparition du vocable «Le Nouveau Roman» en 1957 dans un article d'Emile Henriot (Emile Henriot, 1957: 3) fait état de toute une série de romanciers qui s'assignent pour tâche, obéissant au principe butorien – *Le roman comme recherche* (1960: 7) –, d'apporter de plus en plus de nouveautés surprenantes dans tous les domaines romanesques. Cette nouvelle littérature se propose former son propre lecteur.

Pourtant, ceux qui se disent «Nouveaux Romanciers» ne suivent pas tous exactement les mêmes principes. Il y a certaines ressemblances entre eux, mais chacun poursuit sa propre recherche. Ainsi, nous nous trouvons devant divers procédés par lesquels chaque Nouveau Romancier organise sa propre écriture. Cette liberté d'action est si grande qu'elle cause même de grandes divergences entre certains Nouveaux Romanciers. C'est pourquoi nous entendons un Robbe-Grillet dire: «Les recherches de Butor, qui sont presque le négatif des nôtres...» (*Ibid.* t. 2: 279).

Ainsi Robbe-Grillet a raison de ne pas reconnaître une théorie d'ensemble aux Nouveaux Romanciers. A chacun sa théorie. Seul, le point de départ leur est commun: altération des normes traditionnelles, mais chacun selon son propre goût. Il s'agit de trouver de nouvelles voies et possibilités pour le roman. Cependant s'il est question de réunir ces écrivains par une seule théorie d'ensemble, nous pourrions adopter le titre de «la théorie de liberté». Quelle que soit cette liberté, en raison de son vaste champ d'action, elle finirait par trouver une nature anarchiste. En effet, les écrivains tels que Butor, Pinget, Duras, Ollier, Sarraute même, ne se laissent pas sans réserve classer dans le Nouveau Roman.

### **Autobiographisme**

La caractéristique la plus essentielle à réunir les Nouveaux Romanciers serait leur droit absolu à la liberté créatrice. C'est ce principe qui mène tout Nouveau Romancier à poursuivre son aventure d'écriture jusqu'au bout. Mais cela n'empêche pas qu'il y ait certaines interactions entre ces écrivains. A titre d'exemple, nous pourrions, suivant Sjeff Houppermans, citer, parmi d'autres, l'autobiographisme en tant qu'entreprise commune, au moins entre Robbe-Grillet, Duras, Sarraute, Claude Simon et certains d'autres.

«L'écriture autobiographique peut assumer plusieurs formes dans ce contexte: récits de rêves pour Michel Butor, quelques faits langagiers patiemment élaborés dans le cas de Nathalie Sarraute, des romans où

la fiction et les souvenirs s'enchevêtrent de façon inextricable comme dans l'œuvre de Claude Ollier ou de Marguerite Duras (de manière très différente d'ailleurs pour chacun des deux), l'histoire d'une époque dans les livres de Sollers et de Kristeva où mandarins et casanovas se font la chasse dans les couloirs médiatiques, *W* de Perec tel un cerf volant d'Orient qui tout en étant également un produit de son époque prend son envol de là pour planer au dessus du siècle et de son histoire, l'épopée supérieure de Claude Simon enfin qui dans les *Géorgiques* et *L'Acacia* renouvelle radicalement l'écriture du moi. La qualité principale de Robbe-Grillet dans cet ensemble serait probablement avant tout de résumer et de refléter la multiplicité même de ces figures autobiographiques et de fonctionner comme une sorte de laboratoire.» (Houppermans, 1993: 45-46).

Ou plus directement par Robbe-Grillet lui-même:

«Mais ce n'est sans doute pas un hasard, cependant, si notre groupe semble avoir suivi au cours de ces quarante années des évolutions plus ou moins parallèles et se lance à présent, comme d'un commun accord, dans des entreprises voisines, bien que cette fois encore remarquablement distinctes, de subversion autobiographique.» (1994: 86).

Nous apprenons suivant Hans Rudolf Picard que le projet autobiographique fut bien avant annoncé par Robbe-Grillet dans sa conférence «Nouveau roman et autobiographie» faite en 1986 où il avait assuré que la plupart des Nouveaux Romanciers avaient fini par écrire des autobiographies (Picard, 1993: 143).

Les textes des Nouveaux Romanciers paraissent généralement à partir des années 80, entre autres, *Enfance* de Nathalie Sarraute (1983), *L'Amant* (1984), *La Douleur* (1985), *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) de Marguerite Duras, *Le Miroir qui revient* (1984), *Angélique ou*

*l'enchantement* (1987), *Les derniers jours de Corinthe* (1994) d'Alain Robbe-Grillet, *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1989) et *Le Jardin des plantes* (1997) de Claude Simon. Nous constatons par la suite qu'il s'agit, dans ces textes, «d'une écriture rétrospective envisagée comme une nécessité du retour aux expériences du passé, aux traumatismes d'enfant et d'adolescent. Même si la critique reste réticente envers cette bio-référentialité elle ne peut plus ne pas tenir compte de la primauté des matériaux biographiques infectant l'écriture à la manière un peu excessive et obsessionnelle, d'un hypertexte qui est là pour brouiller toutes les pistes et compliquer encore davantage la distinction entre roman et autobiographie. Il n'est plus possible de lire ces auteurs en passant sous silence les interférences entre fiction et témoignage. Paradoxalement, le lecteur digère plus facilement l'envahissement de la fiction par des éléments biographiques que la contamination de l'autobiographie par la pure invention, et cela pour une simple raison qu'on accepte sans résistance le mensonge déclaré comme tel» (*Ibid.*). [Ce n'est pas une citation proprement dite].

### **Œuvre autobiographique de Robbe-Grillet**

L'autobiographie se pose pour Robbe-Grillet comme une occasion de reprendre ses actions "terroristes" des années 55-56, c'est-à-dire sa lutte acharnée contre la littérature traditionnelle: lutte engagée par ses complices Nouveaux Romanciers: M. Butor et N. Sarraute. *La Modification* (Michel Butor, 1957), *Le Voyeur* (A. Robbe-Grillet, 1955), *Tropismes* (Nathalie Sarraute, 1957) et *La Jalousie* (A. Robbe-Grillet, 1957) annoncent alors l'arrivée des nouveaux souffles littéraires.

La publication du roman *Le Miroir qui revient* en 1984 marque un tournant décisif dans la carrière littéraire d'Alain Robbe-Grillet. Jusque-là, la critique le prenait pour auteur des romans auto-référentiels en défaveur du sujet écrivain, bien que l'écriture de ce roman autobiographique ait commencé à une date très antérieure, c'est-à-dire dès 1976. Car, dans la deuxième partie de cette série de travaux littéraires, *Angélique ou*

*l'enchantement*, l'auteur nous apprend que nous venons bel et bien de lire la première partie de ce qu'il appelle désormais, les *Romanesques* dont il faut également attendre la dernière partie, *La Mort de Corinthe*. Nous sommes par conséquent en droit de nous demander si la troisième partie de cette série, c'est-à-dire *Les Derniers jours de Corinthe*, est celle qui porte le même titre, à présent, métamorphosé, de *La Mort de Corinthe* (1988: 4).

Il ne s'agit pas vraiment d'un changement de nature stylistique, car, comme nous essayerons de le montrer, l'écriture est inchangée par rapport à ses œuvres précédentes. Mais la mutation réside évidemment dans le retour au sujet.

Pourtant écrire une autobiographie, suppose déjà un genre dont l'objet est sa propre vie; une vie déjà vécue et pas celle à élaborer par le travail textuel. Ce que l'auteur sait de sa vie ne pourrait donc pas être l'objet de son ambition autobiographique, mettant en cause avant tout le principe butorien qui définit l'écriture comme une aventure et parle de l'aventure d'une écriture et non de l'écriture d'une aventure. Ainsi ce qui est connu ne peut aucunement avoir de l'intérêt pour un écrivain qui, pendant toute sa vie, a essayé de conquérir littérairement le non connu. Ainsi nous posons suivant Hans Rudolf Picard la question comme quoi

«si le nouveau roman cherchait à supprimer le narrateur et avec celui-ci la perspective, le monde vu à partir d'une origine, d'un moi, et d'introduire à la place de cette perspective une facticité sans deixis, comment est-il donc possible que maintenant ces mêmes auteurs introduisent comme point de départ de leur texte de nouveau un moi, une origine qui voit non seulement le monde, mais même le propre moi comme sujet de représentation?» (Picard, 1993: 143-144)

Au premier abord, entre ces deux sortes de texte il n'existe aucun rapport possible. Là où le moi n'existe pas, il est difficile de s'imaginer une représentation de celui-ci. Là où la réalité est seulement vue comme une réalité qui se refuse, qui est insaisissable et qui est constituée exclusivement

par le texte, comment donc un tel discours peut-il maintenant embrasser une réalité autobiographique qui est par définition et d'avance considérée comme une réalité préalablement connue?

En effet le problème autobiographique des *Romanesques* englobe deux aspects combinatoires. D'une part, puisqu'il "représente" l'ensemble de l'œuvre de Robbe-Grillet, il prend une dimension théorique ou formelle; d'autre part, essayant d'appliquer cette dimension, Robbe-Grillet adopte une dimension pratique. La première oblige le chercheur à distinguer dans cette trilogie romanesque trois domaines: Essai, Roman et Autobiographie. La deuxième aurait à le plonger dans les profondeurs autobiographiques.

Pourtant nous aurions toujours du mal à imposer cette classification à un texte qui est combiné de manière à ne pas se laisser faire!

### **Dispositions de l'œuvre autobiographique de Robbe-Grillet**

En ce qui concerne la forme, les *Romanesques* présentent une nouveauté originale. Est-ce un roman? Un essai? Ou une autobiographie?

Il s'agit à la fois de tous les trois. C'est, avant tout, un roman qui inclut de façon très originale un essai. L'originalité consiste dans ce qu'il est un amalgame quelquefois indiscernable de roman et d'essai, d'où «romanesque» ou romanesque, bref une œuvre polymorphe.

Les ingrédients de cette trilogie sont équitablement partagés. Les trois grandes parties de chacun de ces trois volumes conjoignent autobiographie, essai et roman. Mais une forte ambiguïté les domine. Il est difficile de s'y situer en tant que lecteur: en plein essai on se trouve tout à coup dans le roman, ou bien, au milieu des récits du roman on se retrouve dans l'autobiographie et vice versa. Le roman ressemble plutôt à un océan où les éléments textuels sont en perpétuel brassage de façon à changer sans cesse leur place et leur forme. Tantôt, la surface est tranquille, ce qui veut dire qu'il est difficile de distinguer les formes déjà définies ; tantôt, il y a des vagues qui remontent et trouvent des formes dont l'auteur pourrait être aussi bien le lecteur que l'écrivain.



Le triage des éléments de cette trilogie nous a permis de constater que, dans son ensemble, l'autobiographie constitue près de la moitié de cette œuvre. Pourtant cette proportion n'est pas homogène au niveau des trois parties. Dans *Le Miroir qui revient*, nous lisons plutôt un Robbe-Grillet autobiographe, tandis que, dans *Angélique*, c'est un essayiste qui se fait entendre ; et c'est le romancier qui s'empare de la dernière partie, *Les Derniers jours de Corinthe*. L'auteur nous apprendra plus tard que cette morphologie ressemble à celle du livre rédigé par son personnage.

«Si le manuscrit du grand livre qu'il rédigeait n'avait pas été détruit, dont nous supposons seulement qu'il contenait un mélange - mouvant lui aussi - d'autobiographie et de théorie "révolutionnaire", auquel s'ajoutait (du moins je le soupçonne) une part indéterminée de politique-fiction, pour ne pas dire de roman, nous en saurions certes davantage sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres.» (Robbe-Grillet, 1985: 25).

### Souvenirs

L'autobiographe évoquerait ses souvenirs dans les *Romanesques*. Mais l'originalité consiste dans le fait qu'ils ne sont pas chronologiquement partagés. C'est-à-dire que, s'il est question des souvenirs d'enfance, d'adolescence, de jeunesse, de clan familial, et de sa carrière d'écrivain, nous constatons que, dans chacune des trois parties, l'auteur commence par son enfance et continue successivement par son adolescence, son enfance et sa maturité. Cela dit, *Le Miroir* et *Angélique* relatent les souvenirs de toute sa vie, tandis que, dans *Les Derniers jours de Corinthe*, il s'agit des souvenirs relatifs à sa carrière d'écrivain et surtout de ses liens avec les Editions de Minuit et son directeur, Jérôme Lindon.

Ainsi la trilogie romanesque est ourdie par nombre de fragments biographiques épars çà et là dont la combinaison finale concrétise la biographie de l'auteur. La notion même de l'autobiographie n'est plus

signifiante, car non seulement il n'y a plus un moi-autobiographe qui procède à rédiger sa vie selon un plan déjà ordonné, mais il est question plutôt d'une sorte d'automatisme qui régularise le fonctionnement et la combinaison indépendants de ces parcelles dispersées. Pourtant cela ne veut pas dire qu'il s'agit des fragments biographiques bien à part. Car à quelques petites exceptions près, ces fragments sont inséparables des autres éléments de l'œuvre, d'autant plus qu'on les trouve presque dans toutes les pages de l'œuvre. Alors il est question des fragments éparpillés dans la mesure où ils relatent différents épisodes biographiques de différentes personnes ou d'une seule. Annegret Karstens y repère deux auteurs, biographique et autobiographique. Le premier, étant l'auteur des biographies qui finiront par donner les récits de vie, restera fictif, tandis que le deuxième, étant l'auteur théoricien, celui qui s'impose par son protagonisme afin d'expliquer le mécanisme de l'œuvre, est réel. Alors nous avons affaire à une première identité "traditionnelle", assez convaincante, qui sera pourtant dénoncée comme fictive, et à une deuxième identité, apparemment incontestable, celle qui se met en scène comme non-fiction (Cf. 1990: 130-133).

L'autobiographie trilogique commence dès la naissance de Robbe-Grillet dans la grande maison familiale:

«Nous vivions une partie de l'année dans la demeure de ma famille maternelle, où je suis né, grande maison entourée d'un jardin clos de murs qui nous semblait vaste à l'époque, située aux environs immédiats de Brest dans ce qui était alors la campagne.» (Robbe-Grillet, 1985: 14.)

et elle finit à la fin avec la signature du vieux Robbe-Grillet: «Le moment est donc venu. Selon ce qui a été prescrit, je signe ici mon mémoire inachevé.» (1994: 229).

### **Cadre du réel**

Cette autobiographie dépasse le cadre du réel et le réalisme que prêchait

Philippe Lejeune au nom de ce genre littéraire (1975: 36). Car c'est une nouveauté dans ce domaine que le nouveau romancier cherche à réaliser dans les *Romanesques*: une «Nouvelle Autobiographie».

Dès le départ l'auteur de la trilogie romanesque révèle son but autobiographique qui contredit le pacte postulé par Philippe Lejeune et se démarque de l'autobiographie traditionnelle. En effet il ne s'agit plus de parler précisément de son *moi*. Mais plutôt de répondre à des questions dont l'objet reste incertain. Alors au lieu de se parler, l'autobiographe nous laisse apprendre des éléments de la vie de son personnage Corinthe. L'objectif déplacé de cette autobiographie est une autre fois précisé au début de la deuxième partie des *Romanesques*: «Je suis en train de m'égarer. C'est de Corinthe qu'il devrait s'agir.»

Cette approche biographique se justifie par l'utilité ambiante, sinon il est question d'une forme traditionnelle. Pour la forme d'accord, mais pour la structure et le contenu, il va s'agir d'autre chose.

«Pourtant, j'éprouve aujourd'hui un certain plaisir à utiliser la forme traditionnelle de l'autobiographie: cette facilité dont parle Stendhal dans ses *Souvenirs d'égotisme*, comparée à la résistance du matériau qui caractérise toute création.» (Robbe-Grillet, 1985: 16).

Corinthe est à la fois un personnage autobiographique, critique et romanesque. Autrement dit, il se trouve à la croisée de ces trois niveaux. Il arrive des moments où le lecteur ne sait plus s'il assiste à l'autobiographie de Robbe-Grillet ou à celle de son personnage, le comte Henri.

«La plume à nouveau en suspens au-dessus des innombrables feuilles raturées qui s'emmêlent entre ses mains lasses, le comte Henri laisse voguer son rêve (ses regrets?) sur la houle du large, vers de fantomatiques souvenirs de guerre.» (1994: 147).

Henri de Corinthe est un mort-vivant car il est encore en vie, mais pas textuellement. La disposition des éléments textuels l'a déjà figé. Cet état du

personnage sera, encore une fois, rappelé dans *Les Derniers jours de Corinthe*, là où il s'agit du personnage à la fenêtre; personnage recouvert d'une fine couche gluante qui le fait ressembler aux morts-vivants de Pompéi. Il est paralysé et ne peut plus bouger. Selon les repères textuels, nous savons bien qu'il s'agit de l'auteur lui-même en train même de se voir. En d'autres termes, l'auteur vient de se trouver figé dans son texte. Comment s'en sortir et se libérer? Le mécanisme libérateur à ce niveau consiste à ne pas laisser mourir le personnage lui-même. Ce qui revient à dire que l'auteur doit l'effacer, lui prescrire une mort, mais cette fois-ci, une mort réglée et à temps. Annegret Karstens, parmi d'autres, parle à propos du roman *Le Miroir qui revient* (Annegret Karstens, 1990: 129-133) de ce mécanisme. C'est en quelque sorte l'application du principe de dialectique à l'écriture autobiographique. Ainsi, le fameux triplet thèse, antithèse, synthèse s'y traduit par biographisme, constructivisme, déconstructivisme. Karstens affirme que l'auteur ne laisse absolument pas son personnage se présenter jusqu'au bout; il y a toujours de l'ambiguïté à son propos, et la seule évidence à son égard est la mort qui le saisit vers la fin du roman *Le Miroir qui revient*. Selon le critique:

«[...] si Corinthe meurt vampirisé, il n'est pas textuellement victime d'une violence physique, mais surtout d'un phénomène textuel qui est désigné, dans le texte même, comme "anéantissement métaphysique" [...]» (*Ibid.*: 134).

La dialectique telle que Robbe-Grillet la conçoit commence, certes, par Hegel à qui elle appartient. Mais il semble qu'elle n'est pas acceptée telle quelle, car elle constitue tout de suite l'objet d'une critique dont l'auteur est Corinthe. Dans cette perspective, la dialectique de l'œuvre robbe-grilletienne se distingue délicatement de celle de Hegel. La dialectique de Hegel est altérée parce qu'elle refuse la positivité pure (Cf. 1988: 23). Il devrait s'agir de la positivité venant du positivisme comtien (Comte, 1977: 233) qui se trouve en opposition à l'aspect métaphysique de la dialectique hégélienne.

Par conséquent, Robbe-Grillet exclut la part métaphysique, autrement dit théologique de la dialectique hégélienne. D'ailleurs, dire qu'il "exclut" c'est peu, car il vaut mieux dire qu'il "attaque" et qu'il "condamne".

D'ailleurs, la dialectique grilletienne est de nature évolutive. A savoir, elle serait par la suite rejetée si elle devient un dogme absolu et indépassable. Autrement dit, s'il arrive un moment où l'on se trouve obligé de s'arrêter à ce niveau et de n'avoir recours qu'à la dialectique en tant que dernier moyen, il est donc temps de l'abandonner: car elle devient, elle-même, un obstacle sur le chemin vers l'infini. C'est pourquoi l'auteur d'*Angélique ou l'enchantement* en vient à dire:

«Pour faire reconnaître bon gré mal gré comme dernier texte son texte impossible, les heurts dialectiques apparaissent comme l'arme la plus sûre du dernier scribe. La dialectique a bon dos, dites-vous?  
D'accord ! Engageons des paris et revoyons-nous dans cinquante ans.  
J'en aurai alors cent quinze, est-ce que ça vous suffit?» (1988: 84).

Corinthe est l'un des compagnons de guerre du père de l'auteur, en même temps essayiste et personnage du roman. Cette identité trilogique rassemble tous les récits qui passent dans les *Romanesques*. En fait, Corinthe est le héros du roman; celui dont l'aventure est poursuivie. C'est un imposteur, héros négatif, qui reste jusqu'au bout, douteux, problématique, instable et insaisissable. Le roman tourne autour de la vie de cet officier qui va nous apprendre ses aventures militaires, amoureuses et politiques. Nous verrons ultérieurement que toutes les filles ou jeunes femmes qui passent dans le roman, en tant que ses partenaires textuels présentent plus ou moins les mêmes caractéristiques. Nous constaterons même que ce personnage se dédouble à plusieurs reprises; tantôt, il représente le père de l'auteur et tantôt, celui-ci. Il leur ressemble même physiquement; premièrement au père; deuxièmement à l'auteur. Cette ressemblance concerne surtout le visage:

«[...] fine moustache, nez busqué, yeux profondément enfoncés dans

leurs orbites - où le visiteur tardif reconnaît sans mal, en dépit de la distance et des importantes déformations dues à un carreau défectueux, les traits sévères d'Henri de Corinthe, figé lui-même et comme aux aguets.» (*Ibid.*: 12).

Il en va de même avec sa fiancée, qui a des ressemblances avec celle de l'auteur, Angélique, la fille que son père rencontre dans la forêt, la prisonnière captive; personnages qui finissent tous par mourir. C'est une ressemblance qui va jusqu'à rassembler les noms de ces jeunes filles: «Ah bon ! Alors je peux aussi bien la baptiser Angélique ou Carmina!» (1994: 26).

En fait, nous connaissons déjà Angélique ou Angélica, les fiancées de l'auteur et de Corinthe, et Carmina serait l'anagramme de Manrica, c'est-à-dire la prisonnière captive. Tandis qu'il s'agit, dans *Les Derniers jours de Corinthe*, de la fille au ballon qui joue devant Corinthe.

### **Catharcisme**

Ce projet autobiographique se poursuit entre autres suivant une raison cathartique afin de défouler les complexes refoulés de l'écrivain ou du lecteur. Pourquoi pas?! Là, il y a une très grande chance de rencontrer les propos théoriques abordant le problème de la psyché et de la psychanalyse. En effet dans la dernière partie de cette trilogie l'on rencontre un personnage aux prises avec un vulgaire trouble de la personnalité, un phénomène parapsychologique de dédoublement. Ce personnage douteux s'appelle Van de Reeves et révèle l'intérêt cathartique de Robbe-Grillet pour évoquer les lambeaux mémoriels.

«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.» (Robbe-Grillet, 1985: 16).

Outre l'altération du pacte de la sincérité autobiographique, l'auteur des *Romanesques* préfère de poursuivre encore son approche de romancier: «Aussi, je vois très peu de différences entre mon travail de romancier et celui-ci, plus récent, d'autobiographie.» (1988: 68.).

### **Imparfait**

L'usage verbal de l'imparfait se définit entre autres comme outils représentatifs de l'autobiographe; «"Ma mère veillait sur mon difficile sommeil", ou "Son regard dérangeait mes plaisirs solitaires"». Car d'une part l'auteur avait *vécu ces moments à l'imparfait*, ou *sous une appréhension adjective*, d'autre part sous une forme distincte et éparpillée. Il veut dire par là que ces moments n'ont pas de sens sauf s'ils sont considérés au milieu d'une infinité d'autres détails dont seule l'interaction peut fonctionner (Robbe-Grillet, 1985: 17), que le fait de les situer dans le passé finit par les organiser «suivant un système de relations causales conforme aux principes d'un système idéologique contre quoi toute son œuvre s'insurge» (*Ibid.*).

On retrouve la même tentative romanesque qui se poursuit dans la *Trilogie* dans la mesure où l'auteur cherche à briser l'ordre langagier dans sa structure et ses mots:

«[...] toute réalité est indescriptible, et je le sais d'instinct: la conscience est structurée comme notre langage (et pour cause!), mais ni le monde ni l'inconscient; avec des mots et des phrases, je ne peux représenter ni ce que j'ai devant les yeux, ni ce qui se cache dans ma tête, ou dans mon sexe.» (*Ibid.*: 17-18).

Afin de fuir cette conscience structurée Robbe-Grillet adopte toute une stratégie appropriée qui vise à déjouer le langage et commence par éviter de peindre son vécu tel quel. Alors il essaie de les décrire suivant sa conception du moment de l'écriture (*Ibid.*: 18).

«A qui veut l'entendre, j'affirme récuser l'entreprise autobiographique, où l'on prétend rassembler toute une existence clos, sans manques et sans bavures, comme font ces vieux maréchaux qui remettent dans une ordonnance convaincante, pour les générations futures, leurs anciennes batailles mal gagnées, ou perdues, à tout moment.» (*Ibid.*: 58).

La nouveauté dans l'autobiographie consiste, selon l'auteur, en ce que l'autobiographe se hasarde dans son travail: il doit s'y trouver incapable de deviner le lendemain. Autrement dit, il doit vivre dans les instants et dans la présence. Sinon il doit être déjà mort pour pouvoir englober tous les vécus de sa vie; chose qui est impossible car il faut de la vie pour pouvoir écrire. C'est là qu'un échange fonctionnel pourrait avoir lieu entre l'autobiographe et son lecteur. Alors le nouvel autobiographe doit toujours ménager le mouvement, les manques, et les éventualités (1988: 69).

Le rôle primordial du langage étant son procédé représentatif, Robbe-Grillet y investit sa mission subversive. En effet nous observons à travers son œuvre différentes façons de représenter les choses.

### **Représentation phénoménologique**

L'autobiographe nous apprend qu'il s'agit seulement ici de dire, d'essayer de dire comment il voyait les choses autour de lui; ou même, de façon plus subjective encore, comment il s'imagine aujourd'hui qu'il voyait alors ces choses (*Ibid.*: 47).

Cette façon de voir les choses fait intervenir une fois de plus la phénoménologie husserlienne. C'est ce que l'auteur appelle dans *Quentin Ritzel* (1994: 169) hyperréalisme. Ce genre pictural comme l'écrit Franck Maubert : «[...] consiste à retranscrire, avec le plus de fidélité possible, le cliché...» (Maubert, 1985: 154). Par conséquent le souci primordial de l'auteur consiste à s'effacer en faveur de l'objet du regard. A titre d'exemple, dans *Les Derniers jours de Corinthe* nous assistons au travail d'un peintre,



Ritzel, qui se réalise à partir de la nature: des jeunes filles en train de jouer sur la plage:

«[...] j'occupe à nouveau mon poste d'observation habituel devant un minuscule café noir. Dans le sable de la plage, vers la droite, un peintre a ce matin dressé son chevalet. Il contemple les naïades qui jouent au ballon, avec force cris aguichants et sursauts spectaculaires, attiré peut-être lui aussi par la lumineuse adolescente rousse. Il tient en main son long pinceau par l'extrémité de la hampe, et, de temps à autre, il regarde sa toile, large rectangle dont on n'aperçoit que l'envers et surtout la tranche, mais il n'approche jamais de l'invisible tableau les poils de sa fine brosse pour y ajouter quelque trait ou touche de couleur. N'est-ce pas bizarre, d'ailleurs, de peindre d'après nature, au lieu d'en faire seulement diverses esquisses rapides sur un carnet à dessin, une scène si mouvementée, au cadre si instable, donc dans un éclairage si changeant?» (1994: 119-120).

Ce procédé va bien dans le sens de l'art révolutionnaire de l'auteur de la *Trilogie* et son principe de l'art pour l'art selon lequel toute extériorité est bannie et à dégager, invitant son interlocuteur à un face à face avec le phénomène quel qu'il soit, où il pourrait le découvrir. Cela donne libre cours à la subjectivité du lecteur afin de faire revivre le vécu de l'autobiographe dans le cas du texte autobiographique. Nombreux sont les personnages définis dans les *Romanesques*, par leurs aspects objectif et objectal: personnages en noir (1988: 223), personnage vêtu d'une toge romaine (*Ibid.* 230), personnages vêtus de pyjamas blancs (1994: 140), personnage aux lunettes de fer (*Ibid.*: 52), personnage à la chevelure ébouriffée (*Ibid.*: 24), personnage à la barbe joviale (*Ibid.*: 196), personnage à la peau coriace (*Ibid.*: 32), personnages masculins (*Ibid.*: 115), haut personnage (*Ibid.*: 90), personnage assis (*Ibid.*: 29), personnage extérieur au groupe (*Ibid.*: 44), personnage en retrait (*Ibid.*: 166), personnage impersonnel (*Ibid.*: 145), personnages invisibles (*Ibid.*: 132), etc.

### Représentation fragmentée

Les événements des *Romanesques* sont présentés sous forme de fragments disparates. D'abord, parce que les fragments relatifs au vécu de l'autobiographe sont loin de reconstruire le passé de l'auteur et de reproduire une signification.

«La patiente écriture des fragments qui demeurent (provisoirement, je le sais) ne peut en aucun cas considérer mon passé comme producteur de signification (un sens à ma vie), mais au contraire comme producteur de récit: un devenir à mon projet d'écrivain.» (1988: 68).

Ensuite, parce que la combinaison de ces fragments suppose une tâche qui est confiée au lecteur. En effet, ce que Robbe-Grillet est en train de faire dans son œuvre autobiographique est tout de suite évoqué par le tableau d'un jeune artiste américain Marc Tansey, *Robbe-Grillet cleansing everything in the sight*:

«Depuis quelques semaines est exposée, au Musée d'art moderne de New York, une vaste toile où l'on me voit (un titre descriptif le précise) au milieu de fragments épars. Le jeune artiste (dont j'oublie le nom de façon passagère) m'a représenté à genoux au milieu d'une sorte d'immense désert, à la surface duquel se trouvent répandues des espèces de pierrailles, que je suis en train de laver, une à une, avec une brosse et une cuvette. En s'approchant pour regarder avec plus d'attention, on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'objets parfaitement reconnaissables, bien que fossilisés et en miettes, qui sont les débris disparates de notre civilisation, de notre culture, de notre histoire, comme le sphinx de Gizèh, la figure de Frankenstein, ou quelques fantassins de la première guerre mondiale, mélangés à des éléments brisés tirés de mes propres récits, romans ou films (telle Françoise Brion dans *L'Immortelle*), et jusqu'à mon propre visage, et aussi moi-même à genoux en train de laver, reproduit à échelle très réduite et

pétrifié comme tout le reste. Je me reconnais volontiers dans cette allégorie pleine d'humour. Mais, après les avoir nettoyés avec soin, ne suis-je pas ici sournoisement occupé à mettre ces morceaux en ordre? Peut-être même à les recoller ensemble, pour constituer un destin, une statue, les terreurs et les joies du petit garçon formant une base solide pour les thèmes ou les techniques du futur écrivain.» (Robbe-Grillet, 1985: 58-59).

Les éléments constitutifs des *Romanesques* déjà introduits dans les romans de l'auteur sont tout à fait de même: le décor vrai de son enfance (les îles bretonnes d'*Un régicide* et du *Voyeur*) (Cf. 1988: 25).

A l'instar de son ami philosophe, Gilles Deleuze, Robbe-Grillet s'attaque à l'ordre établi au niveau de l'autobiographie, et tente de monter une nouvelle théorie à partir des débris mobiles. Il faut situer cette tentative dans son projet pour une révolution permanente de l'idéologie. C'est-à-dire l'application du couple "construction/destruction" dans la texture du texte.

«Une fois de plus je me demande à quoi riment ces évocations. Pourquoi raconter ainsi longuement ces petites anecdotes plus ou moins vaines? Si elles m'apparaissent un tant soit peu significatives, je me reproche aussitôt de les avoir choisies (arrangées, confectionnées peut-être) précisément pour signifier. Si au contraire ce ne sont que des fragments perdus, à la dérive, pour lesquels je serais moi-même à la recherche d'un sens possible, quelle raison a pu me faire isoler seulement ceux-là parmi les centaines, les milliers qui se présentent en désordre?» (Robbe-Grillet, 1985: 56).

## **Moi**

Bien que les organisations des récits, aussi bien dans les romans fictifs que dans les écrits autobiographiques, suivent la même intention de répondre à des questions telles que "qu'est-ce que c'est, moi?", "Qu'est-ce que je fais

là?", bien sûr à travers son personnage Corinthe, il ne s'agit pas de problèmes de signification, mais entièrement de problèmes de structure. Ce qui revient à dire que le nouvel autobiographe refuse que les fausses cohérences figées s'imposent de l'extérieur.

Robbe-Grillet nous apprend que

«La différence par rapport à l'autobiographie traditionnelle serait que le moi n'est plus une statue, la statue d'une vérité déterminée. Les autobiographies des Nouveaux Romanciers seraient, comme le roman, des essais de présenter des fragments de leur expérience et de donner toujours une nouvelle forme. Dans une telle nouvelle autobiographie, ce qui est objectivement vrai n'a plus d'importance, alors que la vie réelle est passionnément recherchée dans le texte et par le texte. Il ne s'agit plus d'une vérité disponible qu'il nomme dédaigneusement le vrai, mais du réel. Il définit avec Lacan le réel comme ce contre quoi je me heurte et ce où le sens s'arrête.» (Cf. Picard, 1993: 143).

Pour Robbe-Grillet, la fiction est réelle, peut-être même plus réelle que la réalité objective. (Ibid.) La plupart des personnages fictifs de Robbe-Grillet ont pour mission de relater les réalités de sa vie<sup>1</sup>: «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi.» (Robbe-Grillet, 1985: 10).

Quelle que soit la nature ou bien le signifié de ce "moi", sachons qu'il s'agit d'identifier celui-ci et le travail de l'auteur à partir des structures propres du roman, c'est-à-dire à partir de l'ordre travaillé à l'intérieur du roman. Car, selon Robbe-Grillet toute extériorité au texte imposerait sa fausse cohérence figée.

### **La biographie des personnages**

Quant à la biographie des autres personnages, il l'évoque parce qu'il se

---

1. Voir à ce propos ma thèse de doctorat "La Trilogie des *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet: entre hédonisme de l'Art pour l'Art et mission antéchristique": 167-178.

sent sans cesse, dans son existence réelle, traversé par d'autres existences tout aussi réelles sans doute (1988: 69):

«[...] des femmes que j'ai connues, mes parents, des personnages historiques - écrivains, musiciens, guerriers - dont j'ai lu ou entendu raconter la vie, et encore les héros de roman, ou de théâtre, qui m'ont nourri de leur substance - Notre-Dame des Fleurs, Christmas, Mahu, Joseph K. ou Stravroguine, Macbeth ou Boris Godounov - dont les instants éclatés, denses, présents, incontestables, soudain se mêlent aux miens.» (*Ibid.*: 70).

L'autobiographe s'en sert d'une part dans le but de boucher les vides de son existence ou de placer les absences créatrices dans tous les azimuts, et d'autre part de manière phénoménologique.

### **Conclusion**

La trilogie romanesque de Robbe-Grillet est une œuvre néoromanesque et polymorphe où la complicité de l'essai et du roman, favorise une place particulière pour l'autobiographie. La forme traditionnelle de l'autobiographie cède le pas à une nouveauté subversive qui transgresse le pacte autobiographique. Cette évolution est en marche dans le sens de la stratégie néoromanesque de Robbe-Grillet par une série de dispositions dont l'évocation des souvenirs, l'ajustement d'un cadre du réel où la fiction s'impose à la réalité objective, le catharcisme, l'usage de l'imparfait et du présent, les méthodes représentatives phénoménologique et fragmentaire, une conception particulière du *moi*, et l'évocation de la biographie des autres. Quant à l'appellation de son autobiographie chancelante, Robbe-Grillet nous suggère, dans *Les Derniers jours de Corinthe*, de nouvelles dénominations telles que *Nouvelle Autobiographie* ou *Autobiographie consciente* (1994: 17).

Mais ce projet autobiographique, commencé à partir de ses *Souvenirs du Triangle d'Or* en 1976 (surtout là où il s'agit du personnage de Corinthe qui

se dédouble et représente l'auteur en ce qui concerne son visage ou ses voyages) (1978: 256) finira, en 1994 avec *Les Derniers jours de Corinthe*, par adopter le titre *auto-hétéro-biographie* (1994: 190) après une évolution de dix-neuf ans de recherches. Toutefois, de par sa nature oxymorique, à savoir réelle et fictionnelle, cette autobiographie rebelle ou transgressive a amené certains (Laouyen, 1999, 59) à lui préférer le néologisme de Doubrowski «autofiction» depuis son œuvre *Fils*, publiée en 1977, sans se rendre compte de la part ignorée du réel qu'œuvre un *moi* dont l'identité reste à discuter.

### **Bibliographie**

- BUTOR M., 1957, *La Modification*, Paris, Minuit.
- , 1960, *Répertoire (Etudes et conférences 1948-1959)*, Paris, Minuit.
- COMTE A., 1977, *Discours sur l'esprit positif*, La science sociale, Paris, Gallimard, Col. "Idées".
- DELEUZE G., 1968, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F.
- , 1977, *Logique du sens*, Paris, Minuit.
- DOUBROVSKY S., 1977, *Fils*, Paris, Galilée.
- HENRIOT E., 1957, *Le Monde*, 22 mai p. 3.
- HOUPPERMANS S., 1993, *Alain Robbe-Grillet: autobiographe*, Amsterdam - Atlanta, GA.
- KARSTENS A., 1990, *Mémoires et Autobiographie*, Actes du colloque de Fribourg, Université Stendhal.
- LAOUYEN M., 1999, *L'autofiction: Une réception problématique*.
- LEJEUNE Ph., 1975, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- MAUBERT F., 1985, *La Peinture Moderne*, Avon cedex, Nathan.
- NEZAMIZADEH M., 1996, Thèse de doctorat: *La Trilogie des Romanesques d'Alain Robbe Grillet: entre hédonisme de l'Art pour l'Art et mission antéchristique*.
- PICARD H. R., 1990, *Mémoires et Autobiographie*, Actes du colloques de Fribourg, Recherches & Travaux - Hors série 11–1993.