

JAROSLAV FRYČER

ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE — POÉSIE ET/OU VÉRITÉ

Dans la nouvelle édition de son livre *L'autobiographie*,¹ Georges May affirme que «le moment n'est pas encore venu de formuler une définition précise, complète et universellement acceptée de l'autobiographie» (11) et il n'en donne qu'une «définition provisoire» qui est une définition minimale et pragmatique d'après laquelle l'autobiographie serait «une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet» (12). Et pourtant on ne peut plus se plaindre du manque d'intérêt de la part des théoriciens et critiques pour ce genre qui, suivant un autre critique, «now [...] has become critically respected, not to say fashionable».² On assiste même, ces dernières années, à un déferlement massif d'études théoriques et historiques sur un genre qui jusqu'en 1960 était souvent considéré comme marginal et aride. De nos jours, l'autobiographie et ses différentes modalités ont acquis droit de cité dans le système des genres littéraires et on a même tendance à chercher des traces de l'écriture autobiographique un peu partout. William C. Spengemann dit, avec une amère ironie sous-jacente: «As the number of people writing about autobiography has swelled, however, the boundaries of the genre have expanded proportionately until there is now virtually no form that has not either been included in some study of autobiography or else been subjected to autobiographical interpretation.»³

Nous n'avons pas l'intention de remettre en question les problèmes généraux de l'autobiographie, de sa genèse ou de sa définition: ici nous acceptons en principe la conception du genre tel qu'il est défini par Philippe Lejeune.⁴ Nous voulons revenir à un autre problème: celui du système actuel des genres littéraires et de ses mutations provoquées par la naissance de l'autobiographie. Nous prenons pour point de départ une constatation banale qui est au début de toute réflexion structurale sur n'importe quel phénomène, y compris bien

¹ Paris, P. U. F. 1984.

² William C. Spengemann: *The Forms of Autobiography*. New Haven and London, Yale University Press 1981, p. XI.

³ Ibid., pp. XI—XII.

⁴ Nous préférons les formulations, peut-être parfois trop tranchées mais toujours claires et nettes, comprises dans les premières études de critique (*L'autobiographie en France*, Paris, A. Colin 1971 ou «Le pacte autobiographique», *Poétique* 1973, No 14, pp. 137—162) aux formulations de certains travaux récents de l'auteur, par exemple dans «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique* 1983, No 56, pp. 416—434, plus nuancées mais parfois aussi, à notre avis, moins précises et frappantes.

sûr la littérature, à savoir que l'apparition, dans une structure, d'un nouvel élément entraîne nécessairement un changement dans toute la structure, dans les relations entre tous ses éléments. Or, si est vrai ce que Tristant Todorov dit à propos de la naissance des genres: «Un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens: par inversion, par déplacement, par combinaison», il est non moins vrai que le nouveau genre, une fois né, exerce, à son tour, une influence sur les genres existants et modifie dans une certaine mesure leurs traits spécifiques. Dans le cas de l'autobiographie, ces genres voisins sont avant tout le roman et le conte.

Or, si quelques études, dans le passé, ont mentionné cet aspect du problème, elles analysaient presque exclusivement la part de différents genres de la prose narrative dans la genèse de l'autobiographie. Georges May dans le livre cité (chapitre «Autobiographie et roman», pp. 169 — 196) fait observer, par exemple, que *La Vie de Marianne* est l'un des modèles possibles sur lesquels s'est forgée l'autobiographie moderne, que les *Mémoires* de Mme de Staal-Delaunay ou ceux de Casanova sont «écrits à la manière des romans d'aventures», que le premier volume du livre de Claude Roy *Moi Je* (1969) «se présente sous une forme qu'on ne s'expliquerait pas sans les jeux et les expériences de ce qu'on appelait une dizaine d'années plus tôt, le nouveau roman» et qu'au fond, «la plupart de celles appartenant à ce qu'on pourrait appeler l'âge d'or de l'autobiographie se sont modelées à l'effigie du roman» (172).

En revanche, peu nombreux sont les critiques qui ont abordé, sinon analysé, certains aspects du processus inverse et qui se sont posé une question qui paraît pourtant naturelle et bien justifiée: l'autobiographie a-t-elle modifié le genre romanesque? l'écriture autobiographique est-elle entrée dans le système de l'écriture romanesque? De prime abord, l'existence du terme «roman autobiographique» et du chapitre tel que «L'autobiographie et le roman» qu'on rencontre dans plusieurs études sur le genre depuis l'époque où l'on a commencé à l'analyser sérieusement, semble être le témoignage de l'intérêt porté depuis longtemps à ce phénomène. Nous avons déjà abordé le problème,⁵ pourtant nous croyons nécessaire d'y revenir parce que plusieurs études publiées récemment et qui examinent les rapports de l'autobiographie et du roman, ne proposent pas toujours, à notre avis, des solutions convaincantes.

Tous les critiques mettent, en parlant du «roman autobiographique», l'accent sur l'épithète et ne tirent pas toutes les conséquences possibles de ce qu'implique le substantif «roman» — ils comprennent *grosso modo* ce genre comme étant un «roman sur l'auteur lui-même» dans le sens de ce qu'a déjà dit en 1876 Gustave Vapereau dans *Le Dictionnaire universel des littératures*, cité aussi par Philippe Lejeune: l'autobiographie est, en principe, n'importe quel genre littéraire, entre autres aussi un roman, dans lequel «l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments». On met donc en opposition l'autobiographie — genre référentiel et le roman — genre fictif (d'après Georges May, la première se donne pour «véridique», le second pour «fictif»), le roman autobiographique étant une modification, une utilisation particulière de l'écriture autobiographique. Philippe Lejeune définit le roman autobiographique comme «tous les textes

⁵ «Le roman moderne et l'autobiographie». *Études romanes de Brno* XVII, 1986 pp. 9—22.

de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins ne pas l'affirmer.⁶

Du point de vue des techniques narratives, il n'y a, dans cette conception, aucune différence entre l'autobiographie et le roman, tous les deux recourant aux mêmes procédés d'expression à tel point «qu'il peut devenir strictement impossible de distinguer l'un de l'autre sur ce plan»⁷ et que «si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a *aucune différence*» entre les deux genres.⁸ Anne Roche, parlant d'*Un homme qui dort*, cité par Philippe Lejeune comme l'exemple d'une autobiographie à la 2^e personne, arrive à la même conclusion: «[...] aucune marque formelle ne m'autorise à dire que, l'homme qui dort', c'est Perec, et Perec lui-même».⁹ Le résultat de ces analyses est toujours pareil: ce qui fait la différence du roman autobiographique d'avec tous les autres types de roman, c'est qu'on y suppose l'identité de l'auteur et du protagoniste et le caractère vérifiable des matériaux biographiques utilisés.

Cette définition du roman autobiographique comporte certains points discutables qui ont amené plusieurs critiques à nier la possibilité de parler de roman autobiographique. Nous avons déjà cité les mots de Robert Sabatier: «L'expression roman autobiographique me paraît fautive, me paraît absurde. Ou c'est une autobiographie, ou c'est un roman»;¹⁰ un critique polonais a dit à peu près la même chose: «Le roman autobiographique est du point de vue théorique impossible. Ou bien c'est un roman (c'est-à-dire fiction) ou bien une autobiographie (c'est-à-dire document)».¹¹ Tous les deux ont bien montré l'impasse dans laquelle aboutit la définition du roman formulée sur le degré du caractère référentiel de ce qui est raconté. De ce point de vue l'opposition fiction romanesque X caractère autobiographique ne semble pas pertinente pour la définition d'un genre littéraire.

Une autre incertitude éveillée par cette conception du roman autobiographique est d'ordre épistémologique: le processus d'abstraction par lequel on est arrivé à la notion «roman autobiographique» diffère de celui qui a amené les théoriciens de la littérature à définir tous les autres genres du roman. Si on peut dire que la matière de n'importe quel texte littéraire narratif (y compris le roman ou l'autobiographie) est puisée dans la vie humaine, le roman autobiographique dans son acception actuelle serait le seul à être défini par l'identité du protagoniste: ce serait le livre dont le héros est donné d'avance et qui est l'auteur lui-même, plus ou moins transposé par les techniques narratives.

Or, tous les autres genres traditionnels du roman ont été définis non par le choix d'une personne qui devient le héros ou d'une vie précise à raconter, mais par la façon dont une vie humaine est présentée et comment ce projet est

⁶ «Le pacte autobiographique», p. 146.

⁷ *L'autobiographie*, p. 196.

⁸ *L'autobiographie en France*, p. 24.

⁹ «L'auto(bio)graphie». *Cahiers Georges Perec* 1 (Colloque de Cerisy, juillet 1984), Paris, P. O. L. 1985, p. 66.

¹⁰ *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Paris, Klincksieck 1971, p. 77.

¹¹ *Perec powiesci* (Le nombril du roman). Wrocław—Warszawa, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk 1983, p. 5.

rendu par les procédés narratifs: ceci vaut pour le roman psychologique ou noir, aussi bien que celui de cape et d'épée, d'aventures, de mœurs ou d'anticipation. Il y a, bien sûr, des genres romanesques qui demandent un certain type de personnages: un malfaiteur et un enquêteur (roman policier) ou un aventurier espagnol (roman picaresque), par exemple. Mais même dans ces cas, ce qui constitue la spécificité du genre n'est pas le choix des personnages mais la façon dont on découvre toutes les circonstances et motifs du crime dans le premier et le récit des aventures ou farces à travers lesquelles se réalise la destinée d'un pécario, dans le second.

Le rapport entre les signes linguistiques d'un texte littéraire et leurs référents extralinguistiques ne peut donc pas être le critère essentiel pour définir un genre littéraire, au moins dans le domaine du roman. Ce rapport peut être pertinent pour l'élaboration d'autres catégories narratives, telle l'écriture réaliste et non-réaliste (et on sait bien à quelles difficultés se heurte celui qui veut analyser à fond le fonctionnement interne de l'écriture réaliste, comme le montrent certaines études récentes, celles, bien connues, de Philippe Hamon par exemple). Mais en ce qui concerne les genres romanesques, ce qui est essentiel, c'est la façon dont est interprétée et artistiquement rendue une vie humaine. Tout ce qui vient d'être dit nous amène à une conclusion qui s'impose: il est nécessaire de réserver le terme «roman autobiographique» au genre du roman dont la définition minimale serait «un roman écrit sous forme d'autobiographie du protagoniste» (qui est dans la plupart des cas le narrateur à la 1^{re} personne mais qui peut être aussi, comme l'ont montré des études récentes, un narrateur à la 2^e ou même 3^e personne); le critère essentiel n'est donc pas le rapport entre la fiction et la vérité, mais uniquement la façon dont est conçue et présentée une vie humaine.

Cette solution nous paraît historiquement suffisamment justifiée parce que, comme nous l'avons déjà montré dans notre article cité (note 5), ce genre romanesque est devenu, à partir de 1960 à peu près, très fréquent dans le roman d'aujourd'hui — et surtout en France. Notre conception du genre prend pour point de départ deux principes organisateurs du texte autobiographique. Elle suppose, tout d'abord, la coïncidence de deux instances narratives, celle du narrateur et celle du protagoniste; en revanche, l'identité narrateur / auteur est secondaire, elle peut exister à différents degrés ou ne pas exister du tout: en tout cas elle n'est pas pertinente pour la définition du genre. L'autre principe organisateur du texte est le geste autobiographique accompli par le narrateur. En accord avec les critiques d'aujourd'hui, nous comprenons ce geste comme une reconstruction du passé entreprise par quelqu'un qui veut retrouver l'unité de sa vie, les sens de ce qu'il a vécu, le plus souvent en fonction de sa situation au moment de l'écriture.¹² Il peut y avoir aussi une intention qui va dans le sens inverse: le narrateur essaie de retrouver le sens du moment présent à travers la reconstitution du passé.

Ces deux caractéristiques du roman autobiographique déterminent toutes les techniques narratives utilisées, la composition aussi bien que l'organisation thématique du texte. Nous voulons présenter quelques traits spécifiques du genre sur la base de l'analyse de deux romans récents dont l'un présente à notre

¹² Voir à ce propos par ex. Jean Rousset: *Narcisse romancier*. Paris, Corti 1973 ou les études déjà citées de Georges May et de Philippe Lejeune.

avis un exemple typique de ce que nous appelons roman autobiographique (Claire Gallois: *Et si on parlait d'amour*, Paris, Seuil 1985), tandis que nous considérons l'autre comme un récit traditionnel à la 1^{ère} personne (Maurice Polard: *La saison du maître*, Paris, Gallimard 1985). Cette constatation ne renferme bien sûr aucun jugement de valeur, c'est une simple caractéristique du genre auquel les deux ouvrages appartiennent.¹³

Les deux romans représentent, du point de vue de ce qui a été exposé dans les pages précédentes, deux types opposés de la littérature personnelle. Le narrateur des deux récits (dans le cas du roman de Maurice Polard c'est un homme, Samuel Rohellou, dans le cas de celui de Claire Gallois, c'est une femme sans nom) sont en même temps les protagonistes, l'histoire de leur vie constitue l'unique et l'ultime fin des deux narrations. Il y a, bien sûr, d'autres éléments dans les textes (par ex. des extraits du journal rédigé par le père de la narratrice chez Claire Gallois) mais même ceux-ci ne sont qu'une des fonctions du moi narrateur et ils convergent tous en un point: la vie du héros. Mais c'est là peut-être la seule ressemblance entre les deux textes; au-delà de celle-ci, il n'y a que différences et surtout différentes fonctions narratives: car si la base principale du récit personnel et de tous ses avatars est une certaine utilisation de la première personne narratrice, il faut chercher le sens profond des genres analysés surtout au niveau narratif.

Le roman de Maurice Polard peut être caractérisé, en ce qui concerne le genre du texte et sa caractéristique narrative, comme une sorte de chronique du moi narrateur. Ce que Samuel raconte, c'est une des facettes de l'histoire de son enfance, c'est le récit de l'évolution de ses rapports avec sa famille, avec les amis, avec les villageois, déterminés par le statut de son père, directeur d'une école publique dans un pays fidèle à la foi et obéissant aux principes de l'Eglise. C'est un récit au sens propre du mot, caractérisé par la séparation du destinataire et de l'histoire.¹⁴ Le narrateur n'a d'autre fonction que celle d'être un médiateur entre l'histoire et le destinataire et en ce sens il est très proche du narrateur impersonnel à la 3^e personne.

Toute la structure du roman correspond à ce but principal: c'est un texte qui est adressé à un narrataire qui n'est pas le narrateur, et de ce point de vue il n'a pas d'autre dimension (rappelons, en anticipant, qu'un texte autobiographique se réalise en ce sens au moins à deux niveaux: en tant qu'artefact littéraire, il est adressé à un narrataire situé hors du texte, mais en tant que réalisation du geste autobiographique, son destinataire est aussi le narrateur lui-même). L'exposition contenue dans le premier chapitre est destinée à un lecteur situé hors du texte et nombre de détails dans les descriptions n'ont de sens que perçus par quelqu'un qui n'a aucun rôle dans l'histoire elle-même: «L'école se dressait en plein jaillissement des fécondes terres à primeurs du haut Léon, face à la mer, à la lisière des dunes couleur de miel, douces et sauvages à la fois. Les haies d'aubépines et de troènes bravaient les tempêtes

¹³ Un mot sur le choix des deux romans analysés. Il a été plus ou moins arbitraire, les deux livres s'étant rencontrés par hasard le même jour sur notre table. Le fait que tous les deux soient en un certain rapport avec la Bretagne et fondés sur les rapports entre les parents et les enfants a décidé de leur choix.

¹⁴ Voir par ex. Bernard Dupriez: *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris, U. G. E. 1984 p. 382.

en sifflant et en ondulant comme de longs serpents...» (11). Il en est de même dans presque toutes les descriptions insérées dans le récit.

La caractéristique principale du texte est son organisation temporelle: les événements sont racontés dans une suite chronologique suivie, en principe sans ruptures, sans inversions, sans anticipations ni regards jetés en arrière. Souvent le texte rappelle les notations d'un journal rédigées directement au fil des jours: «Les teintes fraîches des pommiers, roses et blancs, me rassurent. Demain, je pourrai me lever, manger en bas, et laisser l'ouvrier changer ce carreau tout seul.» Et le paragraphe suivant reprend cette série de notes successives: «Mais le lendemain, je suis encore là.» (100) Les indications temporelles aux débuts des chapitres ou de leurs parties indiquent directement la construction temporelle du récit. Les trois parties du chapitre VIII, séparées par des astérisques, commencent par les mots: «Un dimanche matin... Le lundi soir... Le mardi et le mercredi...» (55, 56—59). D'après les débuts de chapitres, on pourrait reconstruire une ligne temporelle du récit, qui est au fond celle d'une chronique: «Le printemps maintenant éclatait... En avril, il y eut une mission à l'église... Le lendemain je fus de nouveau suspendu aux lèvres du missionnaire... Personne ne vint le lendemain ni le surlendemain» (81, 89, 91, 95).

Le narrateur conserve cette vision temporelle des événements avec une grande conséquence et assez rares sont les passages où il fait infraction à ce système. Le temps de l'écriture n'est rappelé que deux ou trois fois et il n'a d'autre fonction que celle de donner l'occasion de compléter certaines constatations. Se souvenant de la fuite d'un garçon de l'école, Samuel dit: «Il fut repris plus tard par les gendarmes, et chez moi, l'on cessa de parler de lui. Maintenant, je me souvenais de ses yeux, et je trouvais une espèce de grandeur à sa fuite» (51). Le choc de plusieurs niveaux temporels n'est jamais au service du geste autobiographique: «Sur ma table, le missel luisait, avec son poids de pages glacées, scellées par leurs tranches dorées. Certains soirs, je le lisais avidement. Ce soir-là, il me répugnait: j'en avais presque peur» (51). Le texte est construit comme si le narrateur voulait éviter soigneusement tout ce qu'il a appris plus tard, après la période décrite dans le roman. En allant avec son père visiter le village où il a passé les deux premières années de sa vie, il se posait plusieurs questions: «J'avais décidé de ne pas le forcer. J'arriverai un jour à en savoir plus, me disais-je, à savoir par exemple ce qu'il voyait à cet instant précis tandis qu'il regardait le champ de son enfance...» (156). Mais le lecteur ne recevra jamais de réponses à ces questions.

Toute l'organisation du texte fait clairement voir que son sens profond est le récit de certaines expériences vécues de l'enfance du héros, précises et concrètes, la chronique d'une partie de la vie du narrateur, où se sont formées ses idées, ses attitudes, sa philosophie personnelle, ses rapports avec le monde et avec les gens. L'utilisation des temps verbaux souligne ce caractère du texte: au début, où le narrateur introduit son récit, en donne une exposition, évoque l'ambiance familiale dans laquelle se déroulait son enfance et la vie à l'école et dans le village, ce sont les temps imperfectifs, dans la classification classique d'Emile Benveniste ceux du «discours» qui dominent. A partir du chapitre IV, où commence à se développer l'action racontée par le narrateur, le niveau temporel de base se situe dans un moment précis du passé, ce qui a pour résultat une utilisation presque exclusive de temps passés perfectifs,

ceux de l'«histoire». Toute la structure du roman de Maurice Polard *La saison du maître* fait voir que c'est une série de souvenirs d'une période-clé dans la vie du narrateur, un récit plein d'action qui présente et discute un problème personnel sur un fond universel de famille et d'un micro-monde d'une province française.

Tout, ou presque, est différent dans le roman de Claire Gallois: tout d'abord le projet humain que veut réaliser la narratrice que nous avons désigné comme geste autobiographique. Pour Samuel, le passé qu'il raconte est une période accomplie, achevée, pétrifiée par le souvenir et dont on peut donner, par certains procédés narratifs, un tableau complet et aux contours fermes. Pour l'héroïne de Claire Gallois, le passé est une grande inconnue dont il faut chercher le sens, qu'il faut reconstituer à partir de différents points de vue, avant tout de celui du moment où la narratrice l'observe. C'est une période de vie qu'il faut sans cesse confronter avec d'autres périodes, précédentes et suivantes, et la reconstruire, en dégager le sens et s'y chercher soi-même, une période qui change en fonction de l'angle sous lequel nous la regardons.

Cette intention, ce projet autobiographique, est explicitement exprimée dès la première phrase du livre: «J'ai mis longtemps à comprendre pourquoi certains êtres appelaient mon désir...» (8). En relisant de nombreux aveux de ce genre dont est parsemé le roman de la première à la dernière page, on peut reconstruire pas à pas l'intention de la narratrice et en même temps le vrai sens du texte qui est l'essai de comprendre les rapports entre les gens qui l'entouraient dans son enfance, les parents Pauline et Robert, la grand-mère Charlotte et la bonne Nina, et à travers ces rapports de comprendre ses propres relations avec eux et enfin d'arriver ainsi à la compréhension de ce que l'héroïne a vécu plus tard, de ses expériences amoureuses, parfois compliquées et équivoques, avec les hommes. La narratrice se cherche dans ses proches, elle découvre ses propres gestes dans ceux de ses parents («Notre façon d'aimer viendrait-elle de celle qui nous a engendrés?» 20), elle comprend ses propres rapports avec les hommes comme une transposition des relations avec son père: «[...] je pourrais énumérer les noms d'un certain nombre d'hommes sans être capable de préciser clairement ce que j'ai pu avoir l'intention de continuer avec eux. A moins, me dis-je, qu'une suprême astuce ne m'ait chaque fois poussée à refermer la porte pour les aguicher. Comme je faisais avec Robert, affectant une boudeuse indifférence quand il daignait enfin ouvrir [...]» (74). L'intention de chercher la vérité dans le passé se manifeste en principe par tous les procédés narratifs utilisés: par la superposition de jugements de plusieurs personnes (celui du père: «La petite. Elle paraît menue, têtue, maigrichonne», celui de la mère: «Selon Pauline, je fus une enfant arrogante, silencieuse», 50, 51) aussi bien que par l'introduction d'un des procédés essentiels dans le roman, de longues citations du journal retrouvé de son père: «Elles [= ses pages] m'expliquent pourquoi, côté études, je n'ai pas dépassé le bac; pourquoi, côté peinture, je n'ai pas dépassé les prétentions artistiques; et pourquoi, côté coeur, je suis complètement en rade depuis belle lurette» (113). Toute cette recherche aboutit à une constatation finale qui est le résumé du procédé — c'est dans le passé qu'il faut retrouver le sens du présent: «Le présent est si fugace qu'il s'anéantit continuellement dans le passé. Si je pense à ce lointain été, je me sens prise dans un plan que les acteurs ignoraient mais qui était tracé depuis ma naissance» (148).

Le geste autobiographique accompli par la narratrice est le principe organisateur du texte tout entier qu'elle produit et il détermine tous les aspects et tous les éléments de sa structure. Le procédé de base de la narration paraît être un jeu très compliqué et parfois bien sophistiqué avec le temps, un choc ininterrompu de plusieurs niveaux temporels dans le passé et du moment de l'écriture. Le plus souvent, trois niveaux de base sont juxtaposés: les journées avant et après la naissance de la narratrice (à travers le journal de Robert), les souvenirs de l'époque où l'héroïne avait 6 ou 9 ans (moments critiques de son enfance) et le regard résumant toutes les expériences vécues, jeté sur les événements à partir du moment où la narratrice reconstruit son passé. Ce jeu avec le temps n'est nullement arbitraire, il est au service du processus de connaissance qui est la base même du geste autobiographique. C'est ainsi que, par exemple, la juxtaposition d'un passage du journal où Robert décrit ses sentiments peu de journées avant la naissance de sa fille et du souvenir de l'époque où la narratrice annonçait à l'un de ses amants sa grossesse (144 — 145) n'est pas une rencontre fortuite de deux textes qui se ressemblent, mais un procédé par lequel l'héroïne reconnaît ses propres sentiments dans ceux exprimés deux décennies auparavant par son père.

Les inversions temporelles aident toujours à éclairer tel événement dans le passé: à la page 20, Nina raconte à la narratrice sa version de l'amour de Pauline et de Robert et sans transition, le fragment du journal en donne un récit bien différent, celui de Robert. Dans une partie du premier chapitre (16 — 18), il y a trois niveaux temporels qui se complètent et s'expliquent l'un par l'autre: le moment où Pauline a confié la narratrice à Nina (onze jours après sa naissance), un autre où Pauline explique ce fait à l'époque où l'héroïne a dû être une femme adulte, et ensuite l'«aujourd'hui» — le moment de l'écriture: «Pauline et Nina sont aujourd'hui pour moi des petites orphelines que j'aurais recueillies sur le tard.» Il y a des phrases où en quelques lignes le temps de narration change très vite: dans l'exemple suivant, c'est un triple changement de temps: «Muraccioli avait bien dû prendre ses renseignements, comme il le fit plus tard, quand Charlotte se mit en tête de marier Nina (tentative qui échoua, autant le dire tout de suite)» (53).

La fréquence de ce procédé est si élevée que nous le considérons comme l'une des techniques essentielles du roman autobiographique. La superposition des images qui reflètent les événements, les gens, les objets envisagés à des moments différents de leur existence, est l'un des moyens les plus sûrs d'une meilleure connaissance du passé. L'une des manifestations du procédé est l'introduction fréquente de réflexions générales dans le texte qui n'ont pas pour résultat un choc entre deux niveaux temporels précis, mais une rencontre d'un niveau temporel et d'un autre, a-temporel: «On s'habitue trop vite à ne presque pas connaître ses proches» (16); «Comme toujours dans la vie, en tout cas la mienne, c'est ce qu'on n'attend pas qui arrive» (96), etc. — le procédé est courant. Dans la conception d'un texte autobiographique, il a une fonction bien précise — il ajoute aux expériences personnelles et subjectives du narrateur une valeur générale, universelle, humaine au sens large du mot.

Dans le genre de textes dont le roman de Claire Gallois nous sert, dans le présent article, de modèle, la finalité de tous les procédés narratifs paraît bien marquée. Citons encore deux exemples illustratifs. Dans le roman personnel-chronique, la fréquence d'images est généralement assez basse et les

expressions imagées ont en principe une fonction illustrative ou expressive. Dans le roman de Maurice Polard, on lit, par exemple, que l'église était «basse, trapue, monstrueuse, enfoncée dans la terre du cimetière comme quelque gigantesque pachyderme» (15) ou que «les goélands étaient revenus et je confondais leurs ailes avec ces écharpes silencieuses déchirées par le vent» (126). La plupart des images dans le roman de Claire Gallois ne concernent pas, en revanche, des objets particuliers ou l'ambiance, mais des personnes, des rapports entre eux ou même le personnage de la narratrice même: «Une mémoire absolue, en moi, se rappelait le temps où j'avais été nulle et tranquille, semblable à quelque anémone lentement mouvante dans une mer tropicale. Une fleur sans corolle, allongée sur une ébauche de vaisseau, bientôt ramassée sur elle-même, habitée peu à peu d'un battement d'horloge» (10); le rapport de Nina avec la narratrice se résume dans cette image éloquente: «Les petits yeux noirs et vifs de Nina roulent avec la perplexité de ceux d'une poule qui a perdu son œuf» (17) et enfin une autre image aide à comprendre le caractère de souvenirs qui sont la matière même du roman: «Les souvenirs sont semblables aux clochettes qu'arborent les marottes des bouffons. On les exhibe ou on les cache, images de ce qui menace chacun» (51). L'autre exemple de la finalité accentuée de tous les éléments d'un texte autobiographique est tiré du domaine thématique: c'est l'utilisation de certains thèmes préférés; parmi eux l'un des plus fréquents est le document retrouvé. Dans le cas du roman analysé, il s'agit du journal de Robert qui est omniprésent dans le texte, d'une ancienne photo (67—68) des parents à l'âge de 20 ans et d'une invitation au vernissage des peintures de Robert (66—67). Une fois de plus, c'est un procédé qui renverse la chronologie du discours en y introduisant un point de vue temporel nouveau, une sorte d'arrière-fond temporel sur lequel se projettent les idées et les interprétations actuelles.

L'intention et l'écriture autobiographiques se traduisent, bien sûr, aussi au niveau des temps verbaux utilisés: à la différence du roman précédent, le temps de base de *Et si on parlait d'amour* est l'imparfait et le présent. Un temps passé perfectif n'apparaît dans le texte qu'exceptionnellement. Samuel racontait une histoire: l'héroïne du second roman produit un discours par lequel elle cherche, dans le passé, des situations modèles, au fond a-temporelles parce que composées de traits pris à différents niveaux temporels, qui l'amènent à la compréhension de sa vie et de sa personnalité. La différence des temps de base dans les deux romans mesure la différence des projets humains et artistiques qui les séparent.

Pour terminer, il est temps de revenir au point de départ des présentes réflexions: le terme «roman autobiographique» nous paraît justifié seulement quand il désigne une façon de présenter, par le texte littéraire, l'unique matière de l'œuvre littéraire qui est la vie humaine prise au sens le plus large du mot. Ce qui compte c'est la morphologie du texte et non les rapports de celui-ci avec la réalité extralittéraire. Peu nous importe si la narratrice de *Et si on parlait d'amour* est Claire Gallois ou non, si le journal de son père existe vraiment, si elle a été confiée à l'âge de 11 jours, vue sa santé fragile, à une nourrice, etc., etc. (dans la plupart des cas, nous n'avons pas d'ailleurs de possibilité réelle de vérifier les données introduites dans ce genre de textes). Ce qui est pertinent c'est que la narratrice du roman a produit un texte qui est construit à la façon d'une autobiographie, avec tous les traits caractéristiques de ce

genre — sauf la vérifiabilité des données. Nous croyons que c'est la seule acception possible du terme «roman autobiographique» à l'époque contemporaine. Ce genre accuse dans sa conception et construction, à notre avis, tant de traits spécifiques qu'il est possible — et nécessaire — de le considérer comme un genre romanesque indépendant et en même temps typique du roman d'aujourd'hui.