ciations faciles, ou saugrenues. Si encore je pouvais entretenir l'espoir de retrouver sous ma plume (par quel miracle?) quelques-uns des instants principaux dont je suis fait. Mais y a-t-il des instants principaux? Voici de nouveau que resurgit l'idée de hiérarchie et de classement. « Dis-moi comment tu classes, proposait Barthes, et je te dirai qui tu es. » Se refuser à classer, ce serait donc se refuser à être, en se contentant d'exister. Alors, pourquoi écrire?

Alain ROBBE-GRILLET, *Le Miroir qui revient* © éd. de Minuit, 1985, p. 55-57.

À l'inverse de la plupart des auteurs requis par l'autobiographie, Robbe-Grillet revient au roman, avec *La Reprise* (2001, publié en même temps qu'un important recueil de textes et d'interviews intitulé *Le Voyageur*, bilan d'une carrière pour un écrivain élu en 2003 à l'Académie française). Le lecteur familier de l'œuvre entend de multiples échos qui donnent à ce roman d'espionnage jouant de toutes les possibilités du double (agents doubles jumeaux, chacun contestant la version des faits donnée par l'autre) l'allure d'une relecture ironique, ou, comme le dit la phrase de Kierkegaard placée en exergue, d'un « ressouvenir tourné vers l'avant ».

L'autobiographie : une relecture de soi

Il n'est peut-être pas impossible de prendre Robbe-Grillet au mot : l'écrivain cesse-t-il jamais de « parler de lui de l'intérieur », jusque dans ses fictions? Sans retomber dans l'illusion de Sainte-Beuve qui rapportait l'œuvre, quelle qu'elle fût, à la vie réelle de son auteur, constatons que le geste autobiographique se donne souvent comme un effort de l'écrivain pour ressaisir ce qu'il disposait déjà de lui-même dans ses fictions antérieures. Claude Simon semble ainsi dépouiller progressivement ses livres de leur part fictive, comme pour atteindre le cœur même de l'histoire familiale. Annie Ernaux, après des romans à la première personne, où elle avait transposé ses expériences d'enfant, d'adolescente et de jeune femme (*Les Armoires vides*, 1974 ; *Ce qu'ils disent ou rien*, 1977 ; *La Femme gelée*, 1981), en vient à des récits qui reprennent ces mêmes expériences (la « trahison » que c'est, de devenir une intellectuelle lorsqu'on est fille d'ouvriers) à la même première personne, mais sans noms d'emprunt ni transposition.

L'Amant de Marguerite Duras (1984, prix Goncourt quoiqu'il ne soit pas sous-titré « roman ») représente bien ce nouveau statut de l'autofiction. Aucun « pacte autobiographique » effectif, mais celle qui dit « je » a déjà raconté cette famille de petits Blancs en Indochine ; et même l'aventure qui constitue la trame de ce livre-ci : « Ce n'est donc pas à la cantine de Réam, vous voyez, comme je l'avais écrit, que je rencontre l'homme riche à la limousine noire, c'est après l'abandon de la concession, deux ou trois ans après, sur le bac, ce jour que je raconte, dans cette lumière de brume et de chaleur. [...] C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous. Elle vendra tous ses meubles. Et puis elle ira une dernière fois au barrage. » Quelle concession ? quel barrage ? Duras écrit très évidemment pour un lecteur qui a la mémoire du roman qui l'a rendue célèbre en 1950, *Un barrage contre le Pacifique*, lequel racontait la lutte de la mère contre l'administration coloniale et les eaux du Pacifique envahissant la concession. À la fin de *L'Amant*, il est dit du personnage principal, la jeune fille : « Il savait qu'elle avait commencé à écrire des livres. »

Ces fragments d'existence sont traversés de personnages réels, tels Ramon Fernandez, Drieu La Rochelle ou Robert Brasillach, croisés par l'écrivain. Balzac et Stendhal avaient certes déjà mêlé personnages historiques à leurs créatures fictives, comme autant de cautions ; mais ici l'enjeu est différent. Il s'agit de dévoiler ce vers quoi la fiction tentait de s'approcher, non de faire croire à la vérité d'une fiction. L'histoire d'amour avec le Chinois n'est qu'un élément d'un portrait plus vaste, celui de la jeune fille – sans nom – dans une famille, un milieu, une vie où s'esquissent les scènes essentielles des livres que Duras a déjà écrits : la folle, le vice-consul, Calcutta, etc. Il s'agit bien d'un fragment d'une autobiographie d'écrivain composée à partir de ses romans antérieurs. Dans *L'Amant* Duras écrivait : « Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, [...] Je n'ai jamais écrit, croyant le faire. » La vérité est toujours au-delà de ce qui est dit, toujours à conquérir. Les oscillations du « je » entre fiction et réel deviennent le seul principe directeur du déroulement de souvenirs dont il est

vain de se demander s'ils sont authentiques ou rêvés. Il y a ainsi, chez Duras, tant elle se prend à la fascination de l'écriture, à sa puissance de fantasme et de métamorphose, une telle aspiration de la personne au personnage, que, dans les dernières années de sa vie, l'écrivain ira jusqu'à mettre en scène, son dernier compagnon, Yann Andréa, ce dernier devenant lui-même l'incarnation ultime de ce qui fut longtemps un nom et une figure récurrente de l'œuvre : « Yann Andréa Steiner ».

Annie Ernaux, en revanche, vise davantage l'horizon de la vérité absolue. La narratrice de ses récits n'est pas identifiée, mais tout doit faire penser qu'il s'agit d'Annie Ernaux elle-même, partie en guerre contre le roman : à propos de son père, figure centrale de *La Place*, elle écrit : « Par la suite, j'ai commencé un roman dont il était le personnage principal. Sensation de dégoût au milieu du récit. / Depuis peu, je sais que le roman est impossible. Pour rendre compte d'une vie soumise à la nécessité, je n'ai pas le droit de prendre d'abord le parti de l'art, ni de chercher à faire quelque chose de "passionnant", ou d'"émouvant". Je rassemblerai les paroles, les gestes, les goûts de mon père, les faits marquants de sa vie, tous les signes objectifs d'une existence que j'ai aussi partagée. » Annie Ernaux tire les plus ultimes conséquences de ce choix, qui décide aussi d'un style : « Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. » Elle raconte désormais le plus simplement possible, sans emphase, les événements de sa propre existence. Dans *Passion simple* (1991), une histoire d'amour qui finit mal, elle écrit : « Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise [...] J'accumule seulement les signes d'une passion [...] Je ne veux pas expliquer ma passion – cela reviendrait à la considérer comme une erreur ou un désordre dont il faut se justifier – mais simplement l'exposer. » La distinction du vivre et du dire, cependant soulignée par l'écrivain dans un de ces fréquents passages de réflexion ne se pose plus en termes génériques : il s'agit plutôt d'évoquer des « modalités d'être » : « Tout ce temps, j'ai eu l'impression de vivre

ma passion sur le mode romanesque, mais je ne sais pas, maintenant, sur quel mode je l'écris, si c'est celui du témoignage, voire de la confidence telle qu'elle se pratique dans les journaux féminins, celui du manifeste ou du procès-verbal, ou même du commentaire de texte. » L'écriture autobiographique se transforme plus par le regard que l'on porte sur l'existence que sous l'influence d'un quelconque jeu formel : nous avons bien changé de période.

Dans La Honte (1997) Annie Ernaux revient sur un épisode précis de son enfance, jusque-là passé sous silence : « Mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi. » En exergue à l'ouvrage, elle a placé une phrase de Paul Auster : « Le langage n'est pas la vérité. Il est notre manière d'exister dans l'univers. »

À quelques hommes, plus tard, j'ai dit : « Mon père a voulu tuer ma mère quand j'allais avoir douze ans. » Avoir envie de dire cette phrase signifiait que je les avais dans la peau. Tous se sont tus après l'avoir entendue. Je voyais que j'avais commis une faute, qu'ils ne pouvaient recevoir cette chose-là.

J'écris cette scène pour la première fois. Jusqu'à aujourd'hui, il me semblait impossible de le faire, même dans un journal intime. Comme une action interdite devant entraîner un châtement. Peut-être celui de ne plus pouvoir écrire quoi que ce soit ensuite. (Une sorte de soulagement tout à l'heure en constatant que je continuais d'écrire comme avant, qu'il n'était rien arrivé de terrible.) Même, depuis que j'ai réussi à faire ce récit, j'ai l'impression qu'il s'agit d'un événement banal, plus fréquent dans les familles que je ne l'avais imaginé. Peut-être que le récit, tout récit, rend normal n'importe quel acte, y compris le plus dramatique. Mais parce que j'ai toujours eu cette scène en moi comme une image sans mots ni phrases, en dehors de celle que j'ai dite à des amants, les mots que j'ai employés pour la décrire me paraissent étrangers, presque incongrus. Elle est devenue une scène pour les autres.

Avant de commencer, je croyais être capable de me rappeler chaque détail. Je n'ai retenu, en fait, que l'atmosphère, la position de chacun dans la cuisine, quelques paroles. Je ne sais plus quel était le motif initial de la dispute, si ma mère avait encore sa blouse blanche de commerçante ou si elle l'avait enlevée en prévision de la promenade, ce que nous avons mangé. Je n'ai aucun souvenir précis de la matinée du dimanche, en dehors du cadre des habitudes, messe, pâtisseries, etc. –

bien que j'aie dû, comme je le ferai plus tard pour d'autres événements, revenir souvent en arrière, dans le temps où la scène n'avait pas encore eu lieu. Je suis sûre, cependant, que je portais ma robe bleue à pois blancs, parce que les deux étés où j'ai continué de la mettre, je pensais au moment de l'enfiler « c'est la robe de ce jour-là ». Sûre aussi du temps qu'il faisait, un mélange de soleil, de nuages et de vent.

Annie ERNAUX, *La Honte* © éd. Gallimard, 1997, p. 16-18.

Le statut de l'écriture reste toujours en débat, mais relève désormais de l'approche et de la syntaxe que l'on s'autorise, comme le montrent ces réflexions d'Anne-Marie Garat, en opposition à la recherche par Annie Ernaux d'une « platitude » sincère. Après une dizaine de romans (dont *Aden*, prix Femina en 1992), Garat cependant renonce à la fiction lors de la mort de son père et de sa sœur, mais ce n'est pas pour suivre les choix d'Ernaux : « [...] j'ai désespéré du roman, de la fiction littéraire, mais j'ai honni encore plus violemment la tentation d'écriture *sincère* qui se présentait. [...] dans la représentation, je cherche, j'exige une forme vraie (aussi vérace, exacte, aussi légitime que n'importe quelle autobiographie, récit, témoignage, supposés sincères), une forme par laquelle le langage, la mémoire élaborent dans l'ordre romanesque une structure mentale, un texte capable de produire sa forme. [...] C'est-à-dire d'être une machine à écrire, d'assumer la *machination* littéraire, fiction volontaire. » (*Dans la pente du toit*, 1998). Pour Garat, « La vérité biographique est inaccessible ; si on y avait accès, on ne pourrait pas en faire état », aussi lui faut-il trouver une forme qui permette d'affronter les zones obscures de l'histoire familiale : mère terrifiante, père silencieux. On comprend qu'elle finisse par en revenir au roman (*Les Mal famées*, 2000).

Soi-même comme un livre

S'il y a quelque chose de « fictif » dans l'autobiographie, ce n'est pas tant que celle-ci « invente » un réel qui ne fut pas, mais que chacun *se représente* sa propre existence, parfois même sans l'écrire. Louis Marin le souligne dans *La Voix excommuniée* comme Lacan dans ses *Écrits* : « Tout sujet s'appréhende dans une "ligne de fiction" ».