

Université de Montréal

L'un contre l'autre
La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky

par
Mélikah Abdelmoumen

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et sciences
en vue de l'obtention du grade de Ph.D.
en littérature de langue française
le 31 août 2009

© Mélikah Abdelmoumen, 2009

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

L'un contre l'autre
La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky

présentée par :
Mélukah Abdelmoumen

a été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes :

Marie-Pascale Huglo
président-rapporteur

Gilles Dupuis
directeur de recherche

Lise Gauvin
codirectrice

Andrea Oberhuber
membre du jury

Damien Zanone
examineur externe

Michèle Garneau
représentante du doyen

Résumé

Depuis qu'en 1977, en quatrième de couverture de *Fils*, Serge Doubrovsky employa le mot « autofiction » pour décrire son roman, les études doubrovskiennes ont eu tendance à se focaliser sur les questions génériques que sous-tendait ce néologisme. Ainsi on a écarté un autre aspect, tout aussi important, de l'œuvre de l'auteur : celui du lien avec le lecteur qui, en plus d'être mis en scène dans chacune des autofictions doubrovskiennes, est associé dès *Fils* au rapport complexe, inextricable et conflictuel entre les sexes. « J'écris mâle, me lis femelle », dit le narrateur-écrivain 'Serge Doubrovsky' – lui qui vivra sous nos yeux une série d'histoires passionnelles avec des compagnes qui sont également ses lectrices. Repris d'épisode en épisode, le rapport entre le héros doubrovskien et sa *compagne du moment* rappelle les hypothèses de Doubrovsky dans *Corneille ou la dialectique du héros* (1963), inspirées de la dialectique hégélienne du Maître et de l'Esclave. Cette thèse s'attache donc à analyser la relation dialectique auteur-lectrice telle que mise en scène et approfondie dans l'ensemble de l'édifice autofictionnel. Après présentation et étude des mécanismes dont se sert l'auteur pour construire son Lecteur Modèle (Première partie), les trois autres sections principales de la thèse sont consacrées à l'analyse de *Fils* et *Un amour de soi* (1977 et 1982 ; Deuxième partie) ; du *Livre brisé* et de *l'Après-vivre* (1989 et 1994 ; Troisième partie) ; et enfin de *Laissé pour conte* (1999 ; Quatrième partie). Il s'agira enfin de montrer la portée non seulement littéraire, mais également sociale (la réflexion s'élargit à chaque épisode pour aborder les questions de la réception contemporaine de l'œuvre littéraire) et historique (le motif Maître-Esclave s'inscrit dans l'Histoire de l'Europe du XX^e siècle, plus précisément la Seconde Guerre mondiale et la Shoah) du thème dialectique doubrovskien.

Mots clés

Doubrovsky, autofiction, narratologie, théories de la lecture et de la réception, théorie des genres littéraires, théorie des genres sexués et identités sexuelles, dialectique.

Abstract

Since Serge Doubrovsky coined the term « autofiction » to describe his own novel on the back cover blurb of *Fils* (1977), doubrovskian studies have tended to focus on the literary genres issues implied by his neologism. Consequently, another aspect of the writer's work, and a quite crucial one, was somewhat neglected: the relationship with the reader, which is not only represented and acted out by the characters in doubrovskian autofictions but also linked to a another complex, tempestuous and inextricable relationship, that of man and woman. "I write male, read myself female", says the doubrovskian narrator, who happens to take part, under our very eyes, in a series of passionate relationships with mates that are also readers of his works. Repeated from novel to novel, the *mise en scène* of the rapport between the doubrovskian hero and his lady companion of the moment reminds us of Doubrovsky's hypotheses in *Corneille ou la dialectique du héros* (1963), which were inspired by the Hegelian master-slave Dialectics. This study thus concentrates on the representation of the dialectical relation between male author and female reader in Doubrovsky's autofictions. After a brief survey and description of the tools used by the author in order to construct his own Model Reader (First section), our three other principal sections will focus on the analysis of *Fils* and *Un amour de soi* (1977 and 1982; Section Two); *Le livre brisé* and *l'Après-vivre* (1989 and 1994; Section Three); and finally *Laissé pour conte* (1999; Section Four). We will ultimately attempt to demonstrate the doubrovskian dialectal theme's literary richness as well as its social and historical implications – the author's reflexion widens with each episode, touching on questions of reader-response and reception of the literary work, while the master-slave motif resonates in the History of twentieth century Europe, mainly the Second World War and the Holocaust.

Key words

Doubrovsky, autofiction, narratology, reader-response theory, literary genres theory, gender studies, Hegelian Dialectics.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
<i>Legs, reconnaissances de dettes et résolutions chez les doubrovskiens</i>	12
<i>De l'autofiction à l'autofriction</i>	27
<i>Lecteur et auteur, toujours l'un contre l'autre</i>	32
<i>Compagnes et lectrices</i>	38
PREMIÈRE PARTIE : LE « SYSTÈME S.D. » ET LA CONSTRUCTION D'UN LECTEUR MODÈLE	43
Chapitre I :	
Autour de 'Serge', tout entier alter ego et tout entier personnage	44
<i>Un personnage passé sous le manteau</i>	44
<i>Doubrovsky versus 'Serge' : citation versus émulation</i>	47
<i>Fausse naïveté et coulisses de pacotille</i>	54
<i>Écarts de style</i>	62
<i>'Serge', créature de Doubrovsky</i>	69
Chapitre II :	
Duels et dialogues	71
<i>Affrontements pas si intimes</i>	72
<i>Revirements significatifs</i>	77
Chapitre III :	
Le « système S.D. »	81
<i>Initiation théorique, initiation pratique</i>	82
<i>Initiation dialectique, initiation dialogique</i>	85
<i>Scènes récurrentes, personnages familiers</i>	87
<i>Une femme par livre</i>	91
DEUXIÈME PARTIE : DE LA LECTRICE MODÈLE À LA LECTRICE EMPIRIQUE	95
Chapitre IV :	
Écrire mâle, lire femelle (<i>Fils</i>)	96
<i>Virilité, féminité, mélancolie</i>	97
<i>Une lecture sexuée</i>	100
<i>Une scène inaugurale</i>	102
<i>Un rêve de 'Serge'</i>	108

Chapitre V :	
Après la lectrice désirée, la lectrice désirante (<i>Un amour de soi</i>)	110
<i>Guerre des sexes</i>	110
<i>L'Odette future</i>	113
<i>Voluptueuse invention de l'autre et douloureuse réinvention de soi</i>	118
<i>La révolte de Galatée– Pygmalion médusé</i>	123
<i>Pupille, compagne et... lectrice</i>	127
<i>Quand l'idole déçoit, et déçoit</i>	130
TROISIÈME PARTIE : LA LECTRICE INTRUSIVE	136
Chapitre VI :	
« Meurs ou tue » (<i>le Livre brisé</i>)	137
<i>'Ilse Doubrovsky'</i>	138
<i>Corps à corps</i>	141
<i>Corps programmé</i>	144
<i>Corps ivre, ivre mort</i>	148
<i>Les périls du simulacre</i>	156
<i>L'Humaine condition</i>	165
Chapitre VII :	
La disgrâce du héros (<i>l'Après-vivre</i>)	168
<i>Deuils et délabrements</i>	170
<i>La lectrice est morte... vive la lectrice !</i>	173
<i>Une interlocutrice radicalisée</i>	177
<i>À la recherche de la lectrice perdue</i>	184
<i>Idylle de pacotille</i>	188
« <i>Parution</i> »	192
<i>Dépression</i>	197
« <i>Apostrophes</i> »	199
<i>Fins de partie</i>	205

QUATRIÈME PARTIE :	
DOUBROVSKY ET LA DIALECTIQUE DE ‘SERGE’	
(<i>Laissé pour conte</i>)	210
Chapitre VIII :	
La tragédie selon ‘Serge’	211
<i>Tragédie en cinq actes</i>	212
<i>Acte I : Protase – ou de l’importance de jeter des ponts</i>	214
<i>Actes II et III : embellie trompeuse</i>	218
<i>Acte IV : la chute</i>	226
<i>Acte V : vers un dénouement</i>	233
Chapitre IX :	
Analyse et synthèse (dépasser l’esclavage)	240
<i>‘Dobrovsky’ contre ‘Akeret’ – ou ‘Serge’ lectrice</i>	240
<i>Synthèse – « Touche pas à ma guerre »</i>	254
POST-SCRIPTUM (EN GUISE DE CONCLUSION)	261
<i>La dialectique en filigrane, des origines</i>	
<i>aux grands épisodes autofictionnels</i>	262
<i>Galerie dobrovskienne</i>	265
<i>Elles et lui</i>	271
<i>Avec le temps, va...</i>	275
BIBLIOGRAPHIE	280
ANNEXES	301

Remerciements

À ces généreux doubrovskiens et spécialistes de l'autofiction qui m'ont été d'une grande assistance en discutant avec moi de cette thèse, en me donnant accès à leurs textes encore inédits, en m'accueillant à leurs colloques, et en me soutenant de mille autres manières : Isabelle Grell, Claude Burgelin, Patrick Saveau, Jean-Pierre Boulé, Thomas C. Spear, Arnaud Genon, Damien Zanone, Philippe Weigel, Alex Hughes, John Ireland, Arnaud Schmitt...

À Philippe Manevy – il me faudrait encore 300 pages pour faire la liste des raisons de te remercier...

Enfin, et surtout, à mes directeurs, Lise Gauvin et Gilles Dupuis, sans lesquels ce parcours et surtout son aboutissement n'auraient tout simplement pas été possibles !

À Serge Doubrovsky

INTRODUCTION

Ce n'est qu'en mars 2008, dans une petite salle de l'Université de Haute-Alsace, à Mulhouse, qu'eut lieu le premier colloque international consacré à l'œuvre de Serge Doubrovsky¹. Organisé par Philippe Weigel et Régine Battiston, il allait permettre aux grands noms de la recherche et à ses voix émergentes de se rencontrer pour tenter de se pencher sur l'œuvre de l'écrivain selon un angle nouveau².

Jusque là, en effet, les études doubrovskiennes avaient été principalement autofictionnelles, ou du moins s'étaient-elles majoritairement consacrées à l'analyse des rapports entretenus par la pratique que Doubrovsky avait ainsi nommée avec les formes romanesque et surtout autobiographique. Peu étonnant, si l'on considère l'immensité du domaine révélé par l'invention, au moment de la publication de *Fils* en 1977, du néologisme, et la quantité de terrain qu'il donnait à défricher. Pourtant l'expérience des colloques « Masculin, féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky » et « Autofiction » allait permettre à deux générations de doubrovskiens de s'entendre pour dire qu'il était grand temps d'explorer de nouvelles facettes de l'œuvre.

¹ « Masculin, féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky », colloque organisé par L'Institut de langues et littératures européennes (ILLE) à l'Université de Haute-Alsace (Mulhouse), en collaboration avec l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (CNRS/ENS), les 6, 7 et 8 mars 2008.

² L'expérience allait se renouveler à l'occasion du colloque international « Autofiction » de Cerisy-la-Salle, organisé par Isabelle Grell et Claude Burgelin – du 21 au 31 juillet 2008.

Legs, reconnaissances de dettes et résolutions chez les doubrovskiens

L'aventure autofictionnelle a commencé grâce au travail de Philippe Lejeune qui, en 1975, dans *Le Pacte autobiographique*³, au moment de définir et de délimiter l'autobiographie, proposa un classement générique dans lequel apparaissaient deux « cases aveugles ». L'une de ces cases vides trouva écho en Serge Doubrovsky, infléchissant l'écriture de ce qui allait devenir *Fils*⁴... Infléchissement dont le romancier informerait le critique par lettre, qui reçut elle-même une réplique de la part de Lejeune. En effet, si dans *Moi aussi*⁵, le critique réagissait à la réception de son célèbre *Pacte autobiographique*, effectuant une mise au point – justifications et précisions, clarification de certaines notions, notamment celle du « pacte », préféré à d'autres expressions comme celle de « contrat autobiographique », par exemple –,

³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, 357 p. Le critique y présentait (à la page 28) son désormais célèbre tableau de classement – reproduit ici en Annexe 1 –, dans lequel il notait la présence de ces deux « cases vides » : la première correspondant à un récit proposant un pacte de lecture de type autobiographique, mais où le personnage-narrateur et l'auteur n'auraient pas le même nom (« case » qui pourrait renvoyer, par exemple, à une définition très large de l'autofiction, comme celle mise de l'avant par Vincent Colonna – dans laquelle on peut, par exemple, inclure le *Portrait du joueur* de Philippe Sollers) ; et la seconde, à laquelle allait réagir Serge Doubrovsky, renvoyant à une œuvre proposant un pacte de lecture de type romanesque, mais où le nom du personnage-narrateur et de l'auteur seraient identiques. Avec le recul, Lejeune aura ces mots au moment de revenir sur ces deux « cases aveugles » : « Aveugle, c'est sans doute moi qui l'étais. Pour chaque axe je propose une alternative (romanesque/autobiographique, pour le pacte ; différent/semblable, pour le nom), je pense à la possibilité du *ni l'un ni l'autre*, mais j'oublie celle du *à la fois l'un et l'autre !* » – *Moi aussi*, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, p. 23.

⁴ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, 469 p. Avant cela, Doubrovsky avait fait paraître *Le Jour S suivi de Chronique américaine, roman discontinu*, (Paris, Mercure de France, 1963) et *La Dispersion* (Paris, Mercure de France, 1969). Pour éviter d'alourdir ces notes, dans lesquelles ses œuvres seront abondamment citées, après en avoir donné une première fois la référence complète, j'indiquerai leur titre suivi du numéro de la page.

⁵ On trouve également dans cet ouvrage un chapitre portant sur l'identité nominale auteur-narrateur-personnage, ses conséquences sur la réception d'une œuvre et la tentation de lecture référentielle qu'elle induit. Lejeune s'attache à expliquer cette tentation non pour la justifier ou la défendre, mais pour en exposer le phénomène. Il la liera d'ailleurs, dans le chapitre « L'image de l'auteur dans les médias », au nouveau rôle de l'écrivain dans l'arène médiatique et au décuplement de la tentation référentielle qu'il provoque – Philippe Lejeune, *Moi aussi*, p. 87-99.

c'est également le lieu où il rendait publique la réponse du romancier, et l'échange qui aurait donné naissance à l'autofiction doubrovskienne :

[Doubrovsky à Lejeune :] Je me souviens, en lisant [...] votre étude parue alors [*Le Pacte autobiographique*], avoir coché le passage (que je viens de retrouver) : « le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente d'une telle recherche ». J'étais alors en pleine rédaction [de *Fils*] et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. [J'ai] voulu très profondément remplir cette « case » que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité⁶...

Pour reprendre une expression anglaise bien connue, *the rest is History*... À l'occasion de la parution de *Fils*, Serge Doubrovsky fit joindre un prière d'insérer qui allait bientôt être considéré comme la définition d'un nouveau genre littéraire. On y trouvait un néologisme, « autofiction », défini comme une « fiction, d'événements et de faits strictement réels⁷ »... Le terme ferait couler beaucoup d'encre et donnerait naissance à une nouvelle tendance générique, attirerait une constellation de penseurs devenus depuis les grands noms des études doubrovskiennes.

Les recherches se cristallisèrent principalement en trois lieux, trois « incontournables⁸ ». Il s'agit d'un recueil, en 1993, *Autofiction & Cie*⁹, actes du colloque portant le même nom ; d'un numéro spécial des *Temps Modernes*¹⁰ ; et surtout, du côté anglo-saxon, d'un numéro spécial de la revue *Genre. Forms of*

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ *Fils*, édition originale Galilée, 1977, prière d'insérer.

⁸ Bien sûr, ce ne sont pas les seuls *espaces doubrovskiens*, mais ce sont les pierres angulaires sur lesquelles s'assoit la réflexion qui se trouve au centre de ce travail. C'est donc à elles que je consacrerai principalement l'état des lieux de la critique doubrovskienne que j'esquisse ici.

⁹ Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (dirs.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Publidix, « Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes », 1994, 249 p.

¹⁰ *Les Temps Modernes*, n° 611-612, décembre 2000-janvier-février 2001, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier).

*Discourse and Culture*¹¹, publication du *Department of English* de l'Université de l'Oklahoma.

Autofiction & Cie, comme son titre l'indique, est centré sur les enjeux génériques. Dans son introduction, Philippe Lejeune effectue un survol rapide et efficace de l'aventure autofictionnelle depuis l'apparition du terme en quatrième de couverture de *Fils*, tout en rendant compte du dialogue qui avait précédé entre Serge Doubrovsky et lui-même – par le biais du *Pacte autobiographique*, de *Fils* et de *Moi aussi*. Le critique évoque les différentes « écoles » et querelles génériques autour du terme, citant en exemple Vincent Colonna¹², qui se distancie dans ses travaux de la définition doubrovskienne de l'autofiction¹³. « Tout se passe comme si le mot “autofiction” était un catalyseur », affirme Lejeune, « une particule traceuse, dont la trajectoire révèle les lignes de force d'un champ, avant de s'évanouir. Peut-être n'existe-t-il pas vraiment de “genre” qui corresponde à ce mot, mais dans le sillage de son passage nos problèmes s'éclairent, nos différences s'expriment¹⁴. »

Dans « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut¹⁵ », Régine Robin, à qui l'on doit également d'importants travaux sur le thème de la judéité chez Doubrovsky, présente une étude de l'aspect générique de l'œuvre en s'attachant à la question du sujet autofictionnel – frappé d'irréalité, d'immatérialité, à l'instar du Zelig de Woody Allen ou de la pop-star Michael Jackson. Jean-François Chiantaretto, spécialiste de

¹¹ *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993.

¹² Auteur d'une thèse et d'un ouvrage qui provoquèrent tant la polémique que de saines et fructueuses discussions chez les spécialistes de l'autofiction – *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)* (Thèse de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 1989) et *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (Auch, Tristram, 2004).

¹³ Je reviendrai sur le détail de cette définition et les conséquences qui ont découlé de ses diverses interprétations.

¹⁴ *Autofictions & Cie*, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*, p. 73-86.

l'étude psychanalytique des textes littéraires avec lequel Doubrovsky aura l'occasion de collaborer bien des années plus tard¹⁶, se penche sur le « cas » Doubrovsky dans sa propre contribution : « Écriture de son analyse et autofiction¹⁷ ». Il présente et examine le désir qu'a eu Doubrovsky, dans *Fils*, de trouver une *écriture pour l'analyse*, ainsi que les deux textes d'accompagnement dans lesquels l'auteur a tenté de s'en expliquer, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse¹⁸ » et « L'Initiative aux maux : écrire sa psychanalyse¹⁹ » ; démarche qui est enrichie, quelques pages plus loin, par un article du romancier, « Textes en main²⁰ », dans lequel ce dernier donne lecture de certains passages où « le problème générique affleure et s'énonce de lui-même, suscité par une sorte de nécessité interne²¹. » Enfin, pour clore le recueil²², Jacques Lecarme, à qui l'on doit notamment *L'autobiographie*, avec Éliane Lecarme-Tabonne²³, tente dans « L'autofiction, un mauvais genre²⁴? » une mise au point qui se veut l'écho à celle faite en ouverture par Philippe Lejeune. On l'aura compris, ces premiers défricheurs du terrain romanesque/autofictionnel doubrovskien se sont surtout penchés sur l'œuvre en leur qualité de spécialistes des écritures du moi et des textes autobiographiques.

¹⁶ Collaboration qui donnera lieu à un passage crucial de *Laisse pour conte*, auquel est consacrée la quatrième partie de cette étude – Serge Doubrovsky, « Analyse et autofiction », *Écriture de soi et psychanalyse*, Jean-François Chiantaretto (dir.), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 263-282.

¹⁷ *Autofictions & Cie*, p. 165-181.

¹⁸ Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1988, p. 61-79.

¹⁹ Serge Doubrovsky, « L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse », *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 165-201.

²⁰ *Autofictions & Cie*, p. 207-218.

²¹ *Ibid.*, p. 207.

²² Je ne retiendrai ici que les textes portant sur l'œuvre de Doubrovsky.

²³ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, A. Colin, « U Lettres », 1997, 313 p.

²⁴ *Autofictions & Cie*, p. 227-249.

Le numéro 611-612 des *Temps Modernes* poursuit le travail amorcé dans *Autofiction & Cie*, mais en se consacrant uniquement à Doubrovsky et en ouvrant sensiblement la réflexion à des préoccupations autres que la question générique. Claude Burgelin, grand spécialiste de Perec, de Sartre, de l'autofiction et des écritures du moi contemporaines²⁵, présente dans « Serge Doubrovsky : profession professeur²⁶ » une analyse fine et systématique des rapports entretenus, dans *Fils*, par les différentes facettes du narrateur doubrovskien – écrivain, professeur, critique, analyste des mots des autres... Étudiant la scène finale du roman, dans laquelle le héros donne un cours brillant et inspiré sur la fin de *Phèdre*, Burgelin montre comment les bienfaits de l'écriture de soi (le récit magistral, poétique et formellement innovateur de la leçon sur le récit de Thérémène) et de la lecture de l'autre (l'interprétation lumineuse que le héros fait du texte de Racine) surpassent la cure psychanalytique, pourtant l'objet de la section principale du livre :

Fils, comme tout récit épique, est l'histoire d'un combat. [...] L'épisode majeur de ce combat se joue avec l'analyste new-yorkais, Akeret, à la fois figure d'adjuvant (aidant son patient à accoucher de son histoire et de sa fantasmatique) et d'opposant (rival tout en étant un trop lointain rival, thérapeute très interventionniste et peut-être un peu naïf). Au-delà de la personne de cet analyste si « américain » à nos yeux de Français, c'est bien sûr avec Freud et ce qu'il représente que se débat Doubrovsky : quelqu'un qui, imaginativement, en saurait plus long que lui sur lui, quelqu'un qui aurait barre sur son histoire, cette histoire dont il se fait avec tant de talent le metteur en scène et en mots²⁷.

²⁵ On lui doit, entre autres, des collaborations dans les recueils *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire? : actes du colloque organisé par la BPI, les 23 et 24 mars 2001, dans la Petite Salle du Centre Pompidou à Paris* (Paris, Bibliothèque publique d'information Georges Pompidou, 2002) et *Écriture de soi, écriture de l'histoire* (Paris, In Press, 1997), dirigés par Jean-François Chiantaretto, ainsi que de nombreux travaux sur Perec, Guibert, Duras.

²⁶ Claude Burgelin, « Serge Doubrovsky : profession professeur. Autoportrait de l'artiste dans la salle de cours », *Les Temps modernes*, n°611-612, décembre 2000, janvier-février 2001, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), p. 115-127.

²⁷ *Ibid.*, p. 116-117.

Ces questions du combat, de la lutte pour la maîtrise (pour « avoir la barre » sur une histoire) seront absolument centrales à cette étude, dont elles constitueront le moteur.

Marie Miguet-Ollagnier, dont Serge Doubrovsky a dit qu'elle était sa « plus ancienne et fidèle critique et interprète²⁸ », a beaucoup travaillé sur l'intertextualité (entre Doubrovsky et Proust, Doubrovsky et Sartre ou même Doubrovsky et Doubrovsky²⁹) et, selon le titre d'un de ses ouvrages, sur les questions liées au *voisinage du moi*. Elle présente ici, dans un article intitulé « Lettres et autofiction : Serge Doubrovsky fait ses comptes », une analyse de la correspondance du narrateur avec divers interlocuteurs (la mère, la sœur, le père, l'analyste), reproduite sous forme de bribes et disséminée dans les pages de *Laissé pour conte*³⁰. Selon elle, ces échanges de lettres témoigneraient, chez l'écrivain-narrateur vieillissant à qui son succès littéraire donne l'impression qu'on le néglige au profit de son personnage public, du « désir de revenir au statut d'homme moyen qui a été le sien » dans le passé, lui qui supporte mal de se sentir soudain « propulsé dans le XXI^e siècle³¹ ». Cette impression qu'a le héros doubrovskien, en prenant de l'âge et au fil des succès

²⁸ Cité par Miguet-Ollagnier dans son article « Lettres et autofiction : Serge Doubrovsky fait ses comptes », *Les Temps Modernes*, n° 611-612, p. 179. Dans sa communication au colloque « Masculin, féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky », elle était l'une des premières (voire la première) à revenir sur le tout premier livre de l'auteur, *Le Jour S*, pour y repérer les traces de l'autofiction en puissance, et pour lier ce premier recueil, fort différent de l'œuvre telle qu'elle est connue aujourd'hui, à l'ensemble de l'édifice autofictionnel de l'auteur.

²⁹ Voir « “La saveur Sartre” du *Livre brisé* » dans *Autobiographie et Avant-garde* (Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992) ; « Pratiques intertextuelles dans *Fils* de Serge Doubrovsky » dans *L'intertextualité* (Paris/Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1998) ; pour une étude des rapports entre *Fils* et *La place de la Madeleine* – étude de Doubrovsky sur Proust : « Critique/autocritique/autofiction », dans *Les Lettres romanes* (Tome XLIII, n° 3, août 1989) ou encore « *L'Après-vivre* ou l'oncle-fable » dans *Les voisinages du moi* (Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 1999, p. 29-42).

³⁰ Serge Doubrovsky, *Laissé pour conte*, Paris, Grasset, 1999, 429 p.

³¹ Marie Miguet-Ollagnier, « Lettres et autofiction : Serge Doubrovsky fait ses comptes », p. 183.

littéraire et médiatique, de se déliter au profit de son propre personnage, sera l'un des pivots de ma propre analyse.

Un autre article qui jouera un rôle important ici révèle également, à l'occasion de ce même numéro des *Temps Modernes*, une nouvelle voix des études doubrovskiennes que l'on retrouvait au colloque consacré à l'auteur à Mulhouse en mars 2008. Damien Zanone est d'abord spécialiste de l'histoire et des formes de la littérature à la première personne en France (en particulier le genre des Mémoires, au croisement de l'écriture de soi et de l'écriture de l'histoire, pour la période 1770-1850). Il a également enquêté sur l'évolution du genre romanesque entre les XVIII^e et XIX^e siècles et sur le rôle qu'y jouent les femmes auteurs (Mme de Staël, George Sand). Il offre ici un point de vue nouveau et original sur l'ensemble des autofictions de Doubrovsky. Dans « Le ressassement de *Laissé pour conte* : crise et vérité du “système S.D.”³² », il fait une étude approfondie – et à ma connaissance inédite – des outils employés par le romancier pour tisser un lien avec son lecteur, l'accueillir, voire *le convertir*. J'y reviendrai longuement dans la première partie de cette étude, car il s'agit là d'un des premiers travaux qui tente de montrer avec autant de soin et de détails combien, loin d'être solipsiste, l'œuvre doubrovskienne accorde une place centrale à son lecteur.

Autre incontournable pour ce qui concerne les prémisses de ce travail, l'article d'Armine Kotin Mortimer, d'abord paru dans le volume XXVI de *Genre*, mais donné ici dans sa traduction française. Dans « Mort de l'autobiographie dans *le Livre*

³² Damien Zanone, « Le ressassement de *Laissé pour conte* : crise et vérité du “système S.D.” », *Les Temps modernes*, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), n° 611-612, décembre 2000, janvier-février 2001, p. 167-178.

*brisé*³³ », la critique étudie le roman le plus célèbre de Doubrovsky selon l'angle de la tentation référentielle qu'il induit et met en scène par le biais du personnage de l'épouse du narrateur, qui participe à l'élaboration du roman dans le roman. Elle est la première à identifier, de manière aussi limpide, toutes les strates de cet ouvrage d'une complexité étourdissante, où l'on trouve une sorte de *mimésis en abyme* qui menace sans cesse de nous happer... et où la tentation référentielle se heurte au caractère indécidable qui en fait à la fois la difficulté et l'attrait³⁴.

Venons-en, enfin, au troisième lieu de cristallisation de la recherche doubrovskienne, celui qui eut la plus grande influence sur les premiers balbutiements qui allaient mener à la rédaction de cette thèse. Il s'agit du volume XXVI de la revue *Genre* de l'Université de l'Oklahoma daté du printemps 1993, numéro spécial consacré à Doubrovsky que dirigeait John Ireland, où était proposée une approche de l'œuvre inédite et toujours méconnue dans le domaine français.

Le texte d'introduction d'Ireland, « *Monstrous Writing*³⁵ » présente une analyse qui fut essentielle pour l'élaboration de mes propres hypothèses. L'auteur y tisse des liens à la fois surprenants et si porteurs que l'on s'étonne qu'ils n'aient pas été repérés et explorés plus tôt. Il est vrai que les penseurs doubrovskiens américains semblent beaucoup moins interpellés par la nécessité de classer l'autofiction

³³ Traduction de Chantal Verdier, *Les Temps Modernes* n° 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), p. 128-166.

³⁴ « Symptôme de cette complexité scandaleuse [...] : on ne sait jamais avec certitude si le nom de Serge Doubrovsky désigne le personnage qui écrit le roman inscrit dans le roman, le personnage de ce roman dans le roman ou bien celui du roman, ou encore l'auteur réel. On nous presse de croire que ce complexe héros à la première personne diffère peu – s'il diffère aucunement – de l'auteur ; il rappellerait peut-être le sujet à la première personne de la poésie lyrique amoureuse, mais le texte met en scène non seulement la réalité de l'auteur dans sa vie et la réalité de son personnage d'écrivain dans l'acte d'écrire, mais quelque chose d'autre encore, plus nébuleux, plus ténu : l'existence de l'auteur comme textualité. » – *ibid.*, p. 134.

³⁵ John Ireland, « *Introduction: Monstrous Writing* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 1-11.

doubrovskienne dans la taxinomie générique en cours, et que l'indécidabilité de l'œuvre semble leur servir davantage de tremplin, de source ou de piste pour des analyses qui les conduisent le plus souvent en des terrains peu explorés par les chercheurs français. Alors que les doubrovskiens du monde francophone, en mars 2008, s'entendaient, lors de l'important colloque consacré à l'auteur, pour dire qu'en ce qui concerne la question générique ou autofictionnelle, trente ans après *Fils*, on avait fait le tour de la question, dans le numéro du printemps 1993 de *Genre*, on ne s'embarrassait déjà plus des querelles au sujet des classements et définitions possibles.

Dans « *Monstrous Writing* », Ireland se penche sur les différentes facettes de l'œuvre monstrueux qu'est l'autofiction doubrovskienne, dans son incapacité de correspondre à *un* genre littéraire (un monstre, après tout, est un phénomène contraire à la « nature » et à sa taxinomie), mais aussi en raison de la perception qu'a le narrateur de lui-même en tant qu'être obsédé par la distinction des *genders* – terme que l'on peut traduire par les expressions « genres sexués » ou « identités sexuelles » – que sont le masculin et le féminin... Masculin et féminin associés, dès *Fils*, aux pôles de l'action et de la passivité, mais plus encore de l'écriture (phallique, virile, etc.) et de la lecture (apparemment passive, mais comme on le verra, dans l'univers doubrovskien, cette apparence n'est qu'un leurre). Le rapport entre les sexes chez Doubrovsky est lié non seulement aux positions de l'auteur et du lecteur (ou de la lectrice), mais également à la série des dualités et schizes du narrateur, à sa lutte avec lui-même pour que la virilité en lui maîtrise sa propre faiblesse. John Ireland fut également le premier à remarquer un passage crucial de la scène finale de *Fils* – celle

où le héros donne son cours sur la fin de *Phèdre*. Le critique remarque en effet que tout en faisant son exposé, le narrateur se remémore des retrouvailles avec une ancienne maîtresse, au cours desquelles ils font l'amour à même les pages d'un manuscrit racontant leur propre histoire. Décrivant ces ébats, il vient au héros une phrase lourde de sens : « J'écris mâle, me lis femelle³⁶ ». Cette scène inaugurale, et en particulier cette phrase ont été le catalyseur de toutes les hypothèses qui seront présentées ici. Ma dette à John Ireland est donc immense.

Par ailleurs, dans ce même numéro de *Genre*, on découvre les articles d'autres importants analystes doubrovskiens. Renée A. Kingcaid, dont les travaux ont porté sur la littérature française des XIX^e et XX^e siècles, entre autres sous l'angle psychanalytique, et à qui l'on doit d'importants articles sur *Un amour de soi*³⁷ et *Le livre brisé*³⁸, présente « *Serge Analysand*³⁹ », autre analyse originale de la scène du cours sur Racine dans *Fils*. En plus d'émettre l'hypothèse – proche de celle de Burgelin, quelques années plus tard, dans *Les Temps Modernes* – selon laquelle la séance d'analyse littéraire sur le récit de Thérémène est le lieu où se joignent les fils que la séance de psychanalyse qui précède n'a pas su nouer, Kingcaid a une approche du personnage-héros de *Fils* qui correspond à celle que j'adopterai ici⁴⁰ : elle le reconnaît non seulement comme alter-ego de l'auteur, mais également comme outil

³⁶ *Fils*, édition originale Galilée, p. 416. La scène entière se situe entre les pages 412 et 417.

³⁷ *Un amour de soi*, Paris, Hachette, « Littérature générale », 1982, 380 p.

³⁸ Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, 416 p. Quelques-uns des articles de Kingcaid : « *Dangerous Reflections: Mimesis and Narcissism in Serge Doubrovsky's Le Livre brisé* » (*Pluralism and Critical Practice: Essays in Honor of Albert N. Mancini, Italiana* 8, 1999) ; « *Romancing the Tome: The Seduction of Intertext in Doubrovsky's Un amour de soi* », (*SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, n° 70, 1993).

³⁹ Renée A. Kingcaid, « *Serge Analysand* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 51-83.

⁴⁰ « *[For] the professor-of-critical-theory turned novelist-of-the-self, the use of psychoanalysis discourse is a screen behind which he hides the real interpretative work of the novels.* » – *ibid.*, p. 58.

lui servant à faire passer (par le biais de son rapport aux autres, notamment le psychanalyste), un discours doubrovskien qui ne correspond pas forcément avec le métadiscours narratorial⁴¹.

Thomas C. Spear, quant à lui, tisse dans sa propre contribution, « *Doo-doo in the Classroom: Doubrovsky's Professorial Performances*⁴² », un lien très intéressant entre les auto-analyses de l'écrivain et les hypothèses qu'il tire en tant que professeur au sujet, par exemple, des personnages masculins de Molière. Spear renvoie à Doubrovsky, comme un miroir, ses propres analyses de héros de type *pygmalionien* (dont Arnolphe), figures caricaturales de la volonté de domination phallique à tout prix dont il sera également question dans ces pages :

*Doubrovsky demystifies, deflowers, and destroys Molière's macho protagonists who become all the more comic in their solely hetero performance. The mirror Doubrovsky holds out to the fictional characters is no more kind or gentle than that he presents of himself, even before he is reduced to a "deaf and impotent" old carcass [...]. Myths of virility shatter; machismo crumbles*⁴³.

Ces mots trouveront leur résonance dans l'ensemble de cette étude...

Armine Kotin Mortimer, enfin, dont la version originale de « Mort de l'autobiographie dans *le Livre brisé* » paraissait dans ce numéro de *Genre* sous le titre

⁴¹ J'emploierai dans cette thèse l'adjectif « narratorial » au sens où l'entendent depuis quelques années certains chercheurs désireux de trouver un terme pour désigner très précisément (et exclusivement) *ce qui est propre au narrateur* (alors que le terme « narratif », plus large, peut également désigner *ce qui est propre au récit*) : Kris Peeters, de l'Université d'Anvers, traduisant les hypothèses du narratologue américain Seymour Chatman – dans « *Characters and narrators. Filter, Center, Slant, and Interest Focus* », *Poetics Today*, vol. 7, n° 2, 1986, p. 189-204 – employait l'expression « commentaires narratoriaux » ; Alain Rabatel, professeur en sciences du langage à l'Université Lyon 2, emploie en divers lieux celle d'« omniscience narratoriale » ; Mar Garcia de l'Université libre de Barcelone parlait dans sa communication au colloque « Compétences et reconnaissances des genres littéraires » (EHESS, Paris, 21 et 22 avril 2005) d'« instance narratoriale », etc.

⁴² Thomas C. Spear, « *Doo-doo in the Classroom: Doubrovsky's Professorial Performances* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 109-125.

⁴³ *Ibid.*, p. 117.

« *The Death of Autobiography in Doubrovsky's Broken Novel*⁴⁴ », prépare actuellement un nouvel article sur Serge Doubrovsky, à paraître dans un numéro futur de *L'Esprit créateur* (automne 2009), intitulé « *Autofiction as Allofiction: Doubrovsky's L'Après-vivre* ». Ce titre sous-entend qu'il sera question tant de *fiction(nalisation) de soi* (« autofiction ») que de *fiction(nalisation) de l'autre* (« allofiction »), et laisse rêveur le doubrovskien qui a apprécié les précédents travaux de Mme Kotin Mortimer – qui est d'ailleurs, notons-le, également responsable de la seule traduction anglaise de l'œuvre romanesque de Doubrovsky à ce jour, des extraits du *Livre brisé*, parus dans ce même numéro XXVI de *Genre*⁴⁵.

Autre voix importante du domaine des chercheurs anglo-saxons méconnus dans le monde français et très francophile des études doubrovskiennes : Alex Hughes, spécialiste des écritures du moi françaises contemporaines, souvent étudiées sous l'angle des identités et schémas sexuels (à qui l'on doit un important entretien avec l'auteur à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte*⁴⁶), n'a pas contribué à ce dossier en particulier, mais elle a fait un important travail sur l'intertextualité et les identités sexuelles chez Doubrovsky, en plus d'un article où elle étudie la tentation autobiographique et l'évolution de l'autofiction doubrovskienne dans son rapport à cette tentation qui, selon elle, se fait de plus en plus forte pour culminer dans *Laissé*

⁴⁴ Armine Kotin Mortimer, « *The Death of Autobiography in Doubrovsky's Broken Novel* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 85-108.

⁴⁵ Armine Kotin Mortimer, « Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé, excerpts* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 13-26.

⁴⁶ Entretien qui se trouvait en ligne sur le site internet de l'Université de Birmingham mais dont le professeur Hughes m'apprenait récemment qu'il en a été retiré lors de son départ pour l'Université de Kent... Voir également « *Serge Doubrovsky's 'Gender Trouble': Writing the (Homo)textual Self in Un Amour de soi* » (*French Forum*, 1995) ou encore *Heterographies: Sexual Difference in French Autobiography* (Oxford/ New York, Berg, 1999).

pour conte, le dernier opus de l'auteur⁴⁷.

Les deux colloques du printemps et de l'été 2008 furent également l'occasion de découvrir les nouvelles voix (et les nouvelles voies) de la recherche doubrovskienne, ainsi que la nécessité de s'appuyer sur les bases installées par les prédécesseurs pour prendre un nouveau tournant, une nouvelle direction, à laquelle cette thèse souhaite bien sûr prendre part. Ainsi, Patrick Saveau, reprenant une réflexion amorcée plus d'une décennie plus tôt par Régine Robin⁴⁸ (également présente au colloque « Autofiction » pour présenter son propre travail d'écrivain), donnait lecture d'« Un juif non juif », extrait d'un ouvrage à paraître sur le thème de la judéité chez l'écrivain. On lui doit également de nombreux autres articles sur l'auteur, autour notamment de la relation dominant-dominé dans les autofictions, de la perception doubrovskienne du rapport des sexes et de la virilité⁴⁹, ou des liens entretenus par le romancier avec le théâtre de Molière⁵⁰.

Isabelle Grell (co-organisatrice avec Claude Burgelin du colloque de Cerisy-la-Salle) et son équipe, nommément Arnaud Genon et Elizabeth Molkou, représentent un nouveau versant, de plus en plus important, des recherches doubrovskiennes : la génétique. Logé à l'enseigne www.autofiction.org, le groupe « Autofiction » de l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (CNRS/ENS) a pour mission, dans le

⁴⁷ Alex Hughes, « *Autobiographical Desires: Repetition and Rectification in Serge Doubrovsky's* *Laissé pour conte* », *French Studies*, vol. LV, n° 2, avril 2001, p. 179-193.

⁴⁸ Par exemple dans son article « Trou de mémoire : le travail de la judéité », *Les Temps modernes*, n° 611-612, p. 192-209.

⁴⁹ Patrick Saveau, « Serge Doubrovsky : une sexualité fichée à l'an 40 », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 1, 2005, p. 110-121.

⁵⁰ Son article, « Empreinte de *L'École des femmes* dans *Un amour de soi* », sera fort utile dans l'analyse de ce roman présentée dans ma troisième partie – in *Écriture de soi et lecture de l'autre. Textes réunis et présentés par Jacques Poirier, avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman*, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 95-103.

volet doubrovskien de son travail, de se pencher sur les manuscrits de romans que leur a légués l'auteur pour en faire une étude approfondie, et en éditer l'ensemble sur internet ou sur CD-ROM, comme en témoigne le travail fait sur « Le Monstre », manuscrit qui devint *Fils*⁵¹.

Damien Zanone, quant à lui, présentait à Mulhouse ses recherches sur un sujet qui me préoccupera ici, celui des personnages de compagnes-lectrices dans les autofictions de Doubrovsky. Jean-Pierre Boulé est l'auteur de textes où les questions de l'intertextualité telles qu'étudiées d'abord par Marie-Miguet-Ollagnier sont adjointes aux préoccupations sur les rapports entre les sexes développées par Hughes et Kincaid. Il se sert de ces deux approches comme tremplins pour présenter des hypothèses nouvelles, personnelles et porteuses sur la conception doubrovskienne des identités sexuelles/genres sexués, et leurs liens avec les positions d'écrivain et de lecteur (chez Doubrovsky, on l'aura compris, il s'agit le plus souvent des compagnes-lectrices précisément étudiées par Zanone). Le critique se penche également sur l'une des obsessions de l'auteur qui m'intéressera tout particulièrement : celle de la séparation des sexes ou celle, problématique aux yeux du héros, de leur cohabitation, de leur identité ou de leur (con)fusion. À Cerisy-la-Salle, Boulé nous fit découvrir la traduction française de l'un de ses propres articles sur le rapport de l'auteur au personnage de son psychanalyste⁵².

S'il est vrai qu'il y a fort peu de temps que les doubrovskiens de diverses générations ont commencé à explorer leur objet de prédilection sous un autre angle, et

⁵¹ <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com/>

⁵² Jean-Pierre Boulé, « L'arroseur arrosé : Doubrovsky, son psychanalyste et autof(r)iction », traduction française de « L'arroseur arrosé: *Doubrovsky, his psychoanalyst and autof(r)iction* », *Essays in French Literature*, n° 45, novembre 2008, p. 149-170.

décidé de quitter ce que tous s'entendent pour considérer comme un certain piétinement, il importe également de reconnaître que l'ouverture de la recherche doubrovskienne a en partie été rendue possible par Philippe Gasparini⁵³. Au colloque de Mulhouse, il fit partager aux participants des extraits encore inédits d'*Autofiction. Une aventure du langage*⁵⁴, paru au Seuil quelques mois plus tard. Véritable somme, cet ouvrage fort attendu marque un tournant : l'auteur y dresse le bilan de l'aventure (et des mésaventures) de la recherche autofictionnelle, ouvrant enfin la voie à ceux qui souhaitent se pencher sur d'autres aspects de l'œuvre.

C'est l'ensemble de ces travaux, de ces parcours, qui a permis que s'élabore ma propre lecture des romans de Doubrovsky. D'abord instinctive et balbutiante, elle a fini par donner lieu à une réflexion sur les rapports auteur-lectrice dans les autofictions doubrovskiennes (j'expliquerai plus loin les raisons de l'emploi du féminin, *lectrice*). Mon intuition de départ était en effet qu'il fallait absolument explorer d'autres pistes que celle du genre : dès ma découverte de la quatrième de couverture de *Fils*, un second néologisme, à mon sens tout aussi important que le premier – « autofiction » – m'a interpellée... ce qui n'est certes pas un hasard puisque cette autre création verbale, « autofricion » avec un « r », a précisément pour fonction de tendre une main au lecteur... et peut-être plus encore, à la lectrice.

⁵³ Auteur de *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, 393 p.

⁵⁴ Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, « Poétique », 2008, 339 p.

De l'autofiction à l'autofriction

On l'aura compris, qu'il s'agisse de retracer son histoire ou de déterminer ce en quoi l'autofiction constitue (ou ne constitue pas) un genre nouveau, le chercheur se transforme en tâcheron sisyphéen, aux prises avec un fardeau paradoxalement évanescent. En fait, comme Gasparini le montre bien dans *Autofiction*, derrière l'apparent problème conceptuel, générique, théorique, il y a, bien pragmatiquement, une question de mots. À quel référent, au juste, « autofiction » renvoie-t-il ? Depuis son apparition, il n'a cessé d'être associé à des objets différents, entre autres en raison du foisonnement des définitions proposées par les spécialistes. Par ailleurs, la pratique étant devenue à la mode à la fin des années quatre-vingt-dix, éditeurs, médias et parfois même romanciers eux-mêmes ont accolé cette étiquette, pour des raisons de diffusion, à des textes très disparates. Quant à Serge Doubrovsky, sa propre définition du concept évolue au fil du temps. D'abord lié à la nécessité d'écrire la cure psychanalytique dans une langue qui corresponde davantage à son objet, « autofiction », dans le discours de l'auteur – mais aussi sous la plume de son personnage et alter ego, le narrateur 'Serge Doubrovsky'⁵⁵ – s'est peu à peu rapproché de l'autobiographie classique. Une condition *sine qua non*, toutefois, dont il ne se départira jamais : il doit y avoir, pour que l'on puisse parler d'autofiction, identité nominale entre l'auteur et le narrateur.

⁵⁵ Serge Doubrovsky versus 'Serge Doubrovsky' ou 'Serge' : je distinguerai ainsi, typographiquement, l'auteur de son narrateur, et ferai de même pour parler de ses personnages ('Rachel', 'Ilse', 'Eliška', 'Bernard Pivot', 'Akeret', etc.) et pour marquer la différence entre les œuvres de 'Serge' (*le Livre brisé*) et celles de Doubrovsky (*le Livre brisé*).

Ainsi, s'il y a *une* manière d'aborder ou de théoriser la pratique, c'est en retraçant l'histoire d'un mot, d'un signifiant qui ne s'accroche jamais définitivement à un même référent – immense travail entrepris par Philippe Gasparini dans son ouvrage, auquel je renvoie le lecteur qui souhaiterait effectuer un survol des faits. Je consacrerai néanmoins quelques pages à une rapide mise au point, car aussi complet que soit *Autofiction* pour quiconque souhaite lire une synthèse de l'évolution du terme et des définitions qu'on lui a successivement et simultanément attribuées, il omet un élément qui semble pourtant crucial. Rappelons le texte de la première « définition », dans sa version la plus concise :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir⁵⁶.

Même si, à l'instar de Gasparini, on tente d'apporter certaines nuances à l'interprétation de ces mots en les resituant dans leur contexte (commercial, éditorial⁵⁷), un souci demeure : on ne retient, dans le monde des recherches doubrovskiennes et autofictionnelles, qu'un néologisme, « autofiction » – alors que le texte, en réalité, en comporte deux. En effet, Doubrovsky se sert, pour s'approcher

⁵⁶ *Fils*, Gallimard, « Folio », p. 10.

⁵⁷ Il ne faut pas perdre de vue le rôle de la quatrième de couverture ou du prière d'insérer : publicitaires, ils ne sont toutefois pas incompatibles avec de réelles préoccupations littéraires, et encore moins avec une mythique intégrité de l'écrivain, qui voudrait que tout l'appareil de commercialisation du livre lui soit étranger, lui inspire mépris ou dégoût. Doubrovsky, à cet égard, a une connaissance et une maîtrise incontestables de l'exercice particulier consistant à présenter son livre à un public cible, à la fois selon les exigences d'un éditeur qui vise le succès commercial et selon les siennes propres, exigences plus personnelles ou plus intimes de l'écrivain. Oublier le rôle premier du prière d'insérer de *Fils* et lui attribuer le strict statut de définition générique comme on a eu tendance à le faire est donc problématique.

davantage de l'objet qu'il tente de décrire, du mot « autofriction », jouant de la fricative dans la fiction... Il est étonnant que ces dernières lignes du texte, qui contiennent des clefs de lecture nouvelles, aient été systématiquement oubliées⁵⁸. Pourtant le second terme ajoute bien quelque chose au premier.

« Autofiction », quant à lui, a en effet pour rôle de situer le roman : *Fils*, tissé de « faits strictement réels », ne peut pour autant être associé à l'autobiographie, genre en passe de devenir vétuste (voir l'ironie de l'expression « dans un beau style »), et qui de plus serait réservé à une élite (« les grands de ce monde »), à une époque précise de la vie (son « soir »). Les références au Nouveau Roman tel que décrit par Jean Ricardou – la locution « confier le langage d'une aventure à l'aventure du langage » rappelant sa formule « le roman n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture » –, et l'affirmation selon laquelle *Fils* se situerait « hors syntaxe du roman, ancien ou nouveau », indiquent bien que pour son auteur, il s'agit également de se positionner en marge d'une certaine tradition romanesque. Il est donc vrai que cette première moitié du texte met en lumière la nécessité de

⁵⁸ À ma connaissance, Patrick Saveau et Jean-Pierre Boulé sont seuls à l'avoir relevé. Ce dernier a intégré le néologisme dans le titre de la conférence présentée au Colloque « Autofiction » de Cerisy-la-Salle, « L'arroseur arrosé : Doubrovsky, son psychanalyste et autof(r)iction » – parue en anglais, on l'a vu, sous le titre « *L'arroseur arrosé: Doubrovsky, his psychoanalyst and autof(r)iction* ». Quant à Saveau, dans sa communication présentée au même colloque, il avait ces mots : « le lecteur, une fois pris dans les rets mis en place par ledit processus peut exprimer un grand soupir de soulagement, peut s'adonner lui aussi à une autofriction, autofriction qui ne naît pas de l'écriture, le lecteur n'étant pas le scripteur, mais d'une communion d'être, de pensée, de vie. » – « L'autofiction à la Serge Doubrovsky : mise au point », à paraître. Mais dans la première édition du livre de Philippe Gasparini, par exemple, au moment de citer la célèbre quatrième de couverture, on trouve, plutôt qu'« autofriction », une autre fois le terme d'« autofiction », sans le « r ». On peut lire, en effet, à la page 15 : « Ou encore, *autofiction*, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir. » (C'est moi qui souligne.) Coquille, sans doute, ou zèle malvenu au moment de la correction des épreuves, qui indique néanmoins combien ce second vocable, pourtant inscrit juste après la locution « ou encore » – renvoyant donc au premier, « autofiction », et le précisant –, choisi pour conclure le texte afin d'être le dernier néologisme que l'on ait en mémoire, semble avoir été relégué aux oubliettes, ou pire *corrigé* par le retrait de son pourtant si significatif « r »...

reconnaître l'existence d'une pratique qui échappe à la taxinomie en cours, d'une forme narrative encore méconnue qui n'est pas uniquement le fait de Doubrovsky⁵⁹. Sauf que, dans cette présentation, l'« autofriction » qui suit de près son célèbre paronyme, n'a pas été mis là au hasard : le « r » qui s'ajoute n'est pas anodin. « Autofriction » : association, frottement entre les mots grâce entre autres à leurs sonorités, dans une démarche que l'auteur rapprochera de la séance d'analyse psychanalytique qui est au centre de l'intrigue⁶⁰. Mais également « autofriction », pratique scripturale ouvertement et clairement comparée à une forme de masturbation intellectuelle (elle est « patiemment onaniste »), dont le fruit est offert en « partage » au lecteur, appelé à participer au plaisir de celui qu'il observe, à le vivre par procuration. Est-ce pour crime d'excès de limpidité, ou encore pour attentat à la pudeur théorique, que cet aspect du prière d'insérer de *Fils* a été systématiquement occulté ?

On a négligé d'aborder ce que « l'offrande autofrictionnelle » que serait aussi l'autofiction dit sur les liens entre auteur, livre et lecteur, pourtant au centre de l'œuvre de Serge Doubrovsky. Le malaise éprouvé devant la seconde moitié de la quatrième de couverture de *Fils* est suscité par cette présentation sans détour du couple que serait le duo auteur-lecteur, proposition qui, pour être acceptée, suppose que l'on admette non seulement le côté « masturbatoire » de toute écriture du moi,

⁵⁹ On le sait, il citera à l'appui, comme auteurs ayant auparavant adopté la même « position narrative » que lui, Gide, Céline ou Colette, par exemple dans l'entretien qu'il accorde à John Ireland dans le vol. XXVI, n° 1 de *Genre* (printemps 1993) – John Ireland, « “The Fact is that Writing is a Profoundly Immoral Act” : An Interview with Serge Doubrovsky » », p. 43-49.

⁶⁰ « À peine sorti de chez lui, voilà S.D. déversé en plein Grand Central Parkway, l'autoroute qui mène à New York : au fil des routes qui sillonnent sa vie, au volant ou à pied, se compose l'histoire d'un exil américain, douloureux et énigmatique. Ces fils, où tenter de les dénouer, sinon dans le face-à-face avec l'analyste, au cours d'une longue séance, où ils s'obstinent à s'enrouler autour du personnage du fils. » – édition Gallimard, « Folio », p. 9.

mais aussi notre propre voyeurisme. Omettre le fait que la quatrième de couverture de *Fils* parle tout autant, sinon davantage, de la vision doubrovskienne du rapport auteur-texte-lecteur que de questions génériques, c'est réduire l'œuvre de Serge Doubrovsky à ce qu'elle n'est pas, et oublier ce qu'elle est : obsessionnellement organisée autour des liens avec *un interlocuteur*.

La quatrième de couverture de *Fils* montre un auteur tout entier préoccupé des attentes que pourrait susciter son livre : celles d'un lectorat face à cette curiosité générique qu'il tente de leur vendre, et les siennes propres face aux inconnus qu'il s'imagine le lisant une fois l'œuvre lancée dans le monde (ce que Hans Robert Jauss appelle « l'horizon d'attente⁶¹ »). D'ailleurs, selon Jauss, les œuvres génériquement monstrueuses s'amuse souvent à briser le pacte implicite de lecture entre l'auteur et ses lecteurs pour forcer ces derniers à poser un regard nouveau sur leurs propres *réflexes génériques*. Ce jeu sur l'artificialité des conventions littéraires, cette systématique remise en cause du classement sont caractéristiques de l'ensemble des textes auxquels on a voulu accoler l'étiquette « autofiction », et de l'œuvre de Serge Doubrovsky en particulier. La question de la monstruosité générique de *Fils* est bien présente dans le prière d'insérer, mais lue sans l'appel au lecteur de la fin du texte, elle perd tout son sens. Autrement dit, si Doubrovsky décrit bien son ouvrage comme une bizarrerie taxinomique, il précise dès après que le livre que nous avons entre les mains propose un nouveau pacte, selon lequel chacun assumerait certaines

⁶¹ « Le rapport du texte isolé au paradigme, à la série des textes antérieurs qui constitue le genre, s'établit aussi suivant un processus analogue de création et de modification permanentes d'un horizon d'attente. Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente [*sic*] et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites. » – Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 56.

caractéristiques inhérentes à la lecture des textes ambigus : lecture voyeuriste, toujours tendue vers la tentation référentielle mais à la fois consciente de ce fait – et même s’en délectant comme l’auteur s’en délecte, dans un partage sans honte du plaisir particulier qu’écrire/lire les « écrits du moi » procure. Dans ce texte de présentation du roman qui donnera naissance à l’édifice autofictionnel doubrovskien, une main est tendue au lecteur à qui l’on propose d’entrer dans une œuvre qui, en réalité, ne cessera de parler de lui.

Lecteur et auteur, toujours l’un contre l’autre

J’ai retrouvé un jour au fond d’un tiroir un manuscrit datant probablement de ma vingtième année intitulé *L’Un contre l’autre*. D’une certaine manière, ce pourrait être le titre global qui comprendrait tout ce que j’ai écrit. Par curiosité, j’ai relu ce texte qui évidemment n’était pas publiable, mais il m’a intéressé parce que c’était déjà l’histoire réelle d’une rencontre amoureuse et de son échec, que je racontais à la façon traditionnelle du roman autobiographique et qui est restée une source d’inspiration constante dans mon œuvre⁶².

Cette révélation étonnante, faite par Doubrovsky à l’occasion de la parution de *Laissé pour conte* (1999), le devient encore davantage à la lecture de ce récit dont l’écrivain disait qu’il devait clore son cycle autofictionnel. On y trouve la même anecdote, sous la plume du narrateur ‘Serge Doubrovsky’, située cette fois au printemps 1959 (donc lors de sa trentième ou trente-et-unième année) : « j’ai soumis à Alain [Bosquet] mon premier roman, il l’a lu avec attention, amitié, *l’Un contre l’autre*, dit avec

⁶² Serge Doubrovsky en parlait dans l’entretien de 1999 avec Alex Hughes déjà cité et il racontera de nouveau l’anecdote à Philippe Vilain dans *Défense de Narcisse* (Paris, Grasset, 2005, p. 182).

gentillesse, *il y a des qualités certaines, mais pour l'instant il faut le ranger dans un tiroir*⁶³ ». Quelques lignes plus tôt, 'Serge' avait décrit un autre projet d'écriture :

j'ai commencé à aligner des pages et des pages sur Corneille, [...] qu'est-ce que ce sera, je ne sais pas, moi, un essai, une tentative pour saisir le mouvement intime, cohérent des trente-deux pièces, et des lettres, des poèmes autour, tout enfin, critique de la totalité, mon projet fondamental, celui de Corneille, Sartre vient de publier un *Saint Genet, comédien et martyr*, je voudrais écrire *Saint Corneille, dramaturge et tragique*, l'inverse du héros toujours maître de soi et de la volonté toujours victorieuse⁶⁴

Ainsi, par le biais de ce passage, l'écrivain associe '*l'Un contre l'autre*', premier manuscrit du narrateur auquel il attribue rétrospectivement une valeur prophétique, et la thèse d'état qui allait devenir sa première publication importante⁶⁵. *Corneille et la dialectique du héros*⁶⁶ paraît en 1963, et on peut y lire les mots suivants au sujet de *Polyeucte* : « [la] première scène de la pièce reprend donc dans toute sa force le thème cornélien désormais traditionnel, qui dresse résolument *l'un contre l'autre*, en un combat farouche, le principe mâle de la Maîtrise et le principe femelle du Sentiment⁶⁷. » Serge Doubrovsky ne le sait pas encore au moment où il écrit ces lignes, mais ce « thème cornélien traditionnel » traversera en effet toute son œuvre autofictionnelle, depuis *Fils* jusqu'à *Laissé pour conte*. Cependant, les recherches doubrovskiennes ayant eu tendance à se diviser en deux groupes

⁶³ *Laissé pour conte*, p. 184.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 183. Comme souvent dans les romans doubrovskiens, on trouve de longs passages sans ponctuation. C'est ce qui explique, dans certains des extraits qui seront cités dans cette étude, l'absence de point à la fin de citations en retrait.

⁶⁵ On l'a vu, le premier livre publié par Doubrovsky n'est pas ce premier manuscrit qui demeurera inédit, mais bien, en 1963 (la même année que son *Corneille*), *Le jour S*, recueil de nouvelles complètement occulté de son œuvre tant par l'auteur que par son narrateur. Ce texte entièrement à la troisième personne, d'où est absent le style « expérimental » qui fit connaître Doubrovky avec *la Dispersion* et *Fils* (absence de ponctuation dans de longs passages, jeu sur les assonances, espacements particuliers, mots en majuscules, etc.), semble trop peu cadrer dans le projet autofictionnel (devenu une sorte de marque de fabrique) tel que l'auteur le percevait.

⁶⁶ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, « Tel », 1963, 588 p.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 229-230 – c'est moi qui souligne.

hermétiques – ceux qui s'intéressent à son œuvre et à sa critique romanesques, et ceux qui se sont penchés sur son *Corneille* au cours d'un parcours ou de recherches en études théâtrales –, le lien pourtant inextricable entre l'étude du héros cornélien par Doubrovsky et sa propre œuvre autofictionnelle a souvent été escamoté.

L'expression, « l'un contre l'autre », employée par l'auteur pour parler des liens unissant « principe mâle » et « principe femelle » chez l'auteur du *Cid*, renvoie à l'hypothèse centrale de *Corneille et la dialectique du héros*, où Doubrovsky développe sa propre interprétation de la dialectique hégélienne du Maître et de l'Esclave pour en forger une version adaptée au théâtre cornélien. S'appuyant sur la *Phénoménologie de l'esprit* et sur *l'Introduction à la lecture de Hegel* d'Alexandre Kojève⁶⁸, Doubrovsky montre que tout le théâtre de Corneille est traversé par « une certaine obsession, dont chaque pièce porte la marque⁶⁹ », résumée par la formule « la construction du héros⁷⁰ » et par le projet de maîtrise de ce dernier, ontologiquement voué à l'échec. Le héros cornélien, comme le Maître hégélien, se retrouve, avant de devenir Maître, face à une autre conscience dont il *désire le désir*, dont il souhaite être *reconnu*. « La première relation des consciences sera donc une *relation de réciprocité*, où l'une des deux consciences ne pourra s'affirmer comme telle pour l'autre qu'à condition d'être reconnue par elle, et vice-versa⁷¹ », précise Doubrovsky ; mais comme l'une des deux consciences préférera admettre la supériorité de l'autre

⁶⁸ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel, Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1947, 597 p. Bien qu'il soit considéré par beaucoup de spécialistes de Hegel comme présentant une lecture très « orientée », très subjective, puisque c'est l'ouvrage choisi par Doubrovsky comme appui à sa lecture de la *Phénoménologie de l'Esprit*, il servira également de référence à cette analyse.

⁶⁹ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 28.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹ *Ibid.*, p. 93.

plutôt que de mourir (alors que la première est prête à lutter à mort pour la reconnaissance), « [de] la dialectique de la reconnaissance va naître celle de la domination et de la servitude⁷². » Ainsi, les deux consciences deviendront, la première Maître (celle qui était prête à mourir), et la seconde Esclave (celle qui a préféré la survie à la lutte).

Le Maître a donc reçu la reconnaissance d'un Autre. Toutefois cette position va bientôt tourner à vide : puisque ce qui fait de l'homme un homme est le *devenir*, la position du héros est intenable, incapable qu'il est de dépassement alors que l'Esclave, lui, a cette potentialité. Comme l'explique Kojève :

Le Maître est figé dans sa Maîtrise. Il ne peut pas se dépasser, changer, progresser. Il doit vaincre – et devenir Maître ou se maintenir en tant que tel – ou mourir. On peut le tuer ; on ne peut pas le trans-former [sic], l'éduquer. Il a risqué sa vie pour être Maître. La Maîtrise est donc pour lui la valeur donnée suprême qu'il ne peut pas dépasser. L'Esclave par contre n'a pas voulu être Esclave. Il l'est devenu parce qu'il n'a pas voulu risquer sa vie pour être Maître. Dans l'angoisse mortelle, il a compris (sans s'en rendre compte) qu'une condition donnée, fixe et stable, serait-ce celle du Maître, ne peut pas épuiser l'existence humaine. [...] Il n'a pas voulu se solidariser avec la condition de Maître, et il ne se solidarise pas non plus avec sa condition d'Esclave. Il n'y a rien de fixe en lui. Il est prêt au changement ; dans son être même il est changement, transcendance, trans-formation, « éducation » ; il est devenir historique dès son origine, dans son essence, dans son existence même⁷³.

Les héros cornéliens passeront sensiblement par les mêmes étapes que le Maître hégélien, l'un prenant souvent le relais là où le précédent avait trouvé sa limite. Doubrovsky montre, l'un après l'autre, ces grands personnages dramatiques déterminés à s'arracher à leur propre nature et à la transcender pour accéder à la maîtrise. Le héros souhaitera d'abord être reconnu de l'Autre en face de lui (qui

⁷² *Ibid.*, p. 94.

⁷³ Alexandre Kojève, *op. cit.*, p. 27.

deviendra l'Esclave) mais bientôt, cela ne lui suffira plus – que vaut la reconnaissance d'une conscience que, soi-même, on ne reconnaît pas ? Il s'agira alors d'avoir la reconnaissance *des* autres, du peuple, en plus de celle des égaux, des pairs, les autres Maîtres, ceux qui sont de la même caste (aristocratique). Mais même ce but atteint, cette quête obsessionnelle assouvie, le héros se retrouvera de nouveau face à l'inévitable : la nature qu'il a tenté de dominer, voire de nier, le rattrapera ; rien ne saurait être immuable, car quoi qu'il fasse, il est à la merci du *temps humain*.

D'un bout à l'autre, la quête de la toute-puissance finit par un constat *d'impuissance* : impuissance de toutes les conduites de domination sur autrui, qui ne sont pas fondées sur la domination de soi ; mais, à son tour, impuissance de la domination de soi à gouverner la spontanéité passionnelle, au profit de la décision volontaire, à sauver le projet héroïque de la temporalité qui le ruine, en un mot, à arracher l'homme à la *nature* qui le porte et le supporte. D'où les ruses innombrables, par lesquelles la liberté impuissante tente de se donner le change, en jouant précisément la comédie de la toute-puissance⁷⁴.

Tout ce qui vient d'être dit sur l'adaptation *doubrovskienne-cornélienne* de la dialectique hégélienne du Maître et de l'Esclave peut, en retour, être rapporté aux autofictions de notre auteur. Autrement dit, la récupération par Doubrovsky de la dialectique hégélienne appelle le chercheur à faire, à son tour, une récupération de la dialectique *doubrovskienne-cornélienne* pour l'appliquer au narrateur écrivain 'Serge Doubrovsky', figure récurrente de tout le corpus.

Il est vrai que dans sa généreuse œuvre autocritique, c'est plutôt sur les enjeux liés à la création du néologisme « autofiction » et à la pratique que ce terme a tenté de circonscrire que s'est penché Serge Doubrovsky, répondant en quelque sorte au désir de ses lecteurs. Mais ne peut-on pas se demander, comme il le fait au sujet de

⁷⁴ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 478.

Corneille, si c'est bel et bien chez l'auteur (ou dans ses textes d'auto-analyse) qu'il faut chercher la clef d'une œuvre⁷⁵ ? D'autre part, ne peut-on pas plutôt incliner à croire, en accord avec la méthode proposée dans *Corneille*, que nos obsessions de lecteur et notre angle d'approche de critique en disent au moins autant sur nous que sur l'œuvre dont nous faisons l'étude⁷⁶, et donc que chez le jeune Doubrovsky, la perception et la perspective du lecteur (de Corneille) laissent deviner celles de l'écrivain en puissance ? On peut en effet voir l'œuvre autofictionnelle doubrovskienne comme un ensemble lui aussi régi par une « obsession » : la dialectique de 'Serge', narrateur-écrivain, dans son rapport d'abord à l'Autre, aux Autres et au Monde. « Cette confrontation perpétuelle de l'attitude héroïque et des contradictions qu'elle engendre et qu'elle s'efforce de surmonter, tel est le libre et vivant principe qui anime, d'un bout à l'autre, ce théâtre. Le dialogue cornélien se présente donc comme une *dialectique du héros*⁷⁷ ». Si, dans cette phrase, on remplace le mot « théâtre » par « édifice autofictionnel », « héros » par « narrateur-écrivain » et « cornélien » par « doubrovskien », on se rapproche au plus près de l'un des enjeux centraux de l'œuvre de Serge Doubrovsky.

Revenons à notre point de départ. On peut associer à la formule « l'un contre l'autre » et au combat opposant « principe mâle » et « principe femelle », le fait que dans chacune des autofictions à partir de *Fils*, le narrateur-héros vit une relation conflictuelle et passionnelle *avec une femme*, compagne qui est aussi *lectrice* de ses

⁷⁵ « Impossible, d'abord, de demander à l'auteur [...] le secret de son œuvre, pour la bonne raison qu'il ne le possède pas. » – *ibid.*, p. 11.

⁷⁶ « Le sujet n'a d'accès au monde que de *son* point de vue ; il ne peut s'ouvrir à l'objet que dans une perspective qui est la sienne, et dont il ne saurait "sortir". » – *ibid.*, p. 17.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

œuvres (et dans certains cas, une compagne dont il fait, bon gré mal gré, un personnage de ses autofictions). La première conscience de laquelle le héros doubrovskien souhaitera se faire reconnaître, le *premier autre* dont il *désirera le désir*, qu'il souhaitera s'asservir, dans une lutte acharnée pour la reconnaissance, sera donc cette figure sans cesse renouvelée de la Lectrice.

Compagnes et lectrices

La première apparition dans l'œuvre doubrovskienne d'un personnage de compagne-lectrice, lors de la scène finale de *Fils* déjà mentionnée, laisse présager des lendemains idylliques : lors de retrouvailles ratées avec 'Elisabeth/Eliška'⁷⁸ – dont il a fait le personnage principal d'un roman encore inédit intitulé '*la Dispersion*' – 'Serge', pour renouer avec cette ancienne amoureuse désormais rétive, sort de sa valise les épreuves du livre qui raconte leur histoire. À force de lire ensemble une scène où ils sont décrits faisant l'amour, les deux personnages finissent par reproduire ce qui est écrit, geste par geste, à même les pages du manuscrit... Malheureusement, cette scène où communion sexuelle et communion textuelle sont réunies selon les fantasmes du narrateur n'aura lieu qu'à cette unique et mémorable occasion. Avec les compagnes-lectrices successives qui occuperont chacune le rôle féminin principal des romans suivants, les choses se passeront bien autrement. Dans *Un amour de soi*, la liaison entre 'Serge', désormais critique universitaire reconnu dans son milieu, et

⁷⁸ Tout au long de la saga autofictionnelle, 'Serge' lui attribuera l'un ou l'autre de ces deux prénoms, un peu comme si le premier était la version francisée du second. Cependant comme l'actuelle compagne de l'auteur, dont il a annoncé qu'elle servirait de modèle à sa prochaine héroïne, se prénomme également Elisabeth, il a été convenu chez les chercheurs doubrovskiens de retenir le prénom de 'Eliška' pour désigner l'amante tchèque de *la Dispersion* et de *Fils*.

‘Rachel’, une toute jeune collègue, tourne au vinaigre lorsque d’émule et admiratrice, la jeune femme se transforme en ennemie. Dans *le Livre brisé*, ‘Serge’ écrit sous nos yeux l’autofiction de son histoire avec une compagne qui est à la fois lectrice et personnage central du livre en cours : ‘Ilse’, l’épouse qui a dévoré (donc admiré) tous ses livres, lit et censure à mesure qu’avance le récit de leur histoire. Dans ce *roman dans le roman* qui raconte à la fois l’histoire de son écriture et celle de sa lecture, la compagne-lectrice, à force de vouloir contrôler ce que son mari écrit sur elle et d’exiger plus de véracité, finira par se retrouver face à un portrait d’elle-même insupportable, puis par en mourir. Dans *l’Après-vivre*, le narrateur raconte de nouveau l’histoire d’une liaison avec une compagne et lectrice ; jeune femme de près de trente ans sa cadette, elle se fera également censeur du livre en cours. Mais cette fois, il s’agit d’une compagne qui, si elle a pris le temps de parcourir tout le corpus de ‘Serge’, n’a que mépris pour son travail d’écrivain, et pour le succès de scandale que lui a valu son sulfureux *‘Livre brisé’*... Enfin, dans la dernière pierre (à ce jour) de l’édifice autofictionnel, *Laissé pour conte*, on retrouve le narrateur vieillissant, désormais sans compagne-lectrice, mais accompagné d’un lectorat élargi où se mêlent universitaires, médias et grand public. Incapable de survivre sans ce lien dialectique mais vital qui l’unissait aux incarnations successives de la « première lectrice », après avoir évoqué les compagnes du passé qui reviennent une à une, telles des fantômes, hanter ses pages une dernière fois, il finira par occuper lui-même les deux rôles simultanément, opérant la synthèse vitale entre Maître et Esclave, pour dépasser enfin, par le biais de l’écriture, ces deux postures trop figées.

Toute la saga autofictionnelle doubrovskienne – c’est ainsi que nous nommerons les opus de l’auteur allant de *Fils* à *Laissé pour conte*⁷⁹ – est donc construite de manière à présenter une réflexion sans cesse approfondie sur le rapport dialectique suscité par l’acte de lecture. C’est à l’analyse de cet enjeu fondamental du corpus doubrovskien que sera consacré l’ensemble de cette étude. Le travail que je propose de faire portera donc sur les romans de Doubrovsky où la lecture, les figures du lecteur (de la lectrice) occupent une place prépondérante, donc *le Livre brisé* (1989), *l’Après-vivre* (1994) et *Laissé pour conte* (1999), mais également *Un amour de soi* (1982) et la toute fin de *Fils* (1977), où se trouve la « scène inaugurale » tout juste évoquée. *Le Jour S* (1963), *la Dispersion* (1969) et *La vie l’instant* (1985) sont moins concernés par cette question. On l’a vu, l’image du lecteur et de la lecture en lien avec le texte et son auteur apparaît vraiment pour la première fois dans la scène finale de *Fils*, pour être reprise dans *Un amour de soi*, et devenir centrale dans les trois derniers romans. Quant à *la Dispersion*, s’il s’agit du premier roman où le narrateur parle au « je », mais c’est seulement dans *Fils* qu’il sera intégré à l’édifice autofictionnel doubrovskien, par intertextualité⁸⁰. *Le Jour S* est un recueil de nouvelles à la troisième personne, antérieur à l’œuvre qui a fait connaître Doubrovsky. On y trouve bien quelques figures d’écrivains ou de lecteurs

⁷⁹ Le terme de « saga » pourra étonner mais j’en maintiens le choix à la fois parce qu’il renvoie au fait que l’ensemble des autofictions doubrovskiennes constitue une série d’épisodes, en ordre chronologique et sur une longue durée, de la vie d’un groupe de personnages dont le narrateur est le héros – épisodes que le lecteur suit presque comme il suivrait une télésérie ou un feuilleton dont chaque fin de partie crée un suspense, une attente ; et parce que, selon un autre de ses sens, « saga » pointe le fait que l’édifice autofictionnel présente une sorte de mythologie personnelle, doubrovskienne, au sein de laquelle les personnages tendent à représenter des faits sociaux ou littéraires plus grands, plus vastes qu’eux-mêmes.

⁸⁰ Le héros n’y est pas nommé mais huit ans plus tard, le narrateur de *Fils* dit avoir écrit un roman intitulé ‘*la Dispersion*’.

mais elles ne présentent pas les mêmes enjeux que les romans de la saga autofictionnelle. Quant à *La vie l'instant*, il s'agit d'un recueil de courts textes, écrit à la demande des éditions Balland, qui se distingue de l'édifice autofictionnel pour la simple raison qu'il n'a pas l'envergure de l'ensemble des épisodes de la saga autofictionnelle d'une part (il est beaucoup plus court) et d'autre part, parce qu'il ne s'inscrit pas dans la ligne de temps, le fil conducteur qui unit les autofictions, où l'on assiste en ordre chronologique à une série de tranches de la vie de 'Serge'.

La réflexion sur le rapport dialectique auteur-lectrice chez Doubrovsky se déploie non seulement au plan du contenu des autofictions, mais également dans divers aspects formels et outils narratifs. En effet, en plus de ces intrigues opposant 'Serge' aux autres, en plus de ses gloses sur sa propre écriture et sur la réception (intime ou publique) de ses livres, il y a tout le dispositif romanesque dans lequel il est imbriqué – dispositif que Damien Zanone, nous l'avons vu, appelle dans son article du numéro 611-612 des *Temps Modernes* le « Système S.D. », reprenant une expression propre au narrateur. Ce dernier occupe d'ailleurs, au sein de l'œuvre, une double position dont la compréhension sera nécessaire afin d'en bien saisir les enjeux : il est à la fois l'alter-ego de l'auteur (il porte le même nom et, aux dires de Doubrovsky, tout ce qu'il vit sous nos yeux est vérifiable, quoique refondu, reformé, esthétisé par l'écriture autofictionnelle) et un personnage ('Serge' n'est pas pour autant Doubrovsky). Enfin, au plan structural, l'édifice autofictionnel est un macrocosme dont les différents opus sont à la fois indépendants et inextricablement liés, ce qui exige de la part de l'auteur qu'il donne à son lecteur les compétences et

outils nécessaires à la bonne actualisation⁸¹ de l'épisode qu'il a sous les yeux. Avant de se pencher sur les rapports dialectiques opposant et liant à la fois 'Serge' et les *lectrices de sa vie* (qu'elles soient lectrices réelles, empiriques, ou Lectrice Modèle⁸²), il faut donc tenter de voir plus en détails comment l'auteur, en imbriquant ces rapports dans les mécanismes romanesques que je viens de présenter brièvement, construit son Lecteur Modèle.

⁸¹ En concordance avec la théorie d'Eco, l'autofiction doubrovskienne « est émis[e] pour quelqu'un capable de l'actualiser », c'est-à-dire de l'interpréter, de le faire fonctionner en respectant « une marge suffisante d'univocité », selon une lecture qui correspondre minimalement à la coopération textuelle que l'auteur avait en tête en écrivant le texte (*ibid.*, p. 64), puisque tout texte « *est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* » (*ibid.*, p. 65).

⁸² Le Lecteur Modèle de 'Serge' (celui auquel le narrateur s'adresse lors de ses apartés ou dans son métadiscours) ne doit pas être confondu celui de Doubrovsky, dont nous pouvons dresser le portrait en étudiant les outils qu'emploie l'auteur pour orienter ou programmer notre lecture – et dont le rapport de 'Serge' à son 'Lecteur Modèle' n'est qu'un exemple. C'est sans parler de la '*Lectrice* Modèle' du narrateur, figure intéressante sur laquelle je me pencherai longuement dans ma deuxième partie.

PREMIÈRE PARTIE :

LE « SYSTÈME S.D. » ET LA CONSTRUCTION D'UN LECTEUR MODÈLE

*Prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas
uniquement « espérer » qu'il existe, cela signifie
aussi agir sur le texte de façon à le construire.*

Umberto Eco

CHAPITRE I :
 AUTOUR DE ‘SERGE’,
 TOUT ENTIER ALTER EGO ET TOUT ENTIER PERSONNAGE

Selon un leitmotiv du discours narratorial doubrovskien, ‘Serge’, le héros des autofictions, aurait « l’habitude, en composant [son] personnage, d’exposer [sa] personne⁸³. » Cette affirmation peut être retournée comme un gant et révéler une complexité que les apparences cachent : celui qui dit ces mots est, justement, un personnage de livre. Le fait qu’il soit calqué sur une personne de chair ne change rien à sa nature de simulacre. L’homonymie auteur-narrateur recèle un piège : il faut éviter de simplement attribuer les propos de ‘Serge’ à Doubrovsky, de se servir de ce que dit celui-là pour soutenir les analyses que l’on fait de l’œuvre de celui-ci, ou de s’appuyer sans distinction sur les textes (auto)critiques de l’écrivain et sur les propos théoriques de son narrateur pour traquer un élitif art poétique doubrovskien. Dans cette lecture dont la rigueur ne serait qu’apparente, en prenant pour argent comptant ce que dit le héros, on se retrouverait en fait dans une position selon laquelle *l’auteur nous fait passer son personnage en contrebande* (et non le contraire), nous donnant l’impression que pour découvrir les secrets de Doubrovsky, on n’a qu’à lire ce que dit ‘Serge’.

Un personnage passé sous le manteau

Les propos du narrateur sur ce qu’on pourrait appeler ses *autofictions dans les autofictions*, si l’on a pu vérifier à quelques reprises qu’ils correspondaient à ceux du

⁸³ Serge Doubrovsky, *l’Après-vivre*, Paris, Grasset, 1994, p. 258.

véritable écrivain sur sa production romanesque, n'en gagnent pas moins à être toujours considérés de deux angles à la fois : il ne suffit pas de voir tout ce que dit le narrateur 'Serge Doubrovsky' de son œuvre, par exemple, comme un commentaire sur l'autofiction avec lequel le véritable Serge Doubrovsky a pu être d'accord à un moment ou l'autre. Il faut remettre en perspective le métadiscours de 'Serge' en tant que *mis sous la plume d'un personnage par son auteur* – l'identité nominale enrichissant l'œuvre, la complexifiant encore davantage, comme c'est le cas pour Proust et le narrateur de la *Recherche*. C'est d'ailleurs ce que note Doubrovsky dans *la Place de la Madeleine* :

l'« auteur du livre » (dont le nom est imprimé en toutes lettres sur la couverture : Marcel Proust) ne peut pas, par principe, *être* le « narrateur », puisque l'un a un référent réel, l'autre n'a de référence que symbolique. À la rigueur, ils peuvent être homonymes (on peut aussi appeler un chat ou un oiseau : Marcel), ils ne sauraient être identiques, donc identifiables, dans leur être. Ce qui explique, d'ailleurs, que « l'auteur » puisse être « l'écrivain » du livre « écrit », le « narrateur », celui du livre « à écrire », la séparation des instances permettant cette disjonction temporelle. (Comme leurs « auteurs », les deux « livres » peuvent être homologues ; ils ne peuvent pas être analogues⁸⁴.)

Ici l'on est justifié de voir, chez *Doubrovsky-lecteur*, des indices sur la manière dont *Doubrovsky-écrivain* souhaiterait que l'on considère sa propre œuvre en ce qui concerne les rapports auteur-narrateur-personnage, tout ambigus qu'ils puissent être. Rappelons que dans le prière d'insérer de *Fils*, l'écrivain, qui signe le texte de ses initiales, dit que « le narrateur, S.D. [...] prend très vite *le nom* de l'auteur » (je souligne) et non pas, par exemple, que le narrateur *se confond avec l'auteur*.

⁸⁴ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2000 [Paris, Mercure de France, 1974], p. 118.

Dorrit Cohn, au sujet du métadiscours et du narrateur proustiens, présente une hypothèse qui correspond à ce que semble penser Doubrovsky. Dans *The Distinction of Fiction*⁸⁵, au sujet du final du *Temps retrouvé* – le plus souvent perçue, très nonchalamment et à tort, comme l’art poétique proustien –, la critique, s’appuyant sur les analyses de Gérard Genette et de Rainer Warning, démontre que la « poétique officielle » du *Temps retrouvé* est en contradiction avec la « poétique implicite » de la *Recherche* dans son ensemble, entre autres parce que le métadiscours narratorial correspond à une conception romantique, positiviste de la vie et de l’écriture⁸⁶, alors de l’ensemble se dégage une idéologie fort différente. Selon Cohn et Doubrovsky, l’œuvre dont parle le narrateur de la *Recherche*, au sujet de laquelle sa théorie, sa poétique s’affirment, est l’œuvre à écrire. Celle que nous avons sous les yeux, *À la recherche du temps perdu*, où une identité auctoriale évolue et se définit (le narrateur « qui-pourrait-s’appeler-Marcel-mais-dont-l’identité-est-ambiguë⁸⁷ »), cette œuvre-là est celle du « vrai » Marcel Proust. Elle ne coïncide pas forcément avec celle dont le

⁸⁵ Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1999, 197 p.

⁸⁶ « [Belief] in essentialism, cognitive certainty, absolute values, and stable self-identity, with memory serving as the secure and supreme conduit to a state of cognitive and emotive euphoria » – *ibid.*, p. 76.

⁸⁷ Nicole Deschamps l’explique ainsi dans son article « L’auteur en lecteur de soi-même » : « Rappelons que le narrateur n’a qu’un prénom, qui paraît fugitivement et comme par inadvertance dans la scène du réveil d’Albertine. Le commentaire qui suit ce récit ne fait que souligner l’étrangeté du rapprochement insolite entre l’auteur et le narrateur. “[Albertine] retrouvait la parole, elle disait : « Mon » ou « Mon chéri », suivis l’un ou l’autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu’à l’auteur de ce livre, eût fait : « Mon Marcel », « Mon chéri Marcel » ” [...]. Telle qu’inscrite dans la fiction, la coïncidence entre l’auteur et son héros demeure donc incertaine. » – Nicole Deschamps, « L’auteur en lecteur de soi-même », *Tangence*, n° 76, automne 2004 (p. 9-24), disponible en ligne à l’adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/011214ar>. De plus, il est clair à la relecture de l’extrait que le narrateur pourrait porter, mais ne porte pas forcément, le même prénom que l’auteur du livre... Dans tous les cas, comme le souligne Doubrovsky, cela ne voudrait pas encore dire que ‘Marcel’ et Proust fussent la même personne. La personne qui dit ceci est-elle bien celle qui dit « je » tout au long de *La Recherche* ou avons-nous là l’incursion, un peu momentanée – rappelant celle de l’ouverture de *Madame Bovary* – d’une autre position d’énonciation, qui saurait ce que le narrateur ne sait pas... Une véritable intrusion auctoriale ? Le mystère demeure entier, l’ambiguïté et l’indécidabilité calculées.

narrateur annonce le projet à la fin du *Temps retrouvé* – elles sont homologues et non analogues.

Ceci, dans une certaine mesure, s'applique à l'ensemble de la saga autofictionnelle doubrovskienne, à cette distinction près que les ouvrages dont parle le narrateur, ses livres publiés, portent les mêmes titres que les livres du véritable auteur : 'Serge', dans *Fils*, a lui aussi fait paraître un roman intitulé '*la Dispersion*'; lorsqu'on le retrouvera plus tard, dans *Un amour de soi*, il sera en train d'écrire un manuscrit intitulé « le Monstre » qui deviendra '*Fils*', et ainsi de suite. Que cette *fausse identité* contribue encore davantage à l'ambiguïté du lien auteur-narrateur chez Doubrovsky, qu'elle décuple la tentation référentielle et l'effet de réel, ne signifie pas pour autant que 'Serge' soit, littéralement, Doubrovsky. Comme c'est le cas chez Proust, le métadiscours du narrateur ne concorde pas forcément avec ce que Cohn appellerait *la poétique implicite de l'œuvre*. En témoignent les deux exemples qui suivent, le premier tiré d'*Un amour de soi* et le second du *Livre brisé* – mais on en trouve également, et à profusion, dans les autres romans de l'auteur.

Doubrovsky versus 'Serge' : citation versus émulation

Un amour de soi raconte la tumultueuse liaison entretenue pendant plusieurs années par 'Serge' et 'Rachel', jeune intellectuelle juive de New York qui vient de compléter une thèse en lettres françaises et d'obtenir un poste à l'université Northern. La référence à Proust, et plus précisément à *Un amour de Swann*, y est clairement affichée, évidemment à cause du titre, mais également par certaines phrases de la quatrième de couverture : « Étrange aventure, pour un universitaire qui enseigne

confortablement Proust à New York, lorsqu'il découvre un jour que Swann, c'est soi. Qu'un amour tenace s'est tissé en lui, malgré lui, autour d'une femme "qui n'était pas son genre"⁸⁸». Par ailleurs, on trouve dans le péri-texte, en exergue, marquant bien l'origine du titre et sa valeur de calembour, une phrase célèbre tirée d'*Un amour de Swann* : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre⁸⁹ ! »

D'emblée, ne serait-ce que par le jeu sur les titres et cet exergue, on comprend que l'on se trouve devant un pastiche, dont la nature exacte – parodie ? hommage ? satire ? – reste à découvrir. Ce que l'on sait néanmoins, c'est que le livre que nous avons entre les mains traitera d'un rapport amoureux rappelant celui de Swann et d'Odette, rapport perçu comme malsain par le principal intéressé, mais contre quoi il ne pourra rien. L'intertextualité avec le roman de Proust sera donc tissée tout au long du livre par le biais du lien qui unit les deux principaux protagonistes, et par un jeu d'opposition-correspondance entre le narrateur et le personnage de Swann.

Si l'évolution du rapport de forces entre les amants dans *Un amour de soi* est bien calquée sur celle de Swann et d'Odette, elle se trouve enrichie par le regard de 'Serge', qui est à la fois admirateur et analyste de Proust, sa propre situation prenant sens grâce à sa lecture d'*Un amour de Swann*. Ainsi, on pourra étudier concurremment, dans *Un amour de soi*, comment le narrateur se lit à travers l'œuvre de Proust et comment Doubrovsky se sert de lui pour dresser le portrait d'un certain type de lecture, dans le but d'orienter la nôtre.

⁸⁸ *Un amour de soi*, quatrième de couverture.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 9 – exergue.

Les correspondances entre les amants de Proust et ceux de Doubrovsky sont nombreuses au sein de l'intrigue. Dès l'ouverture, le narrateur, lors de sa première conversation avec 'Rachel', dit des choses fort significatives au sujet de *la Recherche* et de son auteur. Par exemple, après qu'il a annoncé en plaisantant à la jeune femme que de nos jours, très jeune, chacun est « à la recherche du Temps perdu » et qu'en réponse elle lui demande s'il aime Proust, 'Serge' rétorque apparemment sans hésiter : « Trop. Il y a des jours, je me prends pour lui ! » et plus loin : « Proust est un transfert supplémentaire⁹⁰ ». Par ailleurs, la description de la jeune femme et de la première impression qu'elle lui a faite physiquement aura une portée qui, indubitablement calculée par Doubrovsky, échappe au narrateur : « *dévorant tout, mangeant le visage entier, les yeux, amandes immenses, mobiles, nageant au fond des lunettes, l'iris de jais flambe, s'éteint, se rallume par à-coups, phare à faisceau alternatif derrière ses verres, s'illuminant d'un feu noir, jaillissant en gerbe d'éclairs à fleur de tête*⁹¹. » Portrait qui renvoie à un extrait précis d'*Un amour de Swann*, mais sans que le narrateur semble s'en rendre compte. Il n'en est pas de même pour l'auteur. En effet lorsque 'Serge', quelque trente pages plus loin, tente de s'auto-analyser, il lui vient à l'esprit une citation fort connue du roman proustien :

À première vue, première bévue, je l'ai trouvée assez jolie. [...] Pourquoi j'ai tiqué. [...] [P]as mon genre. Comme l'Odette de Swann. *Pour lui plaire elle avait un profil trop accusé, la peau trop fragile, les pommettes trop saillantes, les traits trop tirés. Ses yeux étaient beaux, mais si grands qu'ils fléchissaient sous leur propre masse.* Moi, suis comme Swann. Je les aime roses, saines. En tout cas, blondes⁹².

⁹⁰ *Ibid.*, p. 15 pour tous les extraits de ce paragraphe.

⁹¹ *Ibid.*, p. 16. C'est moi qui souligne.

⁹² *Ibid.*, p. 46. C'est moi qui souligne.

À ce moment, si ‘Serge’ n’a plus en tête ses propres mots pour décrire sa nouvelle conquête au moment de leur rencontre, pour Doubrovsky, bien sûr, l’effet est calculé. Le narrateur ne semble pas avoir conscience que ce portrait d’Odette dont il se sert maintenant pour comprendre sa vision de ‘Rachel’, ressemble étrangement aux mots qu’il a lui-même employés au tout début du récit...

Autre exemple de correspondance entre les deux couples : malgré des débuts cahoteux, ‘Rachel’ fera des efforts pour correspondre aux désirs du héros, pour se rapprocher, au moins un temps, de son « genre » dans le but d’être aimée de lui – tout comme Odette faisait pour Swann des efforts de transformation dans le but de correspondre à ses critères esthétiques et intellectuels, se donnant tout le mal nécessaire pour acquérir la « classe » et la culture qui, selon son nouveau compagnon, lui faisaient défaut. ‘Rachel’ parviendra, tant sur le plan physique que sur le plan intellectuel, à faire oublier à ‘Serge’ sa première réticence. Mais dans son cas comme dans celui d’Odette, la volonté de s’annihiler pour plaire à l’amant se muera graduellement en doute, puis en détachement, puis en dégoût, provoquant chez ce dernier, mais trop tard, la réciproque qui s’était tant fait attendre.

Dans une suite de parties intitulées « Spirales », la relation du narrateur et de ‘Rachel’, reflet de celle de Swann et d’Odette, passera après ce premier dédain par les mêmes étapes. Se retrouvent donc au sein du récit doubrovskien des scènes qui sont des rappels tout à fait clairs des moments clés de l’idylle proustienne. Par exemple, à une époque où la relation des amants est au plus mal, ‘Serge’ cède à une tentation qui s’avèrera fatale pour le couple. En effet, après avoir convaincu sa compagne d’aller sans lui à un important colloque où ils sont tous deux invités, lui demandant même de

lire pour lui la communication qu'il devait y faire, il finit par changer d'idée et par céder à un désir soudain et impérieux d'aller la rejoindre... La « surprise » provoquera les foudres de la jeune femme. Alors que dans l'épisode proustien, Swann ne faisait qu'imaginer les conséquences que cela aurait s'il suivait Odette lors d'un voyage qu'elle a souhaité faire seule avec les Verdurin⁹³, 'Serge', lui, va jusqu'au bout :

Soudain, surgi d'où, aucune idée, plus fort que moi, c'est venu, une impulsion irrésistible, j'ai couru au gros fauteuil noir, haletant, avec des suées d'angoisse, décroché le téléphone, appelé l'hôtel Saint-Francis, *oui, il reste une chambre, à soixante-quinze dollars, parfait*, appelé TWA, *oui, il reste une place, vol part en fin de matinée*. Poussé, mû, par quoi, sais pas, une terreur panique, qu'on me l'enlève, qu'elle disparaisse. [...]

basculant pêle-mêle du blafard au tropical, de moins quinze à vingt, de ma chambre de New York au vestibule de l'hôtel à San Francisco, en quelques heures, en un instant vertigineux, je chavire, la rencontrant, butant contre elle, tamponné choc

- Mais qu'est-ce que je t'ai fait pour que tu me poursuives ainsi, pour que tu me persécutes de la sorte⁹⁴ ?

Le fantasme de Swann se transforme chez 'Serge' en réalité, sans qu'il s'en rende compte – la ressemblance entre les deux épisodes est pourtant frappante. Autrement dit, il s'agit, en quelque sorte, d'une *citation* qui a pour objet le fait qu'il y a chez le narrateur une part d'émulation, ou de projection, inconscientes. On peut donc penser

⁹³ « En somme elle ne pouvait tout de même pas l'empêcher d'aller à Pierrefonds s'il en avait envie ! Or justement, il sentait qu'il en avait envie, et que s'il n'avait pas connu Odette, certainement il y serait allé. [...] Ce n'était vraiment pas de chance qu'elle lui défendît le seul endroit qui le tentait aujourd'hui. Aujourd'hui ! S'il y allait malgré son interdiction, il pourrait la voir *aujourd'hui* même ! Mais alors que, si elle eût retrouvé à Pierrefonds quelque indifférent, elle lui eût dit joyeusement : "Tiens, vous ici !", et lui aurait demandé d'aller la voir à l'hôtel où elle était descendue avec les Verdurin, au contraire si elle l'y rencontrait, lui, Swann, elle serait froissée, elle se dirait qu'elle était suivie, elle l'aimerait moins, peut-être se détournerait-elle avec colère en l'apercevant. "Alors, je n'ai plus le droit de voyager !", lui dirait-elle au retour, alors qu'en somme c'était lui qui n'avait plus le droit de voyager ! » – Marcel Proust, *Un amour de Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999 [1987-92], p. 237-238.

⁹⁴ *Un amour de soi*, p. 275-276.

que Doubrovsky espère de son lecteur, à la fois au courant de ses œuvres précédentes (dont ses propres travaux théoriques sur Proust) et d'*Un amour de Swann*, qu'il verra ce que 'Serge' ne voit pas.

Au-delà de ces correspondances bien affichées entre les deux romans, les deux positions narratoriales diffèrent, et un piège guette le lecteur inattentif. Chez Proust, le narrateur sait sur Swann des choses que Swann ne sait pas ; il voit clair en Swann bien davantage que Swann en lui-même. Chez Doubrovsky, en raison de l'emploi du « je », de l'identité nominale entre auteur et narrateur et dans ce cas précis, à cause du fait que 'Serge' comme Doubrovsky sont des analystes réputés de *la Recherche*, on est très vite tenté d'oublier que ce n'est pas parce que 'Serge', lecteur d'*Un amour de Swann*, voit clairement en Swann, qu'il voit clairement en lui-même – et plus encore peut-être, que ce n'est pas parce que le narrateur est aveugle à lui-même, que Doubrovsky ne voit pas clairement en son alter-ego et personnage. En se servant des compétences de son Lecteur Modèle, et du caractère universel qui se dégage d'*Un amour de Swann* (cette histoire d'amour dans laquelle tant de lecteurs se sont reconnus), Serge Doubrovsky peut construire une intrigue amoureuse qui, en plus d'avoir quelque chose de familier, voire d'archétypal, est *revisitable* grâce au regard que permet la conscience de ce dont elle est la reprise. Ainsi, le Lecteur Modèle d'*Un amour de soi* a quelque chose que le lecteur proustien n'avait pas : il fait partie d'un horizon d'attente où Proust et les travaux de Doubrovsky sur Proust sont connus, ce qui lui permet d'apprécier à la fois l'hommage et le pastiche à l'œuvre dans le roman, mais plus encore le décalage entre l'auteur et son personnage-narrateur, mis en scène en train de reproduire ce qu'il a pourtant lu, analysé et décortiqué à l'envi.

Bref, *Un amour de soi* est aussi le portrait d'un lecteur, 'Serge', qui vit par émulation plus ou moins consciente ce qu'il a d'abord vécu par procuration en lisant l'histoire de Swann, face à 'Rachel' qu'il aime et déteste à travers le roman de Proust et le personnage d'Odette, comme Swann aime Odette à travers une œuvre plastique ou une phrase de sonate. La nuance est importante : dans *Un amour de soi*, Doubrovsky met en scène un narrateur qui vit une relation malsaine avec une jeune femme non seulement comme il l'a lu dans *Un amour de Swann*, mais peut-être davantage *parce qu'il l'a lu dans Un amour de Swann*. Cela laisse penser que le rapport entre son histoire avec 'Rachel' et *Un amour de Swann* est assumé, certes, mais qu'en ce qui concerne toutes les ramifications de ce rapprochement entre une œuvre littéraire et sa propre vie, le héros n'est pas forcément lucide : il a choisi de se servir de l'histoire de Swann et d'Odette pour s'expliquer l'échec de sa relation avec 'Rachel' et les raisons pour lesquelles elle a pu durer malgré tout, mais une part de son rapport à Proust lui échappe – comme l'émulation dans sa propre vie de scènes clefs du roman, de laquelle celle que nous venons d'évoquer n'est qu'un exemple.

C'est précisément cette part que, par le jeu d'opposition entre l'auto-analyse du narrateur et les vérités qu'il ne voit pas, Doubrovsky tient à nous montrer : la lecture de 'Serge' est aussi faite d'une part d'identification et de projection inconscientes. À nous, qui avons accès à cette vérité, d'éviter de reproduire, en lisant Doubrovsky, la lecture névrotique de son héros.

Fausse naïveté et coulisses de pacotille

Le Livre brisé s'ouvre sur le récit, par 'Serge', de la journée commémorative du 8 mai 1985, quarantième anniversaire de la Victoire. Seul à Paris alors que sa femme, 'Ilse', est en voyage d'affaires, il erre dans les rues de la ville comme dans le dédale de sa mémoire – périple mnésique entre les morts de la Seconde Guerre mondiale qu'il n'a pu éviter et celles qu'il n'était pas assez « homme » pour causer, étant trop jeune pour entrer en résistance ou pour combattre⁹⁵. Au terme de cette promenade, il prend conscience du fait que deux souvenirs fondateurs lui échappent : quoi qu'il fasse, il n'arrive à se rappeler ni l'endroit où il se trouvait au jour tant attendu de la Victoire, ni sa première relation sexuelle.

Pas concevable, non seulement tragique, c'est grotesque. Une mémoire ainsi clamsée, elle est à mourir de rire. Tiens, une idée baroque me vient. De quoi se tordre. Un tel oubli, aussi énorme que si quelqu'un oubliait la première fois où il a fait l'amour. [...] QUAND EST-CE QUE J'AI FAIT L'AMOUR POUR LA PREMIÈRE FOIS. J'essaie d'entrebâiller ma braguette. La question m'estomaque, elle me file un direct sous la ceinture. K.O. au bas-ventre⁹⁶.

Suit alors le défilé des anciennes maîtresses et des premières amours, censé ressusciter la « mémoire clamsée » du héros... Mais 'Serge' est bientôt interrompu : sa femme vient de lire les pages que nous venons de parcourir et en est insatisfaite, voire mécontente. Elle va jusqu'à le sommer de faire d'elle le centre de ce nouveau livre.

⁹⁵ « Qui ai-je flanqué au poteau, quelle fripouille. À l'époque, je n'avais pas voix au chapitre. Maintenant, j'emplis des chapitres de ma voix. » – *le Livre brisé*, p. 21.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

Le récit de la vie conjugale des ‘Dobrovsky’ commence alors, régulièrement interrompu, pesé, vu, revu, corrigé, augmenté, censuré par ‘Ilse’, héroïne tant du *récit dans le récit* que du *récit du récit*. Au fur et à mesure qu’elle lit, elle pousse son mari à aller plus loin dans l’impudeur. ‘Serge’ sera donc peu à peu entraîné dans la rédaction du roman de la lente descente aux enfers du couple, et pris dans les filets de sa propre conception de l’écriture – « Ma femme me prend à mon propre piège. De ma faute. Pourquoi j’ai toujours parlé de moi dans mes livres. Maintenant, puisqu’on est mariés, elle veut sa place. Dans mon page, dans mes pages⁹⁷. »

L’autofiction pratiquée par ‘Serge’ et le pacte de lecture qu’elle implique se retournent donc contre lui : sa femme est aussi une lectrice attentive de ses œuvres – à ce point attentive qu’elle sait employer son propre discours d’auteur pour l’acculer au pied du mur. ‘Serge’ obtempère sans prendre toute la mesure de l’engrenage qui vient de se mettre en branle, car ‘Ilse’, jamais satisfaite, finira par le mettre au défi de dire l’indicible : elle est alcoolique, et ses « cuites » sont sur le point de donner le coup de grâce au fragile ménage. ‘Serge’ accepte encore le pari, qu’il sait suicidaire⁹⁸. Mais on apprendra bientôt, au chapitre intitulé « Disparition », la mort subite de l’héroïne, et l’on comprendra peu à peu, avec le narrateur, qu’elle est décédée après avoir lu « Beuveries », l’avant-dernier chapitre du manuscrit – celui qui porte sur son alcoolisme –, d’une overdose de vodka.

Le Livre brisé est tissé de plusieurs lignes temporelles qui, selon un schéma structurel bien dobrovskien, se suivent et s’entrecroisent un peu à la manière d’un

⁹⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁹⁸ Il en dira d’ailleurs ceci : « je dois honorer son défi. Ma promesse. Pas drôle d’aller jusqu’au bout de soi. D’accord. On ira jusqu’au bout. À la guerre comme à la guerre. Ensemble. Un couple uni. Je suis un uxoricide. Ma femme me trucidé. On se fera hara-kiri de concert. » – *ibid.*, p. 281.

montage parallèle au cinéma, réunissant un certain nombre de trames dont chacune, si elle est généralement chronologique, n'en est pas moins truffée d'analepses et de prolepses – ou de *flashbacks* et de *flashforwards*, pour poursuivre la métaphore cinématographique. Le roman s'ouvre sur une ligne de temps correspondant au présent de l'écriture et nous montre 'Serge', en mai 1985, tentant péniblement de commencer un nouveau livre, seul pendant que son épouse est en voyage d'affaires. Une seconde trame apparaît bientôt, nous présentant les échanges entre 'Serge' et 'Ilse' à propos du livre que le narrateur finit par écrire à sa demande. Enfin, dans un dernier pan de l'intrigue, se trouve l'histoire du couple, celle que 'Ilse' exige que 'Serge' raconte, critiquée et commentée dans les parties concernant leurs échanges sur *l'autofiction dans l'autofiction*.

Le chapitre intitulé « L'autobiographie de Tartempion » arrive assez tard dans le roman, à la page 251, donc après moult péripéties et querelles de couple. Il ramène le lecteur à la trame narrative de départ, c'est-à-dire celle où, seul à Paris, aux lendemains du quarantième anniversaire de la Victoire, 'Serge' essaie d'entamer un nouvel ouvrage. Parvenus ici, nous savons ce qu'il ne sait pas encore (nous avons lu les pages qui précèdent et avons vu que « dans l'avenir », il écrira, sous le regard de sa femme, à la fois l'histoire de leur couple et l'histoire de la rédaction du roman de leur amour), mais lui ignore encore dans quelle œuvre il s'engagera : il en est encore à se demander quelle forme donner à son prochain livre, car il est aux prises avec un profond questionnement sur sa pratique autofictionnelle...

à force de jouer, de roman en roman, au Narcisse fictif, je suis attelé à un travail de Sisyphe. Cette torpeur inhabituelle, peut-être ça : je me mets en grève, Sisyphe débraie, je laisse retomber mon rocher. Je laisse tomber mon roman. Écrire AUTRE CHOSE. [...] Je veux DU SOLIDE. J'ai toujours soif, mais de RÉEL. L'idée devait être tapie dans l'ombre, dans ma tête. Maintenant, un oiseau de feu m'illumine, se pose sur moi⁹⁹

Autrement dit, il choisit de passer dans l'autre camp générique, l'« idée » en question étant l'autobiographie classique, à laquelle il prête des vertus qui étonnent le lecteur. La candeur des propos qu'il tient quelques lignes plus loin semble en effet fort éloignée de la lucidité de l'auteur au sujet des enjeux de l'écriture autobiographique :

Ressaisir enfin ma VRAIE vie. Au lieu de m'halluciner en personnage, ressusciter ma VRAIE personne. Ce qui en subsiste. Fragments, débris, détritrus, peu importe : au moins, ce seront de VRAIS restes. Même si l'on n'arrive jamais à faire la synthèse, on peut faire la somme de ses actes. Pas trente-six moyens. Il n'y a qu'un seul livre de comptes : UNE AUTOBIOGRAPHIE. Voilà, tout simple, il faut que je me mette à la mienne. Moins prenant, moins palpitant qu'un roman, ça c'est sûr. Mais un roman fait l'opération inverse : avec un être réel, il fabrique un être fictif. Et moi, je suis tellement devenu fictif : je souffre d'évanouissements incessants. À la longue, je disparaîtrai d'une évanescence mortelle¹⁰⁰.

La naïveté dont 'Serge' fait preuve au début de ce chapitre, s'agissant des problèmes concernant la vérité dans l'autobiographie, ne peut être fortuite. Elle ne peut qu'être *construite* – du moins pour quiconque a lu attentivement les textes théoriques de Doubrovsky –, tout comme le long cheminement par lequel il passera avant d'arriver, à la toute fin de « L'Autobiographie de Tartempion », à la conclusion suivante :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 254.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 254-255.

Un roman, ça rend la vie romanesque. Comme on dit des tranches de saumon, la fiction est de la vie reconstituée. Les morceaux juxtaposés font un bel ensemble. Dans mes romans, mon enfance n'est pas présente. Elle est présentable. En l'écrivant, je la déguste avec plaisir. Mais comme l'ai-je vécue ? Cela m'échappe. Complètement. À tout jamais. D'emblée, mon autobiographie doit dire adieu à mon enfance : Tartempion est un adulte désemparé, face à un enfant introuvable¹⁰¹.

Que s'est-il passé entre ces deux moments de la réflexion de 'Serge', et pourquoi le narrateur glose-t-il pendant plus de vingt-cinq pages avant d'arriver à une conclusion que l'auteur connaît d'avance ? Le romancier nous montre son héros successivement confronté au caractère problématique de l'autobiographie et à toutes les caractéristiques qui font que le sentiment d'une restitution du passé par le récit de vie n'est qu'un leurre. Page après page, 'Serge' se retrouvera face à tous les problèmes exposés par Doubrovsky lui-même dans ses textes critiques et théoriques. En effet, le narrateur commence par constater que l'autobiographie est, en fait, réservée à une chasse-gardée dont, pour l'instant, il ne fait pas partie... Cependant, à bien y réfléchir, est-il juste d'affirmer qu'elle est réservée à une élite historique ? Si c'était bel et bien le cas il y a encore quelques décennies, ce ne l'est plus aujourd'hui : le genre s'est démocratisé. Aux États-Unis, par exemple, tout le monde y va désormais de son autobiographie :

L'Amérique, qui en est toujours à la pointe, toujours de quelques pas en avance sur le reste de la planète, a découvert que l'autobiographie s'enseigne. À l'université, aux cours du soir, par correspondance. Il existe même des manuels, avec exercices et travaux pratiques. Lesquels bénéficient, bien sûr, de l'expérience et des corrections d'un professeur. L'Amérique a donc démocratisé l'autobiographie, elle l'a mise à la portée de tous les désirs et de toutes les bourses¹⁰².

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 277.

¹⁰² *Ibid.*, p. 257.

Tout bien considéré, ‘Serge’ écrira l’autobiographie d’un quidam, *l’autobiographie d’un Tartempion*. Mais même après s’être cautionné lui-même dans ce geste, notre héros n’est pas encore au bout de ses peines. Dans un long développement, il aborde trois modes de récit d’enfance – celui que permet la psychanalyse, suivi des modèles proustien et sartrien – et en vient à une conclusion que Doubrovsky, dans son œuvre critique, avait depuis longtemps pesée et exposée :

mon histoire, telle quelle, à nu, à cru, est un impossible bric-à-brac. Des éclairs furtifs de mémoire à moi, pêle-mêle avec les souvenirs des autres. Des fragments détachés de réalité, tournoyant sans fin parmi des constellations d’échos posthumes. L’enfant que je fus n’existe plus qu’au ciel des idées. [...] Une enfance peut se mettre à toutes les sauces. Je puis l’accommoder en poème lyrique, me transformer moi-même en moi-mythe, à la Rousseau. Si j’en ai le talent. Je puis en faire un apologue moral, à la Gide. Si j’ai la plume adéquate. Je peux la cuisiner à la Freud, la mitonner à l’Akeret. Mais je peux aussi l’épicer à la Marx. La saveur Sartre. Dans une enfance, il y en a pour tous les goûts¹⁰³.

Dans ce chapitre sur la différence entre l’autobiographie et le roman, ‘Serge’ avance quelque chose qui est à la fois important et, comme tous les passages apparemment théoriques du *Livre brisé*, à ne pas lire au premier degré. Le narrateur peut s’offrir le luxe, un temps, de se tromper, et l’auteur ne l’amener à trouver la lumière qu’au bout d’un long cheminement ayant pour fonction, à la faveur d’une identification au personnage, de pousser le lecteur à s’approprier son raisonnement. Ainsi, en bout de course, l’effet souhaité est atteint, et l’on sort convaincu des choix de ‘Serge’ et de Doubrovsky : opter pour l’autofiction plutôt que pour l’autobiographie classique, qui se révèle condamnée à une fictivité qu’elle a justement pour but d’éviter. Cela vient souligner une fois de plus la distinction à faire

¹⁰³ *Ibid.*, p. 269.

entre le métadiscours dans le roman (celui du narrateur) et « l'art poétique » doubrovskien. Grâce à ce procédé, le lecteur qui a eu l'occasion de se pencher sur le versant théorique de l'œuvre de l'auteur, et sur l'ensemble des textes consacrés aux écritures du moi (très en vogue dans le monde universitaire au moment où s'écrit *le Livre brisé*) reconnaîtra, derrière la glose de 'Serge', un rappel déguisé, concis et efficace, des enjeux liés à l'autobiographie classique. Quant au lecteur qui lit les romans de Doubrovsky sans forcément se préoccuper des recherches théoriques qui y sont liées, il trouvera dans ce chapitre un condensé des enjeux propres à la pratique doubrovskienne de l'autofiction, ou plus précisément il pourra, grâce au questionnement du héros, comprendre pourquoi l'autofiction est désormais la seule solution viable pour le narrateur et, corollairement, pour l'auteur. Autrement dit, celui qui ne ferait pas partie de la communauté universitaire – à savoir celle qui, au moment de la rédaction, constitue la majorité du lectorat doubrovskien –, est néanmoins accueilli parmi les initiés grâce à la stratégie narrative déployée dans « L'autobiographie de Tartempion ».

L'habileté de Doubrovsky pour donner à son lecteur « non initié » tous les outils indispensables à la bonne actualisation de son roman va encore plus loin. À celui qui n'aurait pas lu ses textes théoriques ou ne serait pas au courant des recherches universitaires sur les écritures du moi, la structure du *Livre brisé* a également ménagé des moyens d'acquérir les compétences nécessaires pour en venir aux mêmes conclusions qu'un lecteur de la communauté universitaire (lequel remarquerait qu'il y a clivage entre la naïveté initiale de 'Serge' et la lucidité de Doubrovsky). En effet, dans un chapitre intitulé « Maîtrise », quelque cent pages plus

tôt, l'auteur nous avait montré son narrateur analysant *les Mots* de Sartre, *venant exactement aux mêmes conclusions* que celles péniblement atteintes à la fin de « L'Autobiographie de Tartempion » :

Vous direz : on peut choisir de raconter sa vie. Ça s'appelle une autobiographie. *Les Mots* sont l'autobiographie de Sartre. Voilà. C'est simple. Voire. Quand on se raconte, ce sont toujours des racontars. *On parle d'histoires vraies. Comme s'il pouvait y avoir des histoires vraies ; les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse.* Autobiographie, roman, pareil. Le même truc, le même truquage : ça a l'air d'imiter le cours d'une vie, de se déplier selon un fil. On vous embobine¹⁰⁴.

N'est-il pas pour le moins étonnant qu'il fasse preuve d'une telle clairvoyance *avant* d'arriver, dans « L'autobiographie de Tartempion », à un tel aveuglement sur le même sujet ? Autrement dit, si l'on replace ce chapitre, et ce qu'y dit le narrateur, dans leur contexte, on découvre un habile *tour de passe-passe structural* : lorsqu'il réfléchit à la question des liens autobiographie-roman-autofiction à propos de son propre travail, 'Serge' oublie ce qu'en tant que lecteur de Sartre, il avait déjà compris. La véritable part théorique du *Livre brisé* ne se trouve pas dans la « poétique explicite » transmise par le métadiscours du narrateur, mais plutôt dans ce qu'Iser appelle le « rapport » entre ses différentes « positions individuelles » :

Les positions individuelles dans le texte acquièrent leur sens du fait qu'elles sont reliées les unes aux autres. En général, ce rapport n'est pas explicitement donné par le texte, mais il est indiqué par des disjonctions et des négations partielles. [...] Il se distingue fondamentalement des positions présentes qu'il relie. Cette distinction est logique : si le rapport était aussi bien donné que les positions du texte, il serait lui-même une position et perdrait dès lors sa fonction qui consiste à établir des liaisons¹⁰⁵.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁵ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Evelyne Sznycer (trad.), Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, « Philosophie et langage », 1976, p. 388.

La réflexion théorique du héros n'est pas, comme on pourrait être tenté de le croire, un extrait de l'art poétique doubrovskien – monologue intérieur qui ne peut d'ailleurs avoir été écrit sur le vif, car on a sous les yeux les pensées du narrateur écrites par l'auteur et non un impossible *enregistrement*, une irréalisable *transcription* –, tout comme les élans d'introspection littéraire et philosophique du narrateur de la *Recherche* ne peuvent être compris comme la transcription directe et claire des « pensées » de Proust. Les envolées théoriques de 'Serge', s'il arrive qu'elles correspondent aux idées du véritable Serge Doubrovsky, n'en sont pas moins des outils narratifs, associés à une *position*, et ont pour but de guider le lecteur et de l'emmener là où il le faut, vers l'actualisation souhaitée du texte.

Écarts de style

Le Jour S, recueil de nouvelles très antérieur à la saga autofictionnelle, présente déjà l'occurrence d'un phénomène stylistique qui fera la marque de son auteur. Dans « l'Ascension¹⁰⁶ », Henry Kempten, jeune compositeur, immigrant désargenté qui partage un quotidien difficile avec son ami George (également expatrié), décide de faire un mariage d'intérêt avec une héritière américaine afin de se donner les moyens de son ambition artistique. Mais en pleine party de fiançailles, une surprise l'attend au moment où il propose à sa promise, Diane, et à la mère de celle-ci, de présenter son ami George à Cécile – une copine infortunée en amour. Devant la réaction des deux femmes, qui lui rétorquent avec mépris que George est juif, et qu'il est donc hors de question de le présenter à Cécile, Henry dérape. Et le texte, qui jusque-là était

¹⁰⁶ *Le Jour S suivi de Chronique américaine, roman discontinu*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 133-162.

constitué de dialogues et de phrases somme toute classiques, dérape avec lui, se transformant en réminiscence saccadée, hachurée, aussi décalée par rapport à l'ensemble de la nouvelle que la proposition de Henry était, à son insu, inappropriée.

Henry ressentit comme un coup de poing entre les yeux. Ne montez pas, dit la concierge. Son cœur lui martelle [*sic*] la poitrine. Il monte. La lumière brille dans l'entrée. La porte est entr'ouverte. Il entre. Pas de bruit. Il appelle. Pas de réponse. Il se précipite dans la cuisine. Personne. L'appartement est désert. Ils les ont emmenés. Une douleur qui lui déchire la gorge. Une crampe le prend à l'estomac. Il se courbe en deux. Il se brise. Il se vide à grands sanglots, qui l'ébranlent comme des vomissements. Ça devait finir ainsi. Il arrache fébrilement le petit morceau de tissu jaune et noir qui lui marque le cœur, comme une flétrissure. [...] L'étoile sous laquelle il est né. Fuite hagarde, sans bagages. Train, nuit. Faux papiers, cœur qui flanche à la ligne de démarcation. Et la frontière. Les camps de concentration espagnols. Le bateau. Arrêt soudain au milieu de l'océan. Tout est bleu. Soleil, éclatement de lumière dans la rétine, sueur d'angoisse. À cent mètres, la tourelle, comme une tête curieuse, troue la surface. La torpille qui s'apprête. Une heure d'attente, deux heures. Les barbes qui se traînent dans la poussière, les lamentations, les prières. Tout l'après-midi. Agonie à cinq mille exemplaires. La tourelle disparaît, le soleil tombe, le bateau repart... La vaisselle, la vaisselle entassée jusqu'au plafond. « Dépêche-toi ! » Il ne sait si c'est l'ignoble purin ou la transpiration qui lui coule des doigts. Monotone marée de fourchettes et de plats. Les râles dans la chambre sale. La poitrine. Ça ne tarde pas. Elle disparaît, elle va rejoindre le père. Les lieux sont différents, la destination la même. Tout seul maintenant. Une autre chambre sale, et puis une autre. George enfin. Un début de chaleur humaine. La bourse d'études, la musique, le graillon. Le défilé grisâtre des jours. Henry chancelle. Il est laid et nu, ses épaules rentrent, il se sent le gros visage lippu de son père, son faciès se creuse et se burine. Il ouvre les yeux. Quatre figures abasourdies devant lui. Mrs. Atkinson hausse le sourcil, Diane pousse un petit cri et recule. Henry avance sur elles, les poings serrés.

- Je ne m'appelle pas Kempten, hurle-t-il, je m'appelle Cohen, COHEN, et je vous emmerde¹⁰⁷ !

En plus de singulariser la prose doubrovskienne au plan esthétique, cet étonnant dérapage au sein d'un texte à la troisième personne de facture assez sobre sert à programmer notre lecture au même titre que les autres procédés étudiés dans ce chapitre. Cette sorte d'*écart du style doubrovskien par rapport à lui-même*, cette

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 160-162.

variation par rapport à une norme interne, majoritaire jusqu'à ce moment du récit, semble vouloir faire passer basculer le lecteur vers une position hautement identificatoire, où il a l'impression d'être en symbiose avec l'un des personnages – d'être, en quelque sorte, admis dans son intériorité. On est, bien sûr, encore loin des écarts de style de *la Dispersion* ou de *Fils*... Ces deux romans sont presque tout entiers tissés de longs passages criblés de mots ou d'expressions en majuscules, construits sur un système d'assonances, d'homophonies et d'allitérations, qui sont rythmés par les espaces, comme dans cet extrait de *Fils* :

TOUT EST DANS LE TEXTE	ma muse ma musique	la	
connaissent	explication	il faut l'en faire sortir	femmes
	il faut les y faire entrer	ma version particulière	ma
perversion érotique	moi	si quand j'écris ou quand je parle	suis
tout entier dans mes mots	comment	y mettre les autres	dans mon
verbe	je mets ma chair	je veux y mettre	la leur ¹⁰⁸

Dans le cas de *la Dispersion*, on aura même droit à des pages où le texte, sans ponctuation, dans lequel les majuscules ou les italiques servent à donner le ton et le rythme, est divisé en deux colonnes¹⁰⁹. Cependant, à côté de ces extraits plus « expérimentaux », on en trouve d'autres rappelant le passage de « l'Ascension » :

9 HEURES 25. Sortir. Vite. Pas en vacances. Jour de boulot. Gagner sa croûte. À la sueur de son front. Je transpire. Malgré le vent coulis de la fenêtre. La brise grise. L'hiver qui vient. Je me relève. Assez flâné. [...] Ça. Moi. Je me vomis. Ce ventre, on va le réduire. Cette taille, la rentrer. Tremble, carcasse. Plus de quarante ans qu'on est ensemble. Inséparables, agglutinés. Lui et moi. JULIEN-SERGE. Mauvais ménage. Me tire à hue et à dia. Peut pas durer. Endurer. Vie double. Côté cour et côté jardin. Trop de facettes. Jeux de glace. Trop de reflets, je me volatilise¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Fils*, p. 409.

¹⁰⁹ Voir l'extrait numérisé en Annexe 4.

¹¹⁰ *Fils*, p. 58-59.

On trouve donc néanmoins, dans la page du *Jour S* tout juste citée, l'embryon d'un procédé qui fera ses preuves dans la prose doubrovskienne plus tardive, et selon lequel le dérapage du texte hors de toutes les normes du classicisme ou du « bon goût » sert à porter une intériorité qui, en quelque sorte, ressemble au style qui l'illustre. Au moment où une digue cède en Henry Kempton/Cohen, laissant libre cours au flot sauvage des émotions et vérités que la nécessité de survivre l'avait forcé à *contenir* (comme la phrase dans tout le reste de cette nouvelle, qui paraît d'une sobriété étonnante pour le lecteur habitué aux œuvres ultérieures de l'auteur), il en est de même pour le style doubrovskien.

Il est sans doute juste de dire que *la Dispersion* ou *Fils*, tout entier habités par une version plus poussée de *l'écart de style* noté dans « l'Ascension », sont mus autant par ce besoin de faire entrer le lecteur dans l'intériorité du personnage que par l'air de leur temps. Le contexte d'expérimentation formelle de la fin des années 60 et des années 70, adjoint à une expérimentation plus personnelle, de la part de l'auteur, avec le *stream of consciousness* à la manière de James Joyce ou de Virginia Woolf, donne lieu dans *Fils* à ce qu'on pourrait appeler un *stream for unconsciousness* ou encore, selon les mots mêmes de l'auteur, à un langage non pas de l'inconscient, mais *pour* l'inconscient¹¹¹. Cependant, comme Doubrovsky s'attache à le préciser dans la quatrième de couverture, *Fils* s'écarte du Nouveau Roman : s'il y a expérimentation, ici, c'est sous une forme adaptée au *sujet*, tant du roman que de l'énonciation. Autrement dit, nous assistons à un travail de la forme qui s'accorderait non seulement

¹¹¹ « En ce qui me concerne, je dirai sans ambage [*sic*] que, s'il y a une écriture *de* l'inconscient, je n'en sais rien (s'il y en a une, c'est sans doute, et par métaphore, celle du rêve) ; mais il y a une écriture *pour* l'inconscient [...]. » – « L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse », *Parcours critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 195.

avec le propos, mais également avec l'état d'esprit de celui (aussi autofictionnel soit-il) qui parle dans ce récit relatant une journée de sa vie où tout s'organise autour d'une séance d'analyse (et où associations libres, souvenirs écrans, etc., se marient aux assonances, homophonies et jeux sur la typographie). Ainsi, le roman en entier est construit sur un mode rappelant celui du « dérapage » de Henry Kempten/Cohen. On y trouve en effet une alternance de passages où les vocables en majuscules se suivent (créant un rythme ou une musique qui semblent venir du tréfonds de l'esprit du narrateur), d'autres passages qui semblent davantage suivre le monologue intérieur de *'Serge' au quotidien* (les pensées qui lui viennent lorsqu'il conduit sa voiture dans les rues de New York, par exemple), et d'autres encore où il se dédouble comme dans l'extrait final où tout en donnant un cours sur Racine, il se rappelle l'aventure torride qui est devenue le sujet central de *'la Dispersion'*.

L'omniprésence de l'*écart de style* doubrovskien dans l'ensemble des deux romans ayant suivi *Le Jour S* rendra, pour certains, la lecture de *Fils* ou de *la Dispersion* laborieuse, ou leur fera sembler un peu datées ces deux œuvres. Pour d'autres, elle les transformera en un Éden perdu, lieu d'expérimentations formelles qui ont été laissées de côté dans la suite de la saga autofictionnelle. Question de goût, certes, mais ce qui est certain, c'est qu'à partir d'*Un amour de soi*, le rapport au style et à ses écarts évolue. L'auteur choisit de miser sur un savant dosage entre le type d'expérimentation qui forme tout entiers *Fils* et *la Dispersion*, et une prose narrative qui, si elle n'est jamais tout à fait classique – même dans les passages où la narration, servant à raconter une histoire ou à faire avancer l'intrigue, se fait plus traditionnelle, la phrase doubrovskienne a toujours sa facture, sa musique propres –, semble

correspondre à la nécessité chez l'auteur de revenir à un roman où récit et *stream off/for (un)consciousness* se marient et alternent. L'on retrouvera donc à partir d'*Un amour de soi* le va-et-vient remarqué dès *le Jour S*, d'abord fait de moments où le narrateur nous raconte les faits dans une langue qui, si elle est bien moins classique que dans le premier recueil de l'auteur, se rapproche tout de même assez de la norme (grammaire, syntaxe, ponctuation) tout en laissant place à un travail sur la musique, les sonorités et le rythme :

Ce matin, j'ai téléphoné au consulat des États-Unis, pour annuler le rendez-vous de ma femme. J'ai demandé le responsable du service, lui ai expliqué, *la dame qui devait venir à dix heures ? - Oui, elle est, j'ai entendu des sanglots dans la voix au bout du fil, c'est horrible. Voilà. On lui aurait donné son visa ce matin. Sûr et certain. Ilse n'aurait eu qu'à téléphoner au transporteur, dont elle gardait le numéro dans son porte-monnaie. Encore une semaine, au plus, elle serait arrivée à New York, elle aurait. Voilà. C'est ainsi, la tragédie. Aristote qui le dit, il faut le croire. Juste au moment où : retournement dans le contraire. Passage inopiné à l'opposé. On touche au terme du bonheur : d'un seul coup, précipité dans le malheur*¹¹²

Mais on y croiera également des passages de type *stream off/for (un)consciousness*, produisant un fort effet d'immédiateté, de spontanéité :

tu voulais que je pense sans cesse à toi, je ne pense qu'à toi, à peine l'œil ouvert, dès le réveil, tu m'habites, me pénètres, tu me possèdes, quand, après la nuit, je reviens à moi, tu t'empares de moi, tu t'installes, t'instilles en moi, ma compagne de chaque instant, tu m'accompagnes à chaque pas, dans tous mes coins et recoins je te retrouve, dans toutes mes fissures tu te glisses, mes moindres lézardes tu les bouches, je suis plein à craquer, à claquer de toi, seulement ce plein, c'est du vide, voilà, tu triomphe, ta victoire, ce que tu voulais, je ne pense qu'à toi, à tout moment, personne d'autre, rien d'autre n'existe, seulement toi, TU N'EXISTES PLUS¹¹³

¹¹² *Le Livre brisé*, p. 338. Je tirerai les trois exemples du même roman, pour bien illustrer le fait qu'à partir d'*Un amour de soi*, on trouve au sein du même opus une alternance des styles doubrovskiens : plus classique, ressemblant davantage à l'extrait du *Jour S*, puis à *Fils* ou à *la Dispersion*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 408.

Ou encore des extraits qui se rapprochent davantage des écarts de style de *Fils* ou de *la Dispersion* :

TOUT OUBLIER m'allonger dans les ténèbres si seulement m'affale
 m'affaisse encore davantage sur ma chaise ramper vers mon lit à plat ventre
 m'enfouir dans l'oreiller m'enfuir dans LE VIDE la bouteille aussi plus une
 goutte de rouge de sang de vie d'envie dedans œil globuleux poisson crevé
 faut que j'arrive à remuer barbote dans des remous fangeux ça poisse pas eu
 de veine coup de massue Sartre me traque me matraque ce soir VICTOIRE
 célèbre QUARANTE ANS DE RABextraordinaire miracle Drancy Auschwitz
 tout droit mille trois cent cinquante-six kilomètres partir en fumée que
 j'aurais dû QU'EST-CE QUE J'AI FAIT DE MA SURVIE au fond de
 l'aquarium glauque les deux anguilles les deux aiguilles à travers le verre de
 montre MINUIT DIX¹¹⁴

La différence principale entre les autres opus de la saga autofictionnelle (*Fils*, *Un amour de soi*, *le Livre brisé*, *l'Après-vivre* et *Laissé pour conte*) et *le Jour S* est bien sûr la présence d'un narrateur à la première personne qui se révèle en plus porter le même nom, exercer le même métier et vivre sensiblement les mêmes expériences que son auteur. Le fait qu'une instance appelée 'Serge Doubrovsky' soit notre accès tant au récit des faits qu'à sa propre intériorité, accentue presque dangereusement l'effet de réel. Le happement produit par ce procédé similaire à celui employé dans *le Jour S* est alors poussé encore plus loin – on était pris dans une lecture événementielle, intéressé par l'intrigue et les faits qu'elle présente, et l'on se trouve soudain comme aspiré par le vortex des pensées tourbillonnantes du personnage qui, ici, est de surcroît un narrateur portant le même nom que l'auteur... Par ailleurs, le fait que, contrairement à ce qui se passe dans *Fils* ou *la Dispersion*, on assiste à une alternance de ces deux modes de lecture (intéressé par la fabula, soudain happé dans

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 218.

la tête de ‘Serge’, puis de nouveau dans la fabula, et ainsi de suite) provoque à mon sens un dynamisme de la lecture qui n’était pas présent avant *Un amour de soi*.

Quoique le sujet de cette thèse ne soit pas le style doubrovskien, et qu’à lui seul il nécessiterait sans doute une longue étude, il m’apparaissait important de l’aborder brièvement ici, dans la perspective de mon analyse, en tant que truchement servant à camper le narrateur à la fois comme personnage auquel on est tenté de s’identifier et comme alter-ego de l’écrivain. L’impression d’avoir accès à l’intériorité du héros d’une saga romanesque, lorsque ce dernier porte le même nom que l’auteur réel, est lourde de conséquences. Elle est assortie, et on le verra davantage dans la suite de cette partie, de toute une série d’outils servant au lecteur attentif de garde-fou, de rempart pour éviter que soit irrémédiablement franchie la ligne entre la lecture référentielle et une lecture plus distancée, selon laquelle on serait tout de même en mesure de percevoir le tableau d’ensemble que présente le texte – et son narrateur comme un personnage au même titre que les autres, identité nominale ou pas. Car il s’agit bien, ici, de toujours marcher en équilibre sur cette limite entre crédulité et distance, entre spectacle et vraie vie, entre réalité et simulacre.

‘Serge’, créature de Doubrovsky

L’accès aux pensées du narrateur, lorsque l’on les confond avec celles de l’auteur, donne l’impression de quitter notre habituelle position de passivité pour entrer dans l’atelier de l’écrivain, passer de l’autre côté du miroir et s’installer, à ses côtés, dans son laboratoire fabuleux. Mais c’est un leurre : on entre bien dans le laboratoire de

‘Serge’ et on occupe donc – à la fois observateur privilégié et auteur par procuration – une position avantageuse par rapport à ‘Ilse’, ‘Rachel’ et tous les autres personnages qu’il côtoie et qu’il récupère, parfois contre leur gré et parfois à leur demande, dans ses œuvres¹¹⁵ ; or c’est le laboratoire de ‘Serge’ qu’on découvre dans le livre, non celui de Doubrovsky, auquel on n’a pas vraiment accès. Et c’est en lisant l’auteur avec la conscience de cette duperie, ou plus précisément en acceptant d’être dupe tout en jouissant de se savoir dupe, que la lecture sort de sa passivité et devient active. Le véritable rôle du narrateur doubrovskien est donc au moins double : il est en effet, dans une mesure impossible à déterminer avec exactitude, l’occasionnel porte-parole de son auteur, mais il permet également au lecteur une entrée privilégiée dans l’œuvre – une entrée qui, pour être à la hauteur des stratégies déployées par l’auteur, se doit de toujours demeurer dynamique, en mouvement perpétuel entre la suspension de l’incrédulité et la distance critique. ‘Serge’ est au lecteur un fabuleux sésame, à la fois traître et complice, tout entier fidèle au réel et tout entier romanesque.

¹¹⁵ Au niveau de l’intrigue, les œuvres de ‘Serge’ existent bel et bien : il y fait régulièrement allusion, et ses proches (compagnes, collègues, famille) comme bientôt les médias les liront, les critiqueront, les admireront, s’en offenseront. Mais malgré cela, et même si les publications de ‘Serge’ portent les mêmes titres que celles de l’auteur réel, elles sont à mon sens, *similaires*, mais non *identiques*, comme c’était le cas pour l’œuvre de Proust et celle de son narrateur. Les ouvrages de ‘Serge’ renvoient peut-être à des modèles réels, mais « dans la réalité » *ils n’existent pas*. À mon sens, confondre les œuvres de l’auteur et celles du narrateur revient à tomber dans le piège autofictionnel, qui est évidemment conçu pour accentuer la tentation référentielle en entretenant la confusion des niveaux de l’intrigue et de la réalité. Ce leurre, on peut bien évidemment choisir d’y céder, pour le plaisir de lecture particulier que cela procure, mais on peut également (comme c’est mon cas) être incapable, quoi que l’on fasse, d’y succomber ou de s’y abandonner entièrement... L’œuvre autofictionnelle de Serge Doubrovsky comporte ces deux *possibilités d’actualisation*, qui ont pour résultat des plaisirs de lecture différents – on l’aura compris, j’ai choisi de me concentrer dans cette étude sur la seconde de ces possibilités, qui a été moins explorée par les recherches doubrovskiennes.

CHAPITRE II : DUELS ET DIALOGUES

On l'a vu, à peine termine-t-on le premier chapitre du *Livre brisé* que 'Ilse', la femme du narrateur, vient tout interrompre, coupant notre élan, exigeant que son mari cesse d'écrire sur « toutes ses autres bonnes femmes », qu'il fasse d'elle l'héroïne de ce nouveau livre. 'Serge' accepte de déclencher l'infernal engrenage, selon un pacte de lecture/écriture qui coûtera cher à tous deux. Tout au long du roman, le narrateur fera valoir son point de vue au lecteur, le prenant à parti lors de discussions enflammées avec son épouse, qu'il expose à son jugement et assortit de commentaires en aparté ayant pour but de le rallier à sa cause¹¹⁶.

Peut-on pour autant conclure l'auteur souhaite également que nous nous rangions du côté de son narrateur ? Certes, 'Serge' se sert du fait que c'est *lui* qui rapporte les discussions avec 'Ilse' et les autres personnages (et donc qu'il a *le dernier mot sur leurs mots*) ; certes, il met tout en place pour se rendre sympathique, touchant, pour se justifier, pour solliciter notre empathie... mais cela peut-il nous faire oublier que Doubrovsky, lui, se trouve dans une position plus complexe ?

¹¹⁶ Par exemple : « Si les personnages commencent à protester contre l'auteur, à se rebeller contre lui, on ne pourra plus écrire. Déjà, Mme de Maure, qui déclarait, en parlant de La Rochefoucauld, à Mme de Sablé : *je trouve qu'il a fait à l'homme une âme trop laide*. Même le pauvre Sartre, à peine a-t-il fini *les Mots*, voilà Mme Mancy, sa mère, qui proclame : *Poulou n'a rien compris à son enfance*. Et moi, maintenant, j'ai ma femme qui se rebiffe en cours de route. Elle se plaint que je lui abîme le portrait, avant que je l'aie terminé. » – *le Livre brisé*, p. 174-175.

Affrontements pas si intimes

L'auteur place en effet son alter-ego en relation avec d'autres personnages, ce qui, quoi que fasse le narrateur, a pour effet de relativiser tout ce qu'il dit et, à la limite, de court-circuiter son projet de maîtrise, au sens où l'entend Doubrovsky lorsqu'il parle du héros cornélien. Bref, le lecteur attentif risque de douter du bien-fondé de ses propos, pour toutes les raisons déjà évoquées, mais aussi par un réflexe propre à la lecture dialogique. Les nombreuses discussions entre 'Serge' et 'Ilse' au sujet du livre en cours et de l'autofiction en sont d'excellents exemples. Qui, en effet, peut être dupe d'un échange comme celui-ci – à la suite duquel le narrateur émet un commentaire lourd de sens :

[Ilse :] Tu es au milieu de ton livre et je n'en vois pas encore le centre.

[Serge :] Je trouve que c'est assez centré sur moi !

- Oui, il y en a même qui diront : beaucoup trop. Mais les épisodes se lisent bien, se lient bien, sans former vraiment une suite. Comment dire ? J'ai l'impression de parties, rigoureusement délimitées et ajustées, mais où est le tout ?

- Je t'ai déjà dit que je n'ai pas fini. C'est seulement à la fin qu'on pourra parler du tout.

- Peut-être que je m'exprime mal. Il y a des thèmes que tu poursuis, des fils que tu déroules, [...] mais comment est-ce que ça se noue ensemble ?

- Mais pourquoi veux-tu que ça se noue plus visiblement, dans un bouquin qui dit une vie, que dans la vie ? Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est *cela* qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire.

- *Perhaps, but what is the point?*

- *What do you mean by that?*

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

- *There is no point. I have no point to make.*

[...]

Si vos personnages se mettent en grève, si, de plus, ils se transmutent en glossateurs, on n'a plus qu'à fermer boutique. Voilà à quoi on aboutit quand on se mêle d'appliquer la recette de Montaigne : *Ainsi, lecteur, je suis moy-mêmes la matière de mon livre*. Avec soi, autour de soi, en soi, il y a les autres. Lorsqu'ils sont morts, aucun problème : on les fait revivre pour les retuer. Lorsqu'ils vivent et qu'ils font encore partie de votre vie, ça se complique. Dans vos écrits, ils ont leur mot à dire¹¹⁷.

Ce cours déguisé sur les limites et nécessités du récit de soi, transmis au lecteur par un aparté narratorial précédé d'un dialogue où chacun des interlocuteurs tente de pousser l'autre dans ses retranchements, d'avoir le dessus, de prouver le bien-fondé de sa position, laisse entrevoir une fable théorique qui distribue aux personnages les deux vérités contradictoires inhérentes au type de récit entrepris ici par 'Serge' : l'impératif d'un minimum d'unité d'une part et de l'autre, la fragmentation du moi, de son rapport au temps, et de la mémoire... Vérités antagonistes résumables en ces deux phrases du dialogue : « *Every book must make a point* » et « pourquoi veux-tu que ça se noue plus visiblement, dans un bouquin qui dit une vie. Que dans la vie ? » Autrement dit, l'auteur oppose une conception du roman selon laquelle tout récit, fût-ce un récit de vie, doit comporter un fil conducteur, faire preuve d'une certaine unité qui donnerait un sens (une direction et une signification) à ce qui y est raconté ; et une seconde selon laquelle justement – postmodernité oblige –, pour être véridique, tout récit de vie doit structurellement « ressembler » à la vie, donc ne pas se « nouer visiblement ». Doubrovsky, en plus de forcer le lecteur à choisir un camp en le prenant à témoin de l'affrontement 'Ilse'-'Serge', prévoit pour lui plusieurs choix. S'il est gagné à sa cause, c'est au narrateur qu'il s'identifiera et alors les propos de l'épouse le forceront à reconsidérer sa

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 175-176.

position (et donc celle du mari). Si au contraire, il éprouve devant le personnage du narrateur et devant l'autofiction le même sentiment de méfiance que 'Ilse', il se ralliera d'abord à sa cause à elle, avant que les réponses et apartés de 'Serge' le forcent à se remettre en question. C'est sans compter la réflexion que provoquera la fin tragique du roman où, chacune à sa manière, les deux « moitiés » du couple paieront cher d'avoir tenu à rester, coûte que coûte, sur leurs positions respectives... Sans contredire l'impression de départ du lecteur – celle qu'il a eue en entrant dans l'histoire dont il sait qu'elle est très proche de ce qui s'est passé dans « la vraie vie » –, cette lecture plus distanciée, cette mise en perspective du narrateur enrichit le plaisir d'une lecture au premier degré en y ajoutant une seconde couche, plus formelle ou esthétique.

Des dialogues de ce type, nous en trouverons aussi maints exemples dans *l'Après-vivre*, roman qui nous fait découvrir 'Serge' en plein deuil de 'Ilse' et de son '*Livre brisé*' (alors en attente de publication chez son éditeur). Le narrateur cherche à combler le terrible vide laissé par la mort de son épouse, muse et première lectrice.

En la personne d'une jeune femme que nous ne connaissons que sous la désignation 'Elle'¹¹⁸, il lui trouvera une remplaçante. Mais notre héros ne tarde pas à déchanter : entre 'Elle' et lui, le conflit littéraire se double d'un conflit générationnel. Non seulement elle lui est liée par un sentiment de dépendance haineuse et incontrôlable, elle n'a que mépris pour ce qu'il représente comme écrivain et pour

¹¹⁸ Cette désignation par le pronom « Elle », avec la majuscule, lui servira littéralement de prénom tout au long du roman, choix annoncé dès le péri-texte : la quatrième de couverture l'identifie ainsi (« Pour Elle, l'ironie tragique se redouble encore. » – voir l'Annexe 7 pour le texte complet), tout comme la dédicace (« À Elle/Tendrement »). On comprendra d'ailleurs en cours de lecture que le narrateur l'a rebaptisée ainsi pour préserver son anonymat, car elle ne souhaite pas figurer dans son œuvre. J'y reviendrai au chapitre VII (troisième partie), consacré à *l'Après-vivre*.

son travail, qu'elle juge un peu comme une consommatrice de littérature contemporaine en vogue jugerait vétustes, hermétiques les œuvres des auteurs issus du milieu universitaire¹¹⁹. Pire : contrairement à 'Ilse', elle refuse catégoriquement qu'il écrive sur elle, menaçant de le quitter s'il ignore son injonction. On le devine, 'Serge' ne pourra s'empêcher de désobéir, au risque de mettre en péril leur relation : comme il se veut un héros de type cornélien, un Maître, il doit adhérer au « meurs ou tue » que sa condition exige, et donc désobéir aux ordres de cette femme qui refuse de se faire capter par sa prose ; il doit continuer, selon l'une de ses expressions récurrentes, à « tuer une femme par livre », et s'engager dans une lutte dialectique pour la reconnaissance de cette Autre si récalcitrante...

Par exemple, lors d'un dîner en tête à tête, 'Elle' – encore plus vétilleuse et rétive que 'Ilse' – et 'Serge' s'attaquent mutuellement au sujet des motivations réelles de l'écriture du *'Livre brisé'* qui, dans le passé récent du narrateur comme dans celui de Doubrovsky, a causé le scandale tout en lui assurant le succès littéraire et commercial :

['Elle' :] *naturellement, avec la mort de ta femme, tu fais pleurer dans les chaumières, je m'échauffe, il n'y a pas que cela, il y a les trois autres quarts du livre, elle s'échauffe, je n'aime pas ce que tu écris, Doubrovsky, tu es un ingénieur des lettres, elle ajoute, tu sais agencer les mots, tu sais mettre en forme, moi qui lui coupe la parole, et alors, qu'est-ce que tu crois que c'est, la littérature, sinon une mise en forme*¹²⁰

Le fait que les deux points de vue antagonistes qui se sont opposés au cours de la conversation soient rapportés par le narrateur dans le corps même du texte où il souligne rétrospectivement les réactions de 'Elle' et ses propres réactions, accentue

¹¹⁹ J'y reviendrai également dans le chapitre VII.

¹²⁰ *L'Après-vivre*, p. 95.

encore davantage l'effet produit : par la typographie employée, tout est placé sur le même plan et nous, lecteurs, devons « faire avec », gérer nous-mêmes cet étourdissant croisement de focales.

Les dialogues étant tout simplement fondus avec les passages où 'Serge' expose les raisons qui motivent son travail d'écrivain et ses objections aux objections de sa lectrice, l'effet de contraste entre son avis et celui de sa compagne est décuplé. Ici, Doubrovsky, qui a connu, avec *le Livre brisé*, tant le succès public que le tapage médiatique habituellement provoqué par le scandale, intègre la réception de son roman précédent à l'intrigue de *l'Après-vivre* : 'Elle', c'est ensemble, en version autofictionnalisée, toutes les voix des lecteurs, critiques et commentateurs qui ont été choqués par *le Livre brisé*, qui y ont vu le travail d'un écrivain vampirique prêt à tuer sa femme pour faire de la littérature, passant à côté du sens qu'a voulu donner l'auteur à sa démarche. 'Elle' versus 'Serge', ici, c'est la récupération par Doubrovsky d'un affrontement qui a eu lieu entre l'auteur et ses lecteurs réels, et la mise en scène de sa violence sous la forme d'une liaison orageuse et malsaine entre deux êtres qui sont aussi des représentants de l'Écrivain d'autofiction et d'une Lectrice non pas modèle, mais empirique, avec ce qu'elle peut parfois avoir de profondément décevant¹²¹. Intégré au roman, le conflit est soumis au jugement du lecteur, qui pourra l'évaluer en toute connaissance de cause, avec tous les éléments en main, y compris une question cruciale que l'auteur traitera également dans tous ses récits à partir d'*Un amour de soi* et sur laquelle je me pencherai plus longuement dans

¹²¹ Dans *l'Après-vivre*, cette voix de 'Elle' sera, en fin de roman, accompagnée par la constellation des voix des lecteurs de 'Serge' en réaction (positive ou négative) à son *'Livre brisé'*. Je m'y intéresserai dans la troisième partie.

les parties suivantes : si la lectrice empirique peut parfois se révéler décevante, ne peut-on pas en dire autant – comme en témoigne l’attitude de ‘Elle’ – de l’écrivain¹²² ?

Reirements significatifs

L’Après-vivre se termine par un récit que fait ‘Elle’ à ‘Serge’, et que celui-ci transcrit dans un souci de donner le dernier mot à cette compagne, lectrice et muse qui s’est montrée si peu impressionnée par tout ce qu’il écrit :

Ma vérité n’est pas ailleurs. Elle a ajouté, il y a une phrase que je t’ai souvent répétée, mais apparemment elle n’a pas pénétré ton univers : « Une petite fille qui ne s’est jamais SENTIE aimée par son père SE VIVRA tout au long de sa vie d’adolescente et de femme comme quelqu’un de laid et de sale ». Je n’ai vu ces mots nulle part dans ton bouquin. Ils sont pourtant la clé de toute ma vie¹²³.

Et du coup, par cette étrange parole performative rapportée, alors même qu’‘Elle’ dit que ces mots « ne sont pas dans [le] bouquin », ils s’y retrouvent. C’est la victoire apparente de Narcisse-lectrice, qui cache une habile stratégie de programmation de notre lecture par Doubrovsky. Rapportant dans cet épilogue ses propos lorsqu’elle prétend que son livre à lui est passé à côté de sa vérité à elle, le narrateur semble capituler. Effet très réussi mais suspect car, après tout, il n’en décide pas moins de finir le livre, sans qu’on sache dans quelle mesure il a respecté la censure qu’elle a tenté d’exercer – « *si tu ne publies pas ton livre, nos rapports seront comme avant, si tu le publies tel quel, je ne te reverrai plus jamais*¹²⁴ ». Étonnant

¹²² C’est également l’un des enjeux centraux d’*Un amour de soi*.

¹²³ *L’Après-vivre*, p. 412.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 66.

malaise alors ressenti par le lecteur, au carrefour où se rejoignent lecture référentielle (est-ce vraiment arrivé ainsi ?) et une lecture plus détachée (il s'agit d'un jeu), qui lui fait prendre conscience que si 'Serge' a donné le dernier mot à 'Elle', Doubrovsky, lui, est dans une position plus complexe. Aux quatre-cents et quelques pages où sont exposées les querelles des amants (passages où l'on trouve, on l'a vu, deux positions antagonistes rapportées par le narrateur, mais de son seul point de vue), l'auteur oppose, par le truchement de 'Serge', dans un étrange coup de théâtre, ces deux petites pages où la parole de 'Elle' vient apparemment invalider tout ce qui précède... En réalité, on l'aura compris, elle l'enrichit. « *Je vais te dire quelque chose que je n'ai jamais dit à personne* », dit-elle, « *je veux que tu l'écrives dans ton livre [...] parce qu'autrement, ton livre est une coquille vide, vide de moi, [...] les ébats, les bêtises que tu décris, ce n'est pas moi*¹²⁵ ». Sur le plan du récit, ces pages existent en tant que paroles d'un personnage transcrites fidèlement par son compagnon-narrateur-écrivain mais dans la réalité, leur statut est plus ambigu. Car si l'auteur donne bonne conscience à son héros en lui faisant céder la parole à sa lectrice, renonçant pour la première fois à son désir de toujours avoir le dernier mot, ces quelques lignes où 'Elle' répond à 'Serge' suffisent-elles réellement à accorder la victoire à cette nouvelle incarnation de la compagne-lectrice qui a un défaut que les autres n'avaient pas : celui de ne pas adhérer, quoi qu'il fasse, au discours du narrateur, celui d'être complètement insensible à sa cause ?

Dans *l'Après-vivre*, Doubrovsky, allant encore plus loin que dans son opus précédent, ménage un pôle d'identification pour le lecteur qui, comme 'Elle', est resté

¹²⁵ *Ibid.*, p. 411.

insensible à la tragédie du *Livre brisé* – le lecteur qui, quoi qu’il fasse, continue de résister à sa démarche autofictionnelle, alors entamée depuis plus de vingt ans. Mais, pour le lecteur fidèle, celui qui suit la saga depuis *Fils*, l’auteur offre encore une fois, par le biais de son héros et d’une lectrice encore plus antagoniste que ‘Ilse’, les éléments permettant de voir que si la position de ‘Serge’ est à l’opposé de celle de ‘Elle’ et de tout ce qu’elle représente, celle de Doubrovsky se situe *en hauteur, au-dessus* de ce rapport dialectique insoluble. S’il y a impossibilité, dans l’intrigue, de toute synthèse entre les points de vue de ‘Elle’ et de ‘Serge’ (dont le Lecteur Modèle est différent de celui de Doubrovsky, puisqu’il doit adhérer complètement à sa position au détriment de celle de sa compagne), l’auteur, lui, la réalise dans son roman, en permettant au lecteur ce surplomb. Réunissant ainsi les extrêmes, il donne une somme tragique, qui raconte l’histoire de sa propre impossibilité.

En plus d’être un personnage à part entière que l’on peut aimer ou haïr, qui peut agacer ou émouvoir, le narrateur-héros des autofictions doubrovskiennes est un truchement romanesque visant à orienter notre lecture, à nous donner les moyens nécessaires pour nous constituer en Lecteur Modèle et actualiser le texte autant que possible selon les souhaits de l’auteur. On l’a vu, Doubrovsky fonctionne presque exclusivement par croisement, par dialogisme ou par oppositions dialectiques : croisement des différents points de vue de ‘Serge’ (parfois contradictoires) au fil des autofictions, croisement des voix du narrateur et de celles des personnages auxquels il s’oppose (dialogisme et oppositions dialectiques), imbrication dans la structure du récit de différents rapports, au sens où l’entend Iser, qui sont autant de clefs de lecture. Il faut ajouter à cela le fait que les personnages qui sont en opposition

dialectique avec ‘Serge’ servent de possibles points d’ancrage. Les objections de ‘Ilse’, de ‘Rachel’ ou de ‘Elle’ au vampirisme de ‘Serge’, par exemple, ou à ce qu’elles jugent être sa mauvaise foi, leur colère devant les libertés qu’il prendrait avec les « faits », semblent souvent anticiper les réactions d’un des lecteurs projetés de Doubrovsky : celui qui, comme elles, résiste à la démarche autofictionnelle, n’en saisit pas les réels enjeux, ou refuse d’en reconnaître la qualité littéraire et les caractéristiques propres¹²⁶. Il ne s’agit plus ici du Lecteur Modèle, mais du *lecteur à gagner*, celui dont on désire se faire reconnaître, celui qui, rétif, doit être rallié à la cause doubrovskienne grâce aux stratégies narratives ici identifiées et au « système S.D. », auquel est consacré le chapitre qui suit.

¹²⁶ Je m’attacherai surtout ici à analyser les personnages centraux que sont les compagnes-lectrices, mais on trouve aussi d’autres exemples de « lecteurs projetés » offerts comme possibles pôles d’identification en les personnages de ‘Bernard Pivot’ ou de ‘Robert Akeret’, tout comme en ceux des journalistes ou critiques qui apparaîtront graduellement dans la saga autofictionnelle à mesure que la notoriété de ‘Serge’ s’accroîtra. Il en sera question de manière plus détaillée dans les chapitres consacrés aux romans dans lesquels ils jouent un rôle important, notamment *l’Après-vivre* et *Laissé pour conte*.

CHAPITRE III :
LE « SYSTÈME S.D. »

Dans son texte intitulé « Le ressassement de *Laissé pour conte* : crise et vérité du “système S.D.” », Damien Zanone se penche sur l’ensemble des romans de Doubrovsky pour tenter de décrire les dispositifs de construction ou d’accompagnement du lecteur à l’œuvre dans l’édifice autofictionnel. Lisant la dernière en liste des autofictions, le critique remarque que le romancier se sert du métadiscours de ‘Serge’ pour jeter des ponts vers les livres antérieurs, rafraîchissant la mémoire de son lecteur fidèle. Pour celui dont *Laissé pour conte* serait le premier Doubrovsky, ‘Serge’ sert également à « constitue[r] une mémoire¹²⁷ ». Aussi, le nouveau lecteur est-il accueilli et pris en charge. « L’auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il *l’institue*¹²⁸ », pour reprendre encore les mots d’Umberto Eco. Damien Zanone, lui, parle d’une initiation, qui se jouerait sur deux plans, théorique et pratique :

L’auteur est aux petits soins pour son lecteur occasionnel, va à sa rencontre avec des paroles hospitalières chargées d’accomplir l’initiation du néophyte au « système S.D. ». Cet apprentissage est mené sur deux plans, théorique et pratique. Pour la théorie, l’auteur-narrateur¹²⁹ distille quelques exposés, didactiques sans trop en avoir l’air, sur ce qu’est l’autofiction. Les principes

¹²⁷ Damien Zanone, *op. cit.*, p. 175.

¹²⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁹ Si Zanone emploie ici l’expression « auteur-narrateur » pour parler du phénomène selon lequel Doubrovsky se sert de ‘Serge’ pour insérer dans les romans quelques passages théoriques bien choisis, il ne faut pas comprendre que le critique confond ces deux instances. En effet, on trouve sous la plume de ‘Serge’ quelques exposés didactiques sur l’autofiction, placés là par Doubrovsky en guise de rappel au lecteur. On est ici face à l’un de ces nombreux exemples où la limite entre auteur et narrateur est si ténue que l’on est tenté de les confondre. Ce qui n’est évidemment pas le cas de Zanone, comme en témoigne l’ensemble de son article, dans lequel il explique que *Laissé pour conte* est, des ouvrages de Doubrovsky, celui qui se rapproche le plus de l’autobiographie classique, et où la distinction entre ‘Serge’ et son auteur est donc beaucoup plus difficile à établir.

généraux et les enjeux de cette pratique d'écriture, bien que connus depuis *Fils* et *Un amour de soi*, sont reformulés [...]. L'aspect pratique de l'initiation, quant à lui, est assuré par des rappels diégétiques qui montrent au lecteur comment, avant *Laissé pour conte*, le projet autofictionnel avait été tenu : reprise sommaire du récit des livres précédents avec rappel de leur ordre de succession, retour sur la personnalité de leurs différentes héroïnes, le tout agrémenté de citations des ouvrages concernés. Certainement apprêtés dans le souci de complaire au lecteur occasionnel, de tels passages restent cependant lisibles pour le lecteur constant : pour lui, ils méritent d'être parcourus à nouveau comme des lieux attendus du ressassement dont il était décidé à jouir en ouvrant le livre¹³⁰.

J'ajouterais quant à moi un deuxième « plan pratique », ou si l'on préfère un plan dialectique et dialogique à la fois, où cette initiation, ce rappel sont faits non plus par le biais d'un discours direct sur les sujets dont le lecteur doit être mis au courant, mais bien par les rapports, vus précédemment, entre 'Serge' et tous ses interlocuteurs.

Initiation théorique, initiation pratique

Les exemples de ces procédés sont fort nombreux dans l'ensemble des autofictions doubrovskiennes. Ainsi dans *l'Après-vivre*, en tout début de roman, le narrateur, qui a terminé d'écrire 'le Livre brisé', se retrouve de nouveau devant la page blanche et la peur de ne pas savoir quoi écrire, recréant une scène récurrente, présente dans le roman précédent et qui reviendra également en ouverture de *Laissé pour conte*. « Pour me tirer du néant, la seule voie que je reconnaisse, pas d'autre méthode. Dans les mots, j'ai toujours trouvé LE remède¹³¹ », disait-il en ouverture du *Livre brisé* ; « Une seule chose peut me sauver : l'inspiration¹³² », reprend-il au début de *l'Après-vivre*. Pris à la fois devant la nécessité et l'incapacité de se remettre à écrire, 'Serge'

¹³⁰ Zanone, *op. cit.*, p. 176-177.

¹³¹ *Le Livre brisé*, p. 252-253.

¹³² *L'après-vivre*, p. 20.

effectue une mise au point apparemment pour lui-même, mais destinée surtout à son lecteur :

j'ai pris l'habitude, depuis des années, de mettre ma vie en récits. D'en faire, par tranche, des sortes de romans. J'ai appelé ça, faute de mieux, mon « autofiction ». De l'autobiographie toute chaude, à vif, qui saigne, mais recomposée selon les normes propres de l'écriture. Ma vie, mais pour aboutir à des livres. Qui se lisent comme une œuvre romanesque. Je ne l'ai jamais prémédité, ce n'est en rien l'effet d'une quelconque doctrine. Venu ainsi, impérieusement, sais pas d'où. Je ne peux émettre que des hypothèses¹³³.

Dès les lignes suivantes, au sein du même paragraphe, vient le second exemple donné par Zanone, après l'exposition rapide de la théorie personnelle du narrateur sur l'autofiction, un petit rappel, style « L'homme et l'œuvre » :

Une histoire d'amour brisée, qui rappelle du fin fond mes souvenirs de guerre, *la Dispersion*. L'histoire de ma psychanalyse, qui fait surgir des tréfonds de la tripe ma mère, c'est *Fils*. Les affres de la quarantaine, passion, divorce, enfants, avec les années 70 à l'arrière plan des gesticulations individuelles. Ç'aura été *Un amour de soi*. Je me découpe, de décennie en décennie, je me débite en tranches de vie. Ma femme veut la sienne. Nous avons même, là-dessus, passé un pacte. J'écris, elle lit, elle juge, j'incorpore à mon texte ses jugements, un livre à deux, déposé sur deux registres. Notre vie, notre livre, seulement c'est moi le scribe. Du même coup, mon livre, avec ma vie, a basculé dans le néant. Ça ne fait qu'un. Une semaine avant son retour à New York, Ilse disparue. L'avant-dernier chapitre composé, j'attendais ces retrouvailles pour que le livre se termine. Sur ce retour. La vie, le livre. La mort frappe. Je m'écroule. Tout s'est cassé net¹³⁴.

On constate ici que l'auteur opère un raccrochage du roman que nous venons de commencer, *l'Après-vivre*, au '*Livre brisé*', tout juste après avoir effectué un retour sur l'ensemble d'une « vie littéraire » – celle de 'Serge' – et un rapide survol du « cas autofiction », le tout assorti d'une précision du narrateur sur la différence

¹³³ *Ibid.*, p. 20.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 20. L'analogie « livre-enfant » de ce passage est bien sûr fort porteuse et fort intéressante, laissant entendre que le texte est le fruit d'une coopération entre Auteur et Lectrice, que sans elle il ne saurait exister. J'y reviendrai dans le chapitre VI (troisième partie), consacré à la relation 'Ilse'-'Serge' dans *le Livre brisé*.

entre ce qu'on a voulu lui prêter comme objectif et les intentions réelles que, bien sûr, il connaît mieux que quiconque. C'est donc, pour l'habitué comme pour le néophyte, une entrée dans l'œuvre en terrain préparé. Et surtout, il y a cette précision selon laquelle le héros n'aurait « jamais prémédité » de faire de cet aspect crucial de son œuvre « une quelconque doctrine », l'affirmation selon laquelle cette forme d'écriture du moi qui l'a rendu célèbre serait venue « impérieusement ». Ainsi le lecteur, en lisant ce rappel des faits ou cette mise en contexte extrêmement condensée, est encore une fois accueilli dans le secret de 'Serge'. La critique a voulu lui prêter des « intentions théoriques » et des « ambitions critiques » au moment où il a lancé le terme « autofiction », mais elle s'entête à négliger un aspect incontournable de tout travail romanesque, à savoir le fait qu'il soit mû d'abord, et avant toute ambition théorique ou poétique, par le désir – chose que le lecteur, en bon complice, pourra comprendre...

On trouve donc à la fois, dans cet emploi des deux procédés relevés par Zanone, un « exposé didactique sans en avoir l'air » sur la fameuse question de l'autofiction et une « reprise sommaire du récit des livres précédents avec rappel de leur ordre de succession ». Cet extrait tiré de *l'Après-vivre* n'est qu'un exemple parmi une multitude d'emplois similaires du métadiscours du narrateur tout au long de l'œuvre de Doubrovsky. À chaque entrée dans un nouvel épisode de la saga autofictionnelle, on a droit à ces mises au point théoriques et à ces rappels diégétiques. Mais derrière cet habile mécanisme visant à donner des repères au lecteur, 'Serge' est également utilisé par l'auteur pour passer des messages qui ne sont pas explicitement formulés, comme nous allons maintenant le voir.

Initiation dialectique, initiation dialogique

Je l'ai évoqué plus haut, il existe à mon sens un autre aspect du « Système S.D. », un troisième type d'initiation ou de consolidation de la lecture, qui passerait par les échanges entre le narrateur et ses interlocuteurs, faisant émerger une autre forme de vérité que celle transmise « directement » par le métadiscours de 'Serge'. Nous l'avons vu, il y a l'aspect dialogique/dialectique qui permet à Doubrovsky de se servir des rapports (au sens isérien) entre les différentes positions du texte afin de donner à son Lecteur Modèle les compétences requises pour entrer dans l'illusion référentielle (et éprouver le plaisir qui y est lié), tout en conservant une distance critique qui permette d'apprécier les enjeux plus esthétiques de l'œuvre. Mais le dialogisme et la dialectique des positions du narrateur et des personnages servent également à donner un autre type de compétence au Lecteur Modèle doubrovskien, notamment à créer pour son bénéficiaire une *banque d'informations*. Les exemples en sont également fort nombreux. Ainsi, dans *le Livre brisé* :

[Serge :] Qu'est-ce qui te prend ? Qu'est-ce qu'il y a ?

[Ilse :] Il y a, il y a que j'en ai marre de toutes tes histoires de bonnes femmes ! Ta Tchèque, après Rachel, maintenant tu vas chercher tes premières putes ! Et *moi*, tu n'écris jamais sur *moi* ! Je ne compte pas, peut-être ?

- Mais si, voyons, mais toi, tu es le présent, tu es l'avenir ! On n'écrit que sur son passé.

- Eh bien, j'en ai ras le bol de ton passé ! Tiens, voilà ton manuscrit, tu peux le garder. Et toutes tes histoires de filles avec¹³⁵.

Ce dialogue entre 'Ilse' et 'Serge' réaffirme une constante de l'œuvre, que nous a déjà rappelée le métadiscours : le fait que l'écriture de chaque roman du narrateur soit tributaire d'une relation avec une femme, qui en sera l'inspiratrice, la

¹³⁵ *Le Livre brisé*, p. 46-47.

muse, le personnage féminin central et parfois la lectrice... mais ici, avec un supplément d'information. Cet échange avec la principale intéressée (ou du moins celle qui le deviendra) sera complété par ce que le narrateur nous en dit plus loin :

Peux plus reculer. Ma femme me tient. Elle m'a jeté son défi à la figure. Je suis coincé. Salement pris dans un dilemme. Je la connais. Maintenant que sa jalousie est déchaînée, qu'entendre parler de mes dulcinées d'antan la hérisse, si je continue. Je suis bon pour des scènes vociférantes en série, engueulades sur hurlements, reproches à la queue leu leu, réprimandes d'affilée, *toujours ton Elisabeth, toujours ta Rachel, toujours les autres, ET MOI ?* Inutile de lui expliquer que, justement, si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre¹³⁶.

En fait, les réactions qu'a réellement 'Ilse', comme celles que le narrateur dit craindre, renforcent la légitimité des motifs de ce dernier : il a déjà dit qu'il ne pouvait faire autrement, qu'il agissait ainsi pour répondre à un besoin impérieux, sauf qu'ici, au cas où le lecteur rétif n'accorderait pas foi à ses propos, 'Ilse' vient ajouter une nécessité tout autre, une nécessité *venue de l'extérieur*. De ce dialogue et de l'aparté explicatif qui suit, deux choses ressortent : d'abord, 'Serge' parle d'une femme par livre et donc le lecteur ne doit pas être étonné qu'il en soit de même cette fois ; mais également, au cas où cela serait perçu comme une chose agaçante, le texte apporte une réponse. 'Serge' n'a pas le choix, on l'a forcé, on le force. À celui qui serait irrité, Doubrovsky, par le biais de ce dialogue, donne une justification supplémentaire. Enfin, 'Ilse', pôle d'identification du lecteur projeté, contient à la fois son irritation potentielle devant le principe « une femme par livre » et l'envie irrépressible de voir ce même modèle reproduit à nouveau, à condition d'en être le centre. Le rapport dialogique-dialectique entre 'Ilse' et 'Serge' sert donc ici d'appui au lecteur pour comprendre le moteur indispensable à toute autofiction

¹³⁶ *Ibid.*, p. 50.

doubrovskienne : la réunion, pour reparler en termes hégéliens, de deux désirs narcissiques de reconnaissance pris dans une lutte pour la maîtrise, ceux de l'homme et de la femme qui sont aussi l'Écrivain et la Lectrice.

Scènes récurrentes, personnages familiers

Cet aspect du « système S.D. », qui passe autant par les monologues *théorisants* du narrateur que par les dialogues, par le soliloque que par le contact inévitable, conflictuel, passionnel, viscéral et nécessaire avec l'autre, s'accompagne d'autres mécanismes de programmation de la lecture. D'abord, il y a ce que Zanone a appelé le ressassement : la reprise de scènes-clefs, d'un roman à l'autre, qui deviennent des moments d'anthologie, servant à ponctuer et à rythmer l'ensemble de l'édifice doubrovskien, et dont l'effet est double. D'une part, elles constituent pour le nouveau lecteur une source d'informations-références lui permettant, quel que soit le roman dans lequel il entre, par la découverte de quelques souvenirs symboliquement chargés et émotionnellement marquants, de se faire une idée immédiate et assez complète de ce qu'est 'Serge'. D'autre part, le ressassement est destiné au lecteur familier de l'œuvre :

L'enjeu est de s'assurer le suffrage de celui qui seul peut confirmer l'actualisation comme œuvre de l'ensemble de ses écrits. Un diagnostic superficiel pourrait désigner le ressassement comme le symptôme d'une littérature solipsiste : alors qu'en fait, ce ressassement, qui est aussi celui du lecteur, doit devenir le sien. Celui qui lit Doubrovsky, très vite, est gagné par un sentiment de familiarité, reconnaît les motifs, les thèmes et les péripéties, se repère dans les lieux d'une mémoire qui lui est donnée en partage¹³⁷.

¹³⁷ Zanone, *op. cit.*, p. 175.

Les exemples de ces scènes-clefs récurrentes qui deviennent presque des sortes de *scènes-cultes* – et dont le rôle est d'aider le lecteur novice à saisir l'essence de 'Serge' tout en entretenant la complicité entre ce dernier et celui qu'on pourrait appeler le lecteur-compagnon – sont fort nombreux. Tous les doubrovskiens se souviendront, par exemple, de celle qui suit, et que je cite ici selon une de ses versions les plus courtes, tirée de *Laisse pour conte* :

on lui doit le salut, au flic [...], en vélo, en pékin, en douce venu, de bon matin, tire la cloche de la grille, pas de képis qui dépassent, pas l'air d'être l'escadron de la mort, pas encore, nous morts de peur, est-ce qu'on file par l'ouverture découpée dans le grillage au fond du potager, contre les rails du chemin de fer, pour le cas où, le jour où, le Père dit d'une voix sèche, brève, *je vais voir*, aussi sec, aussi bref, le policier en civil, *à onze heures je viens vous arrêter*, c'est tout, pas un mot de plus, suffit, pas besoin de commentaires, remonté sur sa bécane, reparti, à nous maintenant de partir, pas tardé à faire nos valises¹³⁸

Ce leitmotiv doubrovskien est repris de multiples fois, sous des formes diverses mais toujours avec certaines constantes : le fait que le policier soit venu, « en pékin », à vélo et sa phrase, « à onze heures je viens vous arrêter ». Il en sera de même pour d'autres moments récurrents comme certains souvenirs familiaux : la noyade d'une portée de chatons, enfermés dans un sac, à laquelle le petit 'Serge' doit assister car son père veut faire de lui un homme ; la séance forcée de natation pour le garçonnet qui craint l'eau ; l'obligation, pendant la période où la famille 'Doubrovsky' se cache pour échapper aux rafles lors de la Seconde Guerre mondiale, de se promener, une pile de dictionnaires sur la tête afin de se renforcer le corps, malgré la faim, la fatigue – manège auquel le forcera son père, impitoyable, jusqu'à ce que le fils s'effondre et que 'Israël Doubrovsky' le saisisse, à moitié évanoui, dans

¹³⁸ *Laisse pour conte*, p. 406.

ses bras... Bref, le nouveau lecteur peut saisir la nature de ‘Serge’, par le biais de ce qu’il raconte dans le livre et par son métadiscours, mais aussi grâce à ces moments itératifs, comme s’ils contribuaient, plus que tout récit de soi, à résumer une vie. Le lecteur habitué retrouve quelque chose comme le vieil ami (ou le vieil ennemi), avec son passé et son passif qui contribuent à lui donner chair, dans un simulacre du type de lien que l’on peut avoir avec une véritable connaissance – car dans les rapports qu’entretiennent deux personnes, les échanges sont faits non pas de deux monologues autobiographiques qui se répondent, mais justement de toute la série des souvenirs, obsessions, lubies, goûts et dégoûts que l’on ressasse au fil d’une vie pour tenter de faire comprendre qui nous sommes.

À côté de ces scènes qui contribuent à construire et à consolider un univers familial, il existe encore un autre aspect du « système S.D. », celui-là pensé davantage pour le lecteur habitué. Parmi la constellation de personnages gravitant autour de ‘Serge’ dans l’ensemble de la saga autofictionnelle, il y a une série de *returning characters* (pour employer le jargon de la télévision hollywoodienne), figures dont la présence tantôt réelle, tantôt *en creux*, parcourt l’ensemble des autofictions, les transformant, à l’instar de la *Recherche*, en un microcosme ayant pour centre l’écrivain-narrateur.

Ce sont, dès *Fils*, les fantômes des parents, portes d’entrée dans le passé de ‘Serge’ et dans la mémoire qui l’a construit. Ou encore le psychanalyste ‘Akeret’, d’abord en tant qu’interlocuteur principal (*Fils*) puis sous la forme de remémorations qui donnent accès aux souvenirs perçus comme fondateurs. Et puis il y a ‘l’oncle Henri’ qui prend le relais des deux parents défunts à la fois. Parangon de virilité

comme le père, il a été résistant héroïque pendant la guerre, et porte en lui toutes les qualités de ‘Israël Doubrovsky’ qui, par leur absence chez ‘Serge’, provoquent chez ce dernier une sorte d’identification en négatif – comme homme, le père est tout ce que le fils n’est pas mais en tant qu’individu de sexe masculin il est aussi *comme lui*. Sensible aux lettres et romantique comme la mère, ‘l’oncle Henri’ présente toutes les qualités de cette dernière à laquelle son fils s’identifie également, chose que son machisme avoué tend à rendre problématique. Le narrateur lui rend visite dans chacun des épisodes de la saga, à un moment qu’attend le lecteur fidèle, instants où il devient à la fois, pour ‘Serge’, père, mère, modèle, complice. Cette trinité formée par les aïeux vivants et défunts de ‘Serge’ revient d’un livre à l’autre, et corrobore (en réunissant des qualités liées aux deux pôles parentaux mais aussi et peut-être surtout aux deux sexes) l’interminable suite de dualités de ‘Julien-Serge Doubrovsky¹³⁹’ : tantôt douloureusement fils de sa mère et tantôt douloureusement pas assez fils de son père, tantôt tout entier mâle et tout entier femelle, tantôt ‘Julien’ et tantôt ‘Serge’, tantôt courageux et tantôt lâche... Tantôt écrivain aux prises avec son lecteur et tantôt lecteur aux prises avec l’écrivain, chacun tentant de s’arracher le texte qu’ils tiennent tous deux et dont ils se croient propriétaires¹⁴⁰.

¹³⁹ Le narrateur, comme l’auteur d’ailleurs, est né avec deux prénoms, ‘Julien’ et ‘Serge’, le premier étant associé à l’enfance, à la mère, à la période de l’Occupation et le second étant celui qu’il s’est choisi pour la vie adulte, professionnelle et littéraire.

¹⁴⁰ Ainsi, dans *le Livre brisé*, p. 77-78, lors de la rencontre avec ‘Sartre’ : « Son texte, son contexte, aveugle, il le connaît par cœur. Il cite mot à mot, de mémoire. Époustouflant, j’en reste assis. Là, devant lui, à lui voler son bouquin. Il le reprend, en main. De main de maître. Après tout, *la Nausée*, lui qui l’a écrit. À force de lire, on finit par croire que c’est soi. À soi. Mais son livre lui appartient. »

Une femme par livre

Enfin, il y a le *volet femmes* du « Système S.D. ». ‘Serge’ est représenté presque systématiquement comme étant aux prises avec des compagnes-lectrices qui résistent à ce qui est attendu d’elles, qui vont même jusqu’à vouloir rectifier le texte, s’immisçant dans le processus d’écriture afin qu’il corresponde davantage à leur désir. ‘Ilse’ pinaille sans cesse sur la ressemblance entre simulacre et réalité, jusqu’à s’y perdre. ‘Elle’ interdit que son prénom apparaisse dans le roman de son compagnon, exige des coupures, des précisions dans son portrait – et aura finalement le dernier mot, puisque c’est sur son « je » à elle que se termine *l’Après-vivre*. Auparavant, dans *Un amour de soi*, ‘Rachel’ avait voulu faire connaissance avec ‘Serge’ et être aimée de lui coûte que coûte parce qu’elle était en admiration devant lui. Elle lui faisait néanmoins payer cher de ne pas correspondre à l’idée du grand intellectuel, le professeur ‘Serge Doubrovsky’, qu’elle cultivait avant de partager son quotidien... La répétition de ce motif est d’ailleurs assortie d’une série de scènes ou de formules qui appuient à la fois l’impression de familiarité du lecteur et le sentiment qu’en matière de femmes, le narrateur a ses obsessions, repérables à chaque épisode de la saga. Ainsi, chacune de ses compagnes sera confrontée à un modèle physique : ‘Rachel’ dont il dira qu’elle n’est physiquement pas son genre est, selon ses termes, « objectivement belle » parce qu’elle a le style mannequin ; ‘Ilse’, qui lui plaira, correspond aux mêmes critères esthétiques, tout comme ‘Elle’ – toutes trois sont minces et jeunes, en accord avec une vision contemporaine et stéréotypée de la féminité. À propos de chacune, lors des moments où le côté malsain ou impossible de

la relation est mis en évidence, le héros tiendra à peu près les mêmes propos. Par exemple, au sujet de la différence d'âge et des raisons qui le poussent irrésistiblement vers les femmes plus jeunes, qu'il soit à la fin de la quarantaine, dans la cinquantaine ou dans la soixantaine, on trouve une étonnante ressemblance entre ces mots d'*Un amour de soi* :

Quarante-cinq piges en mai prochain, ne rajeunis pas. Quarante-cinq carats, ai beau être brillant, corps se déglingue. À chaque tour d'année, je desserre ma ceinture d'un cran, j'enfle du ventre. Je suis gonflé. Si je crois que toutes les mômes, sur mon passage, vont tomber, éternellement, éperdument, dans les pommes. Bientôt, ce sera les petites annonces. *Monsieur très bien, sous tous rapports, aimant littérature, voyages, cherche jeune fille, jolie, cultivée, 25-30 ans. Prière envoyer photo, discrétion assurée*¹⁴¹.

et cet extrait du *Livre brisé* :

À vingt ans, j'aimais les pucelles de quinze. À trente, les filles de vingt. À quarante, celles de vingt-cinq. Pour ma cinquantaine, je veux bien aller au terme de la vingtaine. Quand j'aurai atteint soixante berges, il faudra bien, avec ma femme, remonter le cours des ans bien au-delà des trente bornes. Je suis borné, j'avoue volontiers. Érotiquement très limité. Je dois avoir une fixation post-infantile. J'ai un cœur et des roupettes d'adolescent. Forcé, ça m'a fait des entourloupettes¹⁴².

Et que dire de cette annonce placée par 'Serge' dans *l'Après-vivre*, qui fait étonnamment écho à l'extrait d'*Un amour de soi* à peine cité : « Universitaire écrivain connu 57a., b. phys., tendre, aisé, veuf ch. JF 25-45 a. jolie, cultivée, aimant littérature, sorties, voyages pour relat. dur. Photo¹⁴³ » ?

À côté de ces compagnes en série, filant sa route stellaire tout au long de la saga, liant entre eux les épisodes aussi bien que le font les ressemblances entre les compagnes successives, il y a l'amante tchèque de '*la Dispersion*', 'Eliška', fiancée

¹⁴¹ *Un amour de soi*, p. 151.

¹⁴² *Le Livre brisé*, p. 62.

¹⁴³ *L'Après-vivre*, p. 166.

puis mariée à un autre, connue le temps de deux ou trois voyages, à travers une idylle assez courte et impossible pour devenir une idylle-phare, un idéal auquel mesurer la « femme par livre » des romans de ‘Serge’. ‘Eliška’ est avantagée par son absence jusqu’à son retour « physique » – et la déception qu’il provoque –, une éternité plus tard, dans *Laissé pour conte*. En contrepoint de ce personnage fantomatique qui parcourt toute l’œuvre en faisant, du haut de sa perfection, de l’ombre à toutes les autres compagnes, il y a ces lectrices-là, celles qui, serait-on parfois tenté de dire, se suivent et se ressemblent. Ces compagnes du quotidien qui sont aussi lectrices et muses de ‘Serge’ ont quelque chose de générique. Il y a ici une forme de répétition qui fait que, tout en restant des personnages à part entière, avec leur tempérament propre et leur propre relation au narrateur, un canevas se reproduit, qui participe à l’unité de l’ensemble de l’œuvre. Canevas qui redessine avec toujours plus de précision l’impossibilité d’une fusion, celle de l’homme et de la femme en tant que représentants de l’Auteur et du Lecteur, dans une série de reprises-approfondissements qui rappellent les mots de Doubrovsky au sujet de la succession des pièces de Corneille : « S’il existe, dans son théâtre, une unité thématique fondamentale, nous n’avons jamais affaire à des variations dramatiques ou psychologiques sur un même thème, mais à un approfondissement¹⁴⁴ ».

Face à ‘Eliška’, parfaite parce que jamais réellement éprouvée par et dans la réalité, les vraies compagnes ne peuvent que souffrir d’une comparaison en quelque sorte ontologiquement injuste. Car l’amante tchèque est la version incarnée dans une enveloppe de chair désirable de la Lectrice Modèle : elle est la seule qui, lisant le

¹⁴⁴ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 236-237.

texte que ‘Serge’ a écrit sur elle (le manuscrit de ‘*la Dispersion*’ qu’il lui fait lire lors de retrouvailles, à la toute fin de *Fils*), aura exactement la réaction souhaitée, donnant lieu à une totale communion sexuelle homme-femme qui est à la fois une totale communion textuelle auteur-lectrice. Bref, ‘Serge’ a de la Lectrice Modèle une conception bien particulière (éloignée des conceptions d’Eco ou de Doubrovsky du Lecteur Modèle) : séduisante, séductrice, mais surtout séduite par lui, elle doit également se rapprocher du... *Top Modèle*. On l’aura compris, à cette notable exception près qu’est ‘Eliška’, plus on avancera dans la saga autofictionnelle, plus le fossé entre Lectrice Modèle et lectrice empirique se creusera, ce qui ne sera pas sans alimenter la violence de la lutte dialectique qui se rejouera, d’épisode en épisode, entre elle et notre héros.

DEUXIÈME PARTIE :

DE LA LECTRICE MODÈLE À LA LECTRICE EMPIRIQUE

*DEMANDE QUOI aux femmes EN VEUX QUOI sans elles
j'étouffe suffoque qu'elles m'insufflent vie ex-tubard
qu'elles me regonflent en dedans [...] me réaniment à
l'oxygène leur con mon ozone érogène leur sein azur
laiteux je les respire faut qu'elles m'inspirent aussi si
elles me donnent si elles se donnent EN FAIS QUOI
évidence écrivain ça fabrique de l'écriture leurs appas
ma pâte à papier*

‘Serge Doubrovsky’

CHAPITRE IV :
ÉCRIRE MÂLE, LIRE FEMELLE (*FILS*)

Dans deux articles intitulés « Virilité in *Post-war France: Intellectual Masculinity, Jewishness and Sexual Potency*¹⁴⁵ » et « *Gender Melancholy in Doubrovsky's autofictions*¹⁴⁶ », Jean-Pierre Boulé étudie les rapports entretenus par l'auteur avec les notions de virilité et de *genders* – les « genres sexués ». Le critique considère que la conception qu'il en a est liée au contexte historique dans lequel il a grandi, et à son expérience de la Seconde Guerre mondiale :

*[Doubrovsky] lived through the Second World War as a teenager, spent time in hiding because he was a Jew, and then chose a career as an academic. Hence he struggled with a masculine identity where Jewishness and intellectuality were stigmatized as 'effeminate', and he chose to counteract this stereotype through sexual performance*¹⁴⁷.

Patrick Saveau propose la même hypothèse dans son article « Serge Doubrovsky : une sexualité fichée à l'an 40¹⁴⁸ » : la sexualité dans les romans de l'écrivain serait « historiquement et sociologiquement déterminée » et « ne saurait s'écrire sans tenir compte de la période la plus noire de l'histoire de France » ; de plus elle s'inscrirait « dans une époque où être un homme ne posait pas problème, où la

¹⁴⁵ Jean-Pierre Boulé, « Virilité in *Post-war France: Intellectual Masculinity, Jewishness and Sexual Potency* », Christopher E. Forth et Bertrand Taithe (dirs.), *French masculinities: History, Politics and Culture*, Houndmills, Palgrave MacMillan, 2007, p. 206-219. Pour éviter d'alourdir inutilement les références aux deux articles de Jean-Pierre Boulé, je ferai référence à celui-ci sous le titre de « Virilité », suivi du numéro de la page.

¹⁴⁶ Article de Jean-Pierre Boulé à paraître dans le numéro spécial de septembre 2009 de *L'esprit créateur*, dont j'ai pu obtenir copie grâce à l'amabilité de l'auteur.

¹⁴⁷ Boulé, « Virilité », p. 206.

¹⁴⁸ Patrick Saveau, « Serge Doubrovsky : une sexualité fichée à l'an 40 », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 1, 2005, p. 110-121.

virilité face à l'être aimé se devait d'être au-delà de tout soupçon¹⁴⁹. » L'on peut douter de l'existence d'une époque où être homme (ou femme) « ne posait pas problème », néanmoins Saveau pointe un aspect important de l'œuvre de Doubrovsky. Le critique y remarque en effet une vision des sexes qu'il attribue tout ensemble à l'auteur et au narrateur, et une série d'équivalences – parmi lesquelles on compte les équations féminité-passivité et masculinité-activité. Si le rapport de 'Serge' à sa propre virilité détermine bel et bien sa vision datée des rôles sexués, si ce dernier se construit, s'exprime, se conçoit, s'écrit et vit selon la division relevée par Saveau, il ne me semble pas pour autant acquis que l'auteur souffre du même problème de la même façon. Certes, la construction par Doubrovsky du rapport de 'Serge' à la virilité, à l'identité sexuelle et à l'autre sexe tire sa source, de l'aveu même de l'auteur, d'une expérience réelle. Mais il y a, à mon sens, comme dans tous les autres aspects du rapport doubrovskien narrateur-auteur, une distinction cruciale à faire entre les deux êtres homonymes, l'un de chair et l'autre de papier. Là où l'un est capable d'une distance critique sur la question de l'identité sexuelle (l'auteur), le second (le narrateur) y est tout engoncé et ne sait en discourir que depuis sa douleur.

Virilité, féminité, mélancolie

Dans « *Virilité in Post-war France* », Boulé analyse l'histoire personnelle de l'auteur et du narrateur en s'appuyant sur la part référentielle assumée des récits doubrovskiens pour montrer l'évolution exemplaire d'un rapport à la masculinité telle que définie par la société française des années 1940 (années de formation de Serge

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 112.

Doubrovsky), puis la manière dont l'auteur récupère ce rapport pour l'attribuer au narrateur tout en le transfigurant, de façon à le rendre parlant sur les plans littéraire et symbolique. L'idéal de masculinité/virilité auquel était confronté le jeune Doubrovsky ne pouvait être que source de douleur, de comparaisons pénibles puisqu'en tant qu'adolescent juif trop jeune pour se battre ou pour entrer en résistance il était, justement, tout ce qu'il ne fallait pas être. Apprentissage douloureux et problématique : en réalité, peu d'hommes pouvaient correspondre à cette définition exclusive et limitative de la masculinité.

*He was nothing like his father, a World War I veteran who boldly went to Gestapo headquarters to ask for a work permit (an Ausweis) to pursue trading, all the while wearing his yellow star and thus risking immediate arrest and deportation. Other heroic examples abound within his family history: his uncle Mordk (colonel in the Red Army), his uncle Henri (a member of the resistance deported to Drancy, who miraculously returned), and his two cousins, who joined the maquis and used guns. All these examples combine to tell him one thing; he failed to prove that he was a man [...]*¹⁵⁰.

À côté du Père, de 'l'oncle Henri' et de leur société, 'Serge' et Doubrovsky seraient aux prises avec l'impossible exigence d'être ce qu'ils ne sont pas, ce qu'ils ne peuvent être (ce que nul ne peut être ?) afin devenir un homme – ce face à quoi le fait de compenser par un *intellect musclé* ne peut rien changer. 'Serge' n'a fait ni sa guerre, ni sa résistance ; il n'a ni la violence ni la dureté du vrai *Mensch* qu'était son père. Il se rapproche plutôt, dans son amour des choses de l'esprit et de l'art, de sa mère (à laquelle il est d'ailleurs trop attaché). Bref, il pêche par non-conformisme.

Dans « *Gender Melancholy in Doubrovsky's autofictions* », Jean-Pierre Boulé intègre à sa réflexion le rapport à une certaine définition des sexes. Amenant

¹⁵⁰ Boulé, « Virilité », p. 209.

l'analyse sur le terrain des identités sexuelles et de leurs rapports l'une à l'autre, il s'inspire des travaux de Judith Butler pour étudier ce qu'il appelle le *gender melancholy* ou encore le *gender splitting* à l'œuvre dans les romans de Doubrovsky. Selon lui, les schémas d'identité (hétéro)sexuelle imposés par la société étant trop rigides, ils provoquent chez le sujet à la fois une obsession de la conformité et une mélancolie au sens freudien du terme, causée par la répudiation forcée de tout ce qui doit être réservé à l'autre sexe. On voit immédiatement le lien avec le narrateur doubrovskien, sa façon historiquement et sociologiquement datée de définir et de vivre sa propre masculinité, mais aussi et à un niveau plus profond, ses rapports tant à l'autre sexe qu'à *l'autre sexe en lui*. La litanie des dualités déchirantes de 'Serge' (prénoms, villes, langues, femmes, etc.) peut être rattachée à la question essentielle, originelle de la dualité sexuelle invivable parce qu'elle est, en regard des diktats, monstrueuse – elle ne correspond ni à leur caractère exclusif (il faut être l'un *ou* l'autre) ni à l'hétérosexualité obligatoire qu'ils sous-tendent et imposent... Car 'Serge', qui lutte tant contre les attributs féminins qu'il croit déceler en lui-même – attributs décriés par son père mais aussi par la société des années déterminantes de sa jeunesse –, qui tient tant, consciemment ou non (dans ses aveux en aparté mais également dans ses échanges avec les autres) à se distinguer du féminin, 'Serge' donc, aux prises avec l'impossible cohabitation de deux modèles sexués censés être incompatibles, ne se rend absolument pas compte de leur artificialité. Souffrant d'une absence totale de sens critique face à ce qui détermine son sentiment de « monstruosité sexuelle », jamais il ne prend un recul pour constater que sa *gender melancholy* est tributaire de sa foi en une construction purement factice. Ce n'est pas

lui, ‘Serge’, mais bien les définitions des identités sexuelles auxquelles il veut adhérer, qui sont monstrueuses.

Une lecture sexuée

Dans « Virilité in Post-War France », Boulé aborde aussi brièvement un aspect de la conception doubrovskienne des genres sexués qui m’intéressera particulièrement dans ce chapitre : les liens que l’on peut faire entre celle-ci et une certaine représentation de la lecture¹⁵¹. Le fait que l’écriture doubrovskienne joue constamment sur les dualités serait intimement lié à la création de ce genre littéraire ambigu, l’autofiction, que le critique qualifie d’androgyné. C’est également en ce sens que va l’analyse de John Ireland, dans son introduction au numéro de la revue *Genre* consacré à Doubrovsky. Parlant de l’omniprésence de la monstruosité dans l’œuvre (jusque dans le titre du manuscrit qui allait devenir *Fils*, « Monstre »), Ireland rappelle une définition oubliée du terme, liant ainsi deux sens du mot « genre » :

« Monstre », if we consult Larousse, is first and foremost a phenomenon contrary to “nature”. Nature, of course, is what establishes genus which provides in turn the boundaries that permit classification. It is these borders, precisely, that autofiction sets out to weaken, and ultimately to undermine. [...] Exploiting every facet of his remembered and fantasized sexual biography which features, notably, a very heightened awareness of the bisexual components of his literary persona, Doubrovsky’s great lucidity transforms the figure of the monster into a rhetorical machine which works systematically and comprehensively to undermine both genus as gender (“category founded on a natural distinction of the sexes”) [...] and as genre (“a conventional distinction” grouping “literary subjects of a similar nature”)¹⁵².

¹⁵¹ « For the intellectual Doubrovsky, masculinity is found in the power of words. As most of his readers are women, writing becomes a form of seduction. » – *ibid.*, p. 212.

¹⁵² John Ireland, « Introduction: Monstrous Writing », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 3-4.

Genre littéraire et identité sexuelle, intimement liés. Ireland perçoit cette double monstruosité générique, et l'ensemble des dichotomies qu'elle sous-tend (dichotomies thématiques, structurales, structurelles en ce qui concerne la personne de 'Serge', etc.) comme autant d'indices attestant que Serge Doubrovsky et 'Serge Doubrovsky' sont en effet distincts :

*despite their shared name and identical biographies, the author and protagonist of Doubrovsky's autofictions are very different entities. The painful divisions that structure and punctuate the latter's life—his indefinite suspension between two professions, two countries, two languages and two given names—are represented at the textual level as meaningful dualities the former can exploit. Autofiction effects the subtle but crucial metamorphosis by which existential dissatisfaction is converted into textual plenitude*¹⁵³.

Le narrateur, avec ses dualités, déchirements et monstruosités, et sa perception tordue des sexes, est une matière textuelle exploitée par l'auteur pour présenter un schéma identitaire qui lui servira à bâtir la relation qui est au centre de son œuvre : le rapport de séduction-répulsion entre le masculin et le féminin. Ireland note l'importance chez l'auteur de la question de la lecture et de la réception de l'autofiction, surtout en ce qui concerne les femmes, les lectrices. Car chez Doubrovsky, la relation auteur-lectrice !, est foncièrement (hétéro)sexuelle. On peut en tirer l'hypothèse suivante : à l'opposition cornélienne du « principe femelle du Sentiment » et du « principe mâle de la Maîtrise » correspondrait, chez Doubrovsky, le *principe féminin de la lecture* et le *principe masculin de l'écriture*.

J'aimerais donc proposer – plutôt qu'une étude psychologique, biographique, psychanalytique, identitaire ou sociologique du personnage du narrateur et de la personne de l'auteur – une relecture des rapports des sexes chez Doubrovsky, à la

¹⁵³ *Ibid.*, p. 4.

lumière de l'opposition du principe masculin de l'écriture et du principe féminin de la lecture, mise en scène pour la première fois dans un extrait tiré de la fin de *Fils*, grâce à la phrase fort significative relevée par Ireland dans son analyse : « j'écris mâle me lis femelle¹⁵⁴. »

Une scène inaugurale

On l'a vu, toute l'œuvre de Doubrovsky cherche une rencontre avec le lecteur, en explore les conséquences et ramifications, tant par le truchement des relations entre le narrateur et ceux qui l'entourent, que par ses adresses à son narrataire, ou par la jonction de ces deux procédés telle qu'orchestrée par l'auteur. Chez lui, écrivain et lecteur – mais surtout lectrice – sont souvent *physiquement* en présence l'un de l'autre, et l'identification de ce dernier à ce qu'il lit est bien plus qu'un sujet de réflexion romanesque : elle est incarnée dans l'intrigue et ce, à partir de la scène sur laquelle nous allons maintenant nous pencher.

Dans un passage du chapitre « Monstre », à la toute fin de *Fils*, au beau milieu d'un cours sur le récit de Thérémène dans le *Phèdre* de Racine, le professeur 'Serge Doubrovsky' de la New York University s'évade en pensées. Alors qu'il tente de répondre à la question d'une étudiante qui lui rappelle, physiquement, l'amante tchèque perdue dont il a fait le portrait dans son dernier roman, s'impose à lui un souvenir qui deviendra une manière de scène inaugurale. À la faveur de ce qu'évoquent pour lui le visage et les cheveux « coupés courts à la garçonne¹⁵⁵ » de cette étudiante qu'il n'avait pas remarquée auparavant, tout en continuant de donner

¹⁵⁴ *Fils* (édition Galilée originale, comme ce sera le cas pour l'ensemble de ce chapitre), p. 416.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 413.

son cours, ‘Serge’ se remémore ses retrouvailles avec ‘Eliška’, à l’Hôtel Château de Mercuès, en juillet 1969¹⁵⁶... ‘Eliška’, qu’il a follement aimée et follement pleurée dans son roman *‘la Dispersion’* – et que le lecteur qui a lu ce dernier titre du véritable Doubrovsky, également intitulé ainsi, reconnaît aussitôt.

Au beau milieu du récit désarticulé de son cours sur Racine, nous entrons donc avec le narrateur dans cette évocation-invocation et apprenons qu’après avoir cru la perdre à tout jamais en 1966, après avoir fait état dans son roman du vide laissé par son départ, ‘Serge’ a appris le retour en France de son ex-maîtresse. Ce retour, il l’a tellement surinvesti qu’il est d’abord vécu sous le signe de la désillusion. C’est que le narrateur et ‘Eliška’, au moment de leurs retrouvailles, ont eu la naïveté de tenter de reproduire à la lettre ce qu’ils ont vécu trois ans auparavant : refaire le périple de trois semaines à travers la France décrit dans *la Dispersion*. Le lecteur qui connaît aussi cet autre roman de Doubrovsky s’en doute, ce voyage des amants et leur idylle ont été marqués du sceau de l’inoubliable en partie parce qu’ils étaient complètement inattendus et que jour après jour, ils ont conservé le double attrait de ce qui est à la fois défendu et fortuit. Tenter de reproduire trois ans plus tard des déplacements, des gestes effectués sur le coup de la plus grande spontanéité, il fallait s’y attendre, ne suffira pas à combler les mois qui séparent ‘Serge’ et ‘Eliška’ de l’époque où ils furent brièvement amants, ni à gommer les causes et conséquences de

¹⁵⁶ Le roman du narrateur se confond avec celui de l’auteur : réellement paru en 1969, *la Dispersion* racontait l’idylle de trois semaines lors d’un voyage de la jeune femme en France tout juste avant son mariage en Tchécoslovaquie – *la Dispersion*, Paris, Mercure de France, 1969, 333 p. La scène que j’analyserai ici est justement l’un des éléments qui permettent, rétrospectivement, d’inclure ce roman dans l’édifice autofictionnel doubrovskien puisqu’il est alors affirmé que les narrateurs des deux livres (*la Dispersion* et *Fils*), ‘Julien-Serge Doubrovsky’ dans le second et un ‘Je’ non identifié dans le premier, sont un seul et même personnage.

leur rupture – le fait qu’elle soit rentrée dans son pays pour se marier, quelques jours à peine après qu’elle et ‘Serge’ ont fait connaissance et entamé une liaison.

dans la Mustang bleue à toute allure toute la France traversée cahin-Cahors
Serge tu ne m’aimes plus je dis mais si sa voix qui tremble entends ses larmes
ténèbres douces minuit du midi chemin en lacets descendus buissons d’odeurs
qui tournoient après dîner à pas lents promenade sa main se crispe sur mon
bras ses doigts me serrent je dis pourquoi tu dis cela hoche la tête je sais je
*sens*¹⁵⁷

Le long périple en voiture à travers la France ne parvient pas à être à la hauteur de celui qu’ils ont fait trois ans plus tôt. Peu à peu la tristesse d’‘Eliška’ se transforme en fin de non-recevoir, et le désappointement de ‘Serge’ en panique. Pour comble, une fois les amants arrivés dans leur chambre d’hôtel, elle refuse de faire l’amour avec lui – « chambre gothique quand on est remontés là-haut elle a dit *non pas ce soir je dis mais je t’aime* elle dit *non je n’ai pas envie* depuis deux jours face à face faille à faille entre nous abîme¹⁵⁸ ».

Pour contrer ce rejet insupportable et conjurer le fossé creusé entre eux par les années sans se voir, à se rêver l’un l’autre – et, pour sa part, à réécrire leur histoire – vient alors à ‘Serge’ une idée : il se souvient que dans sa valise, il a apporté pour les relire les épreuves de son prochain livre. Impossible de faire abstraction du réel, c’est-à-dire du temps passé et de leur douloureuse séparation ? Qu’à cela ne tienne, il est une des « conséquences » de la fin déchirante de leur idylle qui vaut la peine d’être rappelée, de ne pas être gommée : « leur » roman. ‘Serge’ se saisit donc des épreuves et les tend à ‘Eliška’ : « *attends j’ai une surprise* oublié n’y pensais plus tourne vers moi ses yeux gris-vert demi-clos cils de chatte battent chevelure au soleil évaporée dit

¹⁵⁷ *Fils*, p. 414.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 414.

*quoi dis tu vas voir [...] je dis tiens lis notre rencontre en 66 notre histoire mon roman c'est ton livre*¹⁵⁹ ».

Couchés sur le lit, ils commencent à lire. La scène d'ouverture de *la Dispersion* (le véritable texte comme son double, le manuscrit de 'Serge') raconte entre autres le corps à corps torride de leurs alter egos de papier. Les extraits, réellement tirés du roman de 1969, apparaissent en filigrane dans le récit de la lecture, en italiques, comme ici : « *coulant à pic dans tes yeux, au plus profond de ton regard, en plein soleil allongé, tout entier sur toi, d'un bout à l'autre de toi* basculé on a chaviré tout entiers ligne à ligne mot à mot à l'envers on a refait tous nos voyages des heures toute la journée jusqu'au déclin du soleil nus sur les draps¹⁶⁰ ».

La lecture des épreuves du livre par l'écrivain et cette première lectrice, qui en est également le personnage féminin principal, comble d'ores et déjà un premier interstice : « vertige à pic gouffre on est tombés dedans ensemble noyés tournoyant perdus on s'est retrouvés pas à pas page à page retissés chacun dans sa tête à texte revenu c'est remonté peu à peu peau à peau passé présent tout s'abolit réel fictif plus de faille défaut d'être plus d'interstice EXTASE¹⁶¹ ». La faille entre le présent et le passé des amants, dont le premier est présenté comme trop peu romanesque par rapport au second – décevant par rapport aux attentes construites, au fil des mois de séparation, par les manigances d'une mémoire aussi romanesque chez l'un que chez l'autre – est conjurée par le texte :

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 415.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 415-416.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 416.

nus enlacés tout s'entrecroise dis *jeudi onze août tu te souviens quand on est allés vers la gare à Munich* maintenant ne pleure plus comme hier soir au bas de l'allée ténébreuse sourit toute détendue sa main me caresse ses yeux gris-vert droit dans mes yeux dit *je revois tout dis moi aussi c'est gravé* imprimé là corps d'imprimerie corps de chair CORPS ACCORD¹⁶²

Sauf que ce passé qu'ils ont l'impression de revivre, ils ne font – d'abord – que le lire. L'expérience fait néanmoins son effet : le malaise provoqué par ces retrouvailles, jusque-là moins romanesques que dans leurs projections respectives, est estompé par l'évocation romancée de leur passé, et les résistances de l'ex-maîtresse bientôt vaincues. L'«Eliška» réelle, de chair, redevient enfin celle que souhaite retrouver le narrateur. Remplacer la mémoire des faits que l'impitoyable réalité a entamée, que le passage du temps a érodée, par le texte qui les raconte annule la distance entre les personnages et l'idée qu'ils désirent conserver de leurs rapports. À la faveur de ce *fouillis cognitif*, les amants s'oublient au profit de l'image que leur renvoie le texte, devenant eux-mêmes cette image.

Mais Doubrovsky va encore plus loin. Le narrateur, on s'en souvient, a provoqué cette lecture à deux dans l'espoir de ramener à lui l'«Eliška» de ses souvenirs, de la faire s'incarner dans le corps de l'«Eliška» de chair qui se trouve là. Cela fonctionnera encore mieux que prévu : peu à peu, dans un mouvement identificatoire euphorisant, les corps de chair des deux personnages de *Fils* (qui, rappelons-le, sont en réalité deux corps de papier lisant les ébats de deux autres corps de *papier dans le papier* qui sont leurs alter-egos) se mettront à reproduire ce que leur renvoient les pages qu'ils parcourent. L'effet vertigineux de cette étrange réitération

¹⁶² *Ibid.*, p. 416.

sensuelle est appuyé par l'insertion, dans le texte racontant la lecture, des phrases du texte lu :

quand j'entre en elle *tes jambes minces, musclées* j'entre en moi on s'entrejouit je m'autobaise mon VERBE-VERGE me pénètre mes mots m'enculent j'écris mâle me lis femelle soudain les deux sexes fusionnent [...] elle est mes phrases mon langage devenu sa chair ÇA COÏNCIDE bouquin chavire mon livre il est tout entier réel télescope absolu fin du voyage terrestre mon pénis impénitent fait plume explose en gerbes de vocables au lit on lit *je me suis allongé* je m'allonge *en plein soleil* [...] s'est retournée en plein sur les feuilles ses fesses écrasant ma liasse épreuves en liesse¹⁶³

« La relation au livre est érotique », a dit Serge Doubrovsky à plusieurs reprises pour parler de son œuvre¹⁶⁴. Qui plus est, lorsque le narrateur dit qu'il « s'autobaise » et que les deux sexes « fusionnent », cela laisse entendre que pour lui, lecture signifie accouplement, d'une part, et d'autre part que ce couple à la fois mâle-femelle et auteur-lectrice peut être perçu comme les deux moitiés de l'amalgame monstrueux qu'est le narrateur et écrivain 'Serge Doubrovsky'. 'Eliška' est donc à la fois un personnage du roman dans le roman et quelque chose comme l'incarnation de papier d'une moitié de la figure de lui-même que 'Serge' projette dans son livre, sous la forme du couple auteur-lectrice... Le narrateur et ses compagnes-lectrices successives constitueraient-ils autant d'illustrations, d'incarnations des deux parts de lui-même que le « vrai » Serge Doubrovsky mettrait en scène dans l'ensemble de son œuvre autofictionnelle ? Comme on le verra, la suite de la saga aura tendance à confirmer cette hypothèse.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 416.

¹⁶⁴ Phrase qu'il a répétée le 26 juillet 2008 lors de son intervention intitulée « Le dernier moi » au Colloque « Autofiction » de Cerisy-la-Salle.

Un rêve de ‘Serge’

Au colloque international « Masculin, féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky », l’auteur a fait la lecture précisément de cette scène de *Fils*. La commentant, il a employé ces mots : « ici, l’éros littéraire et l’éros affectif s’emboîtent un moment, mais c’est un rêve » – entendre : « c’est impossible », et ce pour deux raisons : d’une part, la scène est irréalisable parce que le souvenir que partage avec nous le narrateur, extrêmement élaboré, lui vient alors même qu’il est en train de donner un cours complexe sur le texte de Racine ; d’autre part, la jonction de l’éros littéraire et de l’éros affectif est bien, dans la vie, irréalisable, puisque pendant que l’on vit, on n’écrit pas. Si cette fusion existe quelque part, c’est au plan littéraire.

the writing of autofiction is in itself a sexual (and not just an onanistic) act. In fact, throughout that whole section of “Monstre”, autofiction not only reflects but supports and shapes deeply-rooted fantasies of sexual self-sufficiency linked to the act of writing itself, a kind of textual hermaphroditism in which visions of self-penetration (“I enter myself, we come together”) threaten to supplant altogether the “real” erotic encounter that Doubrovsky is ostensibly celebrating¹⁶⁵.

Célébration littéraire d’une rencontre érotique, elle-même provoquée par la célébration littéraire d’une rencontre érotique antérieure mettant en scène les mêmes protagonistes, la scène de lecture inaugurale à *double-fond* de la fin de *Fils* sous-entend – en plus d’une perception de l’acte de lecture comme fusion des sexes de l’écrivain et de la lectrice – l’idée selon laquelle l’auteur accomplit par cette symbiose le fantasme décrit par Ireland. En récrivant son union avec ‘Eliška’, puis en racontant la communion et l’extase sexuelles/textuelles qu’a provoquée sa lecture non

¹⁶⁵ John Ireland, *op. cit.*, p. 8.

seulement pour elle mais aussi pour lui-même, puisqu'ils lisent le texte ensemble, 'Serge' se trouve occuper les deux rôles, les deux pôles à la fois : celui de l'écrivain *et* celui de la lectrice (donc le pôle féminin et le pôle masculin). Se séduisant lui-même, dans une fusion parfaite et jouissive que seule permet la lecture, que seule autorise la littérature, le narrateur devient alors un être complet parce qu'androgyné, échappant enfin aux divisions rigides et historiques des sexes qui l'ont tant fait souffrir. Car il y a deux manières de lire la scène inaugurale de *Fils* : on peut la voir comme le moment où 'Serge' comprend qu'il peut saisir une femme en *l'écrivant* et en lui faisant lire le résultat captivant de cette captation ; mais également – et de cela il est plus ou moins conscient –, on peut penser que 'Serge', en lisant son autoportrait (puisque'il est lui aussi décrit dans le texte de *'la Dispersion'*), *se séduit lui-même* (« je m'autobaise », dit-il). Cette fusion de soi et soi également représentée par la fusion auteur-lectrice, cette séduction de soi, cette symbiose, ne sera possible qu'avec cette figure inaugurale de la Lectrice Modèle qu'est 'Eliška'. Avec les compagnes-lectrices suivantes, il en sera tout autrement : la séduction de l'autre (et de l'autre en soi), jamais gagnée, toujours à recommencer, deviendra un combat illusoire, impossible. Et il faudra attendre la toute fin de la saga doubrovskienne, et *Laissé pour conte*, avant d'assister à de nouvelles retrouvailles entre 'Serge' et sa Lectrice Modèle, 'Eliška' – ou que ce dernier n'atteigne de nouveau une forme de complétude, conciliant enfin ses deux moitiés contraires. D'ici là, dans tous les épisodes autofictionnels, la lectrice, devenue empirique et à l'occasion impérieuse, s'opposera à l'écrivain, le féminin au masculin, l'Esclave au Maître, la créature à son créateur...

CHAPITRE V :
 APRÈS LA LECTRICE DÉSIRÉE, LA LECTRICE DÉSIRANTE
 (*UN AMOUR DE SOI*)

On l'a vu dans la première partie, le calque de la relation 'Serge'-'Rachel' sur celle de Swann et d'Odette dans *Un amour de soi* permet de voir à l'œuvre tout un réseau de motifs et de motivations inconscients – et ce, malgré la teneur apparemment hyper-analytique de la voix narrative : l'auteur se sert du fait que son personnage investit sa relation avec 'Rachel' d'une valeur littéraire par transfert, pour nous montrer combien il peut s'aveugler sur son propre rapport à cette compagne dont il est persuadé qu'elle n'est « pas son genre ». De plus, le fait que la relation entre 'Rachel' et 'Serge' soit, aux yeux du principal intéressé, identique à celle de Swann et d'Odette, ne signifie pas forcément que l'auteur souhaite que nous nous arrêtions à cette comparaison ; tout compte fait, la ressemblance tient trop de l'évidence pour ne pas en cacher d'autres. Mis à part ce dont elle est ostensiblement le pastiche, cette liaison orageuse qui est au centre d'*Un amour de soi*, que nous rappelle-t-elle ? La relation d'un Maître et d'une Esclave dans laquelle cette dernière finira par briser ses chaînes et renverser celui qui la domine.

Guerre des sexes

Le texte de la quatrième de couverture du roman, loin de se limiter à une référence, trop claire pour être prise au premier degré, au roman proustien, propose un second

axe de lecture, susceptible de nourrir une réflexion sur la dialectique amoureuse-textuelle chez Doubrovsky :

Étrange aventure, pour un universitaire qui enseigne confortablement Proust à New York, lorsqu'il découvre un jour que Swann, c'est soi. Qu'un amour tenace s'est tissé en lui, malgré lui, autour d'une femme « qui n'était pas son genre ». Toutes ses analyses de Proust, toutes ses courses affolées chez son propre analyste ne lui sont d'aucune assistance. Il assiste au déroulement inéluctable de la passion qui va bouleverser son existence. Faute d'avoir pu se maîtriser, il entend du moins, à la différence de Swann, s'écrire. Rattraper ainsi sa vie, se rattraper. Ce règlement de comptes exacerbé avec soi-même refusera donc les alibis du romanesque. Seule, en effet, une « autofiction » assume réellement, dans le vif, le fardeau des vérités pénibles, que l'on supporte uniquement dans l'abstrait, ou sur le dos des autres. En notre fin de siècle, les élégances raffinées des années Swann ont disparu : on bat désormais sa coulpe, rageusement, ironiquement, à tripe ouverte. Aujourd'hui, l'affrontement d'un homme et d'une femme que la société a faits (presque) égaux, donc rivaux, n'est plus voluptueuse invention de l'Autre, mais duel brutal des semblables¹⁶⁶.

Si l'autofiction entreprise par le héros pour pallier son incapacité à gérer dans les faits la passion dévastatrice qui est le sujet de ce livre a quelque chose du rattrapage et du règlement de comptes entre soi et soi, si c'est là la conviction de « l'universitaire », on est également justifié de s'attendre à un règlement de comptes plus ou moins avoué avec l'Autre. L'échec de la relation amoureuse serait au moins partiellement dû à une évolution des rapports homme-femme. C'est ce que laisse entendre la toute fin de la citation en parlant, de manière soi-disant théorique, des rapports entre les sexes : « En notre fin de siècle, les élégances raffinées des années Swann ont disparu », « l'affrontement d'un homme et d'une femme que la société a faits (presque) égaux, donc rivaux, n'est plus voluptueuse invention de l'Autre, mais duel brutal des semblables. » Dans la société d'aujourd'hui, où l'homme et la femme

¹⁶⁶ *Un amour de soi*, extrait de la quatrième de couverture – texte entier reproduit en Annexe 5.

sont « (presque) égaux » – sous-entendu : *parce que* l'homme et la femme sont « (presque) égaux » –, et désormais qu'ils sont devenus semblables, *l'un hait l'autre*. C'est sans compter ce que le texte paraît dire d'une perception des identités sexuelles et de leurs rapports idéaux : dans un monde meilleur et dans un passé enviable, ils auraient été non pas découverte ou connaissance de l'autre, mais sa « voluptueuse invention »...

On pourrait bien sûr être tenté de lire cet implicite au premier degré et d'accuser Serge Doubrovsky de machisme. Je crois néanmoins qu'une lecture « féministe », si elle entre en contradiction avec l'avis du narrateur-héros 'Serge Doubrovsky' sur les rapports amoureux à l'ère de la « quasi » égalité des sexes, n'entre pas forcément en contradiction avec ce que pourrait penser le Serge Doubrovsky réel. En vérité, ce qui me semble intéressant n'est pas tant la conviction intime du véritable Serge Doubrovsky à ce sujet, que le contraste entre la position, au sens isérien, de 'Serge' et le rapport (toujours au sens isérien) qui se dégage des différentes positions du texte – dont celles du narrateur et de sa compagne. Dans *Un amour de soi*, la conception archaïque des identités sexuelles qu'a le narrateur se heurtera à la pensée moderne selon laquelle homme et femme sont égaux, représentée (quoique souvent douloureusement et difficilement) par 'Rachel'. C'est le choc éloquent de ces deux visions du monde qui me semble, bien davantage que celle du narrateur, être le fait de *l'entité auctoriale Serge Doubrovsky*. Derrière l'homonymie et la ressemblance assumée entre l'auteur et son alter-ego se trouve donc la mise en scène, par le truchement de ce dernier, d'une vision surannée ou misogyne des rapports des sexes dans le but d'en faire un moteur romanesque. Cela fait de la

relation entre ‘Serge’ et ‘Rachel’ une métaphore polysémique : le couple en guerre, incarné par un quadragénaire macho français et une jeune Américaine « émancipée », deviendra également le lieu où se déploieront des leitmotifs dubrovskiens bien connus. Ainsi, on pourra étudier cette liaison à la fois comme une lutte entre homme et femme pour le contrôle de sa propre image de soi en matière d’identité sexuelle – contrôle passant en grande partie par un intéressant schéma pygmalien – et comme une double relation dialectique Maître-Esclave/Auteur-Lectrice, dans un monde où les rapports se sont « démocratisés » – ce qui, pour un ‘Serge’, laisse présager le pire...

L’Odette future

Dès leur première rencontre dans une soirée mondaine d’universitaires, celle qui deviendra la compagne du narrateur est présentée de manière à faire directement référence à la fin de la quatrième de couverture et à sa sombre conclusion sur les conséquences de la parité sexuelle :

- Professeurs, elle est identique. Je demande
 - Vous enseignez depuis longtemps à Northern ?
 - Non, je débute, je viens de finir mon doctorat à Harvard.
 - Alors, en somme, nous voilà rivaux¹⁶⁷.

Notons la correspondance d’ores et déjà établie entre « elle est identique » et le corollaire que semble en tirer le narrateur, « en somme, nous sommes rivaux ». En plus de rappeler le syllogisme de la quatrième de couverture (la société d’aujourd’hui a fait l’homme et la femme « (presque) égaux, *donc* rivaux » – c’est moi qui

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.14.

souligne), on est ici en pleine prémisse dialectique : la rencontre de deux consciences de soi apparemment ou potentiellement égales instaure d'emblée, dans l'esprit du narrateur, un face à face qui, en bout de course, devra départager « ce qui est reconnu » et « ce qui reconnaît¹⁶⁸ ». Cette impression d'un irrésistible besoin d'antagonisme à l'autre chez 'Serge' est confirmée dans la première description physique de la jeune femme, que les yeux du narrateur détaillent pendant qu'ils discutent – procédé selon lequel, dédoublé, il est à la fois dans l'action et en train de décrire cette action, comme dans l'extrait de *Fils* analysé précédemment. Si la conversation le charme parce qu'elle est un échange intellectuel d'égal à égale, ses sens découvrent un physique qui n'est pas, spontanément, pour lui plaire :

Elle a un air de distinction. Objectivement, on peut la trouver assez jolie. Avec un genre particulier, le dessin du visage affiné qui s'effile en nez pointu, en menton légèrement saillant. Les traits, comme l'allure, la silhouette, ont un rien d'anguleux. Quelque chose de raide, d'aigu. Un charme piquant. Mains graciles, doigts fuselés, rehaussés d'une bague à gros cabochons, minutieusement ciselée, qui s'agite, par saccades, au bout des gestes. Elle a un profil accusé, son coude, quand elle porte son verre à ses lèvres, fait un pli brusque. Ligne svelte, elle a l'ossature mannequin. Elle pourrait sortir d'un magazine de mode. Ses cheveux longs, d'un brun très foncé, presque noirs, forment une frange bombée sur son front, retombent, tout autour, sur les épaules¹⁶⁹.

Ce qui frappe d'abord dans cette description pour le lecteur habitué au roman doubrovskien, au-delà du « premier degré » – la jeune femme n'est pas dépourvue de charmes, mais le narrateur hésite à se laisser éblouir –, est le fait que sans forcément être séduit, 'Serge' reconnaisse qu'elle répond à une norme, sans bien mesurer la portée de ses paroles : en effet, il la dit « objectivement belle » sans prendre

¹⁶⁸ G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*, Jean Hyppolite (trad.), Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1941, tome 1, p. 158.

¹⁶⁹ *Un amour de soi*, p. 16.

conscience du fait que cela veut simplement dire qu'elle correspond à un certain canon de beauté, celui du mannequin, selon des critères qui n'ont en vérité rien d'objectif. Physiquement, 'Rachel' a donc ce qu'il faut pour devenir la remplaçante de 'Eliška', une ressemblance suffisante avec la catégorie du « Top Modèle » qui est nécessaire pour aspirer au rôle de Lectrice Modèle de 'Serge'. Malgré cela, quelque chose cloche. Il éprouve un mélange d'attirance et de dédain qu'il semble avoir du mal à cerner pour lui-même... Or le lecteur, s'il écarte l'évidente ressemblance des rencontres 'Serge'-'Rachel' et Swann-Odette, reste perplexe devant le raisonnement du narrateur. Elle devrait lui plaire physiquement car elle correspond à un canon de beauté reconnu, mais elle n'est pas son genre... Elle est son égale, mais cela signifie qu'elle est sa rivale... Intellectuellement, elle pourrait être sa complice (ils font partie de la même communauté universitaire) et qui plus est, elle connaît et admire son travail, mais à ce sentiment de complicité fait obstacle une répugnance physique que le principal intéressé explique uniquement par le fait que la jeune femme porte des lunettes et qu'elle a le corps anguleux. Peu convaincant, c'est le moins que l'on puisse dire – inutile d'insister sur la symbolique suggérée par le fait que 'Serge' affirme ne pas aimer les femmes qui portent des verres pour y voir plus clair...

Relue à la lumière de la conception des identités sexuelles présentée au chapitre précédent, la conclusion tirée par le narrateur, *elle n'est pas son genre* – qui peut à bien y réfléchir sembler à la fois fallacieuse et expéditive (rien ne la justifie réellement, sinon la projection que fait le narrateur sur Swann) – se transforme en une nouvelle clef de lecture. En effet, plutôt que de lire : *ce n'est pas mon genre de femme*, on peut lire : *elle est mon égale intellectuellement, donc elle m'attire, mais*

elle n'est pas du même sexe que moi, elle n'est pas du bon genre pour être mon égale, donc elle me dégoûte.

Chez 'Rachel', le principe femelle du Sentiment est entaché par des qualités habituellement attribuées par 'Serge' à l'autre sexe, à son propre sexe. Et ici le titre du roman prend tout son sens : l'aimer, c'est un amour de *soi*, c'est aimer une autre conscience virile dans laquelle on se reconnaît, mais c'est aussi aimer son propre sexe en l'autre. Selon la conception qu'a le narrateur des identités sexuelles, un problème se pose donc, quoi qu'il n'en ait nullement conscience : on retrouve les enjeux de la scène de lecture de *Fils*, où soi et l'autre se confondent, mais ici, la fusion des sexes ressemble trop à une confusion des genres, des *genders*, chose tout à fait proscrite dans l'univers doubrovskien, où la règle d'or pourrait se décliner sous la formule *chacun son sexe et l'hétérosexualité sera bien gardée*.

D'ailleurs, plusieurs indices dans le texte viennent témoigner de cette confusion, dans des propos qui semblent échapper au narrateur mais qui, pour le lecteur attentif, sont particulièrement porteurs. Ainsi, pour n'en donner qu'un exemple, ce moment où notre héros commet à son insu un intéressant double-sens : « Une obsession, ça montre au moins que j'ai mes règles. D'or, absolue, il y en a une, inculquée dès ma naissance, dès avant même. LA SEPARATION DES SEXES¹⁷⁰. » Soit, mais « j'ai mes règles », comme l'a si justement souligné Sylvie Loignon dans sa communication au Colloque de Mulhouse¹⁷¹, peut aussi être compris autrement :

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷¹ Sylvie Loignon, « Autofraction », communication présentée au Colloque international « Masculin, féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky », à paraître.

« J'ai mes règles », phrase que peut se dire, une fois par mois, toute femme pubère normalement constituée et n'ayant pas encore atteint la ménopause !

Fort habile, on l'a vu, pour se duper lui-même, notre héros trouvera néanmoins très rapidement de quoi nourrir son sentiment de répulsion pour sa nouvelle conquête, et en étoffer les justifications. En plus de la projection qu'il fait de la célèbre idylle proustienne, il rapporte la découverte progressive de certains attributs rédhibitoires de 'Rachel', tant au physique qu'au moral, et qui ont pour effet de creuser le fossé entre la jeune femme et sa compagne-lectrice modèle. Cela commence par la découverte de sa pilosité au cours d'un premier rendez-vous galant, quelque temps après leur première rencontre :

Un détail me saute aux yeux, me griffe la rétine. Dans l'encoignure obscure du salon, chez Peggie, je n'avais pas vu. Soudain, sous l'éclairage cru du vestibule, me frappe, en pleine lumière une ombre au tableau. Légère, à peine un duvet, mince liséré, mais quand même. Cou, main tendus, *entrez, je suis contente que vous*, là, au-dessus des lèvres pleines, sous la saillie du nez, sous les lunettes. De la *moustache*¹⁷².

Cette ombre au tableau de leur idylle qui commence – la moustache de 'Rachel' – est présentée par le narrateur comme un attribut qui vient encore retarder la séduction parce qu'il est à ses yeux masculin et ne correspond donc pas à sa vision très spécifique de la féminité. Bientôt, lors de leur première nuit ensemble, lorsqu'il aura découvert que sa maîtresse a de plus des poils aux seins¹⁷³ et combien son attitude face au sexe est « castratrice », il attribuera (que ce soit pour lui-même ou

¹⁷² *Un amour de soi*, p. 23.

¹⁷³ « me soulève le cœur me penche sur une mamelle femelle enroulés l'un à l'autre dans le noir j'ai l'habitude seins j'en ai vu dans ma vie tous gabarits toutes les tailles de tous les styles en pomme en poire en pointe ou plats petits énormes tombants qui croulent avalanche adipeuse ou retroussis coquin coquet recule un peu la tête regarde à tâtons à franchises lippées je mords mammes de femme soudain suce un mec » – *ibid.*, p. 27.

dans le cabinet de son analyste) son propre dégoût, et son sentiment d'être châtré, à la fois à l'impudeur et au caractère masculin des jeunes femmes d'aujourd'hui, dont 'Rachel' est devenue bien malgré elle le porte-étendard :

D'habitude, n'ai pas la langue dans ma poche. Là, debout, au pied du lit, enfile mon falzar, m'a cloué sur place, cloué le bec. Si j'ai reçu un tel choc. C'est que j'ai été choqué. *Je n'ai pas eu mon orgasme*. Ma femme, en quinze ans, ses orgasmes, on peut les compter sur les dix doigts. Elle n'en a jamais parlé. Pas un sujet de conversation. Celle-là, après une soirée, ses orgasmes, ses organes, m'assène son anatomie. Étale son vagin au grand jour. Délicat déduit, ici, c'est plutôt le rayon triperie. Entre les foies, les rates, les gésiers, dans la sanguinolence épaisse des cervelles, ébats parmi les abats. Vulve ouverte sans vergogne. Les lapins fendus en deux, avec les rognons restés accrochés, ce genre de boutique, rien que l'odeur, moi ça me donne la nausée¹⁷⁴.

Ce n'est que le point de vue du narrateur, le seul auquel on ait droit, et qui peut bien prendre valeur de vérité par effet de réel... Mais si ces attributs – le fait d'avoir de la pilosité au-dessus des lèvres, de se comporter comme 'Rachel' sur le plan sexuel – dérogent à une certaine conception de la spécificité féminine, c'est à une définition biaisée, contestable, qu'ils s'opposent.

Voluptueuse invention de l'autre et douloureuse réinvention de soi

Après ces premiers temps où chacun des deux amants cherchera la reconnaissance de l'autre, selon le schéma hégélien cher à l'auteur, il faudra que l'une des deux consciences capitule. On est évidemment bien loin du « meurs ou tue » repéré par Doubrovsky chez le héros cornélien, mais on peut néanmoins dire que l'on se trouve face à l'une de ses déclinaisons contemporaines, « domine ou sois quitté ». Ici, c'est

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

‘Rachel’ qui craint trop l’abandon pour continuer sa lutte pour la reconnaissance et qui, pour conserver les faveurs de son amant, s’efforce de correspondre à une vision de la féminité, celle de ‘Serge’. Pendant cette période « heureuse » de leur idylle, Doubrovsky, par le biais du regard aveugle de son narrateur élu Maître, nous indique on ne peut plus clairement la raison pour laquelle, un temps, il réussit à trouver une certaine paix, un accord avec lui-même dans son choix. Cette pacification temporaire rappelle une étape classique du schéma pygmalien, celle où Galatée se moule aux désirs de son créateur, mais également un moment de la dialectique hégélienne (ou *doubrovskienne-cornélienne*) : celui où doivent être distribués les pôles de la domination et de la soumission. Plusieurs extraits d’*Un amour de soi* sont à cet égard éloquentes. J’en retiendrai deux.

Le premier concerne le physique de ‘Rachel’. À compter du moment où la relation oscille entre l’engagement des deux parties et le désir de fuite que pense éprouver le narrateur, la jeune femme effectue sur elle-même certains changements significatifs si l’on garde en mémoire les « raisons » évoquées par le héros pour justifier son sentiment initial de répulsion : « lèvres de frais épilées maintenant assise à côté tout contre depuis qu’elle porte des verres de contact me touche¹⁷⁵ ». Deux des éléments rédhibitoires, la pilosité et les lunettes, ont disparu, et avec eux – mais de cela le narrateur est-il bien conscient ? – le rappel du fait qu’aimer ‘Rachel’ telle qu’elle est signifie s’aimer soi-même en l’autre : double crime pour notre héros, car cela serait à la fois avouer sa vanité et accepter un « dangereux » penchant homosexuel. Par ailleurs la moustache et les lunettes, apanages de

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 39.

l'intellectuel mâle, ne sauraient être tolérés chez une compagne, séparation des sexes oblige. Mais ce n'est pas tout : il faut aussi éradiquer l'esprit viril en 'Rachel', et cela nécessite un changement plus profond. Le second extrait concerne donc le rôle, soudain très sexué, de la jeune femme au sein du couple :

Moi aussi, je suis heureux avec elle. Une vie rangée, une vie réglée, voilà ma règle. Désespéré, déboussolé, de retour à Paris, sans feu ni lieu, elle est mon foyer. Deux-pièces minable, le meublé miteux, elle qui l'anime. Homme sans femme, homme en détresse, sans elle, je serais en perdition. Elle est ma fée, ses doigts longs fuselés, quand elle met la nappe, effacent les plis d'un geste léger, effacent les années. Couverts, quand elle pose les fourchettes tordues, les couteaux ébréchés sur la table, d'un coup de baguette magique¹⁷⁶.

En acceptant de se plier aux désirs du narrateur, 'Rachel', qui avait entamé cette relation sur un pied d'égalité, s'est attribué à elle-même la place de l'Esclave : elle a reconnu, ne serait-ce qu'inconsciemment, la supériorité de 'Serge' ou du moins son autorité, en s'adaptant à sa vision du monde. Quant à ce dernier, il trouvera, en complément à la métamorphose de sa compagne, une parade pour entretenir son enthousiasme à l'égard de leur couple. Comme Swann, 'Serge' déploiera les grands moyens pour oublier la répulsion que lui inspire 'Rachel'. Ainsi il cherchera des traits auxquels s'accrocher pour qu'elle continue à lui plaire, ne retenant que des pièces détachées, la transformant en une sorte de Lady Frankenstein :

Son sourire lui change le visage, le profil un peu accusé, les pommettes anguleuses s'infléchissent, s'estompent, ses joues pâles ont pris le hâle des hauteurs, son geste nerveux s'alanguit, elle baigne toute dans une détente inconnue. Son maintien raide s'abandonne, un bras replié sur l'accotoir, le visage goulûment levé vers le ciel, buvant le soleil comme une éponge, ses traits se gonflent, s'apaisent¹⁷⁷.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 64-65.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 62.

On trouvait d'ailleurs chez Proust des moments étonnamment similaires, comme celui-ci :

quand il ouvrait la porte, au visage rosé d'Odette, dès qu'elle avait aperçu Swann, venait – changeant la forme de sa bouche, le regard de ses yeux, le modelé de ses joues – se mélanger un sourire. Une fois seul, il revoyait ce sourire, celui qu'elle avait eu la veille, un autre dont elle l'avait accueilli telle ou telle fois [...] ; et la vie d'Odette pendant le reste du temps, [...] lui apparaissait, avec son fond neutre et sans couleurs semblable à ces feuilles d'études de Watteau, où on voit çà et là [...] d'innombrables sourires¹⁷⁸.

Mémoire ou appréhension sélectives, malades de l'amante qui n'est, au fond, aimable que dans les moments fugaces où quelque chose change sa physionomie – le sourire – et fait oublier son essence ou sa réalité. La voluptueuse invention de l'autre dont la quatrième de couverture déplore moqueusement l'absence récente n'avait en réalité rien à voir avec l'air de son temps. Son charme suranné est atemporel, universel : il suffit de s'aveugler suffisamment et d'y croire à deux pour que, quels que soient l'époque et le lieu, Pygmalion se trouve devant Galatée, Swann devant Odette, 'Serge' devant 'Rachel'. Et tout aussi atemporelle est la suite de l'histoire qui, comme on le verra, trouve écho non seulement dans sa référence explicite, *Un amour de Swann*, mais renvoie également à un schéma pérenne des rapports homme-femme/Maître-Esclave. Le héros doubrovskien ne jouira pas longtemps de son apparente mainmise sur l'objet aimé. Entre 'Serge' et 'Rachel', les choses commenceront à se gâter dès lors que Galatée se mettra à vouloir s'affirmer en tant qu'elle-même, venant s'interposer entre Pygmalion et ses attentes – qui ne sauraient être comblées que par la femme modèle, idéale construite à partir des bribes les plus « seyantes » de la 'Rachel' « réelle ». En concordance avec le schéma

¹⁷⁸ Marcel Proust, *op. cit.*, p. 197.

hégélien, le personnage de l'Esclave passera donc bientôt par la prise de conscience qui lui permettra ultérieurement de refuser sa condition... Ainsi, avant d'en arriver à l'affirmation de soi, la métamorphose de 'Rachel' se manifestera sous la forme du questionnement. La volupté qu'éprouve 'Serge' à maintenir ce rapport amoureux conflictuel avec une femme qui n'est « pas son genre » commence donc à s'étioler lorsque celle-ci se met à se demander si son compagnon l'aime :

j'aime lire, écrire encore plus, face à ma machine, vadrouille percutante dans les vocables, itinéraires crépitants de mots, toboggan vertigineux à travers phrases, quand on glisse sans pouvoir se raccrocher sur la pente savonneuse des syllabes, j'aime, oui, joie physique, jouissance réflexe, vibre de haut en bas du corps, une onde sensorielle qui frissonne, je jouis donc je suis, aimer quelque chose, certain comme du Cogito, roc de certitude, évidence frappe comme un mur quand on s'y cogne, *quelqu'un*, ça devient tout mou, tout flou à l'âme, [...] aimer est un verbe intransitif, *quelqu'un*, sais pas, me paraît difficile, aimer n'a pas de complément, désir sans objet direct¹⁷⁹

On remarquera d'abord le côté un peu caricatural de ce portrait de 'Serge' par lui-même – ne nage-t-on pas en plein stéréotype masculin, dans la parodie familière du macho incapable d'engagement ? – mais davantage, sous la plume du narrateur, le lien fait spontanément entre amour et écriture : « [Q]uand on glisse sans pouvoir se raccrocher sur la pente savonneuse des syllabes, j'aime, oui, joie physique, jouissance », « aimer quelque chose, certain comme du Cogito, roc de certitude », « *quelqu'un*, ça devient tout mou, tout flou à l'âme. » Aimer l'écriture, c'est aimer « quelque chose » et non quelqu'un : c'est aimer, jouir, vibrer même lorsque l'on dévale le long de la « pente savonneuse » qu'est la fabrication du texte. Soit. Mais n'échappe-t-il pas à notre héros gloseur qu'il aime 'Rachel', justement, exactement comme il aime l'écriture, *comme une chose* : que son amour est, justement,

¹⁷⁹ *Un amour de soi*, p. 69.

façonnement, et que s'il n'en est pas entièrement conscient, une part de lui le sait ? Le grain de sable dans cet engrenage, c'est la question de sa compagne, qui ne souffre plus d'être aimée comme un objet et qui se met tout à coup à vouloir *exister*.

Cependant le Maître, incapable qu'il est de reconnaître la conscience en face de lui en tant que conscience, ne peut évidemment pas voir la métamorphose tout intérieure qui s'opère avant la révolte ouverte. Il sera pris au dépourvu quand l'Esclave cessera de réfléchir et commencera à agir, manifestant son refus avec toute la violence que nécessite la rébellion contre un joug qu'on a cessé d'admettre.

La révolte de Galatée – Pygmalion médusé

À partir de ce moment crucial, la dégringolade du couple s'amorce et 'Rachel' se transforme, selon les termes de son amant, en « goule » ou en vampiressa « hérissée de demandes », qu'il présente comme impossibles mais qui, aux yeux du lecteur, peuvent paraître tout à fait légitimes. Et quoique ce dernier n'ait accès qu'au point de vue de 'Serge', il n'en a pas moins, s'il est attentif, tous les indices en main pour n'être pas dupe du narrateur. « On en est aux ultimatums. Me pousse l'épée dans les reins, me met le couteau sur la gorge¹⁸⁰ », dit-il, « Rachel est hérissée de demandes, elle est bardée d'ultimatums. Mariage, métier, enfants, liste des revendications au grand complet, c'est une panoplie vivante¹⁸¹ ». « J'aurais dû me débarrasser de ses doigts crochus qui m'agrippent, elle existe à mes crochets¹⁸² », affirme-t-il encore...

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸² *Ibid.*, p. 141.

Que demande ‘Rachel’ à ‘Serge’, au juste ? Qu’il cesse de s’accrocher à son seul profit au détriment du sien, demande qui se muera peu à peu en un désir, jugé inadmissible par ‘Serge’, de manifestation de la réciprocité de leur amour : qu’il divorce, qu’il l’épouse, qu’il fonde avec elle une famille. Le lecteur doit alors reconnaître, quel que soit le rapport (d’identification ou de répulsion) qu’il a entretenu jusqu’ici avec le héros, que ‘Serge’ n’est qu’une des deux moitiés d’une entité dialectique : le couple. Et les deux personnages, quel que soit leur référent dans la « vraie vie » (ou leur degré de ressemblance avec le véritable Doubrovsky et avec celle qui serait le modèle avoué de ‘Rachel’, Naomi Shor), prennent soudain une nouvelle dimension, devenant des entités romanesque indépendantes, prises dans un combat pour la reconnaissance de soi que le lecteur ne peut plus ignorer au profit de son identification au narrateur ou en vertu du dégoût, de l’agacement qu’il lui inspire.

Devant la révolte de ‘Rachel’, même si elle nous est présentée du point de vue de ‘Serge’, l’on est forcé de prendre un recul et de se demander qui a raison. Quelle que soit la réponse que nos propres penchants (de lecture) nous inspirent, il demeure que – comme c’était le cas pour l’extrait du *Livre brisé* analysé en première partie¹⁸³ – nous sommes soudain arrachés à notre plaisir préliminaire de lecture, fait de projections et d’identifications diverses, et forcés de considérer deux *positions* opposées du texte ainsi que leur *rapport*, au sens isérien du terme. De primaire, émotive et à l’occasion référentielle ou voyeuriste, notre lecture du texte devient à la fois esthétique et romanesque. Nous apprécions les stratégies textuelles mises en œuvre par Doubrovsky pour nous faire passer d’un état de lecture à l’autre, et les

¹⁸³ Voir le chapitre II, « Duels et dialogues » (première partie).

personnages ne sont plus des alter egos, mais des êtres à part entière. Leur univers, tout littéraire qu'il soit, acquiert en quelque sorte une existence propre.

La révolte de 'Rachel' se manifestera, hormis le discours biaisé du narrateur qui la subit, par d'autres procédés narratifs, dont le plus intéressant est l'évolution des corps des deux personnages. D'abord, après avoir tenté de correspondre aux désirs de 'Serge' et à sa conception de la beauté féminine, la jeune femme reprend le contrôle de sa propre image. Cela se manifeste, dans les descriptions qu'en fait 'Serge', par un supposé retour de la masculinité. Par exemple, à un moment du récit, elle décide de porter les cheveux courts :

Du coup, ses pommettes ont pris de la hauteur, son sourire de la distance, le nez saille, un vrai bec d'aigle. Ça lui donne le faciès osseux, au lieu de les adoucir, elle fait ressortir ses angles. Elle a de nouveau le regard aigu, les arêtes du visage piquantes, le verbe en pointe. Sans prévenir, tout à trac, un tel truc. Me déprime, me débecte. Sa nouvelle coiffure la trahit. Ça la défigure. La transfigure. Elle a pris un tout autre air, ce ne sont pas simplement les traits, c'est la dégaine. Durcie, elle est comme soudain rigide, moi je trouve ça raide. Sans me demander mon avis. Son visage, il appartient à son corps, son corps m'appartient. Règlements de la propriété privée. Pour les changements importants de la façade, il faut l'autorisation de la mairie¹⁸⁴.

À mesure que 'Serge' perd le contrôle sur 'Rachel', sa coiffure se masculinise, l'endurcit, et, dans un étonnant amalgame aux yeux de son amant, sa chevelure va « la trahir », terme qui peut ici avoir deux sens opposés : *révéler* la véritable nature de 'Rachel', ou au contraire *révoquer* l'image d'elle que 'Serge' l'avait forcée à entretenir. Cette nouvelle apparence qui dévoile l'amante telle qu'elle

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 226. Autre exemple : « Ses cheveux sont encore plus courts, même plus à l'africaine à présent, à la garçonne. Sa permanente lui fait un casque de boucles rêches. Elle porte sur la tête des barbelés. » – *ibid.*, p. 262. On pourrait bien sûr voir dans le choix du terme « barbelés », fortement connoté, une allusion au lien, relevé par Boulé et Saveau, entre l'émasculatation symbolique du narrateur et l'expérience de la Shoah (« barbelés » pouvant évoquer les camps de concentration), ce qui décuplerait le malaise éprouvé par 'Serge' devant cette nouvelle 'Rachel'.

est, cette coiffure qui en quelque sorte lui ressemble davantage, est aussi la stratégie par laquelle elle se distingue du modèle auquel 'Serge' souhaitait la voir se conformer... 'Rachel', *métamorphosée en elle-même*, de nouveau elle-même, « débecte » le narrateur. On lui a volé sa créature : en tant que présumé propriétaire, il se sent lésé. Mais ce que l'on lui a dérobé, la 'Rachel' qu'il se sentait capable d'aimer, n'a jamais existé que dans son esprit.

Bientôt, le renversement des rôles se manifestera plus nettement par le biais des corps, lors d'une scène où l'amante fait à l'amant un commentaire cinglant sur son physique « déclinant » :

- Regarde-toi dans la glace !
- Qu'est-ce que je verrai dans la glace ?
- Ton ventre ! Tu as dû t'empiffrer à Paris, mon vieux ! Tu as une sacrée brioche. Ce n'est pas très ragoûtant.
- Je n'ai plus vingt ans, c'est l'âge. [...]

Ma gorge se serre, j'ai la poitrine dans un étau, le cœur me cogne sourdement.
J'hésite, je demande

- Alors, je ne te dis vraiment plus ?
- Plus vraiment¹⁸⁵.

Ironie du sort, juste retour des choses mais sans doute, aussi, trait d'humour doubrovskien que cette scène archétypale renversée, où c'est l'Esclave qui joue le rôle habituellement attribué au Maître tandis que ce dernier se retrouve dans la position humiliante du dominé que l'on traite sans le moindre égard. En fait, 'Serge' se leurre : quoi qu'il en pense, en cessant de correspondre à ses goûts en matière de femme, 'Rachel' ne se masculinise pas ; elle s'émancipe.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 265. On remarquera par ailleurs, dans les descriptions physiques de 'Serge' et de 'Rachel', deux réseaux qui s'opposent : le rond, le dodu (généralement associés au féminin) pour lui et l'anguleux, l'aigu, le raide (généralement associés au masculin) pour elle...

- Ça te change complètement le visage ! Tu n'es plus la même...
- Justement !
- Mais les cheveux longs t'allaient très bien, ils convenaient parfaitement à ton genre, à ta silhouette élancée...
- Mais oui, le stéréotype mannequin. Eh bien, précisément, j'ai voulu changer de genre, voilà.
- Tu aurais pu quand même me demander, avant.
- Mais non, c'est moi qui décide de mon apparence¹⁸⁶ !

Notons la subtile ironie de ce passage dans lequel 'Rachel' parle non pas de changer de *style*, mais bien de changer de *genre*... Si 'Serge' refuse de comprendre ce qui se passe réellement, Doubrovsky, lui, sait le souligner, fort habilement. Horrifié de voir dans la nouvelle coupe « à la garçonne » de 'Rachel' un signe de sa remasculinisation et de sa propre déchéance – coupe à la garçonne qui, notons-le, était connotée tout autrement dans *Fils*, s'agissant de 'Eliška', chez qui cette coiffure n'était pas associée à quoi que ce soit de repoussant ou de masculin – le narrateur dit que « [s]es boucles encore plus denses, encore plus drues, tous ses tifs qui rebiquent en bataille, quand elle redresse ainsi la tête » font d'elle « une vraie Méduse », qu'elle « le sidère¹⁸⁷ ». En effet. Et l'on peut aussi lire cette sidération ainsi : *cette fois, c'est Pygmalion qui est changé en statue*, par une Galatée devenue Gorgone, dans un renversement du rapport de forces entre les pôles dialectiques.

Pupille, compagne et... lectrice

Cette dialectique des sexes, calquée sur *Un amour de Swann*, avec ses teintes pygmalioniennes, rappelle également un autre schéma relationnel dialectique cher à Doubrovsky, et que Patrick Saveau a été le premier à relever. Dans un étonnant

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 226. Intéressant, d'ailleurs, cette remarque dans la bouche d'un personnage dont c'est justement le portraitiste, l'auteur, qui décide de l'apparence !

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 301.

article intitulé « Empreinte de *L'École des femmes* dans *Un amour de soi*¹⁸⁸ », Saveau remarque que si *Un amour de Swann* est bien l'œuvre de référence explicite du roman, une connaissance suffisante du travail critique et pédagogique de l'auteur permet de débusquer une intertextualité implicite mais tout aussi frappante. Cette intertextualité souvent oubliée est d'ailleurs clairement suggérée par l'auteur lui-même, lorsque dans les derniers soubresauts de l'idylle avec 'Rachel', au cours d'une soirée organisée par la jeune femme pour son cinquantième anniversaire, 'Serge' assiste, impuissant, à une scène de séduction entre sa compagne et un jeune beau :

ai tout abandonné pour elle, cette petite frappe qui lui prend la taille sur le canapé, lui passe le bras autour, le tour du propriétaire, non seulement je suis violé, volé, berné à mon nez et à ma barbe, comme un barbon, mon cadeau d'anniversaire, ils me flanquent mon âge à la figure, une soirée farce, de la commedia dell'arte, scénario classique, le minet et la minette contre le vieux, Agnès et Horace contre Arnolphe, ils me couvrent de ridicule¹⁸⁹

Si l'on suit l'analyse présentée par Saveau et que l'on se penche parallèlement sur l'évolution des rapports entre les deux couples de protagonistes 'Serge'-'Rachel' et Arnolphe-Agnès, le rapprochement avec *L'École des femmes* est on ne peut plus convaincant :

Il est [...] possible de lire en miroir le comportement de Serge dans celui d'Arnolphe. Tous deux se voient en moi-soleil, en être dont la maîtrise ne saurait être remise en question. Sûrs de leur emprise, ils sont dans l'incapacité de se rendre compte que le statut d'objet dans lequel ils ont confiné leurs protégées ne saurait convenir à ces dernières qui ont soif d'affirmer leur moi. Toutes deux expriment, en effet, un désir de se désengager de cette relation sujet/objet dans laquelle elles sont tenues prisonnières¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Patrick Saveau, « Empreinte de *L'École des femmes* dans *Un amour de soi* », *Écriture de soi et lecture de l'autre. Textes réunis et présentés par Jacques Poirier, avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman*, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 95-103.

¹⁸⁹ *Un amour de soi*, p. 349.

¹⁹⁰ Patrick Saveau, *op. cit.*, p. 99-100.

On peut donc voir, se profilant derrière ‘Serge’, à la fois les figures de Swann, de Pygmalion et d’Arnolphe, trois représentations du Maître déchu où se confirme la tendance de l’auteur à l’autodérision. La figure d’Arnolphe apporte un bémol à la grandiloquence du narrateur, nous forçant une fois de plus à prendre un recul, à quitter notre position de lecture trop émotive ou référentielle (qui se manifeste par la confusion de la mégalomanie de ‘Serge’ avec celle que nous pourrions attribuer à Doubrovsky) et à voir le narrateur pour ce qu’il est : un double de papier, tout tissé de mots qui lui donnent tantôt un visage tragique, tantôt une face grotesque.

Derrière toutes ces grandes figures de Maîtres détrônés se profile enfin celle, encore plus intéressante, du créateur, interpellée par l’ombre de Pygmalion. Saveau relève d’ailleurs ce trait s’y attarder dans son article, lorsqu’il revient sur l’analyse faite par Doubrovsky de la pièce de Molière dans le texte qu’il lui consacrait en 1961¹⁹¹. « Abordant les rapports d’Arnolphe et d’Agnès », note-t-il, « Doubrovsky souligne qu’ils sont inscrits sous l’égide du complexe de Pygmalion : “Arnolphe veut réunir dans le mari les qualités de père, de créateur et de plasmateur : source de l’être, dispensateur de l’essence, maître de l’existence”¹⁹² ». Ce que dit Doubrovsky d’Arnolphe peut aussi renvoyer à la figure de l’écrivain, dont la créature serait à la fois son œuvre et, dans le cas de ‘Serge’, la Lectrice Modèle dans le moule de laquelle il essaie de faire entrer ‘Rachel’¹⁹³. Cependant Saveau laisse de côté un versant de la relation ‘Rachel’-‘Serge’ : le narrateur n’est pas seul, dans le couple, à

¹⁹¹ Serge Doubrovsky, « Arnolphe ou la chute du héros », *Parcours critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2006, p. 115-121.

¹⁹² Patrick Saveau, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹³ Arnolphe ne dit-il pas d’ailleurs d’Agnès, à la scène 3 de l’acte III (v. 810), qu’elle est « comme un morceau de cire entre [ses] mains » ?

s'engager avec des attentes auxquelles il tentera de faire correspondre une compagne trop différente de ses désirs. Il est lui-même confronté à l'impossibilité de correspondre à celles, tout aussi impossibles, de l'autre. Bref, le renversement des rôles dans la relation de pouvoir est également dû à ce clivage entre 'Serge' et l'idée que 'Rachel' se fait (ou veut se faire) de lui.

Quand l'idole déçoit, et déçoit

L'évidence de l'intertextualité avec *Un amour de Swann* et *l'École des femmes* tend donc à occulter, ou du moins à faire oublier, un autre aspect de la rencontre entre le narrateur et cette nouvelle compagne (qui est aussi lectrice tant de ses œuvres précédentes que du 'Monstre', le roman qu'il a en chantier) : le fait qu'elle ait été provoquée par la jeune femme qui a demandé à l'hôtesse de la soirée d'universitaires du début de l'intrigue de la présenter à 'Serge'.

- Oui, elle voudrait faire votre connaissance. Elle me l'a demandé.
- C'est vrai ?
- Absolument. Venez, je vais vous présenter. [...] Une camarade d'université, nous avons fait nos études ensemble à Harvard. D'ailleurs, elle vous a déjà rencontré.
- Je ne pense pas, son nom ne me dit rien.
- Si, si, vous verrez¹⁹⁴.

Apparente supériorité du narrateur : 'Rachel' est déjà dans la demande, (« elle veut vous rencontrer, elle l'a demandé ») alors que 'Serge' ne sait pas même qui elle est – du moins est-ce ce qu'il affirme à l'hôtesse qui veut lui présenter la jeune femme. Voilà qui modifie les enjeux de départ : 'Rachel' n'est pas seulement une inconnue qui va devenir la compagne et lectrice privilégiée de 'Serge', *elle est une*

¹⁹⁴ *Un amour de soi*, p. 13.

admiratrice qui a souhaité devenir sa compagne ; contrairement à ce qu'en avait retenu le narrateur, d'entrée de jeu, elle était prête à reconnaître sa supériorité. Ainsi, malgré les apparences qui veulent qu'*Un amour de soi* soit l'histoire du long aveuglement d'un homme, d'un combat acharné pour ne pas admettre sa déception face à l'être élu, on y découvre la réciproque de la part de la jeune femme. 'Rachel' a voulu être présentée à lui comme l'aurait fait une *groupie*. Elle aussi fera montre, après s'être aveuglée, d'une étonnante méchanceté en constatant qu'il ne correspond pas à ses désirs. Les désillusions la rendront de plus en plus cruelle envers lui, que ce soit au sujet de son âge ou de son travail d'écrivain qui, au moment de leur rencontre, faisait justement ses délices.

À la fin du roman, 'Rachel' retrouve la vue pour constater qu'en tant qu'homme mais aussi et peut-être surtout en tant qu'écrivain, son compagnon correspond peu à l'idée qu'elle s'était d'abord faite de lui, du 'Serge' qu'elle s'était « voluptueusement inventé ». Lors de leur rencontre, le narrateur avait interprété avec raison l'attitude de la jeune femme comme une admiration si forte qu'elle finirait par en devenir une sorte de miroir aveuglant :

Jeune collègue, prometteuse et allumeuse, *quand vous avez fait cette conférence au lycée français, je vous ai trouvé tellement*, me flatte. Quand on me regarde avec désir, suis pas aveugle. Me vois par ses yeux, dans ses yeux. Du coup, j'en oublie de la voir, elle. Ce qu'il y a d'irrésistible en elle : je ne peux pas me résister, à moi. Si elle s'offre, comment faire pour me refuser. Si elle me propose un déjeuner, suis bien obligé de l'inviter à dîner. L'engrenage, fatal, c'est logique. Par ses pupilles dilatées, je m'agrandis. Dans ses prunelles flamboyantes, je scintille. Quand je m'y mire, je m'y admire. Eau du regard, Narcisse se noie. Ainsi que j'ai fait naufrage¹⁹⁵.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

Mais c'était sans prendre la mesure de ce qui pouvait se passer s'il s'avérait que lui, 'Serge', cesse de correspondre à cette image flatteuse que la jeune femme souhaitait entretenir et conserver de lui. Aussi le revirement n'en sera-t-il que plus cruel :

Son sourcil s'arque, elle me décoche sa flèche. Elle déclare d'un ton méprisant

- Ton roman, d'accord, tu as eu des comptes rendus, la télé, mais enfin, ce n'a pas été un bestseller, que je sache... Maintenant, tu peines sur ton « Sartre » en soufflant comme un phoque ! Tu es vidé, mon vieux !
- Dis donc, je ne suis pas si vieux.
- En mai, tu auras la cinquantaine. Ça n'a pas l'air de te réussir. Tu as le ventre de plus en plus épais, l'inspiration de plus en plus mince...
- Gentil de dire ça !
- Ce n'est peut-être pas gentil, mais c'est vrai¹⁹⁶.

La jeune admiratrice, à force de fréquenter l'homme dans toute son imperfection, prendra un cruel plaisir à souligner la différence qui existe entre le vrai 'Serge' et la figure d'écrivain qu'elle avait créée à partir de la lecture de ses textes, conséquence de ce qu'Umberto Eco appelle « l'aplatissement » de l'Auteur Modèle¹⁹⁷. Notons d'ailleurs un autre élément important qui permet de tisser un lien entre l'évolution de l'image des deux amants, leurs positions respectives dans le rapport amoureux qui est aussi un rapport de forces, et le lien auteur-lecteur. N'est-il pas en effet intéressant, dans la perspective d'une 'Rachel' qui serait une métaphore de la lectrice empirique, que ce personnage se démarque par l'omniprésence de ses yeux, qui reviennent sans cesse, décrits de diverses façons, sous la plume de 'Serge' ?

Amandes noires immenses, ils valent quand elle est heureuse, baignent au fond de

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 324.

¹⁹⁷ « [L]'Auteur Modèle n'est pas toujours si clairement discernable et il n'est pas rare que le lecteur empirique ait tendance à l'aplatir (à partir d'informations qu'il possède déjà) sur l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation. Ce sont ces risques, ces différences qui rendent parfois aventureuse la coopération textuelle » – Umberto Eco, *op. cit.*, p. 77-78.

l'aquarium des lunettes, deviennent incandescents, lancent des éclairs, etc. Et c'est sans parler du fait qu'au début du roman – trait qui déplaît à 'Serge' – elle porte des lunettes dont elle apprendra à se passer, comme elle le fait de sa lucidité, pour entrer plus avant dans ce long aveuglement mutuel qu'est sa relation avec 'Serge'¹⁹⁸.

Si l'on file l'hypothèse selon laquelle le rapport 'Serge'-'Rachel' serait, en tant que rapport dialectique homme-femme, une métaphore du rapport auteur-lecteur, et leur union sexuelle une métaphore de l'acte de lecture, de nombreux passages du roman prennent une signification nouvelle. Par exemple, lorsque 'Serge' avoue : « Si j'écris ma page matinale, elle existe pour lui être montrée. Rachel est mon juge. Si je ne m'appuie pas sur elle, le sol se dérobe, m'enlise dans mes sables mouvants¹⁹⁹ », comment ne pas y lire également la dépendance mutuelle de l'auteur et du lecteur auquel il s'adresse ? Ou encore, comment ne pas découvrir un nouveau sens aux termes employés pour décrire le besoin désespéré de 'Serge' que 'Rachel', devenue distante, indifférente, le remarque de nouveau, le voie, entérine son existence, lorsqu'au sujet d'une émission de télévision à laquelle il doit participer, il dit :

Elle m'a dit, *en tout cas, j'attends l'émission avant de partir*. [...] Pas moi qui ai demandé, c'est venu d'elle. Naturellement, au septième ciel, *je serai heureux que tu sois là, en ton absence, ce ne serait plus pareil*, moi, je nage dans le bonheur, tout aquatique, extatique. IL FAUT QU'ELLE ME VOIE. Voir pour croire, comme ça, elle aura la foi. En moi²⁰⁰.

Et c'est sans compter cet aveu fait à son analyste, 'Akeret', auquel une lecture sous ce nouvel angle donne une signification différente :

¹⁹⁸ « *Lunettes*, je bute. Dès le début, me débectent. J'ai la phobie des besicles. Ni sur moi ni sur les autres ne peux supporter. Femme binoclarde, je débande » – *Un amour de soi*, p. 23.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 329.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 319.

- *But why do you cling to her that way, why?*

- *If I knew!*

Pourquoi je m'accroche ainsi à elle, si je savais, je n'aurais pas besoin de ses services. J'ai tout parié sur elle, tout misé, j'ai joué mon va-tout. Je l'aime, mais qu'est-ce que ça signifie. On peut tout aussi bien dire que je la hais²⁰¹.

Nous pouvons lui répondre. Un écrivain n'existe pas sans Lecteur Modèle, ni un lecteur sans Écrivain Modèle, mais quand ces deux êtres imaginés sont remplacés par des êtres de chair, par l'auteur et le lecteur empiriques, un choc a lieu. *Un amour de soi* brosse le portrait d'un double aveuglement, dont le moindre n'est pas celui d'une lectrice-grognie qui a cherché une impossible rencontre avec la figure d'écrivain qu'elle s'est forgée à partir d'une lecture, d'une réputation. Leur rencontre réelle, en effet, n'a pas pu être à la hauteur de ce phénomène étrange qu'est la lecture, communion de deux absences ; car, inévitablement, l'auteur reste seul face à son lecteur projeté, et le lecteur seul face à l'auteur qu'il s'imagine à travers son œuvre.

Les livres de Doubrovsky traitent tous de la tentation, de part et d'autre, de conjurer cette solitude du lecteur ou de l'auteur, mais surtout ils ont pour enjeu central la désillusion qui s'ensuit d'un projet fou : développer un lien avec un être de chair qui se fondera – s'imagine-t-on – dans l'idéal auquel on veut le faire correspondre. On le verra dans les deux chapitres suivants, à mesure qu'on avance dans l'œuvre et que, parallèlement, l'autofiction doubrovskienne fait son chemin depuis les cercles universitaires vers un public plus élargi et enfin jusqu'à l'arène des médias, la question du rapport « auteur - lectrice modèle - lectrice empirique » ou « lectrice - auteur modèle - auteur empirique » se compliquera, et seront développées les conséquences de l'impossibilité de trouver sa lectrice idéale dans l'horizon

²⁰¹ *Ibid.*, p. 337.

d'attente réel toujours plus décevant où tombe l'œuvre de 'Serge'... Du côté de la lectrice, cette situation se complique de son incapacité à trouver en l'auteur empirique qu'est le narrateur un être qui corresponde aux attentes fabriquées par les médias, de moins en moins littéraires, qui s'intéressent à son succès.

On en arrive, avant d'entrer dans le prochain mouvement de la saga autofictionnelle, à un constat provisoire : la vraie personne, décevante, de l'écrivain, vient s'immiscer comme une tare entre la lectrice et son auteur rêvé. La lecture, elle aussi, oscillerait entre « voluptueuse invention de l'autre » et « duel brutal des semblables ». Encore et toujours, chez Doubrovsky, le sexuel et le textuel tendent à se fondre l'un dans l'autre, à la faveur d'une lutte dialectique où le héros, de plus en plus acharné dans son projet de maîtrise, se voit confronté à une résistance de plus en plus appuyée de la part d'une compagne-lectrice dont il refuse de voir qu'elle veut de moins en moins le reconnaître. La dialectique de l'écrivain chez Doubrovsky est aussi l'histoire de la longue et inexorable chute d'un homme dont les ambitions s'avèrent ontologiquement illusoires, et pour qui la seule issue serait de renoncer à sa position figée de Maître pour pouvoir, comme l'Esclave, accéder au mouvement, au devenir. Il faudra bien des détours, et encore deux importants épisodes de la saga autofictionnelle, avant que cette transfiguration salvatrice du héros puisse advenir.

TROISIÈME PARTIE :

LA LECTRICE INTRUSIVE

je n'écris pas ton autobiographie, j'écris la mienne

‘Serge Doubrovsky’

CHAPITRE VI :
« MEURS OU TUE » (*LE LIVRE BRISÉ*)

Nous avons vu que dans *Un amour de soi*, à travers une guerre des sexes incarnée par les deux principaux protagonistes, Serge Doubrovsky tissait une métaphore de la lutte dialectique entre homme et femme en tant que représentants de l'auteur et du lecteur empiriques (qui est donc ici une lectrice). Il en sera de même dans *le Livre brisé*. Cependant, alors que 'Rachel' n'assistait pas à l'écriture de l'autofiction dont elle allait devenir le personnage féminin principal²⁰², l'héroïne de ce nouvel opus, 'Ilse', verra s'élaborer en direct le texte que le narrateur écrit sur eux deux, à sa demande. Ainsi elle deviendra à la fois témoin et actrice dans l'évolution de l'image d'elle qui y est présentée. Ici, le rapport de forces dépendra donc des réactions du modèle à son propre portrait, et des affrontements qui en découlent. Par ailleurs, la structure a-chronologique du roman, tissé de plusieurs trames parallèles, est également tributaire des querelles des deux protagonistes au sujet du livre en chantier : l'histoire que l'épouse exige que le mari raconte, nous la découvrons parfois dans le désordre, au gré des précisions qu'elle exige de lui, des aveux qu'elle sollicite, des rectifications qu'elle apporte. Jusqu'au chapitre final, « Disparition », marqué par sa soudaine absence, elle agit directement sur l'évolution du récit, et sur sa temporalité, faute de pouvoir lutter contre l'inexorable marche du temps qui la

²⁰² Dans *Un amour de soi*, 'Serge' est en train d'écrire ce qui deviendra '*Fils*', donc le livre précédent.

mène vers une mort programmée, dont nous sommes informés d'entrée de jeu par la quatrième de couverture²⁰³.

'Ilse Doubrovsky'

Sous le tragique de ce *Livre brisé* qui tire sa source de faits réellement vécus par Serge Doubrovsky et son épouse – tragique dont il n'est pas question ici de mésestimer la portée, que ce soit sur le lecteur ou sur l'auteur –, se trouve une seconde couche de sens. Comme l'a bien montré Armine Kotin Mortimer²⁰⁴, on assiste à une sorte de mimésis au carré : 'Ilse' et 'Serge', simulacres romanesques de l'auteur et de sa véritable femme, sont mis en scène lors des diverses étapes de la création par 'Serge' d'un *simulacre romanesque du simulacre romanesque* ; le narrateur et 'Ilse' ont eux-mêmes leurs doubles, personnages centraux d'une *autofiction dans l'autofiction*. De plus, dans l'épisode précédent, le prénom donné à l'héroïne, 'Rachel', servait à « dissimuler » l'identité de celle qui avait été son modèle dans « la vraie vie », Naomi Schor – ruse d'ailleurs plus ou moins transparente, comme c'est souvent le cas pour les livres ayant quelque chose du roman à clés, puisque nombre de collègues et gens de l'entourage de l'auteur ont aisément reconnu le couple mis en scène dans *Un amour de soi*. Mais pour le « public général » et pour les lecteurs français qui ne connaissaient pas le milieu universitaire

²⁰³ « Soudain, à la veille du dernier chapitre, Ilse meurt. (Maladie ? Suicide ?) Bouleversant Doubrovsky : « Entre mes mains, mon livre s'est brisé, comme ma vie. Je me suis alors aperçu, avec horreur, que je l'avais écrit à l'envers. Pendant quatre ans, j'ai cru raconter, de difficultés en difficultés, le déroulement de notre vie, jusqu'à la réconciliation finale. Mon livre, lui, à mon insu, racontait, d'avortement en beuveries, l'avènement de la mort ». Quatrième de couverture complète reproduite en Annexe 6.

²⁰⁴ Voir son article, « Mort de l'autobiographie dans *le Livre brisé* », en français dans le numéro 611-612 des temps modernes et en anglais dans le vol. XXVI, numéro 1 de *Genre*, cité et résumé en Introduction.

new-yorkais des études françaises où évoluaient les protagonistes, le changement de prénom pouvait être relativement efficace. Ainsi, dans *Un amour de soi*, l'identité nominale concernait principalement le narrateur et certains personnages secondaires, comme le psychanalyste 'Robert Akeret' (déjà présent sous ce nom dans *Fils*). Dans *le Livre brisé*, Doubrovsky fait tomber toutes ces barrières protectrices (mais au fond, l'étaient-elles vraiment ?) et assume jusqu'au bout le risque autofictionnel, en donnant à l'héroïne du roman le même nom (prénom et patronyme) que son modèle de chair. Le prix à payer, nous l'avons vu, sera l'obligation, dans l'opus suivant, de renoncer à toute nomination, fût-elle fictive, pour se contenter du prénom générique et anonyme « Elle ».

Ce qui fait donc à la fois l'originalité et la complexité accrue du *Livre brisé*, nouvel épisode de la saga autofictionnelle, est la mise en abyme de l'écriture (avec renvois explicites ou allusions au roman qui est en train de s'écrire sous nos yeux), le traitement double des personnages (qui sont, dans l'univers de l'intrigue, à la fois fictifs et réels), l'identité nominale entre la compagne-lectrice, son modèle de chair et son double *au deuxième degré* (la 'Ilse' du roman dans le roman), et l'élaboration d'une œuvre en chantier et l'autocritique via la lectrice empirique – personnage féminin principal qui est aussi « le personnage du double du narrateur qui lui renvoie une autre vérité²⁰⁵ ».

Pour ne donner qu'un exemple, fort parlant au demeurant, du rôle nouveau attribué à la lectrice empirique, celui d'alter-ego du narrateur par la bouche duquel l'auteur peut exprimer et développer une « autre vérité », voyons l'extrait suivant.

²⁰⁵ Serge Doubrovsky, « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », entretien avec Michel Contat, *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n° 16, 2001, p. 131.

Après que son mari a raconté leur querelle autour de la question des enfants, et qu'il affirme avoir refusé que sa femme soit enceinte de lui en raison de leur grande différence d'âge (il aurait eu soixante ans à l'époque de cette querelle et elle la trentaine), voici la réaction de 'Ilse' – réplique qui, pour nous lecteurs, opère un réajustement qui n'a rien d'anodin :

['Ilse' à 'Serge' :] le compte n'est pas exact. À l'époque où se situent les scènes que tu relates, tu venais d'avoir la cinquantaine : il y a bien des hommes qui ont des enfants à cet âge ! Je ne te demandais rien d'extraordinaire. La soixantaine, c'est maintenant que tu en approches, ce n'est pas au moment que tu décris, mais au moment où tu écris... Commode, hein ? En changeant les dates, tu changes de rôle ! Ta soi-disant fiction devient un mensonge.

- Pas du tout ! Quelle importance, si j'ai cinquante ou soixante ans, puisque j'ai les mêmes sentiments de répulsion, la même répugnance à reproduire l'espèce ? Mon âge exact ne change en rien la vérité de mes attitudes.

- Mais ça change la vérité de nos rapports²⁰⁶ !

Comme le montre cet incident, dans *le Livre brisé*, si « la vérité de leurs rapports » est bien travestie par 'Serge' lorsqu'il écrit son *autofiction dans l'autofiction*, elle est néanmoins rétablie, ou en tout cas nuancée, par cette nouvelle présence de la lectrice au sein même du travail d'écriture. Le couple évolue ainsi au gré des réajustements apportés par cette nouvelle compagne, mais aussi en raison de ses réactions, qui bouleversent complètement l'équilibre du pouvoir auquel est habitué notre héros. Avec 'Ilse', il se trouve soudain confronté à une nouvelle incarnation de la Lectrice, variation de la précédente, encore plus éloignée que 'Rachel' de sa Lectrice Modèle, ce qui permettra à l'auteur un approfondissement du motif dialectique. Cette fois, l'Esclave est combative ; la lectrice, intrusive.

²⁰⁶ *Le Livre brisé*, p. 279-280.

Corps à corps

Si l'histoire du couple 'Ilse'-'Serge' constitue en quelque sorte la première couche de sens, l'évolution même de leurs corps offre indéniablement un second niveau de lecture – moins explicite mais tout aussi éloquent, comme c'était le cas dans *Un amour de soi* – qui nous permet de suivre, pas à pas, la progression du lien parfois violent, toujours inextricable, qui unit l'auteur à sa lectrice empirique. 'Serge', en plus de faire le récit de la lente mais sûre détérioration d'un ménage, décrira comment sa femme, muse et première lectrice, entre vingt-sept ans et sa mort subite à la fin de la trentaine, se défait. 'Ilse' perd pied, lentement mais sûrement, au cours d'une longue descente aux enfers qui aura pour allégorie la dégradation de son corps.

La toute première description de cette nouvelle héroïne fait écho à la première apparition de 'Rachel' dans l'opus précédent. Il s'agit une fois de plus du récit du coup de foudre un peu caricatural d'un professeur de lettres « âgé » (ou du moins qui se perçoit tel) pour l'une de ses ex-étudiantes, lors d'une scène de « raout universitaire » qui reprend le fil là où *Un amour de soi* l'avait laissé. 'Serge', professeur d'âge mûr en rupture avec sa maîtresse ('Rachel'), jette son dévolu sur une nouvelle jeune femme, dans un contexte tout à fait similaire ; habileté du « système S.D. », informant le lecteur qui connaît le roman précédent, et préparant le terrain pour celui qui vient d'entrer dans l'édifice doubrovskien²⁰⁷. Or cette fois, le narrateur

²⁰⁷ Rappelons la scène d'*Un amour de soi* : « ['Rachel'] va me plaquer à la rentrée dès qu'elle sera sûre de son pain poudre d'escampette aussitôt qu'elle aura un poste moi j'attends pas faut prévoir m'y prends à l'avance clou de la soirée un clou chasse l'autre une sacrément jolie même autrichienne en chair temps de changer de continent de relief adieu l'Amérique je varie ma géographie gainée dans un fourreau de velours bleu foncé côtelé toute la soirée la côtoie sur ses manches des fermetures Éclair partout brille moi prompt comme la foudre sexy m'excite » (p. 381) ; et la voici telle que reprise dans *Le livre brisé* : « Déjà Rachel se prépare en catimini à me

ne décrit pas une femme qui n'est « pas son genre », mais bien un type physique qui correspond parfaitement à son idéal féminin :

Sous le nimbe auburn des cheveux courts, galbe parfait du buste. Pas moi qui fabule, qui invente. Quand elle avait vingt ans, elle a été modèle d'artiste. À vingt-sept, elle est encore bien conservée. Posait pour un photographe de mode : dans les magazines sur papier glacé, une allumeuse. Tantôt, habillée dernier cri, coiffée de magnifiques perruques ondoyantes à longs poils. Tantôt, à poil. Une référence. Il faut le faire. Être bien faite. Les académies, plutôt rare dans le monde académique. J'avoue, ça me flatte. À nu, on ne peut rien dissimuler. Moi, avec mon bide bourrelé, mes bajoues fessières flageolantes, je ferais fuir la plus paumée des pédales. Elle, le costume d'Ève lui va comme un gant. Seins élégants. Dodus, fermes, dans un bel équilibre en pointe au-dessus du ventre. Plat, lisse, un délice²⁰⁸.

Mise en opposition avec le corps sous tous rapports imparfait du narrateur (décrit uniquement par son « bide bourrelé » et ses « bajoues fessières flageolantes »), la beauté de 'Ilse' tient au fait qu'elle réponde fidèlement à la norme : c'est une « académie », digne de paraître dans les pages des magazines de mode. C'est aussi un corps que l'on peut habiller, déshabiller, déguiser, un peu comme on le ferait avec une poupée... L'objectification de l'héroïne, ou plutôt sa typification, loin de ne trahir qu'un supposé machisme doubrovskien (pour voir cela, il faudrait se limiter à une lecture de surface), l'inscrit dans l'édifice autofictionnel comme nouvelle incarnation d'une figure nécessaire pour qu'advienne l'une des dynamiques qui est au centre de toute l'œuvre. En effet, 'Ilse' est l'héritière de 'Rachel', et l'on entre donc dans ce nouvel opus doubrovskien avec la conscience qu'un schéma récursif va encore une fois se jouer.

quitter. Ma maison de Queens, dont je continue à payer les traites, n'est plus la mienne. L'appartement de la 113^e Rue, où j'habite, est au nom d'une autre. Des fausses positions, je n'ai eu que ça dans ma vie. [...] Et maintenant, voilà cette mignonne en fourreau de velours bleu nuit côtelé, à fermetures éclair sexy, qui débarque » (p. 59).

²⁰⁸ *Le Livre brisé*, p. 83-84.

Cette fois-ci, également, il s'agit d'une femme plus jeune, admiratrice du travail de notre héros. Elle a d'ailleurs été son étudiante à la New York University et est d'entrée de jeu présentée, en plus de ses attributs physiques séduisants, comme brillante, dotée d'un sens de la répartie qui plaît à 'Serge'. Elle est aussi bien armée que 'Rachel', intellectuellement, pour qu'une complicité puisse s'établir avec le narrateur, mais sans pour autant qu'elle soit en mesure de devenir une rivale : elle n'est ni ne sera sa collègue, n'ayant pas poussé assez loin ses études de lettres pour cela, et puisqu'elle est Autrichienne et que le français n'est pas sa première langue, il n'y a guère de possibilité qu'elle empiète sur son *terrain littéraire*. Un autre élément distingue cette rencontre amoureuse en société universitaire qui semble être la reprise de celle du roman précédent : en effet, alors que 'Rachel' ne pouvait absolument pas intervenir pour nous donner sa version des faits, cette fois, l'héroïne est là pour réagir au récit et, très rapidement, en démonter la mécanique pour démontrer la mauvaise foi de l'écrivain. Ainsi, lorsqu'elle demande à son mari de raconter leur première nuit après cette fête, elle invalide l'anecdote avant même qu'il ne la reprenne, en renvoyant à la version qu'il en a donnée à la toute fin de son livre précédent, '*Un amour de soi*', selon laquelle ils auraient fait l'amour dans le grand lit de 'Rachel' ce soir-là²⁰⁹.

²⁰⁹ « elle dit *I am in one of your courses – Das habe ich schon bemerkt, ich bin nicht blind* tombe pas dans l'oreille d'un sourd dans l'œil d'un aveugle ronde des sourires valse des langues dans le tourbillon des bruits soudain déclare *je suis en train de divorcer je dis moi aussi quelle coïncidence et ce soir qu'est-ce que vous faites – Rien j'ai tout mon temps* du coup on a été dîner dans un restaurant espagnol l'autre garce ['Rachel'] en tournée savante à son colloque de Hopkins je dis *montons chez moi* elle dit *moi je ne ferais jamais ça à mon mari en son absence* réponds *on est à la fin du XX^e siècle faut être moderne* elle a ri on a bien rigolé ensemble pas mal éméchés de mèche je dis *tiens mettons-nous dans son grand lit ce sera plus confortable* elle dit *croyez-vous* je dis *mais oui* moi dans ma chambre je n'ai que des lits jumeaux dans sa chambre à elle on est mieux il y a le grand lit à deux places » – *Un amour de soi*, p. 381.

[Serge :] Qu'est-ce que j'ai fait encore ?

[Ilse :] Tu ne te souviens peut-être pas ?

- Je me rappelle qu'entre ton arrivée et ton départ, dans le grand lit de Rachel, tu as eu l'air assez contente de mes services...

- Ce n'était pas dans le grand lit de Rachel, tu as écrit ça dans *Un amour de soi*, parce que ça avait l'air plus provocant, plus cynique, mais tu avais bien trop la trouille que Rachel s'aperçoive de quelque chose ! On a été se caresser dans le petit lit de ta petite chambre...

- Toujours le petit détail pinailleur²¹⁰ !

Ce petit détail pinailleur est néanmoins crucial. À première vue, on peut y lire que 'Serge' – et, par extension, Doubrovsky – nous présente un portrait de lectrice empirique perfide, incapable de comprendre le sens de son travail, concentrée uniquement sur les vétilles, plutôt qu'attentive au tableau d'ensemble et de saisir le travail de l'écriture sur les « faits ». Cette première réaction est légitime et sans doute recherchée par l'auteur, mais à mon sens il faut pousser plus loin la réflexion et voir qu'au fond, ce n'est pas tant le fait que 'Serge' n'ait pas situé la scène de leur première nuit d'amour *dans le bon lit* qui dérange sa femme – donc le « détail pinailleur » –, mais plutôt son attitude faussement cynique et la provocation facile de cette finale d'*Un amour de soi*. En fait, on se trouve ici face à l'affrontement de deux positions, dont la seconde vient nuancer la première, remettant en cause toute lecture selon laquelle la voix narrative serait porteuse de la vérité du texte.

Corps programmé

L'impossibilité, pour 'Ilse', de tenir sa place de lectrice, en plus de servir de contrepoint à la position de l'écrivain, trouvera donc sa manifestation allégorique dans l'évolution physique du personnage. Le rapport entre l'ingérence de

²¹⁰ *Le livre brisé*, p. 60-61.

l'épouse dans la littérature de son mari et son image corporelle se manifestera d'abord par un changement de cap qui surprendra 'Serge' : elle décidera soudain qu'elle désire avoir un enfant avec lui alors que l'une des raisons de la bonne entente du couple était précisément le désir de ne pas avoir de progéniture – revirement qui, on s'en doute, ne fera pas l'affaire du narrateur.

je n'aime pas les enfants. Je n'ai jamais voulu en avoir. Ce sont les femmes qui les veulent. À corps et à cri, elles exigent. Un moutard, leur droit sacrosaint. [...] Inscrit dans leurs organes, ça commence entre leurs jambes, vagin, utérus, ça traverse, ça remonte jusqu'au cœur. Enfant, c'est inscrit au cœur. Fabriquées exprès, sont conçues pour concevoir. Je ne les blâme pas. Du tout, désir fait partie de leur nature. Si on est une machine à fabriquer de la chair, faut que ça fonctionne. Les mécanismes sont en place, les rouages sont lubrifiés : dès qu'elles sont engrossées, ça baigne. Liquide amniotique et tout, dès qu'elles ont leur petit baigneur, là, au chaud, bien coincé dans leur bas-ventre. Elles accomplissent leur destin. Je reconnais. Pour ça qu'il y a des femelles. [...] Des gosses, elles en veulent des pieds à la tête, des orteils à la racine des cheveux²¹¹.

L'héroïne semble se transformer en machine à concevoir, aux rouages implacables. Fini le corps de rêve, le corps modèle qui a séduit le narrateur : la nature reprend ses droits. Le désir d'avoir un enfant, chez une femme, est irrépessible et animal, il naît d'une mécanique corporelle, biologique, implacable et vient gâter la séduction, faisant disparaître le Top Modèle. Après tout, *elles sont faites pour cela*. Aux hommes, la création ; aux femmes, la procréation. Muses ou mères, voilà les deux choix qui s'offrent à elles. En gentleman, il vaut mieux leur céder. 'Serge' finira donc par se laisser faire, le désir de maternité de 'Ilse' étant plus naturel et moins nuisible que celui d'écrire à la place de l'écrivain. On notera, ici aussi, le côté un peu trop archétypal des rapports 'Serge'-'Ilse', qui n'échappera pas au lecteur attentif

²¹¹ *Ibid.*, p. 177-178.

d'*Un amour de soi* et de *Fils* : derrière l'apparente teneur strictement intime, individuelle du récit, on sent poindre la métaphore. Si l'on tente de dépasser le sens littéral de ces passages tout en se rappelant que chez Doubrovsky « compagne » signifie aussi « lectrice », on peut penser que cette dernière, épouse de l'écrivain qui tente de s'immiscer dans le livre qu'il est en train d'écrire sur eux, a non seulement un besoin irréprouvable de donner vie à un enfant, mais également à une œuvre. La lectrice dont il croyait qu'elle serait modèle, se révélant dangereusement empirique, ne sait pas tenir sa place devant le texte qu'on lui présente. Elle a une envie irrésistible, irréprouvable, de s'en mêler. Ces deux fils de l'intrigue du *Livre brisé*, soit le récit du combat entre 'Ilse' et 'Serge' au sujet de la possibilité de mettre un enfant au monde en tant que couple et celui, parallèle, de cette créature qu'ils conçoivent ensemble sous nos yeux – le livre de leur histoire –, renvoient à la notion centrale de l'œuvre : celle du combat, autour du texte, de la femme et de l'homme, et plus encore de l'Auteur et de sa Lectrice, chacun cherchant à maîtriser l'autre, dans un affrontement entre l'écrivain qui fait des livres et son épouse qui, plutôt que de mettre un enfant au monde, essaie de prendre le contrôle sur ce qu'il écrit... Mais ne peut-on pas aussi inverser la chaîne du raisonnement et dire que 'Ilse', qui veut en matière de littérature être calife à la place du calife, faute de pouvoir le faire, enfermée qu'elle est dans le principe féminin de la lecture, tente de compenser par la maternité ?

Quoi qu'il en soit, elle finira par tomber enceinte et parviendra à convaincre son mari de garder le bébé. Cette victoire apparente sera de courte durée : le lecteur, pressentant bien que rien n'est encore gagné, sera peu surpris de découvrir que 'Ilse', de corps victorieusement porteur de vie, se transformera bientôt en corps-

sarcophage... Car même si le narrateur finit par céder, cette « tyrannie » du corps féminin sur la volonté masculine aura des conséquences tragiques : non seulement la jeune femme fera-t-elle une fausse couche à Noël lors d'un voyage avec 'Serge' chez ses parents autrichiens – Nativité ratée après une conception miraculeuse, ce qui, bien sûr, n'échappera pas au lecteur attentif – , de plus les époux apprendront qu'alors même qu'elle croyait pouvoir se réjouir de la vie qui grandissait en elle, 'Ilse' se trompait, l'enfant étant déjà mort. L'impossibilité de procréer, la gestation d'un enfant mort-né, rejoint celle de créer une œuvre littéraire qui est d'avance condamnée à l'échec...

*elle sanglote, il est mort, [...] quand je pense que, sur l'écran, je l'ai vu sauter en moi, faire des bonds endiablés, quinze jours à peine, ma gorge se serre, les mots s'étranglent, je me force, c'est à cause de ce voyage, tu t'es trop démenée, la fatigue, elle secoue la tête, non, il était en fait déjà mort depuis une semaine, je sursaute, comment ça ?, pas possible, [...] pouvait pas transporter un cadavre au creux du ventre, sépulcre ambulante, de la bidoche putréfiée dans sa matrice en liesse, pas vrai*²¹²

Dans le couple, c'est 'Serge' qui crée, et il a beau jeu de dire éprouver de la « répugnance à reproduire l'espèce²¹³ », puisqu'en créant son alter ego autofictionnel, c'est à peu près ce qu'il fait – reproduire *son* espèce, du moins. Et sa femme, sa première lectrice, sa muse, doit se contenter du privilège compensatoire qui lui est accordé : avoir « voix au chapitre » en ce qui concerne sa représentation, pouvoir protester, pinailler, résister, et que cette protestation, ce pinaillage, cette résistance soient intégrés au tissu de l'œuvre du mari – à condition que ce soit 'Serge' qui raconte comment la censure s'est exercée. En prétendant faire œuvre également, 'Ilse'

²¹² *Ibid.*, p. 245-246.

²¹³ *Ibid.*, p. 280.

se leurre. ‘Serge’ raconte « leur » histoire, mais il le fait, en dépit de sa femme (à la fois complice et critique), comme s’il s’agissait de sa « propre » histoire, dans un récit où elle n’est qu’un personnage-lecteur (alors que lui cumule les fonctions : auteur, narrateur, personnage, acteur, etc.) Maîtrise et omnipotence qui, on s’en doute, ne seront qu’un temps : condamnées à être des outils servant à donner le change, elles finiront par causer la chute du héros.

Corps ivre, ivre mort

La fausse-couche, le fait que la bonne entente règne de moins en moins dans le ménage ‘Dobrovsky’, son incapacité à se trouver un travail qui corresponde à ses compétences, tout cela renverra ‘Ilse’ à une position à laquelle elle désirait échapper en devenant soit mère, soit femme de carrière²¹⁴ : celle de la femme passive, dépendante... Incapable de supporter plus longtemps ce carcan, elle aura une double réaction. Dans le *récit du récit*, d’abord, sa participation comme censeur, son désir de contrôler leur histoire deviendront de plus en plus harassants, incontrôlables. La ‘Ilse-lectrice’ exigera que soit exposé, détaillé plus avant son alter ego (la ‘Ilse’ du *récit dans le récit*). Elle insistera pour que ‘Serge’ raconte les conséquences de la fausse-couche, dans le détail et sans fard : alcoolisme, bagarres conjugales violentes, problèmes de santé, etc.

‘Serge’ obtempère, et les descriptions de son épouse ivre sont particulièrement dures, sans ménagement pour elle comme pour lui : « un drôle de spectacle, là, [...] »

²¹⁴ Il est également question, dans l’intrigue, des nombreuses tentatives de ‘Ilse’ pour commencer une carrière, rendues caduques par le fait qu’elle doit suivre ‘Serge’ dans ses errances – il enseigne un an sur deux à la New York University, et l’autre à son antenne parisienne.

allongée par terre, complètement à poil, totalement poivrée, gisant comme une masse, [...] elle ne grouille pas plus qu'une souche, dix heures et demie du matin c'est un peu tôt pour licher, chez elle pas d'heure, nue sur le sol, ivre morte dans le poussiéreux cagibi²¹⁵ », dira-t-il de la trouvaille qu'il fait un matin, après l'avoir cherchée partout.

Ou encore, au sujet de ses propres réactions :

maintenant chaque fois qu'elle se soûle la gueule, je lui fous carrément un pain dessus, pas du gâteau, lorsqu'elle dégoise ses injures, une vraie tarte, tous ces mois, je me suis fait du mauvais sang, mais j'ai aussi le sang mauvais, parfois il m'injecte les yeux, je vois rouge, je dis, *stop that*, une fois lancée rien ne l'arrête, elle me poursuit de ses acidités obscènes, à mon tour peux plus m'arrêter, le sang m'afflue au cerveau, elle hurle à tue-tête que je veux la tuer, sa voix grimpe les octaves, elle s'égosille, à une heure du matin un raffut à réveiller les morts et les voisins, à mon tour je crie, *stop that or I'll kill you*, pas l'envie qui manque, je crève d'envie de la descendre²¹⁶

'Ilse' aurait commencé à boire pour combattre la douleur physique causée par un avortement bâclé, qui aurait lui-même causé la fausse-couche... puis les excès d'alcool auraient entraîné d'autres douleurs physiques, qu'elle aurait tenté de soulager en buvant davantage, etc. Cependant la dureté de ces épisodes où l'on découvre un corps défait, presque catatonique, tend à occulter une autre série de scènes : celles où elle se bat de toutes ses forces contre un sort qu'elle a elle-même programmé et contre lequel le lecteur sait que, à l'instar des grandes héroïnes tragiques, elle ne pourra rien. Au premier degré, plus 'Serge' avance dans la rédaction de leur histoire, plus 'Ilse' déraile, au physique comme au moral. Mais parallèlement, quoique de manière moins spectaculaire ou frappante, elle résiste, pas uniquement en tentant d'exercer une censure sur ce que son mari est en train d'écrire, mais en luttant de toutes ses forces contre une fin d'ores et déjà annoncée, scellée par la quatrième de

²¹⁵ *Le Livre brisé*, p. 296.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 298.

couverture. Plus concrètement : les scènes du coma éthylique de ‘Ilse’, qui nous donnent l’impression de sa dégradation, de sa perte totale de maîtrise, seront entrecoupées par d’autres scènes, fort significatives, où la jeune femme lutte farouchement contre le rôle qui lui est assigné par son mari.

Par exemple, un soir où le couple doit recevoir des invités importants à dîner, la parfaite maîtresse de maison, la cuisinière hors pair, se rebiffe. Avant l’arrivée des invités, alors qu’elle devrait être à préparer le somptueux repas que ‘Serge’ et elle ont prévu, l’hôtesse se saoule. Lorsque son époux, vert de rage, tente de l’amener à avouer qu’elle est ivre, elle refuse de cuisiner et va s’enfermer dans la chambre, où elle s’effondre sur le lit. Le combat acharné pour échapper au rôle caricaturalement féminin qui lui est assigné passe par l’autodestruction et se termine dans un abattement qui s’apparente, dans les descriptions physiques faites par le narrateur, à la mort. Comme il n’y a rien à faire pour l’éveiller, ce dernier se voit forcé de recevoir seul les invités – il prétend d’abord les faire attendre jusqu’à ce qu’elle se réveille pour leur faire à manger ! – et dans une scène burlesque, il tente de préparer lui-même le repas :

je lui prends le bras je le serre à en faire craquer le cubitus *pas d’histoires tu vas cuire ton repas chinois* dents serrées dit *non pas trente-six solutions* je lui fracasse le crâne ou je la laisse se coucher je dis *tu ne perds rien pour attendre* elle hausse les épaules chancelante zigzague le long du couloir laisse tous et tout en plan va se pieuter qu’est-ce que je peux faire dix heures et demie reviens au salon en souriant un sourire jaune amer qui me tord les commissures [...] je dis *passons à table ma femme se sent mal rien de grave mais ça la prend parfois comme ça* j’ajoute *vous voudrez bien m’excuser quelques instants pendant que je prépare les petits plats* une dame poète minaude *ce sera très amusant* j’ai envie de rire comme à mon enterrement²¹⁷

²¹⁷ *Ibid.*, p. 289.

Échec retentissant : le repas est immangeable, ‘Serge’ a tant épicé le plat que les invités en pleurent à table...

À la lecture de ce passage dont on a l’impression qu’il est tout droit sorti des années cinquante, on se demande à quelle époque on se trouve. Le réalisme de la scène n’est qu’apparent, et l’échange entre l’invitée et ‘Serge’, où s’énonce comme une évidence le fait qu’un homme prépare le repas soit « amusant », est loin d’être aussi crédible qu’il n’y paraît : les hommes qui cuisinent étant plutôt nombreux dans la « vie réelle » depuis bien avant l’époque où se situe l’intrigue du roman, les années 1980, nous ne devons pas être dupes du fait que le ridicule de cette situation soit présenté ici comme une évidence.

En étant attentif à ce que dissimule ce premier niveau de lecture, en refusant de se laisser tromper par son effet de réel, on peut aisément lire ce qui y est sous-entendu : le stéréotype. Or chez Doubrovsky, tout stéréotype a son sens. L’équilibre de l’univers romanesque doubrovskien, on s’en souvient, repose sur la « séparation des sexes »... Mais derrière cette apparente fable conjugale – où la femme qui refuse de jouer son rôle entraîne l’échec d’une soirée et l’humiliation publique du mari, *forcément* ridicule dans le rôle de l’épouse –, le lecteur qui a été attentif à la mise en scène des rapports conjugaux dans *Fils* et dans *Un amour de soi*, sait déceler ce qui semble bien, au final, être une métaphore : si la lectrice sort de son rôle, gare à elle, mais aussi gare à l’auteur et au texte. L’allégorie n’est d’ailleurs pas dénuée de... piquant : lorsque ‘Serge’ est laissé à lui-même dans la cuisine, que l’on peut aussi voir comme son laboratoire d’écriture, il épice les choses à outrance. Sans ‘Ilse’ pour venir doser la préparation, c’est la catastrophe, et ‘Serge’ fait tout un plat. N’oublions

pas que, dans ce passage, la douleur des lecteurs-convives au moment de consommer le mets immangeable que le héros a dû préparer seul, est décrite par le biais des yeux qui versent des larmes...

Nous l'avons vu, les éclats de violence causés par ses « cuites » prennent fin lorsque 'Ilse' s'effondre, catatonique, et qu'elle tombe dans un profond sommeil éthylique. Ces portraits offrent une image de son corps qui se rapproche de plus en plus du cadavre. Ils sont tous concentrés dans un même chapitre, l'avant-dernier du roman, « Beuveries », précisément celui qu'elle a lu avant d'absorber une surdose létale de vodka :

ELLE NE S'EST PAS SUICIDÉE NON [...] MAIS ELLE S'EST TUÉE d'une autre façon sa façon à elle À L'ALCOOL ça tue lentement l'alcool mais des fois on est surpris soudain s'accélère encore un petit coup un dernier coup LE DERNIER pas conscient non pas volontaire elle ne s'est pas donné la mort elle a tâtonné à sa recherche la main tendue un geste familier irrésistible [...] simplement un litre de vodka la vision m'étrangle m'étouffe j'en suffoque J'Y SUIS JE VOIS ses doigts hésitent et puis agrippent le goulot de la bouteille à même on a pas retrouvé de verre [...] se pique le nez s'allonge après veut se lever pique une tête après peut plus jamais se relever²¹⁸

Les médecins avaient pourtant averti le couple : la dépendance de 'Ilse' et les problèmes de santé qu'elle avait entraînés en étaient arrivés à ce point que même une infime quantité de boisson pouvait s'avérer mortelle. C'est précisément cela qui a eu lieu : l'alcool l'a tuée... Ou n'est-ce pas plutôt le chapitre mettant en scène « 'Ilse' et l'alcool », la *représentation* qu'il offre et que celle-ci a prise à la lettre, comme une vérité absolue, comme le reflet fidèle de la réalité ? En fait, à tous les niveaux du récit, c'est à partir de ce point névralgique dans le roman de 'Serge' que les dangers

²¹⁸ *Ibid.*, p. 334-335.

de la confusion entre réel et simulacre menaçant le couple auteur-lectrice sont implacablement, soigneusement exposés par Doubrovsky. Le dernier chapitre du *Livre brisé*, « Disparition » – où le lecteur apprend brusquement, dès les premières lignes, la mort de l'héroïne –, sera le lieu où, tant au premier degré de lecture qu'au plan de la métaphore ou de la parabole, domineront les thèmes du brouillage des limites et de sa fatalité.

Cadavre en vitrine, de tout son long sur la civière étendu, un drap le recouvrant jusqu'au cou. C'EST ELLE. À la seconde, chaque fibre de mon cœur, de mon corps, la reconnaît. Ses cheveux châtain, auburn, à reflets roux, coupés court. Filaments ébouriffés, raidis, toison hérissée, hirsute, perruque grotesque sur le crâne. On a déguisé son visage. Son front parfait, poli, galbé. Une blême enflure glaireuse. Les yeux fermés. Les paupières rabattues sur le regard, tendre, éclatant, si mobile. Comme une bâche. Ses joues pâles au léger coloris rose sont violacées. Les lèvres se figent en un rictus tuméfié. Elles ont l'air fendues. [...] Les oreilles si fines ne sont plus en peau, mais en cire. Le cœur me bat à rompre dans la poitrine, mon regard, à travers la vitre, tâtonne éperdument sur son visage. [...] D'un seul coup, ça m'a labouré la tripe, m'a pris comme un râle aux entrailles, c'est remonté jusqu'à la gorge, je me suis mis à hurler comme les loups, la mort soudain c'est animal, j'ai aboyé de douleur comme un chien, je me suis cogné le front contre la vitre. ÇA, LÀ, ELLE, j'ai senti que j'allais aussi crever, vidé comme un abcès qui s'ouvre, tellement puant, tellement purulent²¹⁹

L'apparition du cadavre de 'Ilse', décrit de manière implacable et presque insupportable pour le lecteur, malgré l'émotion très forte qu'il provoque, ne saurait totalement occulter un autre aspect : celui de la mise en rapport des images corporelles de la lectrice et de l'auteur. Un parallélisme est établi entre les époux, enfin rendus égaux par la mort, la reprise de l'image soulignée ne pouvant être fortuite. De la relation un peu caricaturale entre un romancier vieillissant et une jeune

²¹⁹ *Ibid.*, p. 339-340 – c'est moi qui souligne.

femme appétissante, taillée sur le modèle mannequin, la mort de 'Ilse' renverse le rapport de forces.

Passé le récit douloureux du choc de la rencontre avec le cadavre en putréfaction de sa femme par 'Serge', le corps de la muse et première lectrice disparaîtra de la vie du narrateur, pour être remplacé par tout ce qu'il lui reste, son simulacre de papier... Simulacre qui devra et pourra continuer sa route, cette fois, sans le concours ou l'ingérence de la principale intéressée. Après sa mort, 'Ilse' se met à évoluer librement dans l'esprit du narrateur. Maintenant que la lectrice qui rêvait d'exercer le contrôle sur l'œuvre dans laquelle elle se projetait ne peut plus agir, son corps peut retrouver toute sa gloire, et même être affublé d'une perfection posthume :

quand elle renaît de ses cendres, elle perd son cadavre, elle n'a désormais plus qu'un CORPS DE GLOIRE, elle rayonne, ses bourrelets au ventre s'effacent, elle a ses muscles durs, juvéniles, du début, ses cuisses minces, fermes, m'enserrent, elle a les seins, le bassin d'une époque, la coupe, le galbe des cheveux, d'une autre, je la mélange avec elle-même, ON A UN AMOUR SANS MÉLANGE, les morts, c'est cruel, peu à peu ils se dépouillent de leurs défauts, plus que des qualités qui fulgurent, transfigurée, LA FEMME IDÉALE²²⁰

En plus de faire de 'Ilse' une Lady Frankenstein²²¹ faite de pièces détachées venant des différentes représentations corporelles qu'il en a données pendant qu'elle vivait encore, le narrateur attribue à son personnage, en le recréant pour nous, un corps de papier... La lectrice empirique, enfin redevenue Lectrice Modèle par le truchement du récit autofictionnel qui en dresse le portrait. Mais également, et

²²⁰ *Ibid.*, p. 414-415.

²²¹ On a vu que c'était aussi le cas, dans un contexte différent, avec 'Rachel', dont le narrateur ne choisissait que des bribes pour s'en forger un portrait aimable et oublier le sentiment de répulsion qu'elle avait tendance à lui inspirer.

surtout, le vide criant laissé par l'absence si totale, si brutale de l'épouse défunte, provoque chez le narrateur endeuillé un réflexe qu'il regrette de ne pas avoir eu en sa présence, et qui lui fait puiser dans sa mémoire l'ensemble des qualités qui, à ses yeux, faisaient de cette compagne-lectrice, aussi imparfaite qu'elle ait pu sembler, un être profondément aimable. « Libéré » de cette interlocutrice dont la présence et l'ingérence faisaient écran à la lucidité qu'il aurait pu avoir en la décrivant, le narrateur est désormais forcé à une redoutable remise en question du pacte qu'ils ont scellé. Ici, Doubrovsky établit tout à fait clairement le lien entre le contrat d'écriture-lecture passé par les amants et le dénouement de leur histoire :

elle a reçu la main de l'écrivain en pleine figure, un vrai coup téléphoné, J'AURAI DÛ PRÉVOIR, au téléphone, elle avait la voix changée, pas cristalline, pas carillonnante, non, pâle, terne, éteinte, elle dit, *il faudra qu'on en parle de vive voix*, je dis, *mais bien sûr, je t'ai toujours dit, c'est toi qui décides, tu as un droit de regard absolu, jamais je ne publierai une ligne sans que tu l'approuves*, elle me dit, *tu as été dur*, je dis, *oui, sans doute, mais pour moi aussi*, elle dit, *pas autant que pour moi*, je dis, *tu trouves, je me suis traité de S.S.*, elle ne dit rien, des semaines qu'elle attend que je l'envoie, ce chapitre, « Avortements », elle a bien aimé, elle m'a dit, *tu sais, tu m'as émue, ce que tu as dit de notre fils [mort-né], d'Alexandre*, je dis, *j'ai donc l'imprimatur*, elle dit, *je suis très contente*, seulement, après « Avortements », obligé, il y a la suite, « Beuveries », notre entente, notre pacte, l'autobiographie, faut que ça soit vrai, total, ou pas l'écrire, si on raconte sa vie, pas de cache-cache, de cache-sexe, faut qu'on exhibe, cœur et corps mis à nu, ou faut se taire, elle a voulu que je parle de nous, d'elle, *j'en ai marre que tu écrives toujours sur tes autres bonnes femmes*, d'accord, je lui dis, *as-tu réfléchi, ce n'est pas toujours facile, il y a un prix à payer*, elle me dit, *ça m'est égal*, si ça lui est égal, « Avortements », elle a aimé, si c'est son vœu, je fonce, j'enfonce le clou, « Beuveries » la crucifie, pourtant, les chapitres, à mesure que je les termine, elle qui les demande, « Beuveries », elle l'attend de pied ferme²²²

²²² *Ibid.*, p. 390. L'on est frappé, dans ce passage, de l'emploi de l'expression « droit de regard » pour parler d'une 'Ilse'/une lectrice morte, dont le regard, justement, s'est éteint – voir à ce sujet l'extrait des pages 339-340 cité ci-dessus : « Les yeux fermés, les paupières rabattues sur le regard, tendre, éclatant, si mobile. Comme une bâche. »

Depuis qu'il n'a plus devant lui l'autre duquel il souhaitait à tout prix, dans la lutte dialectique, se faire reconnaître et qui le combattait aux mêmes fins, réalisant réellement cette fois le célèbre « Meurs ou tue » du *Cid*, 'Serge' paie cher le contrat fatal passé avec son épouse, lectrice et muse. Au-delà des jugements moraux sur les intentions de l'auteur ou du narrateur, il y a, seule chose à laquelle on puisse se fier, ce que dit le texte : la déchéance, la chute, le sentiment dévorant de culpabilité de celui qui est resté derrière – culpabilité qui trouve d'ailleurs une résonance, pour le doubrovskien habitué, dans celle du survivant de la Shoah qu'est aussi le narrateur.

Les périls du simulacre

La comparaison de ce qui lui arrive tout au long du récit avec le fonctionnement de la tragédie classique revient souvent sous la plume de 'Serge', tant dans les romans précédents qu'au sein du *Livre brisé*. Ce sera également le cas dans l'opus suivant, *l'Après-vivre*, lorsqu'il sera question du sort de 'Ilse' :

D'un seul coup, tout se renverse. La péripétie, le nœud du tragique, Aristote le dit, il doit le savoir, c'est cela, exactement : le passage dans le contraire. Quand on croyait toucher au bonheur, juste à ce moment-là, la même semaine, Ilse devait venir vivre à New York, je vais l'enterrer à Paris, tragédie pure, c'est la définition parfaite. Au théâtre, on éprouve la fameuse catharsis. Dans l'existence, c'est l'annihilation brutale, l'anéantissement de la bête²²³.

Ne trouve-t-on pas ici sous la plume du héros, quelque peu camouflé par une assertion qu'il ressasse tout au long de l'édifice autofictionnel – le tragique tiendrait au fameux retournement dans le contraire – l'*autre* nœud du problème : celui de la

²²³ *L'Après-vivre*, p. 24.

différence entre « le théâtre » et « l'existence », dont l'amalgame dangereux est justement au centre du roman de 'Serge' et de 'Ilse' ? La double erreur de la jeune femme n'était-elle pas justement de confondre les deux ? Et l'autofiction doubrovskienne ne met-elle pas en scène ce qui advient lorsque l'on est incapable – en tant que celui qui reçoit l'œuvre et l'actualise – de savoir *où l'on se trouve* ? L'autofiction pratiquée par 'Serge' provoque chez sa lectrice qui assiste aussi à son élaboration, une confusion mimétique :

Je montre à ma femme le début de mon roman. Je le lui soumetts, parce que j'ai confiance en elle. Dans son jugement. Je la méjuge. Moi, je me situe d'emblée sur les hauteurs éthérées, je parle littérature. Elle, elle est terre à terre. Mon personnage, elle s'en fiche. Elle en veut à ma personne. J'ai beau m'abriter derrière mes fictions, elle cherche les réalités, la petite bête²²⁴.

Cette confusion aura de graves conséquences, littéralement fatales, d'autant qu'elle est ici entretenue tant par le créateur que par sa lectrice. *Le Livre brisé* semble mettre en scène ce qui se passe lorsque le lecteur d'autofiction, pris dans le piège mimétique, perd pied et (se) projette jusqu'à s'imaginer passant de l'autre côté de l'écran qu'est le livre, ce simulacre écrit par un autre... On en trouve un exemple dans la scène qui suit tout juste celle de la crise conjugale à propos du repas chinois que 'Ilse' refuse de préparer, lorsque l'on passe du plan sexué et intime au plan littéraire, textuel. Au lendemain de cette énième « cuite », lorsque 'Ilse', confuse, veut discuter avec 'Serge' de ce qui s'est passé lors du dîner qu'elle a, dans tous les sens du mots, raté, elle se heurte à un mur :

²²⁴ *Le Livre brisé*, p. 60.

elle lève les yeux vers moi *reste encore un peu je t'en prie pour une fois je dis mais voyons il est plus de dix heures et demie je dois elle supplie chéri parlons encore un peu peut-être ça nous aidera je dis mais nous pourrons reprendre tout ça à déjeuner j'ajoute et à dîner* elle me jette un regard tout triste je me lève je l'embrasse dans le cou elle dit *tu vois je dis je vois quoi elle murmure à apitoyer une âme de rocher tu vois que tu ne te soucies pas vraiment de moi [...] je suis tellement confuse pour hier soir cela me fait tellement de peine tu ne peux pas savoir chéri je m'excuse je dis mais si je sais tu ne l'as pas fait exprès et puis nos amis puisqu'ils sont analystes ils comprendront après tout c'est leur métier j'ai hâte je voudrais elle demande humblement tu me pardonnes bien sûr mais oui n'en parlons plus ce n'est pas la première fois je pense ni la dernière seulement plus le moment de bavarder ma femme je comprends elle a soif d'amour faim de tendresse mais je ne peux pas supporter qu'on morde sur ma matinée²²⁵*

Autrement dit, 'Serge' abandonne 'Ilse' pour "Ilse"... À force d'investir son propre reflet, de vouloir en dessiner les contours, la muse perd au change. 'Ilse' et "Ilse" sont de plus en plus interchangeables, la « vraie » occupant, à sa propre demande, de moins en moins de place dans la vie de l'écrivain, au profit de la « fausse ». Lorsque la lutte dialectique auteur-lectrice se double d'une lutte dialectique auteur-personnage, lorsqu'il y a autofiction et que la lectrice est aussi le modèle de l'héroïne, un nouvel enjeu s'ajoute. Le roman semble mettre en scène le piège autofictionnel, et également le mettre en pratique et ce, à deux niveaux : celui du *Livre brisé*, simulacre d'événements réels, et celui du '*Livre brisé*' qu'écrit 'Serge', copie d'une copie. Où le piège réside-t-il ? Dans une lecture qu'on pourrait dire trop référentielle, trop voyeuriste ou trop narcissique ; mais plus encore, dans une lecture qui ne sait plus où se trouve la limite entre l'œuvre et le monde, limite d'autant plus difficile à distinguer que le brouillage de la frontière entre réel et simulacre est justement au centre de la démarche autofictionnelle. 'Ilse' exige de son

²²⁵ *Ibid.*, p. 293-294.

mari une chose que ‘Rachel’ n’exigeait pas – qu’il écrive non pas une fois la page tournée, mais « à vif » :

- [...] Tu t’es pas mal déballé dans *Un amour de soi*, ça n’a pas eu l’air de te faire peur...

- Pas du tout pareil ! L’histoire avec Rachel, quand j’ai publié mon bouquin, cela faisait quatre ans qu’elle était enterrée. On peut tout dire, du moment que c’est passé. Le présent, voilà le problème, parce qu’il engage l’avenir. Il y a déjà assez de difficultés entre nous : si j’ajoute encore celle de les raconter !

- Michel Contat a écrit que, dans tes romans, tu reculais « les limites du dicible »... Eh bien, recule-les encore²²⁶ !

Les voilà donc, les fameuses « limites du dicible » du *Livre brisé*, qui ont tant fait couler d’encre, provoqué tant de colère ou d’agressivité, dans une grande confusion des plans romanesque et réel – la mort de ‘Ilse’ dans le roman, et la mort de la véritable épouse de Doubrovsky « dans la réalité ». Je n’aurai pas la mauvaise foi de prétendre que la mystification opérée par le *Livre brisé* sur les lecteurs soit injustifiée. Mais je préfère étudier cette confusion entre le réel et le romanesque, en débusquer les ramifications et conséquences, en tant que sujet central du *Livre brisé*. Le roman présente la mise en scène des conséquences d’une telle prise de risque. De là à en conclure, pour cause d’autofiction, qu’il en est de même pour l’œuvre du véritable Doubrovsky, le pas est vite franchi, peut-être à tort : car ces « limites du dicible », si elles sont facilement repérables au sein du roman (elles sont pointées du doigt par les personnages, clairement indiquées tant par le narrateur que par son épouse, ne faisant ainsi l’objet d’aucun doute pour le lecteur), sont beaucoup moins faciles à identifier dans la réalité. En ce qui concerne l’œuvre du véritable

²²⁶ *Ibid.*, p. 50.

Doubrovsky, elles dépendent non seulement de l'auteur lui-même, mais également du lecteur qui reçoit son œuvre.

Dans cette *mimésis en abyme* que propose *le Livre brisé*, se pose le problème de l'incapacité à discerner la limite entre la représentation et ce qu'elle est censée représenter. Ainsi, le miroir que 'Ilse' croit lui être tendu (à sa propre demande) par 'Serge', lui renverra d'elle-même une image si troublante qu'elle en mourra – incapable qu'elle est de comprendre que, justement, *la littérature n'est pas un miroir*, et que même si c'était le cas cela ne changerait rien au fait que le reflet n'est qu'un simulacre, qu'il existe sur un plan différent, qu'il *découle* d'un référent, lui *ressemble, mais n'est pas lui*. C'est ce mode d'entrée en relation avec le simulacre qui est au centre du *Livre brisé*, mais également de la réception de cette autofiction de Doubrovsky qui a connu le plus grand succès²²⁷ : en aurait-il été de même si le bouleversement provoqué par la lecture du roman n'avait pas été décuplé par le fait, ouvertement admis par l'auteur, qu'en plus, des événements similaires avaient réellement eu lieu, dans « la vraie vie » ? En racontant la déchéance d'une lectrice en particulier, 'Ilse', qui comme toutes les compagnes-lectrices de 'Serge' est représentative d'une certaine manière de lire, et en donnant au récit de cette déchéance la forme autofictionnelle, *le Livre brisé* a non seulement illustré mais il a même provoqué, tant sur le plan de l'intrigue que dans la réalité, cette confusion typique de nombreuses œuvres romanesques classées sous la bannière « autofiction ». La double lunette dont nous parlions dans la première partie de cette thèse – celle qui

²²⁷ Il lui a valu le Prix Médicis, la renommée hors des cercles universitaires, mais aussi les foudres de maints critiques, et l'ajout par son éditeur du bandeau « Livre Monstre » à chacun des exemplaires du roman comme argument de vente.

admet simultanément une lecture émotive à tendance voyeuriste/référentielle et une appréhension plus distancée (nous permettant de voir notre propre crédulité et d’apprécier le piège dans lequel nous venons de tomber, plaisir plus esthétique) – est indispensable à la bonne actualisation du *Livre brisé*. Autrement, la tragédie tend à déborder de la scène, celui qui reçoit l’œuvre étant incapable de savoir où se situe la limite entre elle et lui.

C’est précisément la difficulté de distinguer cette *représentation* d’une confusion des limites et une *réelle* confusion des limites qui a causé le terrible malentendu entre Doubrovsky et un certain nombre de ses lecteurs. Impitoyable système gigogne, le *Livre brisé* raconte les conséquences de l’incapacité à se détacher de ce que l’on lit (ou de ce que l’on croit lire) ; sa publication a eu pour résultat que les véritables lecteurs, devant ce roman sur les problèmes de la lecture trop identificatoire ou référentielle, ont parfois perdu la capacité de distinguer les plans de l’œuvre et du réel. On en trouve l’exemple le plus frappant dans la rencontre entre Serge Doubrovsky et Bernard Pivot lors d’une émission d’*Apostrophes* au moment de la parution du roman. Disponible aux archives de l’Institut National de l’Audiovisuel²²⁸, cette scène troublante montre bien l’étendue du problème que le roman met en scène. On croit en effet rêver en voyant Serge Doubrovsky attaqué par Bernard Pivot, qui se sert des propos de son narrateur pour les assimiler à l’auteur, sans nuance et sans discernement, alors que les autres invités de l’émission, dont le psychanalyste Alain Manier, pensent mettre Doubrovsky sur le divan en faisant la psychanalyse de ‘Serge’ – et tombent alors précisément dans le piège qui a tué

²²⁸ Episode intitulé « Qu’est-ce qui ne va pas ? », première diffusion le 13 octobre 1989, disponible sur demande dans la section « Archives pour tous », www.ina.fr .

‘Ilse’²²⁹. *Le Livre brisé* pourrait aussi être la métaphore d’un certain état de la lecture : en passant par l’intime, par une lutte entre un auteur et sa lectrice qui sont également mari et femme, on peut penser que Doubrovsky représente l’extrémité à laquelle sont réduits les auteurs d’autofiction dans une société où la psychanalyse sauvage, la psychologie populaire, l’absence de capacité à lire le second degré d’une œuvre, l’obsession voyeuriste, etc., ont transformé le lecteur en être fantasque aux exigences enfantines, narcissiques et déplacées. *Le Livre brisé* serait la leçon doubrovskienne servie au lecteur d’autofiction contemporain... Mais pas seulement.

Nous l’avons vu, ce qui compte chez cet auteur pour qui le théâtre est si important, est une forme de dialogisme qui se rapproche du rapport isérien entre les positions du texte : celle du narrateur, à laquelle on peut ou non être sensible, et qui semble presque dénoncer un état contemporain de la lecture autofictionnelle, trouvera toujours en son vis-à-vis, la compagne-lectrice du moment, un contrepoint. Ainsi, la position du héros des autofictions, pris dans ce terrible engrenage de l’écriture à vif, harassé par son personnage qui fait ingérence dans l’œuvre, a pour envers celle de la lectrice empirique. Ne peut-on pas dire, en effet, que dans le pacte qui lie ‘Ilse’ et ‘Serge’, la crédulité est partagée ? Le narrateur n’est-il pas lui-même aussi naïf que sa lectrice de croire qu’une telle chose que « l’écriture à vif » existe, est possible ? S’il est vrai que ‘Ilse’ peine à distinguer réel et simulacre, il n’en reste pas moins que tout le roman s’oriente *aussi* autour de la validité de la position de la jeune femme. Que l’on croie que ‘Serge’ (et par extension Doubrovsky), en plus d’avoir causé la mort de

²²⁹ Cette scène, qui deviendra, dans sa version autofictionnelle, un chapitre de *l’Après-vivre*, sera analysée plus en détail au chapitre suivant, où il sera question de la mise en scène du rapport entre ‘Serge’ et le public élargi : médias de masse, journalistes, critiques, fans, etc.

sa femme, s'en sert pour travailler à sa propre gloire, ou que l'on soit plutôt d'avis qu'il a payé aussi cher qu'elle leur pacte et que le livre qu'il tirera de leur histoire est un magnifique hommage, on tend à oublier que *le Livre brisé*, c'est aussi les centaines de pages qui précèdent le dénouement, où la voix du narrateur et celle de sa lectrice étaient systématiquement remises en cause l'une par l'autre, invalidant l'interprétation selon laquelle Doubrovsky et 'Serge' parleraient d'une seule voix, claire et limpide.

Dire, avec Bernard Pivot et d'autres, que Serge Doubrovsky s'est servi de la mort de sa femme pour faire de la littérature, qu'il l'a tuée et que c'est mal, c'est non seulement entrer dans la plus naïve confusion entre auteur et narrateur, c'est passer complètement à côté du sens du livre au profit d'une interprétation moraliste qui mêlerait sans nuances univers romanesque et univers réel. C'est méconnaître le mécanisme central de l'autofiction doubrovskienne, le dialogisme, et le moteur de toute l'œuvre romanesque de l'auteur : le fait que le rapport dialectique entre son alter-ego 'Serge Doubrovsky' et un interlocuteur privilégié et récalcitrant, un peu comme les dialogues chez certains philosophes des Lumières, sert à permettre au lecteur de voir se dégager une vérité du texte qui dépasse les personnages. Ou encore, pour revenir à un auteur cher à Doubrovsky, lire *le Livre brisé* de manière strictement référentielle et sans distinguer l'auteur et du narrateur, c'est comme prétendre que tel personnage masculin de « raisonneur » (Béralde, Philinte, Chrysalde) est le porte-voix de Molière : s'il est un lieu où l'on peut trouver le sens de ses pièces (voire de toute pièce de théâtre), c'est au croisement des focales que sont les voix des protagonistes et leurs actions. La spécificité même du texte théâtral (comme du

scénario au cinéma) n'est-elle pas de livrer le sens dans les interstices entre les choses dites, les gestes et les actions, plutôt que de l'énoncer par une parole explicative placée dans la bouche d'un personnage ? C'est d'ailleurs ainsi que Serge Doubrovsky, grand amateur de théâtre, lit Corneille et Molière, et il me semble que c'est également de cette manière que l'on peut appréhender une œuvre aussi complexe que le *Livre brisé*, c'est-à-dire selon un point de vue qui permette enfin de sortir des abyssales questions de la moralité et de la référentialité : questions auxquelles l'auteur lui-même ne possède pas toutes les réponses (rappelons à ce sujet les propos de Doubrovsky parlant de Corneille : « Impossible, d'abord, de demander à l'auteur [...] le secret de son œuvre, pour la bonne raison qu'il ne le possède pas²³⁰ »), comme en témoigne le fait qu'il oscille entre un rapport d'identité à son propre narrateur, et l'affirmation de sa nature de simulacre. Il ne s'agit pas ici de prendre position face à l'intention de l'auteur ou de « prendre sa défense », mais de tenter d'extraire le texte du blocage que lui a imposé jusqu'ici la lecture référentielle et émotive afin de le déployer, de le déplier et de montrer comment, au-delà de cette première appréhension de l'œuvre, se profilent d'autres perspectives de lecture.

La tentation référentielle, la lecture *épidermique* du *Livre brisé* – que l'on s'identifie spontanément à 'Serge' ou, au contraire, à 'Ilse' – est, je le répète, non seulement défendable, mais même programmée par le texte. Ce qui m'apparaît problématique est plutôt le fait de refuser de la reconnaître telle, c'est-à-dire comme une lecture tributaire de notre désir irrépressible de se laisser prendre au piège. D'autre part, cette étape « première » dans l'appréhension de l'œuvre, analysée à

²³⁰ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 11.

l'envi depuis le début de l'aventure autofictionnelle, tend à perdre de son impact au fil des relectures des divers épisodes de la saga. Après un certain nombre de « visites », sans doute variable selon les lecteurs, l'effet identificatoire et la tentation référentielle du roman doubrovskien s'estompent, ouvrant la voie à d'autres considérations analytiques qui permettent un regard différent sur l'œuvre, en révélant de nouvelles ramifications, des richesses moins souvent explorées.

L'Humaine condition

L'appréhension obsessionnellement référentielle et le besoin de juger la moralité du narrateur/de l'auteur ont eu tendance à occulter un aspect important du *Livre brisé*. Les accusations de narcissisme, les jugements portés sur la moralité de la démarche littéraire qui se trouve au centre du récit – et que l'on tend à résumer comme suit : un écrivain nombriliste tue sa femme à force de ne penser qu'à lui et va encore plus loin en tirant un roman de cette tragique mésaventure – ont causé l'oubli d'un aspect de l'œuvre qui entre en scène dès son ouverture : l'inscription des destins des époux dans l'Histoire de l'Europe, faisant basculer le particulier dans l'universel, selon une phrase de Montaigne souvent citée par Doubrovsky *et* par 'Serge', « Chaque homme porte en lui la forme de l'humaine condition. » Rappelons-le, le roman s'ouvre sur le récit fait par le narrateur de commémorations, intimes et publiques, de l'anniversaire du jour de la Victoire, et de réflexions autour du thème, récurrent dans l'œuvre depuis *le Jour S*, de la judéité pendant les années de l'occupation nazie. Ce même homme entreprendra un récit sur sa grande histoire d'amour tragique avec une jeune Autrichienne qui, selon les propres paroles de son mari endeuillé à la fin du roman,

« souffrait dans son cœur, d'une souffrance très vive, très personnelle, du mal que son pays a fait aux juifs » et qui « [b]ien qu'elle ne fût pas née à l'époque, [...] se sentait responsable des crimes de ses compatriotes²³¹ ». Les amants du *Livre brisé*, en plus d'être un auteur d'autofiction et une lectrice-muse, pris dans une lutte de pouvoir sexuelle, identitaire et dialectique, sont également ce juif traumatisé par les années de la guerre et cette jeune femme percluse de culpabilité, portant sur ses épaules les crimes de ses ancêtres. Le parallèle est d'ailleurs établi à plusieurs reprises dans le roman, dont un incident particulièrement violent où 'Serge' frappe 'Ilse' lors d'une querelle après qu'elle l'a insulté en allemand – langue qu'il comprend aussi bien qu'elle le français – et qu'elle lui a dit « *on aurait dû te gazer*²³² ».

En fin de course, malgré l'issue dramatique de la lutte entre l'auteur et sa compagne, Doubrovsky ménagera, sur cet autre plan du récit, un dépassement de la dialectique et une pacification des contraires, une *synthèse* dont la force et la portée ont été occultées par les Pivot et autres commentateurs moralistes. Lors de l'enterrement des cendres de 'Ilse', après son incinération, 'Serge' aura en effet ces mots :

Je n'ai déposé de rose ni dans la fosse ni sur la tombe. J'ai beau être déjudaïsé jusqu'à la moelle, il reste un lambeau de juif dans mes fibres. Sur une tombe juive, pas de fleurs. On met de petits cailloux. J'ai ramassé une poignée de gravier. Au nom de tous les évaporés sans trace, de tous les volatilisés sans cendres, j'ai posé les pierres sur la dalle. Sur le nom de ma femme, sur le nom de ma mère. Je n'ai pu en supporter davantage, j'ai dû m'éloigner. Ma sœur a complété mon geste. À bout de forces, je n'ai pu remonter jusqu'au bout de la lignée. Ma sœur a placé des cailloux sur les noms de mon grand-père et de ma grand-mère. C'est alors que j'ai vu le frère d'Ilse qui se baissait. Il a ramassé, à

²³¹ *Le livre brisé*, p. 398.

²³² *Ibid.*, p. 307.

son tour, des pierres, dans l'allée. Il s'est incliné, il les a déposées sur la tombe juive de sa sœur. Quelque chose a crevé en moi, comme une digue. Pendant l'office, au crématoire, son frère et moi, nous nous étions tenus serrés les mains. Maintenant, en ce recoin juif de Bagneux, les coudes. Comme un mur, un rempart qui s'écroule, une longue haine qui s'effondre, s'efface. LA GUERRE EST FINIE. Ilse Eplé enterrée en moi avec Marie-Renée Weitzmann, née de Caroline Wormser et de Max, originaire de Dombrowicz, Pologne. L'An Quarante a disparu sous la dalle. Quarante ans après, après tant de morts. Et la mort de ma femme. Soudain, le monde germanique et moi, nous sommes en paix. Ilse nous a réconciliés en elle²³³.

On trouvait déjà ce basculement du particulier dans l'universel dans *Un amour de soi*, qui derrière ses apparences strictement littéraires (le pastiche de Proust) et intimistes (l'histoire d'un amour racontée au « je ») disait subrepticement quelque chose de la montée du féminisme en Amérique du Nord pendant les années 1970. Dans le roman suivant, *l'Après-vivre*, qui raconte entre autres les conséquences de la parution du *Livre brisé*, Doubrovsky continuera à filer la métaphore, encore par le biais d'un affrontement entre l'auteur et une lectrice impérieuse, fantasque et aveuglée, mais cette fois, la lutte dialectique entre les deux partenaires se doublera d'une version incestueuse du choc des générations. La Nouvelle Lectrice, habilement nommée 'Elle' dans cet opus, confrontera 'Serge' à une réalité qu'il n'attendait sans doute pas : celle de la vétusté du type d'écrivain qu'il a souhaité devenir, dans un monde qui va trop vite pour ceux qui, comme lui, enfants des années trente, ont traversé la guerre, et développé depuis un tout autre rapport au temps et à l'Histoire.

²³³ *Ibid.*, p. 398-399.

CHAPITRE VII :
LA DISGRÂCE DU HÉROS (*L'APRÈS-VIVRE*)

« il y a eu de longs mois une attente de mort feutrée, invisible », affirme ‘Serge’ en ouverture de *l'Après-vivre*. Comme c’est le cas dans plusieurs des épisodes de la saga autofictionnelle, l’absence de majuscule au début de la première semble dire au lecteur encore « vierge », qui entre pour la première fois dans l’édifice doubrovskien, qu’il s’apprête à lire une œuvre déjà commencée, une histoire en cours... Pour le lecteur fidèle, celui qui a suivi ‘Serge’ et vu cinq ans passer depuis la parution du *Livre brisé*, prix Médicis, premier succès médiatique de l’auteur, « l’attente de mort feutrée, invisible » semble être la sienne. S’il est encore impossible d’en avoir la certitude, le titre, la quatrième de couverture et cet incipit laissent bien entendre qu’il s’agira ici de « la poursuite du *Livre brisé*²³⁴ ».

Ce dont il est question en ce début de sous-chapitre, intitulé « Démolition », est en fait la destruction depuis longtemps annoncée des deux petites maisonnettes d’en face, auxquelles sa défunte épouse et ‘Serge’ étaient attachés :

quand je m’assieds à table, à travers les rideaux de tulle, sous mes yeux, depuis des ans, dix ans, deux villas, le 2 bis et le 2 ter, jumelles, l’une de brique jaunâtre, l’autre de brique rose, avec les mêmes appuis de fer forgé aux fenêtres encadrées de lourdes meulières, [...] le même fronton de pierre taillée, triangulaire, surmontant les portes d’entrée, le même clocheton biseauté, boursoufflé, qui coiffe, baroque, la fenêtre en corniche, saillant au milieu du toit d’ardoises mansardé, deux maisons particulières, sans la moindre singularité, ni belles ni laides, tout à fait charmantes²³⁵

²³⁴ Expression tirée de la quatrième de couverture. Texte complet en Annexe 7.

²³⁵ *L'Après-vivre*, p. 11.

Les premières lignes de ce nouvel épisode de la saga autofictionnelle doubrovskienne nous montrent ‘Serge’, comme au tout début du *Livre brisé*, seul à Paris. Il rentre de New York où il a repris ses cours, le temps d’un semestre, tout juste après la mort de ‘Ilse’. Nous sommes maintenant en 1988. Cette fois, l’absence de sa femme, de sa muse, de celle qu’il a appelée sa première lectrice, est définitive. Celle de son personnage de papier également, le manuscrit du ‘*Livre brisé*’ étant terminé, remis à l’éditeur et en attente de publication... En ce mois de juillet où il revient trouver le vide là où il y avait un foyer conjugal, une page blanche là où il y avait un roman en chantier, la solitude là où il y avait une lectrice pour le moins participative, ‘Serge’ découvre également le rappel d’une démolition annoncée. « [A]ucun signe, sauf un petit écriteau de métal fiché dans le mur, sur la rue de la Tour, tout contre le cabinet du médecin, à peine si on remarque ce stigmat, échéance lointaine, abstraite presque²³⁶ ».

Si, pour le narrateur, la mort de ‘Ilse’ au moment même où devaient avoir lieu leurs retrouvailles correspondait au « passage dans le contraire » ou à la péripétie aristotélicienne, cette « échéance lointaine, abstraite presque », présentée comme inéluctable, renvoie à un autre aspect de la tragédie classique : l’inexorabilité du destin. Ainsi, en quelques pages, tout un programme est déjà mis en place par Serge Doubrovsky : *l’Après-vivre*, chronique d’une marche vers une mort annoncée et journal d’un deuil – celui d’une compagne-lectrice irremplaçable.

²³⁶ *Ibid.*, p. 11.

Deuils et délabrements

Qu'en est-il d'ailleurs, dans cette ouverture d'un roman qui est aussi *l'après-livre-brisé*, de la question centrale à toute autofiction doubrovskienne du rapport homme-femme/auteur-lectrice ? D'entrée de jeu elle y est tissée, le deuil de l'épouse assimilé à celui de la Lectrice. Lors du retour à Paris du narrateur dans l'appartement qu'il occupait avec elle et qu'il n'avait pas habité depuis son décès, le romancier nous montre 'Serge' retrouvant les livres de la défunte, dans un passage qui – sans que le lecteur en ait encore conscience – établit une sorte d'étalon-or.

Goethe complet à côté de Heine, jouxtant Kleist. On change de langue, *Complete Stories* de Poe, romans de Fitzgerald, Hemingway, Steinbeck, l'Amérique. Plus loin, Montaigne, *les Mémoires d'outre-tombe*, Voltaire, tous les Pléiades. [...] De langue en langue, de livre en livre, de vie à trépas, à travers mes livres, notre existence se déroule et s'évapore. Je feuillette les volumes, j'effeuille dix ans, je remets mes livres à leur place. Ce sont pour toujours les siens. Elle les a soulignés au crayon, à l'encre rouge, presque ligne par ligne, presque à chaque page, des commentaires dans les marges. Mes livres, elle ne les a pas lus, elle se les est appropriés, elle en a fait sa substance. Sa subsistance, pour les coups durs, entre nous : *celui qui me rattache toujours à toi, c'est l'écrivain*²³⁷.

'Serge' n'a pas seulement perdu sa compagne, il a perdu *cette lectrice-là*, qui avait, selon l'expression populaire, les défauts de ses qualités : cultivée, passionnée, intrusive jusqu'à la fatalité, elle ne s'en est pas moins amoureusement « approprié » les œuvres de son époux, et ces soulignements à l'encre rouge sont devenus, rétrospectivement, une manifestation de la solidité de ce lien où la littérature attachait les amants l'un à l'autre, dans une fusion rappelant la scène inaugurale de *Fils* où communion sexuelle et communion textuelle étaient mêlées.

²³⁷ *Ibid.*, p. 47-48.

L'Après-vivre est également le journal d'un autre deuil, celui du dernier livre : « [À] présent, écrire quoi, comment raconter sa vie quand elle s'est évaporée, raconter sa volatilisation, voilà²³⁸ ». Ainsi, la démolition des deux maisonnettes, leur remplacement par du neuf et la peine qu'a 'Serge' à accepter les faits, semblent également symboliser la difficulté de laisser passer le passé, l'impossibilité de combler le vide creusé par la disparition de 'Ilse' et la fin de la rédaction du '*Livre brisé*' : « bizarre, curieux, quand même c'est étrange, depuis mai 88, depuis que j'ai terminé *le Livre brisé*, je n'ai pas écrit une ligne, pas pu, impossible²³⁹ ».

Examinée sous l'angle qui nous intéresse ici, l'ouverture de *l'Après-vivre* prend encore une autre dimension, qui donnera à ce nouvel opus doubrovskien sa richesse sémantique, sa polysémie. On peut en effet la voir comme une image du contemporain grimaçant, de l'engloutissement de l'ancien par le nouveau :

et maintenant tout ce toc, ce mastoc contemporain, qui crève ça et là les murailles mornes, revêtements souillés au bout de quelques pluies, balcons bêtement identiques, clignotement souverain : Sortie-Voitures, six étages de bagnoles semblables engoncées dans des box pareils, le XXI^e siècle qui s'annonce, en sites, en cités similaires, du coup, mes deux villas en face, d'époque, survivantes d'une autre vie [...], je les regarde, distrait, attentif, demeures vieillottes, nous vieillissons ensemble, nous sommes d'un autre âge²⁴⁰

Menace de destruction de tout ce qui n'est pas féroce contemporain, dont le narrateur-écrivain lui-même. « Nous vieillissons ensemble, nous sommes d'un autre âge », dit 'Serge' à propos des deux petites maisons dont la vue avait fini par se tisser dans son quotidien, nous permettant ainsi de deviner une seconde couche de

²³⁸ *Ibid.*, p. 26.

²³⁹ *Ibid.*, p. 43.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

sens sous cette image : celle du narrateur en tant qu'*espèce en voie de disparition*, en tant qu'incarnation d'un passé menacé d'être remplacé par du « toc », du « mastoc contemporain ».

Le chapitre se termine sur une visite de 'Serge' à 'l'oncle Henri', l'oncle fable, qui fera lire à son neveu endeuillé un poème écrit en l'honneur de sa propre femme, morte plusieurs décennies plus tôt... Poème au sujet duquel 'Serge' tiendra des propos qui font étrangement écho à ce qu'il dit du futur chantier de démolition qui sert d'ouverture au roman : « un long, un beau poème qui rime, à quatre-vingt-sept ans, on ne peut pas écrire de poésie sans rimer [...], évidemment, on n'écrirait plus ainsi aujourd'hui, comme lui, son écriture est d'époque, la Belle Époque, datée, sa douleur est sans âge, sans borne, elle est éternelle²⁴¹ ». Que le chapitre se referme ainsi n'est pas anodin. Dans ce livre sur les conséquences du vieillissement de 'Serge' (en tant qu'homme et en tant qu'écrivain), la destruction des maisonnettes et 'l'oncle Henri' encore nostalgique mais dont la douleur est « éternelle, sans âge », finiront par trouver un écho dans le chapitre final. Fermant la boucle, Doubrovsky confirmera l'impression que ces images disent également quelque chose de son narrateur – chose dont nous avons été subrepticement prévenus, d'ailleurs, dès la page 22, par 'Serge', qui nous donnait déjà une clef de lecture dont le sens sera confirmé en fin de roman : « la marche de l'histoire, avec les crevasses des murs, les pans de cheminées qui pendent comme après un bombardement aux parois restantes, depuis le début de janvier, je vis, chaque matin, chaque midi, la démolition en direct, j'écris toujours avec ma vie, il y a un accord étrange, un retentissement imprévu »,

²⁴¹ *Ibid.*, p. 59.

annonçait-il en effet, nous rappelant qu'encore une fois, loin de se contenter de suivre l'intrigue, le lecteur devra être à l'affût des innombrables correspondances qui sont la marque distinctive de l'autofiction doubrovskienne.

La lectrice est morte... vive la lectrice !

Mais si, au moment où nous retrouvons 'Serge', en juillet 1988, il vient d'apprendre la nouvelle d'une démolition prochaine et inévitable, de quand les propos de la page 22 décrivant les maisonnettes effectivement éventrées datent-ils ? Autrement dit, d'où le narrateur parle-t-il ? L'ouverture du chapitre II apporte un élément de réponse à l'embrouillement des temps romanesques, paroxystique dans cet opus de la saga autofictionnelle²⁴² : « elle avait ri, d'un rire soudain, sonore, qui lui éclairait, lui animait le visage, *quand ils commenceront à démolir, je ne viendrai plus te voir* », lit-on d'abord, avant d'apprendre que le présent de l'écriture est l'hiver 1991, et que 'Serge' vient tout juste de vivre une autre perte, celle de cette femme désignée par le pronom « elle ».

De l'hiver 88 à l'hiver 91, je vacille d'une perte à l'autre, la dernière vient s'abîmer d'un coup dans la première. J'ai raccroché au mur la photo d'Ilse en mannequin, à vingt ans, avec une longue perruque noire. Elle l'avait, lors de sa dernière soirée ici, décrochée, cachée entre les étagères de livres et le radiateur. J'aurais dû y penser avant. Cela devait la gêner de faire l'amour sous le regard d'une morte. Maintenant, deux mortes. Pire que la force, j'ai l'espérance épuisée. Une femme ne chasse pas l'autre : elles s'ajoutent²⁴³.

²⁴² Temps de l'histoire multiples, temps du récit ardu à identifier... Cette analyse de *L'Après-vivre* s'attardera d'ailleurs – en abordant ce roman que l'enchevêtrement de ses plans temporels rend encore plus difficile à résumer que les précédents – à l'étudier chapitre par chapitre (ils sont au nombre de six, comprenant chacun trois sous-parties) pour rendre plus clairs l'utilité de cet imbroglio temporel, son rôle au sein de la structure d'ensemble, et l'effet produit par son enchâssement au sein d'une structure en six chapitres dont l'a-chronologie a sans nul doute été méticuleusement.

²⁴³ *L'Après-vivre*, p. 63.

Cependant on découvre bientôt que le deuil, cette fois-ci, est symbolique, et que ‘Serge’ vient en fait d’être quitté... mais par qui ? En guise de réponse, Doubrovsky reprend un procédé employé dans le *Livre brisé* : la nouvelle voix féminine vient s’immiscer dans le texte du narrateur par le biais d’un commentaire cinglant sur ce que nous venons de lire. « Coupure. D’une phrase, elle arrête ici mon texte. *Si tu publies ce chapitre, je ne te reverrai plus jamais*. D’une voix vibrante d’indignation, elle ajoute, *d’ailleurs, s’il y a dans ton livre la moindre chose qui me blesse, [...] je te le jure, je ne te reverrai jamais plus de ma vie, jamais*²⁴⁴. » De qui s’agit-il ? Ses propos nous le laissent aisément deviner. ‘Serge’ fera référence à cette personne, à sa propre demande, sous le nom de ‘Elle’. Voici donc la nouvelle héroïne romanesque, la nouvelle lectrice intrusive, la remplaçante de ‘Ilse’.

Un nouveau saut temporel (le narrateur nous précise maintenant que « nous sommes en août 93²⁴⁵ ») nous fait comprendre que la rupture annoncée par le narrateur des pages 63 à 65, a forcément été suivie d’une réconciliation. Doubrovsky nous transporte à une étape ultérieure de la relation narrateur/écrivain-compagne/lectrice : deux ans plus tard, ‘Serge’ a écrit le récit de leur idylle et il l’a soumis pour approbation à ‘Elle’ qui, n’ayant pas donné son accord, se sent trahie. Leur couple est désormais déchiré par un texte qui, plutôt que de les unir selon les fantasmes du narrateur, menace de les séparer²⁴⁶.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 66.

²⁴⁶ Et ici il importe de préciser que si ‘Serge’, dans le chapitre I, avait plutôt souligné combien ‘Ilse’ et lui étaient liés, soudés par l’écriture, la perte de cet être cher lui fait oublier que l’écriture les a aussi, peut-être, irrémédiablement séparés – envers de la médaille qui lui sera cruellement rappelé à l’avant-dernier chapitre de *l’Après-vivre*, comme nous aurons l’occasion de le voir.

Les correspondances établies par Doubrovsky entre ‘Ilse’ et cette nouvelle compagne sont parfois très frappantes, et servent dans un premier temps à créer un effet de série, à confirmer que nous nous trouvons bien en présence de la nouvelle déclinaison d’une figure récurrente au sein de l’œuvre. Comme ‘Ilse’, ‘Elle’ prétend censurer le manuscrit de ‘Serge’ – sauf que cette fois, il s’agit d’une censure exercée après le fait, et non au fil de l’écriture : « elle a ramené le manuscrit que je lui avais donné, serrant mon texte de près, n’hésitant pas à l’étrangler, paragraphes radicalement supprimés à l’encre rouge, barrant des lignes, des phrases, des mots, rédigeant sur le verso des feuillets sa version, la réponse de la bergère au berger, avec une verve incisive²⁴⁷ ». On retrouve donc l’encre rouge du chapitre I (celle des traces laissées par ‘Ilse’ dans les livres de son mari) mais ici, ce n’est plus pour souligner amoureusement, ou pour s’appropriier le texte ; c’est pour le raturer, le biffer... ‘Elle’ est bien *l’héritière* de ‘Ilse’, mais elle en est surtout une version radicalisée.

Ce second chapitre comprend également une première allusion à un élément qui reviendra en toute fin de roman, avec une importance et un sens différents, mais qui, d’ores et déjà, jette un pont entre cet épisode de la saga et les précédents : la question de l’image corporelle comme symbole du travail de l’écriture autofictionnelle sur celui qui y est représenté. À cause d’une intervention chirurgicale ratée, ‘Elle’ a été légèrement défigurée par un charlatan, comme l’annonce d’ailleurs la quatrième de couverture : « En même temps que son visage est atteint par l’intervention assassine d’un médocastre, Elle est assaillie par l’homme aimé qui, redevenu grâce à Elle, écrivain, s’empare de sa vie à elle pour écrire la sienne. »

²⁴⁷ *L’Après-vivre*, p. 67.

Le portrait qu'en fait 'Serge' est l'écho de cette défiguration physique : « je sais que mon livre la blesse, en tout état de cause, quel qu'il soit, elle ne peut plus, ne veut plus se regarder dans un miroir, je lui tends le mien, à la déformation qu'elle croit vivre, j'ajoute mes déformations, un texte n'est pas une photo²⁴⁸ ».

Cette correspondance entre *l'Après-vivre* et *le Livre brisé*, entre 'Ilse' et 'Elle', ne concerne pas seulement le thème de l'image corporelle problématique de la compagne-lectrice, elle porte aussi sur l'illusion de la littérature comme miroir, le problème de la mimésis et l'incapacité à distinguer les plans de la représentation et du réel :

parfois elle déclare, *tu ne peux pas savoir le mal que tu m'as fait quand j'ai lu ce manuscrit, tu t'es servi de moi, de mes souffrances, pour me transformer en une espèce de marionnette, j'ai perdu toute confiance en toi, toute estime pour toi, je m'insurge, mais cela ne s'applique qu'à quelques passages que je t'ai promis de modifier, cela n'est absolument pas vrai de tout le reste, mon livre est une célébration de toi, un chant d'amour*²⁴⁹

Réaction qui rappelle étrangement celle de 'Ilse'... Également, s'agissant du personnage féminin créé par 'Serge' – et ici le rappel du *Livre brisé* est double puisque le portrait qu'elle juge faux et caricatural est celui d'une alcoolique que son « vice » rendrait romanesque –, 'Elle' fait au narrateur cette remarque : « *Tu m'as dit un jour [...] : "C'est dommage que tu boives moins, l'alcool te rendait si folle, si poétique, ma « Nadja »". Cette phrase m'a profondément choquée en te révélant vraiment*²⁵⁰. » Ne pourrait-elle pas dire « ma 'Ilse' » ? Et le reproche qu'elle fait à 'Serge' dans cet extrait n'indique-t-il pas la volonté de celui-ci de trouver à sa défunte épouse, devenue personnage romanesque, une remplaçante ?

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

Une interlocutrice radicalisée

Dans ce second chapitre, Doubrovsky reprend donc le fil du *Livre brisé* et le motif de « l'autofiction à vif » inauguré avec 'Ilse'. Les liens et ressemblances entre 'Elle' et la défunte épouse de 'Serge' seront assez nombreux pour jeter les bases permettant à Doubrovsky, une fois son lecteur bien pris en charge, de passer à l'étape suivante de sa saga autofictionnelle. Conscient du rôle de ce chapitre II au sein du roman, on notera que l'effet de série créé par l'auteur pour installer cette nouvelle déclinaison de la lectrice s'accompagne d'une évolution du personnage et de ses rapports avec l'écrivain qui la « vampirise ». Les différences entre 'Elle' et 'Ilse' sont aussi parlantes que leurs ressemblances sont nombreuses, la principale étant que contrairement à la compagne-lectrice précédente, celle-ci ne souhaite pas que le romancier écrive sur elle. Plus encore, lorsqu'elle lui communique la douleur et la colère qu'elle éprouve à l'idée d'être intégrée dans son prochain livre, 'Serge' émet une objection étonnante : « Les femmes qui acceptent d'avoir une histoire avec moi, si elle est vitale, si elle s'inscrit au cœur de mon être, savent que j'écrirai notre histoire » dit-il, « puisque, depuis un quart de siècle bientôt, c'est ma pratique. Elles sont prévenues, je ne les prends pas par surprise, elles connaissent et acceptent le risque²⁵¹. » 'Serge' a donc intégré un pacte implicite à son écriture et décidé qu'il allait de soi, pour une raison qui nous intéresse car elle pointe une nouvelle dimension qui s'ajoute ici à l'œuvre de Doubrovsky : ses proches seront désormais tenus de vivre avec les conséquences de la publication, de la notoriété que lui ont donnée ses

²⁵¹ *Ibid.*, p. 70. Ce à quoi elle répondra d'ailleurs : « *NON ! FAUX ! Tu ne m'as jamais prévenue JAMAIS !* »

précédents ouvrages, plus particulièrement *'le Livre brisé'*²⁵². Cette nouvelle lectrice aurait dû être au courant de ce qui est de notoriété publique. Le pacte de lecture est désormais imposé²⁵³.

La nouvelle compagne présente une autre différence, majeure, par rapport à ses devancières et c'est dans le dernier tiers du chapitre II, section intitulée « Littérature », que cette distinction est soulignée, de manière assez spectaculaire. 'Elle' méprise 'Serge' en tant qu'écrivain. Que l'on se rappelle par exemple les propos qu'elle lui tient au sujet du manuscrit portant sur leur idylle, et indirectement sur ses romans précédents : elle le traite de « *salaud d'écrivain en mal d'inspiration (ayant usé le filon de la guerre, de l'oncle, de MOI-M'AIME...)* » qui se sert « *de la souffrance d'une jeune femme pour la transformer en pantin grotesque, gueulard, comique* », avant d'ajouter : « *ouais ! tu as réussi ton coup : avec ta femme tu as fait pleurer les foules bêlantes, avec moi elles vont se taper sur les cuisses*²⁵⁴ ». Jamais n'avait-on vu auparavant une compagne parler ainsi au narrateur. Toutes les autres avaient de l'admiration pour son œuvre, du respect pour sa démarche, et, malgré leur agacement, foi en la vérité des douleurs dont il tissait ses livres... Ici, c'est bien autre chose. Qui plus est, ce qui la rebute chez 'Serge', c'est, justement, tout ce qui le liait

²⁵² Dans l'intrigue de *l'Après-vivre*, *'le Livre brisé'* a le même succès que, dans la réalité, *le Livre brisé*. Mais je parle ici du niveau de l'intrigue et des conséquences qu'en tirera le narrateur, c'est-à-dire un nouveau pacte de lecture, implicite et non négociable. Il est certes possible qu'il en ait été de même dans le cas du véritable Serge Doubrovsky, mais on l'aura compris, cette étude s'intéresse plutôt aux enjeux de sa réception *tels que réécrits par l'auteur pour les besoins de son œuvre d'autofiction*, et non à cet aspect biographique et référentiel.

²⁵³ « [Q]uand je la regarde étendue sur le lit, cheveux en désordre, la voix tremblante, les yeux suppliants, pour moi un supplice, dans la douleur qui la ronge, le malheur présent qui l'opprime, pour alléger sa tragédie je voudrais tout faire, *n'écris pas sur moi*, là, c'est impossible, même si c'est un vol, un viol de sa vie, si je dois la perdre, mon suicide, c'est plus fort que moi, plus fort qu'elle », dira à ce sujet 'Serge', à la page 73.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 68.

aux autres²⁵⁵. ‘Elle’ énonce clairement l’une des critiques les plus fréquentes faites à l’autofiction en général, et à Doubrovsky en particulier. Certes, dans le roman précédent, ‘Ilse’ rappelait à ‘Serge’ ce que ‘Michel Contat’, par exemple, avait dit de son travail (qu’il « reculait les limites du dicible »), phrase dont Doubrovsky se servait pour alimenter la discussion, pour faire avancer leur dialogue et le mener au pacte que l’on sait. Ici, le romancier va plus loin : la compagne-lectrice incarne à elle seule une manière très répandue de voir l’autofiction qui correspond, en quelque sorte, au malentendu le plus complet, le plus redouté par le narrateur et peut-être bien par l’auteur. ‘Elle’ perpétue ce malentendu – que *l’Après-vivre* nous fera découvrir plus étendu à mesure que nous avancerons – et en sera l’expression, l’incarnation, lors d’échanges assassins, comme celui-ci :

tu ne parles que de toi, je réponds, quand on fait de l’autobiographie on parle en général de soi, elle n’écoute pas, elle n’écoute plus que son ire, là, assise en face de moi, prunelles qui flambent, pupilles dilatées, elle s’écrie, tes livres sont des règlements de comptes, au ras des pâquerettes, entre toi et la femme dont tu parles, tu profites de ton talent pour te revancher sur elle²⁵⁶

‘Elle’ n’est décidément pas tout à fait le même genre de lectrice que ‘Ilse’ ou que ‘Rachel’, mais pas seulement en raison de sa manière de lire l’œuvre de ‘Serge’ et l’autofiction en général. Car ce sous-chapitre nous la montre également beaucoup plus proche de la littérature contemporaine mise en avant par les médias que de celle portée aux nues dans le monde universitaire – monde dont ‘Rachel’ et ‘Ilse’ faisaient ou avaient fait partie assez longtemps pour adopter son système de valeurs.

²⁵⁵ « [La] première fois que j’aime une femme qui n’aime pas toujours les livres que j’aime, qui n’aime pas vraiment mes livres » – *ibid.*, p. 97.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 96.

Par exemple, elle ne jure que par ‘René Fallet’²⁵⁷, avec lequel elle a eu une aventure digne d’une midinette, s’extasiant du fait qu’il lui a permis de rencontrer telle ou telle personnalité publique : « *lorsque je t’ai rencontré, je me disais un écrivain doit connaître des gens, être ouvert, sensible, compréhensif, tu parles, [...] René Fallet, lui, il avait des amis partout, dans tous les milieux, il était connu et aimé dans tous ses bistrots de Paris, dans sa campagne de la Loire, il a voulu me faire rencontrer Brassens* »²⁵⁸. ‘Serge’ est à l’opposé de l’idée qu’elle se fait du personnage de l’Écrivain, et ses romans ne ressemblent en rien à ce qu’elle considère être la « vraie » littérature, c’est-à-dire « *ce qui est spontané* » chez des écrivains qui, comme ‘René Fallet’, ont « *quitté l’école, à dix-neuf ans* » et écrivent « *sur un coin de table et du premier coup* »²⁵⁹. On est loin de notre narrateur, qui est davantage de l’école de Boileau et du « cent fois sur le métier remettez votre ouvrage ». Ainsi, au-delà des usuelles querelles d’amoureux qui jalonnent l’intrigue, on découvre ici une nouvelle version des querelles littéraires. En plus de l’habituelle question de la moralité de la pratique de ‘Serge’, qui fait de ses compagnes successives les personnages de ses autofictions, ont désormais lieu des affrontements théoriques d’une tonalité encore inédite chez Doubrovsky : cette fois, ‘Serge’ se trouve devant une compagne qui n’a ni admiration, ni goût pour ses livres ou pour ceux des auteurs qu’il tient en plus haute estime. Enfin, on l’a vu avec ses commentaires sur ‘René Fallet’, ‘Elle’ a quelque chose de la groupie : fascination

²⁵⁷ Double du véritable René Fallet, romancier et poète français beaucoup plus « médiatisable » que ne l’est Doubrovsky. Il a remporté plusieurs prix littéraires (Interallié, Prix du roman populiste) et nombre de ses romans ont été adaptés au cinéma – dont *La soupe aux choux*, pour ne donner qu’un exemple.

²⁵⁸ *L’Après-vivre*, p. 94.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 95.

pour le *personnage* de l'auteur tel que romancé par les médias de masse, et tout particulièrement depuis l'avènement de la télévision – ce que Jean-Claude Bonnet a appelé le « fantasme de l'écrivain²⁶⁰ ». 'Serge' ne correspond pas à cet idéal, avec lequel 'René Fallet', lui, était en parfaite adéquation.

En réaction au mépris de cette nouvelle compagne-lectrice, le narrateur, selon un pacte que l'on connaît bien, tentera de lui rendre justice en apportant au cours d'apartés des nuances – comme le fait qu'elle serait admirable parce qu'indépendante des diktats du monde littéraire –, dont la mauvaise foi ne peut échapper au lecteur attentif. Ici encore, en traitant 'Serge' non seulement comme le simple alter-ego de Doubrovsky, mais aussi comme un personnage à part entière, en évitant de prendre tout ce qu'il dit à la lettre, on découvre derrière ses affirmations des contradictions et une haine rentrée éloquentes. Par exemple, dans ce passage où il tente de lui donner la parole et de montrer les deux côtés d'une querelle littéraire, il tiendra des propos qui en disent long sur le type de compagne-lectrice à laquelle il juge avoir affaire. Lors d'un dîner au restaurant chinois²⁶¹ où ils ont coutume d'aller ensemble, lorsqu'elle déclare qu'il n'a pas été assez attentif au serveur qui a voulu lui offrir un calendrier, alors que cela devrait être la principale qualité de tout écrivain, 'Serge' reproduit cet échange, qu'il commentera en aparté : *« tu l'as repoussé d'un geste de la main, cela lui a causé de la peine, il t'offrait quelque chose, il fallait le prendre, quitte une fois dehors à le jeter à la poubelle, mais toi, tu ne remarques rien, vrai, on ne remarque*

²⁶⁰ Jean-Claude Bonnet, selon lequel le culte de la figure de l'écrivain serait né au siècle des Lumières, et aurait en quelque sorte, au départ, joué le rôle de divinité de remplacement en une période de chute des idoles religieuses et de la foi. Voir à ce sujet « La Naissance du Panthéon » (*Poétique*, n° 33, février 1978, p. 46-65) et « Le fantasme de l'écrivain » (*Poétique*, n° 63, septembre 1985, 259-277).

²⁶¹ Décidément, chez 'Serge', repas chinois et scènes de ménage vont de pair...

pas les mêmes choses, je n'ai pas prêté attention à l'humeur du garçon chinois, elle ne sait pas apparemment que la guerre du Golfe existe²⁶² ». Inutile de souligner l'ironie de cette remarque à part-soi de 'Serge'...

Dans un passage encore plus intéressant, le narrateur opère une inversion qui, sans qu'il en ait conscience (mais certainement pas à l'insu de Doubrovsky !), fait également passer cette nouvelle relation auteur-lectrice sur un plan encore inexploité dans la saga autofictionnelle, le plan social :

moi, j'ai opinion sur rue, ma littérature est celle qui s'enseigne, pareil à Paris ou à New York, l'université est universelle, d'Homère à Proust ou à Joyce, je fréquente les génies homologués, de Platon à Freud, je n'ai affaire qu'aux fortes têtes reconnues de l'Occident, elle furète chez les bouquinistes, fouine à la FNAC, elle ne lit jamais de compte rendu d'un livre dans un journal, pendant que je lis des thèses, *je me fous de ce que pensent les autres*, idem pour les films, c'est au pifomètre, si je dis, *tiens, ça a été vivement recommandé dans « le Monde »*, elle réplique, *j'ai rien à foutre de ce que pensent les critiques*, choisit selon des affinités secrètes, feuillette les pages, si elle tombe sur une phrase qui lui plaît, achète le livre, auteur connu, pas connu, s'en torche, cote à la bourse des valeurs littéraires, elle n'en a rien à cirer, elle lit en marge, une marginale de la culture, j'en suis un représentant officiel, ça nous sépare²⁶³

Or le marginal, c'est 'Serge', qui fait partie d'une élite alors que 'Elle' fait partie d'un groupe de lecteurs beaucoup plus étendu ! Ce renversement statistique, donné par 'Serge' pour une évidence, en dit long sur la communauté interprétative à laquelle il appartient, selon l'expression de Stanley Fish²⁶⁴. Si les travaux de Fish

²⁶² *L'Après-vivre*, p. 93.

²⁶³ *Ibid.*, p. 96-97.

²⁶⁴ Le concept, développé par Fish dans divers articles – dont les plus célèbres s'intitulaient « *Is There a Text in This Class?* » et « *How to Recognize a Poem When You See One* » –, est résumé ainsi selon le préfacier de la nouvelle traduction française d'un recueil important de l'auteur : « un ensemble d'individus qui ont intériorisé des normes, des attentes, des visées, des méthodes, des réflexes, des "recettes de cuisine" » – Yves Citton, « Préface » de *Quand lire c'est faire (l'autorité des communautés interprétatives)*, Préface de Yves Citton, Postface inédite de Stanley Fish, Etienne Dobenesque (trad.), Paris, Les Prairies Ordinaires, « Penser/Croiser », 2007, p. 20.

n'ont été traduits en France que très tardivement, Serge Doubrovsky, professeur à la New York University et intellectuel bilingue, pouvait difficilement ne pas connaître les théories de la réception et de la lecture – les « *reader-response theories* » – ainsi que les travaux de son illustre collègue. Par ailleurs, on trouve chez Doubrovsky, dès *Corneille et la dialectique du héros*, des propos qui permettent de penser que sans les nommer de la même manière, le romancier était tout à fait sensible à la question des communautés interprétatives. Lorsque Doubrovsky dit, parlant de la prétention de certaines écoles critiques à l'objectivité, que « le critique ne dépouille en rien sa subjectivité, quand il se penche sur une œuvre » et qu'il « la voit de son point de vue, situé dans l'espace et le temps, du fond d'un engagement géographique et historique, qu'il ne quitte qu'avec la vie²⁶⁵ », ses mots font directement écho à ceux de Stanley Fish affirmant que « les egos sont constitués pas les manières de penser et de voir, inhérentes aux organisations sociales » et que « ces egos constitués constituent des textes selon ces mêmes manières²⁶⁶ ».

Ce que ce moment « d'aveuglement statistique » du narrateur dit subrepticement d'elle mais aussi de lui, c'est l'éternel malentendu entre l'élite universitaire et le monde littéraire commercial, représenté ici par la FNAC, par 'René Fallet', et par le nom donné à cette nouvelle incarnation de la compagne-lectrice, 'Elle' : La femme, La lectrice mais peut-être aussi le célèbre magazine ? Cette élite universitaire qui traite la majorité comme une marginalité et sa propre marginalité comme une représentativité, la rareté comme un signe distinctif permettant de reconnaître les représentants du bon goût et de la lucidité en matière d'art, considère

²⁶⁵ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 17.

²⁶⁶ Stanley Fish, « Comment reconnaître un poème quand on en voit un », *op. cit.*, p. 75.

que le nombre va de pair avec le manque de discernement, l'inculture d'une masse aveugle, mal avisée, etc.

Ainsi, cet extrait dans lequel 'Serge' triche – certes plus ou moins consciemment – avec les statistiques, permet au lecteur de mesurer l'impossibilité, pour elle et lui, issus de ces groupes de lecteurs trop différents, de s'entendre. « *[Tiens], tu auras fait quelque chose, Doubrovsky, c'est de me dégoûter à jamais des écrivains*²⁶⁷ », affirme-t-elle dans ce même sous-chapitre qui installe l'un des motifs centraux de *L'Après-vivre*, c'est-à-dire une nouvelle incarnation du couple auteur-lectrice où tous les éléments qui rendaient autrefois leur union problématique, mais néanmoins possible, sont désormais absents, et remplacés par la dépendance, l'acharnement, le malentendu et l'incompréhension. Autrement dit, le chapitre II du roman nous montre ce qui semble être la fin de parcours d'un couple auteur-lectrice plus mal assorti que jamais dans l'œuvre doubrovskienne, et ce, sur divers plans que la suite du roman s'attachera à nous exposer. Il sera ensuite possible, aux chapitres III et IV, de combler le vide laissé par le saut temporel, c'est-à-dire de raconter les événements qui ont eu lieu entre la mort de 'Ilse' et ce qui ressemble à une fin de liaison avec une nouvelle femme, 'Elle', plus de cinq ans plus tard.

À la recherche de la lectrice perdue

Après avoir fait entrer en scène, de manière si abrupte, celle qui incarnera le rôle crucial de la compagne-lectrice dans ce nouvel opus, Doubrovsky nous montre 'Serge' revenant sur les circonstances de leur rencontre. Lorsque le narrateur raconte

²⁶⁷ *L'Après-vivre*, p. 94.

que quelques mois après la mort de ‘Ilse’, il s’est senti confronté à un désir qu’il ne s’attendait pas à éprouver – en tout cas pas aussi rapidement – son aveu est loin de nous surprendre : « Ma frénésie soudaine, épileptique, de chairs fraîches, mon appétit, ma boulimie subite de femmes. Juste après avoir enseveli la mienne dans mon roman. J’en ai honte. À ne pas y croire²⁶⁸. » Au-delà du besoin maladif d’un personnage que nous commençons à bien connaître, il est justifié de penser que cette incapacité de ‘Serge’ à se passer longtemps d’une compagne renvoie à l’enjeu central de l’édifice doubrovskien : l’incapacité de l’écrivain à se passer longtemps d’une lectrice.

Avec un acharnement qui frôle la caricature, ‘Serge’ part donc en chasse. Après quelques tentatives ratées ou décevantes, entre New York et Paris (il est rejeté par les jeunes femmes et dédaigne d’entrer en relation avec les femmes de son âge), notre héros se résout à passer par les petites annonces du *‘Nouvel Observateur’* : « Universitaire écrivain connu 57a., b. phys., tendre, aisé, veuf ch. JF 25-45 a. jolie, cultivée, aimant littérature, sorties, voyages pour relat. dur. Photo²⁶⁹. »

Passons sur le caractère misogyne du texte de la petite annonce, qui renvoie à tout ce qui a été dit jusqu’ici sur la mise en scène du rapport des sexes chez Doubrovsky. Passons aussi sur le fait que ‘Serge’ ment sur son âge (il se rajeunit, comme il l’avouera bientôt lui-même) et que s’il exige une photo de la part de ses répondantes, il ne joint pas la sienne. Passons encore sur le fait que le narrateur avoue reléguer à un fond de tiroir toutes les candidates qui dépassent trop la borne des trente ans. Passons enfin sur la chosification de l’être cherché qu’opère une telle démarche, qui donne l’impression que ‘Serge’ dresse la liste des qualités requises pour un

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 120.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 166.

produit qu'il désire se procurer. Toutes ces informations, évidemment justes, concernent le degré de l'intrigue. Ce qui paraît davantage important, c'est ce que cache cette première couche de sens. Le besoin viscéral d'être en lien avec une femme (une lectrice) pousse 'Serge' à avoir recours à ce type de moyen de rencontre et, puisqu'il y est, à énoncer une série de critères très précis, qui correspondent sur le plan de l'intrigue à des attentes machistes, certes, mais qui au second degré pourraient signifier de la part du narrateur la recherche de la Lectrice Modèle. Bien sûr, dans la vie comme en littérature, entre les critères idéaux (qu'ils s'appliquent à la femme ou à la lectrice) et la réalité, il y a toujours, forcément, une marge, surtout lorsque la compagne-lectrice recherchée doit éternellement demeurer jeune alors que le demandeur, lui, de compagne en compagne, vieillit. J'y reviendrai.

La petite annonce du '*Nouvel Observateur*' donne lieu à plusieurs rencontres, dont une qui, un temps, sera fructueuse. Pour nous, lecteurs, elle est significative : 'Serge' fréquente en effet, un temps, une khâgneuse qui a lu son '*Corneille ou la dialectique du héros*'. Il tente de l'accompagner dans sa vie trépidante d'étudiante de théâtre mais ne tiendra pas longtemps le rythme. La relation se terminera d'elle-même : la khâgneuse épuisera l'auteur vieillissant auquel elle s'était tout de même attachée. Ce qui nous intéresse dans cette première tentative ratée de 'Serge', c'est le type de lectrice que représente 'Brigitte'. Elle a, en quelque sorte, *tout* pour répondre au désir du narrateur : elle a lu, même étudié son '*Corneille*'²⁷⁰, l'un de ses ouvrages

²⁷⁰ « Au bout du fil, une surprise étouffée, *ah ! c'est vous*, un court silence, et puis une voix jeune, un peu gouailleuse, bien timbrée, *au fait, c'est qui, vous ?* Me fait drôle, à mon tour de lever le masque, je dois décliner mon nom : l'"écrivain connu", si on ne connaît pas, si on n'en a jamais ouï parler, il a bonne mine. Je dis, *Serge Doubrovsky, ça vous rappelle quelque chose ?* Éclat de rire, *ça, par exemple, j'ai votre Corneille en face de moi sur l'étagère.* Glace aussitôt brisée, on parle à bâtons rompus. » – *ibid.*, p. 175.

théoriques – donc moins accessible au « grand public » – ; elle a suivi un parcours universitaire qui se rapproche de celui qu’il a lui-même eu quelques décennies plus tôt, elle a les mêmes goûts, etc. Bref, ils font partie de la même communauté interprétative. Seulement, si ‘Serge’ et ‘Brigitte’ font bien partie de la même catégorie de lecteurs, ils appartiennent en quelque sorte à deux temporalités, voire deux époques distinctes. Et le fait qu’elle soit beaucoup trop jeune pour lui ne doit pas nous empêcher de creuser les raisons de l’impossibilité de cette liaison. D’une part, selon un décalage très romanesque, leur rencontre, pour être réussie, nécessiterait une sorte de voyage dans le temps : il eût fallu que ‘Serge’ rencontrât la jeune fille lorsqu’il était lui-même en khâgne. Il eût fallu, surtout, que cette rencontre se fit au début de la « vie intellectuelle » de ‘Serge’ ; alors seulement auraient-ils pu vivre ensemble leurs romans de formation, ce qui n’est pas dénué de sens dans une autofiction qui est celle des « Fins de partie », selon le titre de l’un de ses derniers sous-chapitres.

Mais si l’on garde à l’esprit que ‘Serge’ est un personnage à part entière, on peut se demander au profit de quoi, ou plutôt de qui, Doubrovsky lui fait laisser derrière lui cette relation on ne peut plus romanesque. Qui l’auteur fera-t-il choisir à son héros, après avoir rencontré cette lectrice idéale, cette Lectrice Modèle possédant toutes les armes pour rendre justice à son œuvre, sauf le bon *timing* ? La réponse est cette ‘Elle’, jeune femme d’une trentaine d’années, attirée par la petite locution « écrivain connu » qui se trouve dans le texte de l’annonce du ‘*Nouvel Obs*’... Mais comme on l’a vu, elle pousse à son extrême limite la phrase de Proust qu’affectionne ‘Serge’ au sujet des femmes qui ne sont pas du bon genre, car dans son cas,

l'impossibilité du type de relation qu'il recherche devient particulièrement patente. S'il pouvait s'amuser à se faire croire, avec 'Rachel' par exemple, qu'il avait une attirance malade pour les femmes qui ne seraient pas pour lui, on pouvait lui objecter qu'entre lui et cette ancienne compagne il y avait des intérêts partagés. Avec 'Ilse', la différence d'âge avait augmenté, mais 'Serge' était encore une fois face à une compagne dont les goûts littéraires et les qualités intellectuelles avaient permis, malgré tous les problèmes et enjeux abordés au chapitre précédent, de forger des liens extrêmement forts. Idem avec 'Brigitte'. Avec 'Elle' non seulement le fossé générationnel s'est creusé par rapport à 'Rachel' ou 'Ilse' (bien qu'il soit moindre que celui qui séparait le narrateur de 'Brigitte'), il se double sur le plan intellectuel de la mésentente la plus totale.

Étonnamment, toutes ces caractéristiques du couple auteur-lectrice de *l'Après-vivre* par lesquelles Doubrovsky a ouvert son roman, il s'appliquera à nous les faire oublier pendant les pages consacrées à la rencontre de 'Serge' et de 'Elle' et aux premiers temps de leur relation.

Idylle de pacotille

Dans le chapitre IV, celui des débuts de 'Serge' et 'Elle', on trouve une série de réminiscences poétiques, correspondant aux premiers rendez-vous et aux deux voyages des amants au cours des premiers mois de leur liaison, à Bruges et en Espagne. Derrière la façade idyllique, le lecteur informé par les chapitres I et II de la tournure que prendra la relation, perçoit aisément les nombreuses lézardes et failles qui ne manqueront pas d'avoir raison du couple. La description du premier rendez-

vous galant de ‘Serge’ et ‘Elle’ donnait d’ailleurs déjà le ton. Lors d’un de leurs premiers tête-à-tête, la jeune femme avait tout bonnement annoncé à ‘Serge’ qu’elle voulait faire l’amour avec lui. La réaction de ce dernier avait été éloquente :

elle a fait sauter en bloc des siècles d’histoire, la mécanique des habitudes qui dégringole, toute la machinerie macho qui s’écroule, l’amour courtois, il en fallait, au preux chevalier, des exploits et des soupirs pour un sourire de la dame lointaine, doux aveu du XVII^e, pour qu’une précieuse consente seulement à admettre, services ardents, tous les sonnets et madrigaux, repentirs, pâmoisons pour pousser plus avant d’un pouce sur la carte de Tendre, plus tard, même à la Valmont, même à la hussarde, séduction subtile, assauts foudroyants, il fallait vaincre, don Juan sans résistance n’est plus irrésistible, inconcevable, ça m’annihile²⁷¹

Bien que ce chapitre ait pour but de nous faire revenir en arrière pour découvrir combien cette relation malsaine était au départ paradisiaque, le fait que le récit des débuts soit placé *après* le chapitre racontant la fin de l’histoire nous empêche de croire ce que nous lisons. De plus, il y a déjà un grain de sable dans l’engrenage : ‘Elle’ bouscule la conception archaïque qu’a ‘Serge’ des rapports homme-femme, telle que développée dans *Fils* et *Un amour de soi*. Elle renverse complètement la sacro-sainte séparation des sexes, si chère au narrateur.

Par ailleurs, selon un autre procédé aussi habile que celui de la structure a-chronologique du roman, tout au cours de ce chapitre qui est un long *flashback*, Doubrovsky nous abreuve d’images qui pourraient faire penser à des « cartes postales types des périples amoureux de ‘Serge’ ». Au cours des voyages du couple, on a droit à des élans lyriques du narrateur qui sont tellement similaires à ceux que nous avons lus dans ses opus précédents qu’ils provoquent un certain malaise.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 198.

Néréide, sirène, ondine, plus femme. Visage dans l'eau, elle est un battement de coudes, si régulier, elle martèle l'écume, l'enclume marine, elle frappe, forge sa danse, sa cadence, ses gestes se gravent en moi, médaille olympique, olympienne, ma déesse me transporte, là, écroulé sur mon matelas, immobile, m'arrache à mon ankylose, mes yeux voltigent, au loin, si loin, trop loin, presque à la ligne d'horizon, elle s'aventure, une légère angoisse m'envahit, l'ai perdue de vue, de toutes mes forces je scrute, [...] quand elle ressort, l'onde immense qui lui pisse entre les jambes, quelques instants elle s'arrête, et puis la voilà repartie²⁷²

À quoi le malaise du lecteur habitué de la saga doubrovskienne tient-il ? Au fait qu'il a l'impression d'avoir déjà lu ce passage, ou un passage analogue, par exemple au sujet d'Eliška', l'héroïne de *la Dispersion* :

j'ai tant de mal à te suivre tu cours tu bondis en avant de moi insaisissable [...] j'hésite tu t'es élancée hors d'atteinte je suis maladroitement les yeux rivés sur une motte un peu plus solide ne pouvant te rejoindre je crie vers toi mots balayés par le vent dans le vide tu ne te retournes pas quand j'approche de toi sur le sable dur après ces pas visqueux dans la glaise je vais vers toi tu t'enfuis lèvres pincées cheveux collés aux tempes sans répondre le long du rivages tu t'échappes tu m'annihiles

pieds nus dans tes sandales, cheveux battus du vent dans la figure, tu cours déjà sur la grève au bas des rochers, libre, de l'autre côté de la frontière²⁷³

Ce motif de la néréide, en plus d'être repris au sein de l'édifice autofictionnel, a son corollaire – qui sera central dans ce roman-ci : celui de l'incapacité du narrateur à « suivre » sa jeune compagne... Si, dans le cas d'Eliška', cela pouvait passer, de la part du narrateur, pour une forme de coquetterie porteuse de poésie ('Serge' n'était alors pas tellement plus âgé que sa compagne), dans le cas de 'Elle', on tend à se rapprocher de la parodie... L'image de l'homme vieillissant, essoufflé, amoureux d'une femme de plus de vingt ans sa cadette, jeune, sportive et fringante, prend une tout autre résonance lorsque l'on a en tête le souvenir de la même image, mais chez

²⁷² *Ibid.*, p. 226-227.

²⁷³ *La Dispersion*, p. 59-60.

un narrateur dans la quarantaine. D'ailleurs, en fin de chapitre, on trouve à ce sujet une allusion lourde de sens. En effet, se rappelant de son état avant sa rencontre salvatrice avec 'Elle', 'Serge' remarque : « Dans mon cours, je commente pour mes étudiants *l'École des femmes*. Dehors, je joue les Arnolphe avec des Agnès de pacotille. [...] SOUDAIN ELLE²⁷⁴. » Sauf qu'«Elle» est tout de même de près de trente ans sa cadette, et que le récit ne cesse d'y faire allusion – 'Serge' n'a pas encore énoncé les conséquences de son vieillissement, et de la différence d'âge de plus en plus impossible à ignorer, entre lui et les seules femmes qui sachent éveiller son désir, mais il le fera en long et en large dans le dernier chapitre du roman. Ces allusions sont autant d'indices de ce qui ne peut que préparer la chute du héros-narrateur, en tant qu'homme d'abord et, corollairement, en tant qu'écrivain. Derrière l'apparence idyllique des débuts, donc, en cette fin de chapitre IV, l'échec de la relation 'Serge'-'Elle' est déjà annoncé, tout aussi inexorable que la démolition des deux petites maisons du chapitre I auxquelles s'identifie le narrateur.

Ce quatrième chapitre se termine sur les préparatifs pour la publication du '*Livre brisé*', au cours de séances de dédicaces à la chaîne pour les journalistes, d'une rencontre avec l'attachée de presse. Le lecteur ne le sait pas encore, mais comme l'ensemble du chapitre, avec ses leitmotifs de carte postale, ses indices sur le clivage qui ne peut que désunir les amants, cette finale contient le germe de ce qui détruira leur union : la parution du livre qu'a écrit 'Serge' pour, avec et sur 'Ilse'.

²⁷⁴ *L'Après-vivre*, p. 221.

« *Parution* »

C'est au chapitre V, comprenant les sous-parties « Parution », « Lumière blonde » et « Apostrophes », que tout bascule : le '*Livre brisé*' paraît, et pour la première fois dans l'édifice doubrovskien, nous (et la compagne-lectrice avec nous) assistons à l'entrée dans la vie publique du dernier roman de 'Serge', ainsi qu'à l'apparition du narrateur dans l'arène médiatique. Le chapitre s'ouvre lorsque ce dernier, assis à son bureau, transi de peur, s'apprête à lire le premier compte rendu de son roman : « Forcément, j'ai une trouille intense. Mon cousin, Jacques Derogy, l'as du reportage, jadis à *l'Express*, maintenant à *l'Événement*, a eu beau me signaler, d'une voix joyeuse, la parution de cet article. Je tremble. Cet article est la première réaction à ma tragédie²⁷⁵. »

Suivra la recension par le narrateur de tous les comptes rendus parus lors des premières semaines de l'existence publique du '*Livre brisé*'. Chaque critique, positive ou négative, sera accompagnée d'un commentaire de 'Serge', qui nous est montré tentant de rendre justice, de faire la part des choses, puis ayant un mouvement d'humeur cinglant devant un texte qu'il juge injuste ou mal informé. Autrement dit, ce à quoi Doubrovsky fait mine de nous donner accès, ce sont les coulisses de la vie d'écrivain et la fragilité de *l'homme derrière l'œuvre* lorsqu'il est confronté au jugement des autres. On est témoin de son avidité, de sa soif de reconnaissance et de contact avec ces ombres pour lesquelles il écrit : « Tout septembre a continué ainsi. Chaque matin, je suis au rendez-vous avec moi à travers autrui²⁷⁶. » Le seul souci

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 256.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 261 pour les deux extraits.

étant que, bien sûr, les ombres auxquelles il s'adressait en écrivant sont des chimères, qu'on pourrait appeler le *Public Modèle*, et que ceux qui réagissent ici à ce que 'Serge' a écrit sont de vrais interlocuteurs, en chair et en os...

Quoi qu'il en soit, dans le cas particulier de 'Serge' et de son « livre monstre », dès ce premier chapitre portant sur la réception d'une œuvre qui pousse les limites de l'autofiction, les attaques personnelles seront nombreuses. Et le nouveau groupe de lecteurs doubrovskiens que fait entrer en scène *l'Après-vivre*, les 'professionnels du livre', sont tous, sans exception, dans une confusion qui rappelle celle dont était victime 'Ilse', mettant récit, vérité, auteur, narrateur et personnages sur le même plan, sans la moindre nuance. Ainsi les extraits sélectionnés par Doubrovsky : 'Saint-Sulpice', dans '*Le Figaro littéraire*' disant qu'« Il y a dans ce "livre brisé" des pages qui nous assomment, une haine, une incompréhension de la femme où se trahit "l'Intelloque" qui ne vit que dans sa tête » ; ou encore 'Christian Charrière' : « Serge Doubrovsky a beau multiplier les plus grimaçants aveux devant son miroir, il reste bien loin de l'espace du dedans où se tient le double de lumière qui pourrait le combler d'amour, lui rendre foi et ferveur en la vie²⁷⁷. » La violence de certaines de ces critiques, leur manque de discernement²⁷⁸, pousseront 'Serge' jusqu'à la dépression qui fera l'objet de tout le reste du chapitre V. Au niveau du déroulement de l'intrigue, ce contraste entre les critiques dithyrambiques (mais pas forcément éclairées pour autant) et les attaques violentes ou injustes est nécessaire. Plus encore,

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 264.

²⁷⁸ On pourrait être tenté d'aller voir si cela va aussi loin dans les articles qui sont partiellement reproduits, si les propos sont reproduits hors contexte, mais ce serait tomber dans le piège de la lecture référentielle car ce qui importe réellement ici, ce n'est pas ce que Doubrovsky a opéré comme montage et comme coupures, mais bien ce à quoi ils servent et ce qu'ils signifient.

il permet à Doubrovsky, par le biais de la position dans laquelle il met ‘Serge’, de quitter peu à peu l’intimité, le rapport strictement privé du duo auteur-lectrice. Même si ces derniers étaient les représentants de deux figures et non seulement les incarnations de deux êtres particuliers, le fait d’intégrer *les autres* à l’histoire permet d’enrichir encore davantage la dimension sociale de la réflexion et d’amener à un autre stade la mise en scène du rapport auteur-lecteur.

« Lorsqu’on apprécie mon talent d’écrivain, cela me flatte. Seulement, il y a aussi, autant, surtout, l’homme qui est en jeu²⁷⁹ », dit également ‘Serge’ en ouverture de chapitre, instaurant ainsi une distinction qui le fera souffrir parce qu’il est le seul à véritablement la faire. D’autre part, quand les critiques parlent de l’homme qui serait responsable de la mort de sa femme, quoi que ‘Serge’ n’en ait pas forcément conscience, ce n’est pas tout à fait de lui qu’ils parlent mais bien de son narrateur – sans forcément en avoir conscience, eux non plus. Cette position, de plus en plus intenable, s’ajoutera à sa propre culpabilité devant l’immense succès remporté. Mais la dépression de ‘Serge’ n’est pas uniquement le résultat de la culpabilité ressentie face à la publication d’un livre sur la mort de sa femme²⁸⁰ : elle peut aussi découler du fait que de nombreux lecteurs, y compris les « professionnels », sont incapables de voir au-delà de la potentielle référentialité du ‘*Livre brisé*’. Même les critiques oublient que le narrateur de ‘Serge’ est à ‘Serge’ ce que ‘Serge’ est à Doubrovsky, à la fois alter-ego et personnage. Ce n’est donc pas tant entre l’écrivain et l’homme

²⁷⁹ *L’Après-vivre*, p. 256.

²⁸⁰ « Chaque fois, assis à mon bureau du salon, que je lis un article favorable ou enthousiaste, que je reçois un courrier de plus en plus abondant de lecteurs, évident : Ilse est en cendres dans son urne de Bagnaux, et moi, avec notre livre, son livre, je deviens de plus en plus connu, je gagne de plus en plus de fric. Comme tout un chacun j’ai un Surmoi. Culpabilité. Ce livre est ma crucifixion. Ta femme crève, et toi, tu profites », affirme-t-il à la page 283.

qu'il y a confusion pour les lecteurs, qu'entre l'écrivain et le personnage-narrateur ! Car l'homme, le 'Serge' assis dans son fauteuil chez lui, qui a véritablement perdu sa femme, qui a écrit un roman-hommage, etc., les lecteurs ne le connaissent pas. Ils connaissent "'Serge'", mais pas 'Serge'.

La question du dédoublement, cruciale chez Doubrovsky, était toujours tissée en filigrane avant ce roman-ci. Cette fois (et dans le roman suivant, *Laissé pour conte*), elle sera clairement énoncée, formulée. Elle deviendra un thème de l'intrigue, un fil à suivre, un sujet à traiter en soi. Ses conséquences, tant pour l'écrivain et pour la lectrice que pour le public, occuperont désormais une place centrale au sein de l'œuvre.

De manière plus ou moins étonnante pour nous, dès le moment où 'Serge' connaît, par le '*Livre brisé*', son premier grand succès, quelque chose se passe entre lui et son personnage public... Dédoublement encore complexifié par le fait qu'il écrit de l'autofiction : médias et lecteurs, déjà, dans leurs recensions, confondent un peu trop allègrement le narrateur et l'auteur, mais en plus, ils confondront personnage public et personnage privé, donnant ainsi au 'Serge' que nous connaissons, celui qui regarde tout cela arriver, un sentiment grandissant de solitude et d'abattement. La publication se transformera ainsi en deuil, en une séparation entre l'auteur et le livre sur lequel il n'a plus aucun contrôle... voire une séparation entre lui et son personnage public²⁸¹ :

²⁸¹ Elle deviendra l'un des thèmes centraux de l'opus suivant, *Laissé pour conte*.

Julien Doubrovsky est un cadavre de chair, déjà paralysée, pas encore putréfiée, qui a tourné le coin de la rue Cortambert. En sortant de chez son analyste, s'efforçant de retrouver sa trace. Maintenant, il ahane le long de la rue de la Tour. D'ivoire, il cahin-cahote vers sa cellule, pour s'emmurer. Il va s'affaler sur son fauteuil, le corps pas même de pierre. De plomb. D'aplomb sur ses jambes pour encore trois minutes, à peine. Il n'en peut plus. Mais Serge Doubrovsky, pardon, il se porte comme un charme. En images, sur les photos. Nom de Dieu ce que ça peut-être trompeur, génial, un photographe. Le voilà, en noir, en couleur, blouson sportivement rejeté sur l'épaule, tenu du doigt, des rides, d'accord, mais de réflexion, sous les yeux des cernes, mais de discernement, gueule burinée, vieillissante, mais virile. Ma frimousse, de la frime. Ces clichés, pris il y a un mois ou deux : de la propagande. Mon visage m'est devenu étranger, c'est celui d'un autre. Qui fait semblant d'être moi. Je contemple un fantôme publicitaire²⁸².

Faire semblant d'être un autre soi, ou plutôt se sentir envahi par un autre soi, un soi construit par les autres, et qui usurpe notre place... Thème qui revenait souvent chez Doubrovsky pour parler de l'homme qu'est 'Serge' sur le plan très intime, voire identitaire, mais qui apparaît ici pour la première fois pour parler de l'écrivain dans son rapport aux autres : lecteurs, journalistes, public. Notons également cet emploi nouveau des deux prénoms du narrateur, servant désormais à distinguer la personne publique ('Serge') de la personne privée ('Julien'), et non plus simplement l'adulte de l'enfant... Bien au contraire, le prénom autrefois réservé à l'enfance, 'Julien', est désormais celui d'un homme vieillissant et épuisé, d'un héros déchu, voire décati.

L'entrée de 'Serge' dans la société du spectacle mettra en scène un autre enjeu crucial de l'édifice autofictionnel doubrovskien, celui du passage du domaine privé au domaine public. Dès que l'écriture autofictionnelle de 'Serge', comme celle de Doubrovsky, entre dans l'arène médiatique, quelque chose change :

²⁸² *L'Après-vivre*, p. 286-287.

l'auteur est l'œuvre de tous ceux qui le font apparaître en public : attachée de presse, membres de l'équipe de vente, libraires, animateurs de « lectures » publiques et surtout journalistes, reporters, producteurs de la presse écrite, radiodiffusée et télévisée, photographes, témoins, membres d'associations d'« amitiés littéraires », biographes, responsables d'hommages dans des revues ou des expositions. Tous ces professionnels ou ces proches choisissent dans le « texte intégral » du réel éphémère et non représentable des paroles et des masques, des costumes, des décors et des drames, des fragments qu'ils rassemblent pour construire un fétiche institutionnel²⁸³.

Or ce fétiche, en plus de causer une profonde dépression chez notre héros, de lui faire perdre ses moyens, s'immiscera irrémédiablement à partir de *l'Après-vivre*, entre 'Serge' et ceux à qui tout ce qu'il écrit s'adresse : ses lecteurs.

Dépression

Après avoir abordé les premiers effets de la parution et du succès du *'Livre brisé'*, après nous avoir montré 'Serge' seul face à ce phénomène nouveau pour lui, puis cherchant une explication et un remède aux crises d'angoisse et au sentiment de dépossession de soi qui en découle auprès de plusieurs psychiatres et psychanalystes, le sous-chapitre « Lumière blonde » se concentre de nouveau sur le rapport 'Serge'-'Elle'. Au plan intime, celui de l'intrigue d'abord, l'auteur vieillissant, dépressif, remet son sort entre les mains de sa jeune maîtresse déçue, mais relativement compatissante... Sauf qu'elle est également une figure de la Lectrice on ne peut plus empirique, qui assistera à ce qui se passe dans les coulisses de la parution d'un roman à succès... Or on le sait, 'Elle' aime les voiles et le théâtre. Ainsi sera-t-elle, une fois de plus, amèrement déçue. Dans une scène particulièrement parlante, par exemple, les amants auront cet échange fort significatif :

²⁸³ Jean-Benoît Puech, « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n° 63, septembre 1985, p. 279.

je croyais que les écrivains étaient des gens qui avaient des choses à raconter, je dis, ce qu'ils ont à raconter, ils l'écrivent, elle réplique, oui, mais moi j'aime la vie, j'aime entendre des histoires, j'avance, quand je te raconte les miennes, elles n'ont pas l'air de t'intéresser, elle contre, quoi, ta dernière visite à ton psychiatre, ton dîner chez ton éditeur, ton rendez-vous avec ton attachée de presse, c'est très excitant²⁸⁴

Ce qui la rebute, c'est la réalité de l'édition : elle ne supporte pas que soit déchiré le voile qui permettait de voir la littérature comme une essence pure imprimée sur des pages, l'auteur comme un personnage romanesque, ni de voir les rouages de ce qui, pour elle, demeure une machine à fabriquer du rêve. Parallèlement à la désillusion devant ce vieillard qui geint alors même qu'il connaît le succès, qui ne correspond en rien à la virilité jusqu'ici associée au personnage de 'Serge' (ou à celle qu'elle associe à la figure de l'écrivain), il y a la réalité des dîners chez l'éditeur et des rendez-vous avec l'attachée de presse là où, chez 'René Fallet', il y avait les cafés d'écrivains, la perspective de rencontrer 'Brassens', la « poésie » du personnage et de son œuvre, etc. En témoignera également la relation de plus en plus conflictuelle, agressive même, qu'il entretiendra avec cette digne représentante d'une frange du public dont il semble condamné à être incompris :

c'est le côté statique un peu mortifère de tes journées qui m'effraie, tu serais épicier ou fonctionnaire, cela n'y changerait rien, je demande avec une légère ironie, tu crois que le père Hugo n'avait pas d'horaire, c'était un homme très organisé, elle rétorque, tu vas parler de Hugo et puis de Sartre, c'est tout ce que tu sais faire, je m'insurge, non, ce n'est pas tout ce que je sais faire, j'écris aussi mes propres livres²⁸⁵

Ce dont 'Serge' s'éloigne trop pour elle, c'est une image de l'auteur en tant que personnage public très éloignée de celle que doit avoir le narrateur, comme tout

²⁸⁴ *L'Après-vivre*, p. 281.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 95.

intellectuel universitaire qui se respecte – image à laquelle, aux yeux de ‘Elle’, correspond ‘René Fallet’, qu’elle décrivait ci-dessus bien davantage par sa personne et ce qui en émane que par son travail d’écrivain : qui il connaît, les endroits qu’il fréquente et, à une autre occasion, sa manière d’être habité par « l’inspiration » et la « spontanéité » qui manqueraient au narrateur. Cette manière de voir le personnage de « l’écrivain connu » a été admirablement résumée par Philippe Lejeune dans un chapitre de *Moi aussi*, intitulé « L’image de l’écrivain dans les médias » :

cette sacralisation du rôle de l’auteur constitue un fait culturel général, historiquement datable, qui n’est pas un produit de l’institution scolaire, même si sa *reproduction* passe, bien sûr, par le discours de l’école et des manuels. Et sans doute le rôle des médias qui assurent aujourd’hui l’information littéraire est-il aussi important : le professeur de français le plus écouté aujourd’hui, c’est peut-être Bernard Pivot²⁸⁶.

‘Serge’ sera en effet reçu par le « professeur Bernard Pivot », lors d’un sous-chapitre proprement cauchemardesque, au cours d’une scène où l’absurde n’a d’égale que l’horreur, et de laquelle ni l’auteur, ni ses lecteurs, ne sortiront indemnes.

« *Apostrophes* »

Le passage de ‘Serge’ à ‘*Apostrophes*’ est une abominable apothéose dans l’histoire du narrateur : invité à une émission dont le titre, « Qu’est-ce qui ne va pas ? », laisse présager le pire, lui qui s’enfonce de plus en plus dans la dépression, sera confronté au paroxysme de la confusion auteur-narrateur-personnage public. D’emblée, au moment de faire les présentations d’usage au début de son émission, ‘Bernard Pivot’ l’accueille ainsi :

²⁸⁶ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 87-88.

Je vais commencer par vous, Serge Doubrovsky, vous êtes critique, vous avez consacré de nombreux ouvrages à la critique, notamment sur Proust, sur Corneille, etc. [...]. Vous partagez votre vie depuis trente ans entre les États-Unis et la France [...]. Vous venez de publier un livre autobiographique [...]. « Le Livre brisé », aux éditions Grasset. Et autour du « Livre brisé », il y a une bande intitulée « Le livre monstre ». Et c'est vrai que dans sa forme comme dans son fond, ce livre est « un livre monstre », et je serai amené à vous poser cette question, qui est assez terrible tout à l'heure, c'est : par amour de la littérature, par amour de SA littérature, un écrivain a-t-il le droit de désespérer son conjoint et peut-être de l'amener au suicide. À côté de vous, Christiane Dupuy, mariée, deux enfants²⁸⁷ ...

Ce qui rend cette introduction de 'Pivot' proprement choquante, contrairement à ce qu'il prétend – sa présentation de 'Serge' au public le serait en raison de la « question terrible » qu'il annonce vouloir lui poser –, est le fait qu'un professionnel de la littérature, animant une émission de télévision aussi regardée que 'Apostrophes', confonde à ce point (et peut-être même volontairement, dans le but de faire de l'audimat) l'auteur et le personnage qui porte son nom dans un livre qui, précisément, n'est pas une autobiographie. Ce qui est proprement choquant, ici, c'est la naïveté de 'Bernard Pivot', ou du moins son apparence de naïveté. Dans « l'écrivain et les médias », Philippe Lejeune propose cette analyse de l'émission *Apostrophes* :

Tout auteur qui vient à « Apostrophes » doit à la fois *présenter* son livre [...] et le *représenter* par sa personne. Un romancier sera donc immanquablement lancé dans deux directions. On lui fera d'abord raconter l'histoire, le cadre, l'intrigue, les personnages, [...] comme s'ils étaient réels. [...]. L'émission sert de relais au livre de fiction et mime cette « crise de crédulité » qui emportera le lecteur. On croirait y être. Mais on y *est* bien plus encore si on lance le romancier dans une seconde direction : lui faire reconnaître qu'à un degré quelconque cette histoire est la sienne. Car l'auteur devient alors en même temps le référent de son livre, comme c'est le cas dans l'autobiographie, et le spectacle télévisuel se trouve pleinement justifié, en nous donnant un aperçu de « l'homme »²⁸⁸.

²⁸⁷ *L'Après-vivre*, p. 300.

²⁸⁸ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, p. 93-94.

La perception fort juste de Lejeune trouve sa confirmation dans la suite du récit, et dans la brochette d'invités de l'émission, en particulier 'Alain Manier', psychanalyste. En effet, les personnages qui entourent 'Serge' et 'Pivot' se livreront, au moment où l'animateur se penchera sur le cas du '*Livre brisé*' en fin d'émission, non seulement à une véritable crucifixion, mais plus encore à une psychanalyse de l'homme à partir des gestes et propos de son narrateur : « l'analyste de secours intervient, il veut discuter si l'écriture est pour moi thérapie réelle ou simple prothèse, son assurance m'agace, comment un type qui n'a jamais écrit de sa vie peut décider de ce qu'est l'écriture pour un autre, cet impérialisme touche-à-tout me tape sur les nerfs, mais au moins, il me traite en écrivain²⁸⁹ »... Étonnant, ce besoin qu'a 'Serge' d'être reconnu comme écrivain à tout prix, besoin si pressant que cette phrase de 'Manier' l'aveugle complètement : le psychanalyste ne traite le pas le moins du monde en écrivain, et il ne parle jamais du '*Livre brisé*' comme d'un roman²⁹⁰ ! Et encore plus significatif et peut-être étonnant pour le lecteur, au lieu de refuser d'entrer dans la confusion auteur-personnage, le héros *joue le jeu* et offre, plutôt qu'une mise au point sur la différence entre pratique autofictionnelle et autobiographie, des justifications où ses personnages et leurs modèles se confondent. Sa définition de l'autofiction, bien qu'il l'ait rappelée en les termes habituels en début d'interview, a changé. Mais il y a plus : la crucifixion atteint un paroxysme avec le

²⁸⁹ *L'Après-vivre*, p. 304.

²⁹⁰ Notons également, au passage, le rapport complexe du narrateur à la figure du psychanalyste : malgré cet incident, au cours duquel il se fait lyncher par 'Manier', chose qu'il lui pardonne simplement parce que ce dernier l'aurait « traité en écrivain », le narrateur va faire soigner sa dépression... chez un psychanalyste ! La complexité du rapport du héros à cette figure est également patente dans son lien au personnage de 'Robert Akeret', son analyste dans *Fils*, dont nous aurons l'occasion de discuter dans la partie suivante. Il va de soi, toutefois, que cette question du rapport aux psychanalystes et à la psychanalyse, éloignée du propos de cette étude, pourrait faire l'objet, pour qui serait intéressé, d'une thèse entière...

commentaire d'une des collègues romancières invitées à ses côtés.

Vous semblez souffrir beaucoup plus dans votre livre que là... dans votre livre, on a l'impression que, quand même, vous ressentez une certaine peine, et là, à vous écouter, vous êtes d'un cynisme !, je me tourne à demi vers elle, Écoutez, vous voulez que je me mette à pleurer ?, la connasse n'a pas le courage de dire « oui », ça qu'on aime, le sang à la une, les pleurs sur le petit écran, au moins ça fait sensation, Non, pas nécessairement... mais enfin, j'en ai marre de la chasse à l'homme, coups de matraque, coups d'épingle, j'affirme, péremptoire, Je suis à une émission littéraire, donc²⁹¹ ...

Justement, s'il y a bien une chose dont tout le monde, 'Serge' y compris, semble faire abstraction, c'est le fait que 'Apostrophes', en principe, est une émission littéraire (ou, du moins, une émission d'actualités littéraires), et que l'on devrait y parler, au moins autant que des motivations de l'écrivain, de son œuvre. On nage bien dans la confusion identifiée par Lejeune, selon laquelle l'écrivain devient le « référent » de son livre. À aucun moment de l'émission est-il question d'autre chose que de la psychologie des personnages qui sont traités comme des êtres réels : nul commentaire sur le style, la structure, la tradition dans ou contre laquelle s'inscrirait 'le Livre brisé', sa place dans l'œuvre de 'Serge', etc.

Ce qui est encore plus problématique et complique davantage les choses, c'est le fait que cet épisode soit une transcription presque mot pour mot de l'émission d'*Apostrophes* à laquelle a été invité le véritable Doubrovsky. La lecture forcément référentielle à laquelle cette technique peut donner lieu ne doit toutefois pas nous faire oublier deux choses : premièrement, pour reproduire avec une telle fidélité une scène de cette longueur, il a bien fallu que Serge Doubrovsky ait recours à un enregistrement de quelque forme que ce soit. L'impression de vivre le cauchemar

²⁹¹ *L'Après-vivre*, p. 304.

avec ‘Serge’ sur le vif, entretenue par l’emploi du présent et le recours à la technique du *stream of consciousness* qui dédouble le narrateur (il y a le ‘Serge’ qui est en train de se faire lyncher et celui qui se regarde se faire lyncher) devrait d’emblée attirer notre attention sur le fait qu’il y a eu un travail d’écriture, de récupération du réel, et que l’on n’est pas, comme on serait porté à le croire, devant un instantané. C’est même tout le contraire, et ne pas le reconnaître serait tomber exactement dans les travers des personnages de la scène. La reproduction fidèle de l’émission, dans laquelle est tissée la trame monologique intérieure du narrateur, est inscrite dans une structure romanesque, celle de *l’Après-vivre*, plus précisément dans un chapitre traitant des conséquences de la tendance qu’ont les professionnels du livre à faire une lecture naïvement référentielle. Le chapitre est lui-même encadré dans une autofiction où le héros est aux prises avec un nouveau type de lectrice, ‘Elle’, qui appartient à cette communauté interprétative comprenant le « grand public » et les professionnels du milieu du livre (attachés de presse, médias, FNAC, etc.), alors que dans les opus précédents, on avait affaire à des personnages de lectrices appartenant à la communauté interprétative universitaire, et à un narrateur dont les autofictions n’étaient presque exclusivement lues que dans ce cercle plus restreint. L’épisode de ‘*Apostrophes*’ est ainsi le point culminant d’un chapitre où ‘Serge’, écrivain vieillissant et intellectuel « vieille école », constate son incapacité à vivre dans et avec cette nouvelle communauté interprétative que lui a valu le succès médiatique, et dont les valeurs, associées dans son esprit à la contemporanéité, correspondent peu avec celles de l’homme et de l’écrivain « classique » qu’il pense être. La manière dont la scène est construite, son insertion dans la structure générale du roman, sont des

indices de ce que Doubrovsky peut penser de cette communauté de lecteurs à laquelle ‘Serge’ n’avait pas encore été confronté. *L’Après-vivre* : ou illusions perdues d’un écrivain dépassé par les nouvelles façons de lire.

Le thème de l’entrée dans la vie publique pour le personnage s’accompagne donc d’un nouveau phénomène chez Doubrovsky, problématique et intéressant, sur lequel je me pencherai plus longuement ci-après, mais qui peut d’ores et déjà être abordé afin de prendre la mesure de la différence qui s’établit dans l’œuvre à partir de *l’Après-vivre*. Désormais, Serge Doubrovsky intègre au tissu de ses récits la transcription très fidèle d’événements vécus dans sa véritable *vie médiatique*, les transformant en mésaventures du narrateur. Ainsi, le sous-chapitre « *Apostrophes* » permet à l’auteur non seulement de pousser plus avant la réflexion sur les rapports auteur-lecteur qui est au centre de toute son œuvre, mais également, par un passage fortement référentiel, de *réagir* à la réception de son roman « dans la vraie vie ». Il donne à ladite réaction un statut des plus ambigus et la situe sur le mince fil qui sépare lecture référentielle et lecture fictionnelle (ou romanesque), mettant à la fois en pratique et en abyme le principe qui est au cœur de toute sa démarche autofictionnelle, c’est-à-dire les enjeux liés à la rencontre entre l’Auteur et les lecteurs empiriques qui, forcément, ne correspondent jamais aux interlocuteurs idéaux dont il s’était forgé une image – tout comme lui, l’écrivain, ne peut jamais coïncider avec celui que se sont imaginé ses lecteurs.

Qu’en est-il, à la suite de ce climax, des conséquences de la crucifixion de ‘Doubrovsky’ sur lui-même et sur ‘Elle’ – et de l’incapacité de ce dernier à rester l’intellectuel universitaire qu’il est, ce qui lui aurait permis de maintenir une distance

critique et de rappeler aux autres invités deux ou trois notions de base sur la littérature et sur la lecture ? Lors du dîner qui suit l'émission, organisé en son honneur, pendant que le narrateur dépressif regarde les autres vivre sans se mêler à eux, 'Elle' dérape :

À la réception chez Pivot, elle a déjà lampé deux ou trois verres. En deux minutes, elle tutoie la patronne, devenue elle aussi hilare. Ensemble, elles ont l'air de se marrer. Je me sens de plus en plus lugubre. Leur première bouteille de bordeaux a déjà été remplacée par une seconde. Chez Lipp, plus des lippées, des lampées. L'une après l'autre, d'affilée, cul sec. Je mouille. J'ai beau être sourd, il me parvient quelques sons indubitables. Quand elle boit, elle se déballe. [Ça] y est, elle déballe son autobiographie²⁹².

En raccompagnant 'Serge' chez lui dans cet état, 'Elle' se fait arrêter par la police et, trop soûle pour se comporter correctement avec l'agent, est emmenée, délirante et hilare, au poste, sous les yeux d'un 'Serge' sonné et impuissant. À ce moment précis de *l'Après-vivre* – que la confusion fiction/réel rend apocalyptique et halluciné –, 'Elle' semble soudain se transformer en 'Ilse', la réalité devenant un délire éthylique. Les propres gestes de 'Serge', obligé de rentrer chez lui au volant de la voiture manuelle de sa compagne, qu'il ne sait pas conduire, sont soudain frappés d'irréalité et marqués du sceau d'un absurde cauchemardesque.

Fins de partie

Avec le dernier chapitre du roman, maintenant que nous voilà informés sur ce qui a déclenché la chute du couple auteur-lectrice, Doubrovsky nous montre 'Serge' bouclant son récit, et le reprenant là où il l'avait interrompu au chapitre III. Éclairés par la partie centrale de l'œuvre, nous pouvons comprendre autrement les raisons pour lesquelles 'Serge' et 'Elle' sont toujours en instance de rupture, et ce que cela

²⁹² *Ibid.*, p. 311-312.

signifie. Entre eux, on le sait, il y a désormais le récit inspiré de leur histoire, qu'elle le somme de ne pas publier : « Entre elle et moi, maintenant, en plus de tout, plus que tout, il y a mon livre. Ma plume, une épée de Damoclès sur nos têtes. C'est beaucoup plus grave. Peut-être mortel. Une épée de Damoclès dans son cœur. *Tu t'es servi de moi. C'est tout à fait dégueulasse, permets-moi de te le dire.* Elle a une vue simple, indéracinable des choses²⁹³. » Par ailleurs, son mépris pour cet homme qu'elle est néanmoins incapable de quitter est double : mépris pour la démarche autofictionnelle, d'une part, mais aussi pour son âge, ce qui la fait ressembler à une version postmoderne d'Agnès, une Agnès des temps nouveaux qui ferait fi du respect qu'on doit aux aïeux, au sexe masculin, à ses aînés, etc. Toutes les valeurs de 'Serge' sont conspuées par cette nouvelle compagne : l'autorité littéraire, l'autorité masculine, la déférence que l'on doit aux classiques... Le projet de maîtrise, ici, se heurte à une embûche imprévue : cette fois, Arnolphe se trouve devant une Agnès en pleine révolte, qui n'est nullement complexée face à lui et ne reconnaît nullement sa supériorité, une Agnès qui se place devant lui sur un pied d'égalité, avec la certitude et l'arrogance de sa jeunesse. Qu'advient-il de la dialectique écrivain-lectrice, de la mainmise de l'écrivain lorsque d'entrée de jeu, quoi qu'en pense celui qui aime jouer le rôle du Maître, *il n'y a plus d'Esclave?*

L'Après-vivre est aussi le livre du vieillissement, dans lequel Doubrovsky nous montre 'Serge' aux prises avec la dégradation qu'il craint le plus (et qui est la plus significative pour nous, lecteurs) : la perte de sa virilité. Nous découvrons donc un narrateur étalant toutes sortes de tentatives pour redonner du tonus à « sa petite

²⁹³ *Ibid.*, p.405.

boutique » (pour employer une expression de la mère de ‘Serge’), dans une série de scènes cocasses où il éprouve une série de remèdes contre l’impuissance, à une époque où les solutions telles le Viagra n’existaient pas encore. Cette perte de virilité et, en fin de course, cette obligation de vivre une « sexualité assistée » contribueront à souligner le changement dans le rapport de forces homme-femme, partant autrice. Diminué par l’âge, ‘Serge’ n’a plus grand-chose du héros doubrovskien des premiers romans... Son échec semble de plus en plus cuisant à mesure qu’il vieillit, alors que l’interlocutrice qu’il souhaite se soumettre demeure toujours aussi fringante. En prenant de l’âge, il perd les forces, les ressources et les armes pour lutter contre cette Agnès sans cesse réincarnée, gagnant toujours en force pour lutter dans ce combat qui semble devenir de plus en plus un combat générationnel. Si l’on garde en tête que chez Doubrovsky, écrire est un acte mâle et lire, un acte femelle ; qu’il s’agit ici d’un narrateur-écrivain qui, de roman en roman, décline et tout à la fois reste irréductiblement lui-même (‘Serge’ n’évolue pas avec son temps) ; enfin qu’il est irrésistiblement attiré et toujours aux prises avec des femmes-lectrices plus jeunes, que c’est auprès d’elles qu’il tente de se vendre²⁹⁴ ; ne pourrait-on pas émettre l’hypothèse suivante : ce clivage grandissant entre lui et les objets de son désir serait la métaphore de l’incapacité, chez un écrivain somme toute classique, à gérer un lien de plus en plus conflictuel avec des lecteurs (lectrices) toujours plus ancré(e)s dans le présent ? Elles ont toutes le même âge, et assez de points communs pour que l’interlocutrice de ‘Serge’ semble se renouveler sans cesse, demeurant toujours la digne représentante d’une jeunesse immuable, d’une contemporanéité perpétuelle,

²⁹⁴ S’il « fait ses courses » dans sa petite annonce du *‘Nouvel Observateur’*, ‘Serge’ essaie aussi de se rendre alléchant, comme un produit.

alors que lui l'est de moins en moins. Plus on avance dans la saga autofictionnelle, plus l'acte de lecture, la voluptueuse invention de l'autre, l'accouplement tel que décrit dans *Fils*, deviennent malaisés, comme l'indique clairement cet échange entre le narrateur et 'Elle', où l'on peut encore voir à l'œuvre le parallèle « relation sexuelle-lecture » cher à Doubrovsky :

*les yeux, la voix qui fulminent, est-ce que tu sais tout le mal que ça peut faire quand ça descend dans l'inconscient d'une femme de ne pas faire l'amour avec un type normal, elle rajoute, parce que c'est le seul acte qui sache un instant briser la solitude de deux êtres et les faire toucher de l'âme un bout de ciel, hausse les épaules, moi qui mettais l'amour physique au-dessus de tout, qui en faisais une chose sacrée, maintenant je n'ai même plus de désirs sexuels*²⁹⁵

'Elle', non seulement dégoûtée des écrivains et des hommes, mais également de la communion homme-femme, qu'elle soit sexuelle ou textuelle.

Le projet de maîtrise du héros doubrovskien sur son lecteur échoue une fois de plus, et de manière encore plus cuisante. Il ne possède plus la virilité nécessaire au combat et son acharnement à le refuser en fait un Arnolphe des temps nouveaux, face à une Agnès qui n'a aucune envie d'aller à son école des femmes-lectrices. Pire encore : il n'est plus seul avec elle dans l'arène. Désormais confronté à un public qui est trop éloigné de celui qu'il appelait de ses vœux et dans ses œuvres, notre héros écrivain capitule doublement. Incapable de se protéger des traits que lui envoient des « lecteurs professionnels » et un public trop engagés dans un type de lecture qu'il condamne tout en l'entretenant, il sombre dans la dépression la plus noire. Incapable de reproduire avec la compagne-lectrice un mode de relations qui soit même l'ombre de celles connues avec des interlocutrices qui, aussi imparfaites soient-elles, avaient

²⁹⁵ *L'Après-vivre*, p. 385.

néanmoins les armes pour le comprendre, il a beau tout tenter pour retrouver la virilité et son pouvoir perdus, rien n'y fait. 'Serge' peut bien se convaincre qu'il a le dernier mot en choisissant de publier le roman de son histoire avec 'Elle', malgré les objections de cette dernière, c'est quand même elle qui – dans un post-scriptum où le « je » devient soudain celui de la lectrice – conclut le livre. En effet, sur le plan du récit, c'est bien 'Elle' qui ferme *l'Après-vivre*, mais cela ne doit pas nous faire oublier que dans cette autofiction où l'Auteur finit par ployer l'échine devant sa Lectrice, c'est justement l'écrivain, le vrai Serge Doubrovsky, qui demeure aux commandes, maîtrisant, construisant, concevant et programmant la chute de son héros.

QUATRIÈME PARTIE :

DOUBROVSKY ET LA DIALECTIQUE DE 'SERGE'
(*LAISSÉ POUR CONTE*)

*Élisabeth, Rachel, Ilse, Elle, toutes celles qui ont hanté
ma chair, mes livres, une femme par livre à tuer, à
présent c'est moi qu'il faut que je tue, c'est ainsi, je dois
m'exécuter, me défaire une bonne fois de ma défroque,
expulser mes restes pour le nettoyage final*

'Serge Doubrovsky'

*« Je tue une femme par livre », ai-je un jour cruellement
écrit. C'est à présent mon tour : celui qu'il faut que je
tue, c'est moi.*

Serge Doubrovsky

CHAPITRE VIII :
LA TRAGÉDIE SELON 'SERGE'

On trouve dans le dernier opus doubrovskien, *Laissé pour conte*, une conception particulière de la temporalité. Le roman est en effet constitué de trente-cinq moments, que j'appellerai *entrées*, correspondant à trois époques : 'Serge' enfant/adolescent (les années trente et quarante), 'Serge' jeune adulte faisant ses premiers pas dans la vie professionnelle (les années cinquante et soixante), et 'Serge contemporain', écrivant entre 1994 et 1997 un livre qui serait en quelque sorte *l'après-après-vivre*. Ces trois trames sont morcelées à la manière d'un montage cinématographique parallèle, et chacune des entrées se termine sur une indication temporelle en italiques – mois, année. Cependant les dates indiquées ne correspondent pas au moment de la rédaction de l'extrait par 'Serge' (comme dans un journal personnel), mais plutôt à ce qui y est raconté – on trouve même des entrées comportant plusieurs dates. Lors du récit d'un souvenir d'enfance écrit par 'Serge contemporain' de son point de vue d'homme vieillissant, on trouvera en fin d'entrée non pas la date de la rédaction (1994-1997), mais bien celle de son sujet principal – donc dans le cas des souvenirs de jeunesse pendant la guerre, les années trente à 1945. Sachant pertinemment que ce « je » d'enfant est recréé de toutes pièces par un narrateur d'âge mûr, et habitués par Doubrovsky à un discours narratorial où le point de référence implicite est le présent de l'écriture, nous sommes surpris de trouver en fin d'extrait la date, par exemple, de « juillet 1940 », comme si la vieillesse qui parle et la jeunesse qui est évoquée se confondaient soudain.

D'entrée de jeu, Doubrovsky provoque donc un malaise chez son lecteur, ou du moins une surprise, qui permettent de le mettre dans un état d'esprit propice à la réflexion, centrale dans *Laissé pour conte*, sur le passage du temps²⁹⁶.

Tragédie en cinq actes

Un récit fait de trente-cinq morceaux choisis, appartenant aux trois grandes phases d'une vie d'homme et dont on comprendra rapidement qu'ils sont, en réalité, organisés selon une structure d'ensemble typiquement doubrovskienne, voilà comment se présente *Laissé pour conte*. Dès les premières pages du roman, dans une des entrées contemporaines, de manière subtile mais limpide pour le lecteur attentif, le narrateur expose le programme du livre que nous venons d'ouvrir :

*l'Après-vivre, maintenant quoi, l'après-livre, quelle vie, vieillir, que raconter, que je vais de jour en jour plus mal, [...] que de semaine en semaine je me déglingue, tragédie de la tripe, protase, prostate, Acte I, l'urologue, Acte II, le stomatologue, Acte III, le cardiologue, phlébite, caillot, attention embolie, soudain embellie, pas pour tout de suite, pour quand, l'Acte IV, puis le V, Décalogue du Vidal, mes cent maux, les mille remèdes, dix commandements sous couverture rouge, mon destin est écrit là, tables de la Loi, la loi des reins, inexorable, celle de la vessie, imparable, retour à la case départ, tragédie est circulaire, à présent la circulation, jamais eu avant d'atteinte, surprise, stupéfaction, peut-être promis à l'infarctus, thrombose me frappe, *Viens, mon fils, viens, mon sang*, mon sang me trahit, m'assassine, assiégé de tous côtés par la mort, je loge encore rue Vital, pour l'heure, du provisoire, le définitif, dénouement de l'acte V, prévu d'avance, depuis longtemps, mon grand-père a acheté la concession en 39, adresse finale, cimetière de Bagneux²⁹⁷*

La référence au théâtre classique revient souvent, on l'a vu, sous la plume de 'Serge'. En ce qui concerne la comédie, *l'École des femmes* a été une source

²⁹⁶ La liste des entrées, numérotée par moi pour plus de clarté, se trouve en Annexe 8, accompagnée du texte de la quatrième de couverture.

²⁹⁷ *Laissé pour conte*, p. 27.

d'inspiration pour *Un amour de soi* et pour *l'Après-vivre*. La tragédie occupe une plus grande place encore : le fameux renversement dans le contraire et la péripétie aristotélicienne sont souvent mentionnés, dans *le Livre brisé* comme dans *l'Après-vivre*. Le récit de Théràmène a une place centrale dans *Fils*, sans oublier le projet de maîtrise (voué à l'échec) de l'écrivain sur la lectrice et sur le monde, rappel direct de la vision doubrovskienne du héros cornélien. Le lien tissé entre la dialectique auteur-lectrice et la tragédie classique est d'ailleurs mis en place dès la scène inaugurale de *Fils* étudiée en deuxième partie : lorsque 'Serge' retrouve le souvenir de la fusion sexuelle-textuelle avec 'Eliška', il est précisément en train de donner un cours sur *Phèdre*. Dans *Laissé pour conte*, le rapport à la tragédie cornélienne, en plus d'être renouvelé, est également précisé²⁹⁸. Les cinq actes énumérés par 'Serge' dans l'extrait que nous venons de voir correspondent au déroulement habituel du genre : « protase » pour l'acte I, « embellie » puis retournement après le développement des actes II et III, et puis aux actes IV et V « destin », « inexorable », « imparable » où le héros est « assiégé de tous côtés par la mort », « dénouement » qui était « prévu d'avance ». Est également reprise une technique doubrovskienne qui veut que l'image corporelle et son évolution soient intrinsèquement liées à la chute du narrateur. Dans une série de calembours consonantiques grinçants, l'auteur établit ce lien, associant des termes bassement anatomiques au vocabulaire de la tragédie : « protase »-« prostate », « tragédie » de la « tripe », « embolie »-« embellie », « Acte V »-« Vidal », etc.²⁹⁹

²⁹⁸ Par exemple par l'emploi des mots « *viens, mon fils, viens, mon sang* », bien sûr tirés du *Cid* – I, 5, v. 267.

²⁹⁹ Ce qui n'est pas sans rappeler, autre lien avec la tragédie, ces mots de l'auteur sur Corneille : « Au commencement est le *corps*. C'est une constatation qui peut surprendre, étant donné le mythe courant d'un Corneille désincarné. Elle ne s'en impose pas moins avec évidence à qui consulte le texte. » – *Corneille et la dialectique du héros*, p. 38.

Tout est mis en place pour nous faire comprendre que malgré l'apparent morcellement, cet opus qui serait la conclusion de la démarche autofictionnelle et littéraire de 'Serge'³⁰⁰ fonctionnera selon une structure proche de celle de la tragédie cornélienne. Circularité oblige, ce roman est aussi celui où l'auteur jettera un pont vers son tout premier livre reconnu, *Corneille ou la dialectique du héros*. Nous l'avons vu en ouverture, souvent mis de côté par les chercheurs qui se penchent sur son œuvre romanesque, le *Corneille* doubrovskien est pourtant porteur d'un projet non encore élaboré, qui se développe tout au long de la saga autofictionnelle et trouve son ultime accomplissement dans *Laissé pour conte*.

Acte I : Protase – ou de l'importance de jeter des ponts

Dès l'une des premières entrées de la trame mettant en scène le présent de l'écriture (1994-1997), le ton est donné. Sur le modèle du « système S.D. », nous trouvons un rappel théorique lié au syndrome du *quoi écrire ?*, mais également une référence au *Corneille* doubrovskien, avec les termes de « maître » et « d'esclave » :

désir soudain, violent de me retrouver, ressaisir mes traces, je n'ai jamais tenu de journal intime, contraire à ma nature, pensées, faits et gestes, je laisse le quotidien s'évaporer, mais quand ma vie forme d'elle-même une phase révolue, lorsqu'une page se tourne, je l'écris, comme un roman, ma personne devient mon propre personnage, je suis l'auteur de moi-même, étrange jubilation, ma vie, ainsi que toute vie, faite de hasards, de sursauts, d'atermoiements, de saccades, à cette dérive qu'est l'existence je donne la charpente, le suspens d'un récit dont je suis le maître, alors que de cette existence je suis l'esclave³⁰¹

³⁰⁰ Il en dit ceci : « un livre, encore un, un seul, le dernier, l'ultime, ensuite je la ferme, promis, fermeture définitive de mon bureau d'esprit à la fin du XX^e siècle, je m'effacerai avec, aucune envie d'entrer dans le troisième millénaire, mon poteau-frontière l'an 2000 » – *Laissé pour conte*, p. 29.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 14. Attention cependant à la fausse piste que le lecteur est tenté d'emprunter, qui consisterait à lire ce passage au premier degré et à comprendre que 'Serge' est bel et bien « maître »

Ce que nous pouvons incliner à voir comme le premier de cinq actes constitués de sept entrées chacun, correspond donc à la protase ou à *l'expositio* typiques de la tragédie classique, adaptées à l'autofiction doubrovskienne. Dans la première entrée, on découvre 'Serge' enfant, en 1940. Au cours d'une promenade à vélo, il constate la disparition du pont liant le Pecq à Saint-Germain, détruit pendant la guerre : « immobile, accroché au guidon de mon vélo, je ne cesse de balayer des yeux l'espace, je cherche à sa place imprescriptible, dès l'aurore de ma mémoire, sacrée, consacrée, entre le viaduc et l'île, face aux remparts de la terrasse, le pont qui manque³⁰² ». Un autre aspect du programme de *Laissé pour conte* nous est exposé ici : 'Serge' vieillissant, 'Serge contemporain' cherche, par le biais de la rédaction de ce souvenir, le pont manquant entre « l'aurore de sa mémoire » et l'homme qu'il est devenu. Dans ce livre fragmenté, les passerelles entre les époques, entre les trente-cinq entrées du roman, entre les divers aspects de la saga autofictionnelle, seront invisibles mais présentes, laissées à deviner par le lecteur. D'ailleurs, dans l'entrée suivante, tirée de la trame 'Serge enfant', on assistera à la reconstruction graduelle du pont disparu. Enfin, dans la dernière entrée de cet acte portant sur les années quarante, découvrant le pont désormais reconstruit, le narrateur peut entamer le récit des années terrorisantes de la guerre pour l'enfant juif qu'il était.

dans et de ses livres, et « esclave » dans la vie. On l'a vu, comme tout personnage, comme le héros cornélien, le narrateur ne voit pas tout à fait clairement sa propre situation. 'Serge' est mis par son auteur dans une ou des positions qui *signifient* quelque chose que le personnage, lui, ne sait pas – et nous sommes aptes à comprendre *justement parce que lui, ne le voit pas*, parce que dans son inconscience d'être un personnage, il ignore faire partie du théâtre doubrovskien. On se souviendra donc que l'ensemble de l'édifice autofictionnel s'est attaché à montrer que, dans ses livres justement, depuis la scène inaugurale de *Fils*, 'Serge' est de moins en moins le maître.

³⁰² *Ibid.*, p. 10.

Parallèlement, toujours en ce début de récit qui correspondrait à la protase ou à l'acte I, dans la seconde trame – celle qui porte sur les débuts de la vie professionnelle –, ‘Serge contemporain’ fouille dans ses vieilles lettres à sa mère, dont une nous est citée, racontant son arrivée en 1955 à New York pour y commencer une carrière de professeur. Lisant cette missive près de cinquante ans plus tard, à la recherche de celui qu’il a été, le héros peine à faire le lien entre lui-même et cette trace d’un autre temps, racontant des choses qui ne lui disent plus rien : « ce que j’ai vu, ressenti *réellement* il y a quarante ans, comment savoir³⁰³ ». La recherche, encore et toujours, des ponts entre le présent (donc la vieillesse) et la jeunesse reste au centre de ce premier acte. Enfin, dans les autres entrées, on découvre le narrateur en 1995-1996, parlant donc cette fois depuis le présent de l’écriture, quelque temps après la parution de *‘Après-vivre’*, et exposant l’enjeu que représente le vieillissement pour un auteur qui s’est toujours servi de sa vie et de ses idylles pour écrire :

à la mort d’Ilse, écrire m’a sauvé la vie, effondrement, désespérance, trauma mortel martèlent le corps, le cœur et les touches du clavier, vie vide, si je broie du rien, rien à écrire sur ma vie, et il n’y a qu’écrire ma vie qui me donne envie d’écrire, je suis pris à mon propre piège, si je suis vidé d’écriture, peux pas survivre, relater QUOI, raconter QUOI, me serre la gorge, m’étouffe, étranglé d’angoisse, page blanche d’une existence blanche³⁰⁴

Mais un soir où il se rend à la Maison française de New York pour assister à un récital, il éprouve un grand émoi musical qui lui permet enfin d’apercevoir le livre à venir : « quand est soudain mort le scherzo, je me suis senti revivre, ressuscité, ranimé, j’ai senti remuer en moi mon livre, le livre introuvable, impossible, [...] musique éteinte, le livre surgit » puis « fantôme, esquisse vague, embryon incertain,

³⁰³ *Ibid.*, p. 22.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

mais sûr, il palpite à peine perceptible en moi³⁰⁵ ». Or, une fois arrivé chez lui, le projet, avec ses difficultés, se précise :

en regagnant mon appartement, [...] ma certitude s'est peu à peu obscurcie, les difficultés me sont peu à peu apparues, je ne peux pas me répéter, règle du jeu, du je, me suis déjà mis en roman dans six livres, trois en Poche, ma vie ne vaut pas cher, trente-cinq francs la tranche, ma tronche est de moins en moins attirante, plus d'exploits amoureux à exploiter, plus d'aventures trépidantes, dicton bien connu, un écrivain écrit toujours les mêmes livres, mais autrement, là le hic, il a droit à des obsessions, pas à des redites³⁰⁶

L'acte I se termine ainsi, sur la reprise de la question de la lecture : une compagne du narrateur qu'on soupçonne être 'Elle' y fait une première et brève apparition. Mais plus encore, toujours selon le thème des ponts à construire, il est question tout à la fois de la nécessité de créer des passerelles entre les épisodes éparpillés convoqués dans le nouveau projet de livre³⁰⁷, et du besoin de jeter un pont vers les lecteurs : « [ils] nous soutiennent, nous épaulent, à condition que nous leur prêtions le flanc, que nous nous livrions vraiment en pâture, ils se nourrissent de nous, nous d'eux, transfert, transfusion de vie³⁰⁸ ». Mais voilà, dans cet opus qu'il dit être le dernier, 'Serge' est désormais dépourvu d'une lectrice avec qui partager sa vie (on verra que 'Elle' n'y tient plus la même place que dans *l'Après-vivre*). Il devra donc jouer deux rôles, du moins au plan symbolique. Comme il ne peut plus combattre *une femme par livre*, c'est lui-même qu'il affrontera, dans un projet déchaîné *de maîtrise de soi*. En fin de parcours, il s'agira d'une dialectique entre 'Serge-écrivain' et

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 44 – on note bien sûr, une fois de plus, l'analogie livre-enfant, gestation littéraire-grossesse...

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 45.

³⁰⁷ « [M]on idée, mon espoir soudain survenu, c'est que des moments importants, capitaux de ma vie n'aient pas encore été appelés », avoue 'Serge', « que de fragment en fragment, d'épisode en épisode, ils se lient, s'allient, comme le scherzo de Chopin, [...] que les bribes, les débris de mémoire additionnés fassent une somme » – *ibid.*, p. 45-46.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 47.

‘Serge-lectrice’. Mais avant de revenir à cette chute du héros dans un combat où c’est l’Esclave en lui qui finira par l’emporter sur le Maître, poursuivons notre étude de la tragédie en cinq actes qu’est *Laissé pour conte*.

Actes II et III : embellie trompeuse

L’acte II voit une alternance d’entrées racontant : *a)* les premiers pas de ‘Serge’ dans la vie adulte, professionnelle et maritale avec sa première épouse, ‘Claudia’, aux États-Unis, et en tant que jeune enseignant au lycée à Orléans ; *b)* l’enfance juive sous l’occupation ; *c)* la relation avec ‘Elle’. La trame du début de la vie professionnelle poursuit le thème de la recherche du pont entre présent et passé que suscite et nécessite le projet autobiographique du narrateur :

qu’est-ce que j’épie dans ce pieux amas de débris [des lettres à la mère], moi, un moi qui a été moi, qui ne l’est plus, qui l’est peut-être encore, un peu, faits oubliés, allusions incomprises, illusions abolies, quand même, je fouine, aux aguets, en quête, l’inverse de ma mise en roman habituelle du passé, confronté à une sorte de journal intime, celui que j’ai dédaigné de tenir, à présent il me retient³⁰⁹

Dans la vie du narrateur, il s’agit également d’une embellie. Mais à côté de ce ‘Serge’ qui, rescapé de la guerre, entre dans une vie dont il peut enfin espérer qu’elle soit longue et prometteuse, il y a, l’encadrant de près, ‘Serge’ enfant juif pendant la guerre, et ‘Serge contemporain’. Ce dernier est mis en scène non plus en train de définir le projet du livre en cours (cette question a été réglée à l’acte I) mais plutôt en relation (toujours aussi douloureuse) avec sa compagne actuelle, celle de *l’Après-*

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

vivre, qui est toujours sa conjointe mais qui n'est plus une lectrice, puisque comme on le verra, il n'est plus question entre elle et 'Serge' de littérature.

Grande première dans l'œuvre de Doubrovsky : 'Elle' n'a donc pas été « tuée » ou plutôt épuisée (comme on dit *épuiser un sujet*) dans l'opus précédent, dont elle était l'héroïne récalcitrante. 'Elle' est toujours là, telle que nous l'avions laissée : incapable de mettre à exécution sa menace de quitter 'Serge', mais toujours aussi déchirée entre l'amour et la haine, le mépris et l'attachement, le dégoût et la dépendance. Dès la première fois où elle apparaît dans l'intrigue en étant clairement identifiée, nous assistons à l'éternelle scène de sa colère devant la perte de virilité du héros. Certes, dans ce même acte II, par le biais d'un condensé des bons souvenirs rappelant la partie III de *l'Après-vivre*, le narrateur revient sur la phase « idyllique » des débuts de la relation (Bruges, Espagne, etc. : les mêmes thèmes et motifs sont repris), mais ce qui frappe surtout dans cette réapparition du duo c'est qu'il n'est plus qu'un couple homme-femme ordinaire – il n'est absolument plus question de 'Serge l'écrivain' entre eux. Le malaise et le tragique de la relation sont désormais concentrés sur le plan corporel. Le refrain de 'Elle' au sujet de ses relations sexuelles impossibles avec 'Serge', « *avec toi ça ne sert à rien* », est appuyé par la description du corps vieillissant, faiblissant et *médicalisé* du narrateur – et tous deux rappellent encore la manière qu'a l'auteur de voir le corps, chez Corneille, comme source tragique de décadence. On a eu l'occasion de voir le rôle joué dans les épisodes précédents par la déchéance physique inévitable du narrateur, son importance non seulement dans l'œuvre autofictionnelle de Doubrovsky mais dans la perception qu'a 'Serge' de lui-même, en tant qu'écrivain et en tant qu'homme. Dans *Laissé pour*

conte, l'inscription du corps dans la tragédie de l'existence, qui veut que le passage du temps s'inscrive en retour sur le physique du héros, l'entame, le burine, prendra toute son ampleur. Cette étape de la saga autofictionnelle est celle de la condensation, jusqu'à l'explosion, des leitmotifs qui ont été les obsessions de l'auteur – au sens où Doubrovsky parle d'obsessions chez Corneille. Et le corps doubrovskien, avec tout ce qu'il représentait déjà dans les opus précédents, contribue toujours à cette représentation du héros en train de se défaire, voire de se déconstruire. Ainsi les correspondances entre les marques du temps sur l'anatomie et la perte de l'identité virile (donc de l'identité de Maître et d'Écrivain) continueront d'être développées sur les trois registres que représentent les trames temporelles du livre.

Le spectre de la sénescence hante donc l'acte III, sous la forme habituelle des plaintes du narrateur qui se voit « se déglinguer » dans la trame de 'Serge contemporain' mais également, comme pour venir appuyer le sentiment d'omniprésence des ravages du temps, dans celle des jeunes années, où l'on assiste au dépérissement du parangon de force et de virilité qu'était le père du narrateur : « j'entrebâille la porte de la chambre du Père, affalé, de tout son long, il geint, gît, moi affolé, mon père est toujours l'homme debout, l'Homme avec un H majuscule, le voir ainsi éructer par giclées de spasmes, s'arracher de la poitrine une cataracte de sanglots, et puis sombrer dans l'immobilité de l'agonie, insupportable³¹⁰ ». Passage qui fait directement écho à une entrée de la trame contemporaine dans laquelle est détaillé, de manière obsessionnelle et répétitive, le vieillissement du corps de l'amant

³¹⁰ *Ibid.*, p. 102.

devant l'amante, de l'Auteur devant la Lectrice, mais aussi ses conséquences, comme dans cet extrait :

je ne suis plus tout à fait un homme, [...] *avec toi, ça ne mène à rien*, s'amène jeudi soir, reste vendredi, joie, tendresse, reconnaissance, plénitude, tout ce qu'on appelle amour, j'offre, je prodigue, du fond du cœur, la plus belle fille du monde, je ne puis donner que ce que j'ai, un home, un homme, au-dessus de mes moyens, je ne suis plus à sa hauteur, son amer constat me rapetisse, son verdict me guillotine, je perds la tête, castré net, sais pas quoi répondre³¹¹

L'écrivain ira même jusqu'à doubler ce vieillissement des corps du père et du fils par celui du *corpus* doubrovskien qui, dans ce nouvel épisode, prend en apparence une forme plus classique, voire surannée, celle de l'autobiographie à l'ancienne où le narrateur, parlant de ses années de formation et de ses débuts dans la vie professionnelle, se met en scène dans ses rencontres avec ceux qui ont contribué à faire de lui l'homme et l'auteur qu'il est devenu, s'accordant une modeste place dans la lignée illustre des écrivains qui feront la seconde moitié du XX^e siècle en se représentant comme un témoin privilégié des débuts de ceux qui sont devenus les grands d'aujourd'hui : « les profs [à Orléans] ne se connaissent pas, se parlent pas, si, il y en a un que j'aime bien, en philo, Deleuze, longue chevelure, se laisse pousser les ongles, pas comme les autres, plus intelligent, plus bavard, un rien agressif³¹² ». Les « traits distinctifs » de 'Gilles Deleuze', désormais connus de tous, sont ici présentés comme étant déjà repérables à l'époque où il n'était qu'un inconnu – comme, semble nous suggérer le procédé, les traits distinctifs de 'Serge Doubrovsky', que l'humilité dont il faut faire montre dans ce type de récit l'empêche de décrire de la même façon, mais que nous lisons en filigrane de la description des autres « grands en puissance »

³¹¹ *Ibid.*, p. 121.

³¹² *Ibid.*, p. 151.

dont il a été le collègue. En bon mémorialiste, le narrateur se rappelle également avec respect et émotion ses rencontres avec les « déjà grands ». Ainsi le récit, lors des années passées à Harvard du jeune ‘Serge’ en tant que professeur de littérature française du XVII^e siècle, de cette autre rencontre :

je viens de finir, avec la plus vive admiration, de lire pour mon cours du XVII^e *Morales du Grand Siècle*, un chef-d’œuvre, chef dégarni, auréole noire autour du caillou, les yeux noirs étincelants, débarque soudain l’auteur, Paul Bénichou à Harvard, parmi nos bureaux, nos collègues, déverse sa cordialité chaleureuse, savoir titanesque, pas un puits, un océan de science, mais sans l’ombre d’une condescendance, d’une pédanterie, une simplicité parfaite avec l’intellect le plus retors³¹³

Le choix de ce mode de récit, celui des mémoires ou de l’autobiographie classiques, concerne surtout la trame des années de formation, mais il transparait également dans le fait d’aborder les grandes périodes de la vie d’un homme dans un « [r]écit rétrospectif en prose » fait par le narrateur « de sa propre existence », mettant « l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité³¹⁴ », « rétrospectif » étant en ce qui nous concerne le terme-clé. Le fait que le livre soit construit sur le modèle du montage parallèle cinématographique, à partir de trois trames morcelées, ne doit pas nous empêcher de le voir. On pense également aux mots de Georges Gusdorf selon lesquels toute « autobiographie commence par la fin, à la manière d’un compte à rebours dont l’aboutissement est fixé à l’avance » par le rédacteur qui « connaît le mot de la fin, la fin se [projetant] sur le commencement. L’illusoire progression chronologique dissimule une rétrospection ; le récit s’achève

³¹³ *Ibid.*, p. 128-129.

³¹⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 14.

là où il a commencé, dans le moment présent du rédacteur³¹⁵. » Description du récit autobiographique qui rappelle d'ailleurs, avec sa fin connue d'avance et sa circularité, celle de la tragédie.

On croit d'abord déceler, de la part de Doubrovsky, un mouvement de recul par rapport à l'autofiction dans ce dernier opus, ce que nombre de commentateurs ont interprété comme un retour à l'autobiographique classique. Mais il ne faut pas prendre trop au premier degré les raisons de ce choix générique, ou oublier de considérer la place de *Laissé pour conte* dans la saga doubrovskienne. La forme « classique », où l'auteur d'autofiction vieillissant se fait mémorialiste sert aussi le questionnement au sein du roman et les enjeux qui y sont mis en scène. Le fait que 'Serge' vieillissant revienne à une forme romanesque qui se rapproche de plus en plus de l'autobiographie « à l'ancienne », soutient et appuie l'idée d'une œuvre circulaire, comme la tragédie, présentant le passage du temps comme un long, tortueux et inaltérable chemin vers l'origine.

On repense également, bien sûr à don Diègue et au *Cid* – référence claire dont l'analyse, dans *Corneille ou la dialectique du héros*, présente de nouvelles clefs de lecture pour l'œuvre doubrovskienne : « Devant la suprématie impitoyable du présent et l'annihilation de l'être par la durée, le noble vieilli est alors perdu, entraînant dans la chute et le déshonneur non seulement son passé individuel, mais celui d'une lignée³¹⁶ ». En remplaçant « noble » par « héros » ou plutôt par « héros-narrateur », on retrouve le sort de 'Serge' depuis *l'Après-vivre*, qui connaîtra son point culminant dans *Laissé pour conte*. La question de la lignée frappée de déchéance par la chute du

³¹⁵ Georges Gusdorf, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 309-310.

³¹⁶ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 90-91.

héros vieillissant est présente dans cet acte III, où le fils sénescient ('Serge contemporain') est encadré, on l'a vu, à la fois par la décadence du père en perte de virilité mais aussi par l'impuissance de l'enfant qu'il a été. En perdant sa virilité et son pouvoir, 'Serge contemporain' se trouve en quelque sorte se rapprocher du non-homme qu'il a été avant d'être adulte.

Ainsi le temps, la sénescence ne sont pas seuls à frapper le corps d'impuissance et de vétusté : chez 'Serge' l'impuissance tragique de la fin de parcours fait écho à celle de ses débuts. Se côtoient donc des « scènes de faiblesse » appartenant à diverses époques mais qui, par leur proximité dans le roman, renforcent chez le lecteur l'impression de la déchéance du narrateur.

On découvre ainsi, chez 'Serge vieillissant' puis chez 'Serge enfant', le portrait d'un esclave des circonstances, comme dans cette scène où le garçon observe l'employé alsacien 'Meyer', imposé comme nouveau gérant de l'atelier de couture du père malade pendant l'Occupation (en novembre 1942), en train de s'occuper de la taille des costumes de deux officiers nazis, avec force courbettes :

Meyer s'est joint aux deux Fritz, s'est mis à teutonner avec eux en les conduisant à travers le magasin vers le salon d'essayage, le Père là-bas peut-être à l'agonie, un tel flux de haine m'a envahi, [...] un tel flot d'exécration m'écrase la poitrine, m'inonde, les faire sauter tous les trois, l'atelier en l'air, moi avec si nécessaire, la peau de ma paume me démange, attentat délicieux, irrésistible tentation, une grenade à la main, désir, besoin si violents, à en éclater, je vais la jeter sur eux, sur tous, sur toute l'engeance maudite, me mets à la dégoupiller, Meyer revient, me fait signe, bras serré contre l'insigne, au lieu de dégoupiller, c'est décaniller qu'il m'a fallu, en cinq sec³¹⁷

Cependant, de la condition d'Esclave naît aussi le projet de maîtrise et chez Doubrovsky comme chez Corneille, il faut maîtriser celui qui se trouve en face de soi,

³¹⁷ *Laissé pour conte*, p. 107.

se faire reconnaître de lui d'abord, puis le dominer. Parlant de l'Alidor de la comédie de Corneille intitulée *La Place Royale*, Doubrovsky avait ces mots : « loin d'ignorer le monde et de se refermer sur soi, c'est par rapport à l'Autre et aux dépens de l'Autre que le moi [...] prétend s'affirmer. Dans son essence, le projet aristocratique de *supériorité* n'est pas, tel le projet stoïcien, supériorité à l'événement, mais implique la présence d'un autrui humain à *qui* être supérieur³¹⁸ », passage qui semble taillé sur mesure pour le héros doubrovskien. Dans cet acte III où la « dernière lectrice », 'Elle', fait son retour pour mettre en évidence l'impuissance de celui qui a voulu être son amant et Maître, 'Serge' vieillissant sera vengé par époques interposées lorsque, côtoyant ces scènes contemporaines d'humiliation de l'homme par la femme, on trouvera une scène où l'enfant prend le relais. En effet, peu après nous avoir exposé la déchéance de 'Serge' et l'intransigeance de 'Elle', le narrateur passe à un souvenir d'enfance dans lequel, lorsqu'une petite fille nommée 'Micheline' refuse les avances de 'Serge', cinq ans, il n'hésite pas à la châtier, lui tirant violemment les cheveux, acte qui lui vaudra un renvoi de l'école, et une solide raclée du père : « pas fier, mais je ne regrette rien, une fille, si elle vous laisse tomber, on lui règle son compte³¹⁹ ». Comme lecteur, difficile de ne pas opérer une sorte de transfert ou d'ignorer l'impression selon laquelle, en raison de l'ordonnement des entrées, 'Serge, cinq ans' venge 'Serge vieillissant' en châtiant 'Micheline', en 1933, du mal que lui fera subir 'Elle'... plus de soixante ans plus tard ! On voit encore ici comment la circularité propre tant au récit autobiographique qu'à la tragédie devient pour notre auteur un outil servant à montrer un héros luttant non seulement contre sa propre

³¹⁸ *Corneille ou la dialectique du héros*, p. 66.

³¹⁹ *Laisse pour conte*, p. 146.

déchéance, mais déjouant de surcroît la logique implacable du temps grâce aux pouvoirs prodigieux de l'écriture.

Enfin, l'acte III, comme il se doit dans une tragédie, opère un retournement après la promesse mensongère d'une embellie (celle des débuts conjugaux et professionnels) : il se clôt en effet sur la trame de 'Serge' jeune adulte qui, alors qu'il a échappé à la guerre et pense enfin qu'il a devant lui toute une vie « normale », est condamné à deux ans de sanatorium en raison d'une caverne tuberculeuse au poumon. Impuissance, non seulement chez le narrateur vieillissant, ou sur celui qui est trop enfant pour être un homme, mais également, désormais, chez 'Serge' jeune homme, qui aurait dû se préparer avec enthousiasme et vigueur à entrer enfin dans la vie active. Tout semble donc préparé pour l'acte IV et la chute programmée du héros. Reste maintenant à voir si la lutte contre l'inexorable, si l'impossible projet de maîtrise sur le temps, sont aussi vains que dans une véritable tragédie.

Acte IV : la chute

L'acte IV s'ouvre sur une entrée de la trame des débuts de la vie professionnelle de 'Serge'. On y trouve la première mention d'une ambition d'écrivain chez le jeune homme : « l'anglais, je commence à le connaître assez bien, je m'y exprime avec aisance, c'est une langue dont j'aime la richesse, les vocalises, ce n'est pas la mienne, en anglais je puis être prof, pas écrivain, écrire, c'est ce que je compte un jour, bientôt, faire, je ne peux le faire qu'en français, ne peux publier qu'en France³²⁰ ». 'Serge' est par ailleurs engagé à la Brandeis University, première université juive des

³²⁰ *Ibid.*, p. 171.

États-Unis. Sa fréquentation des grands continue : ‘Alain Bosquet’, ‘Yves Bonnefoy’, ‘Milton Hindus’ font partie de ses collègues. Bonnefoy aura un rôle dans sa vocation d’écrivain et d’intellectuel : on l’a vu en ouverture, il l’encouragea à rédiger la thèse d’état qui deviendra ‘*Corneille ou la dialectique du héros*’. Quant à Alain Bosquet, il guidera la part « romanesque » des ambitions du jeune ‘Serge’ en lisant et en critiquant son premier manuscrit de roman.

En réintégrant rétrospectivement dans son propre corpus des premières publications renvoyant à celles du véritable Doubrovsky, le narrateur confirme notre impression de circularité de l’œuvre. Le titre même de ce premier roman, « l’Un contre l’autre », sous-tend la dynamique au centre de l’œuvre autofictionnelle, la relation dialectique homme-femme/auteur-lectrice, et fait écho, après plus de trente ans, au *Corneille* où Doubrovsky avait des mots presque prophétiques en parlant du thème cornélien « désormais traditionnel, qui [dressait] résolument l’un contre l’autre, en un combat farouche, le principe mâle de la Maîtrise et le principe femelle du Sentiment³²¹ ».

Cet avant-dernier acte de *Laissé pour conte* est aussi le lieu d’un autre retour aux origines : c’est celui de la réapparition de la lectrice initiale, inaugurale, ‘Eliška’, non plus sous la forme d’une évocation mais bien en chair et en os. En effet, dans cette partie où les entrées appartiennent presque exclusivement à la trame ‘Serge contemporain’ (on en compte cinq sur sept), le récit se concentre de nouveau sur le nœud gordien de l’obsession doubrovskienne : l’écriture, la lecture, l’Auteur, la Lectrice, le tout à travers la jonction des origines et de cette « fin de partie » qu’est le

³²¹ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 230.

présent. On l'a constaté à propos du premier essai et du premier roman de 'Serge', cette réunion des origines et du dénouement concerne l'écriture, mais également la lectrice et son rapport au héros-narrateur. Après trois actes où l'on avait assisté à l'étiollement interminable de la relation 'Serge'-'Elle', et où l'absence de l'écriture de ce dernier était criante, voilà que de manière inattendue, 'Serge' reçoit une lettre d'un fantôme du passé, 'Eliška' : « UN QUART DE SIECLE, soudain elle débarque³²² », « après vingt-cinq ans, tes yeux gris-vert j'en suis tout à fait dégrisé, tu n'existes plus, un fantôme de mes fantasmes, tu n'es plus personne dans ma vie, un personnage dans mes livres, ton corps, je m'en suis délivré dans les corps d'imprimerie³²³ ».

À Paris à l'occasion d'un colloque, 'Eliška' sollicite une rencontre avec son ancien amant... On s'en doute, la réception de cette lettre par 'Serge' entraînera un flot de souvenirs – ceux de l'épisode marquant, tant sur le plan de la vie que sur le plan romanesque, de leur idylle. En contrepoint de ces souvenirs des temps heureux avec la première compagne-lectrice doubrovskienne, on aura droit au choc du présent, à travers une des promenades méditatives quotidiennes dans Paris que le lecteur doubrovskien connaît bien, et où l'on assiste à la litanie des petites détériorations du corps vieillissant ainsi qu'à la déréliction incontournable de sa relation avec 'Elle' ; « ci-gis, solitaire, célibataire, pas encore grabataire, je peux encore sortir, bouger, avoir l'illusion de vivre, mais quelque chose en moi, de moi, est mort, ma carcasse est un demi-cadavre³²⁴ ». La première compagne-lectrice, l'initiale, la parfaite, l'incarnation d'un temps où le narrateur savait conserver la maîtrise sur la lecture,

³²² *Laissé pour conte*, p. 188.

³²³ *Ibid.*, p. 189.

³²⁴ *Ibid.*, p. 212.

séduire jusqu'à provoquer la scène hautement symbolique de *Fils* étudiée plus tôt, saura-t-elle raviver ce qui semble mort ? « [Tu] te rappelles », lui dira-t-il lorsqu'ils se retrouveront enfin face à face, chez lui, dans la pénombre, « au château de Mercuès, quand on a fait l'amour sur les épreuves de "La Dispersion" », elle hoche la tête, elle doit me trouver bizarre³²⁵ ».

Malheureusement, il est trop tard. Et si 'Serge' est d'abord fasciné de constater combien peu elle a vieilli, la conclusion des retrouvailles est loin d'être à l'image du passé des amants. La reprise de cette scène de 'Fils' dans la bouche de 'Serge' vient bien sûr appuyer l'hypothèse selon laquelle Doubrovsky a truffé son roman de signes pour indiquer que l'édifice autofictionnel est un macrocosme dont cette dernière pierre est à la fois la conclusion et une somme. Tout a commencé avec cette scène inaugurale de *Fils*, tout se terminera donc avec elle. Cependant, tout juste après avoir rappelé cet épisode mémorable, on assiste à un revirement :

nous nous sommes levés en même temps, nous nous sommes trouvés debout face à face, [...] il y a eu soudain une déchirure de lumière, une illumination brève de soleil, un éclat de clarté fulgurante, son visage m'est soudain apparu en plein jour, démaquillé du clair-obscur de mon antre, [...] quelque chose de changé, indéfinissable, imperceptible, mais crevant les yeux, le cœur, comment dire, elle avait sur le visage une couche de plâtre transparente, les traits empâtés par une épaisseur translucide, comme un amas mou d'années embourbant ses joues, un dépôt de temps figeant le front, couvrant la peau, voilant le sourire, le velouté de la chair boursoufflé par les années, sa figure intacte alourdie par l'âge, presque invisiblement parcheminée, pas même des rides, à peine des ridules, empoissée par un enduit incolore, poids diaphane des décennies, démasqué par le brusque éclairage du salon, son visage portait l'empreinte du néant, la marque indélébile du rien, le sceau du cadavre à venir³²⁶

³²⁵ *Ibid.*, p. 228.

³²⁶ *Ibid.*, p. 229.

Le temps, s'il fait des ravages chez le narrateur-héros-écrivain, n'épargnera pas davantage cette lectrice inaugurale, LECTRICE MODÈLE dont l'absence dans la vie de 'Serge' lui avait permis d'acquérir une trompeuse qualité atemporelle... Cette scène du face à face en pleine lumière du héros et de 'Eliška', de l'Auteur et de la LECTRICE, de l'homme et de la femme, vingt-cinq ans après leur *moment fort*, fait voler en éclats une illusion du narrateur, en lui dévoilant qu'entre les êtres de papier qu'il a créés et leur modèle de chair, le fossé se creuse inexorablement à mesure que l'existence continue. En est-il de même pour 'Eliška', qui ne cesse de lui répéter qu'il est « toujours le même » ? Le texte laisse entendre que c'est bien le cas, et qu'ils mentent tous deux, par une sorte de déférence mêlée d'attendrissement. Cependant on peut également interpréter autrement ce face à face des deux anciens amants : si l'on se rappelle le rôle joué par l'évolution du corps de la lectrice dans *le Livre brisé*, par exemple, on se souviendra du fait que 'Ilse', dans sa lente marche vers une mort prématurée, puis vers la décomposition, était montrée comme se rapprochant de plus en plus du corps vieilli de 'Serge', gommant à mesure que l'on avançait l'écart entre l'Auteur vieillissant et la LECTRICE toujours aussi jeune qu'il avait tendance à choisir. La déchéance atteint même la lectrice idéale qu'est 'Eliška', la mettant enfin sur un pied d'égalité avec le narrateur en pleine chute.

Il est toutefois une maîtresse de 'Serge' qui semble avoir mieux vieilli : l'autofiction³²⁷. Du moins son concept a-t-il échappé au contrôle du narrateur qui constate, amer, sa propre dégénérescence alors que sa création, elle, se porte de mieux en mieux :

³²⁷ Cette question de l'autofiction comme maîtresse de 'Serge' sera d'ailleurs reprise à l'acte V, comme nous le verrons au chapitre suivant.

de livre en livre j'ai refabriqué ma vie, j'en ai fait de vrais romans qui sont aussi des romans vrais, marque de fabrique, j'ai appelé ce produit l'autofiction, le mot, d'abord rejeté, à présent on l'adopte, il désigne au-delà de mes écrits toute une série d'œuvres de ce temps, l'entreprise autofictive prospère, ça marche, le malheur, ça ne va pas³²⁸

L'autofiction prospère alors que le narrateur désespère. Le personnage central des autofictions de 'Serge', celui que j'ai appelé "Serge", lui échappe peu à peu : la lecture référentielle des œuvres du narrateur par une majorité de lecteurs lui a valu d'être un laissé pour compte... Abandon au profit de sa propre créature qui finira par lui donner l'impression *d'inexister*, de se déliter :

puisque j'ai voulu que le verbe se fasse chair, que la chair se fasse verbe, j'existe entre chair et verbe, quelque part entre les lignes, puisque j'ai tenu à transformer ma vie vivante, vibrante en texte, je ne vis que quand on me lit, l'auteur n'est que par la grâce du lecteur, l'écrivain se profile entre les deux, ma vie réelle, je l'ai déjà, en la racontant comme un roman, fait passer dans la fiction, mon autofiction devient à son tour la fiction des autres, ils peuplent ma mémoire de leurs souvenirs, mes images de leurs fantômes, comme j'ai pris pour mon personnage ma personne, ils me déposèdent de moi-même³²⁹

C'est encore dans *Corneille et la dialectique du héros* que l'on trouvera explicité, de manière limpide, étonnante, la jonction de ces deux axes centraux de l'édifice autofictionnel dont *Laissé pour conte* semble opérer la fusion finale : l'impossibilité, si l'on veut verticale, pour le héros de maîtriser les effets dévastateurs et *déshéroïsants* du temps et celle, horizontale, de contrôler son espace, son milieu, son environnement. « Dans la mesure où le héros vit, l'existence implique, pour lui,

³²⁸ *Laissé pour conte*, p. 234.

³²⁹ *Ibid.*, p. 240. D'autres exemples : « c'est toujours L'AUTRE dont on se soucie, on n'aime pas l'être de chair, mais l'être de papier, je suis devenu un ÊTRE FICTIF, maintenant j'ai une existence VIRTUELLE, je voudrais bien qu'on s'intéresse un peu à la RÉELLE » (p. 246) ou encore : « je ne vis plus, j'écris, au bout des touches, *Serge* s'agite, *Dobrovsky* gambade, mes clones, mes clowns, ils ont mon nom, ils ont ma vie, mais ils ne sont pas vivants, des spectres qui s'animent dans le ciboulot des lecteurs » (p. 266). Ici, plutôt que de faire la distinction à l'aide des deux prénoms 'Julien' et 'Serge', le narrateur oppose son prénom à son patronyme.

une inéluctable déchéance³³⁰ », nous disait Doubrovsky dans son *Corneille*. « À la corrosion interne de l'héroïsme par le temps correspond sa mise en échec extérieure dans l'espace³³¹ », ajoute-t-il cependant, apportant cette précision qui, rapportée au narrateur doubrovskien, prend soudain une résonance des plus significatives. Il dira également, au sujet d'Horace, héros aux yeux des siens (les nobles) après avoir commis un double meurtre, mais confronté à la colère du *peuple* devant ses actions, à son refus de donner sa *reconnaissance* :

La « reconnaissance » du héros, sous forme d'éblouissement et de renommée universels ; la « gloire », structure nécessaire des rapports du Moi à Autrui, achoppent soudain au refus des « témoins », de ce « peuple » « qui voit tout seulement par l'écorce » [...]. Il est bien évident que c'est Horace, dans son hostilité angoissée au « peuple », qui voit juste [...]. Le héros est en expansion continue ou n'est pas. Le Maître n'est Maître qu'en se faisant reconnaître comme tel *à la fois* par les Esclaves et par les autres Maîtres, *par le peuple et par ses pairs*. [...] Sans la « renommée populaire », pas de héros³³².

À mesure que le temps a passé, tout au long de la saga autofictionnelle, 'Serge', qui, au plan professionnel, a connu les étapes de la reconnaissance par les pairs d'abord, puis la renommée publique et médiatique avec *'le Livre brisé'*, a plutôt vécu, au plan intime, dans ses tête à tête avec ses compagnes lectrices successives, la perte graduelle de la Maîtrise... Le héros doubrovskien semble donc servir à développer encore davantage ce que Doubrovsky note et analyse chez Corneille : les sphères du public et du privé vont se nourrir l'une de l'autre, se *pourrir*, finir par se fondre dans la conscience du héros, dont le sentiment d'impuissance face à la Lectrice sous toutes ses incarnations (on a vu revenir 'Eliška' et 'Elle' mais on

³³⁰ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 177.

³³¹ *Ibid.*, p. 177.

³³² *Ibid.*, p. 177-178, c'est moi qui souligne.

découvrira, à l'acte V, d'autres grands retours) se répand à la sphère publique, professionnelle. Chez Doubrovsky, quelles que soient la renommée populaire, la reconnaissance des pairs, on trouve *l'impossibilité inexorable de l'héroïsme* inscrite dans la personne même du narrateur. Autofiction oblige, la reconnaissance publique ne semble pas pouvoir venir sans une confusion auteur-narrateur. Il en est de même pour la reconnaissance intime, puisque à partir de 'Ilse', la confusion entre réel et autofiction devient aussi présente dans le domaine privé, accentuant le sentiment d'échec du héros.

Acte V : vers un dénouement

Dans la dernière entrée de l'acte IV, 'Serge' avait ces mots : « je reste enfermé, pour le meilleur et pour le pire dans le XX^e siècle, aujourd'hui c'est déjà le XXI^e, pas qui s'annonce, se profile, il est déjà là³³³ ». L'acte V s'inscrira tout entier sous le signe de cette phrase : passage du temps, opposition entre deux époques dont l'une appartient déjà au passé (représenté dans ce passage par le XX^e siècle) et l'autre à un avenir inatteignable (le XXI^e). La dialectique auteur-lectrice prendra une nouvelle forme dans un contexte où le héros, seul, la proie du temps, a amorcé sa chute finale – à l'instar d'un Sertorius dont Doubrovsky disait d'ailleurs, dans son *Corneille*, qu'avec lui surgissait de nouveau « le problème angoissant de l'«âge», que don Diègue avait ressenti le premier dans son inexorable âpreté³³⁴ ».

L'entrée datée de « juin 1960, mai 1965, avril 1997 », par exemple, comporte une double temporalité : 'Serge jeune homme' est opposé à 'Serge contemporain', et

³³³ *Laissé pour conte*, p. 271.

³³⁴ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 349.

l'on passe de récits nous le présentant en tant que jeune père candide, enthousiaste, si transporté par la paternité qu'il en devient irritant, à la représentation d'un 'Serge contemporain' en vieillard qui hait les enfants.

ils me disent mon fait, ces sales mioches, [...] quand ils auront vingt ans, ces salauds-là, pas même vingt, dix, je boufferai déjà depuis longtemps les pissenlits par la racine, ils vont bâtir un avenir, une Histoire dont je serai absent, [...] sur leurs sourires grimaçants je touche mon néant ultime, ils me perpétuent mais me tuent, leur futur est mon passé absolu, révolu, si je les regarde trop longtemps, je me mets à inexister, je ne puis pas les supporter, c'est physique, surtout ceux qui viennent d'éclorre, Sartre l'a dit, *les enfants sont des miroirs de mort*³³⁵

On retrouve le thème de la décadence du héros ravagé par le temps, dans ce passage où 'Serge' se transforme en don Diègue sans Rodrigue (il n'a pas d'enfant mâle pour relayer par son bras jeune et viril le bras débile du père). Cette nouvelle facette de 'Serge' vieillissant, un peu comique, se confirme lorsque l'on assiste à une autre scène du genre, et au retour d'une autre compagne-lectrice du passé : après 'Eliška', 'Ilse'. Ici, le caractère vieux jeu de 'Serge' prend les traits de l'homophobie, et il est souligné par un procédé que nous avons observé dans la première partie de cette étude : un dialogue entre le mari et l'épouse fait ressortir l'un des « défauts » de ce dernier, qui sont ainsi soumis à notre jugement.

En 1981, 'Ilse' et 'Serge' sont invités au mariage de 'Tim', un ancien voisin, et de son compagnon. Quoique le 'Serge' dont il s'agit soit de vingt ans le cadet de 'Serge contemporain', il possède déjà, en puissance, les traits du futur vieillard (un peu comme 'Eliška' quelques pages plus tôt portait déjà son futur masque mortuaire). Évidemment, le côtoiement de deux entrées nous présentant un 'Serge' vieillard puis

³³⁵ *Laissé pour conte*, 291-292.

un ‘Serge’ dans la force de l’âge, tous deux aussi réactionnaires malgré les années qui les séparent, a pour effet de forcer le trait, d’accentuer la caricature du septuagénaire perclus de préjugés, de mauvaise foi, d’obstination, d’humeurs colériques et enfantines. C’est ici sous les traits d’un Arnolphe vieux, puis cinquantenaire, mais tout aussi détestable – figure d’ailleurs souvent associée par Doubrovsky aux personnages cornéliens vieillissants, tout comme Molière l’est à Corneille³³⁶ –, que nous apparaît le héros. Ainsi, après la tirade sur les « marmots », cette scène qui nous fait découvrir un ‘Serge’ plus jeune, mais présentant des traits similaires :

je ricane, [Tim] n’a pas soudain changé de goût, il ne s’est pas mis à aimer les femmes, [Ilse] toujours calme, non, bien sûr, je triomphe, alors comment peut-il se marier, elle répond, il épouse un homme, j’en suis resté comme deux ronds de flan, tu te paies ma tête, elle secoue la sienne, mon pauvre Serge, tu es vraiment, comment dit-on en français « old-fashioned », je dis, vieux jeu, elle sourit, eh bien, tu es vieux jeu, [...] je dis, je n’irai pas, ma femme hausse les sourcils, pourquoi donc, Tim est mon ami, je dis, je n’ai pas envie, I don’t like that stuff, cette fois elle hausse le ton, are you homophobic by any chance, non, je suis politiquement correct, je ne suis pas homophobe, simplement j’ai horreur des tapettes³³⁷

Passage qui semble se passer de commentaires, tant il consolide le portrait du narrateur en tant que *vieux grincheux* toujours en décalage avec son temps. À ce retour de l’aspect *arnolphesque* de ‘Serge’ s’ajoute, on l’a vu, un aspect plus tragique,

³³⁶ « Sans quitter le XVII^e siècle, [...] nous trouvons l’antidote [à la perception tragique de l’échec de la Maîtrise chez] Corneille : il ne s’appelle pas Racine, mais Molière. Le héros, Molière nous en décrit précisément la chute en Arnolphe. [...] Comme *l’École des femmes* nous le montre en détail, les relations dominatrices d’individu à individu sont vouées à l’échec ; et de même que le théâtre de Corneille nous dévoile avec épouvante la montée irrésistible des Esclaves, Molière, par un renversement analogue de la situation, cette fois salutaire, nous présente l’homme parti pour être le Maître, et qui, en fait, devient peu à peu l’Esclave d’autrui. Or, la faillite d’Arnolphe tient essentiellement à l’impossibilité où il se trouve de surmonter, en Agnès et en lui-même, le mouvement spontané de la nature. Le corps et les sens se révoltent contre la discipline inepte qu’on prétend leur infliger, contre la mortification qui est à l’origine du projet de Maîtrise. Si [chez Corneille] Pauline s’écrie : “Et sur mes sens ma raison souveraine...” ; Agnès [chez Molière] lui répond : “Le moyen de chasser ce qui fait du plaisir ?” » (*Corneille et la dialectique du héros*, p. 512).

³³⁷ *Laisse pour conte*, p. 297.

qui le rapproche de don Diègue mais plus encore (du moins en ce qui concerne le volet privé de sa vie) de Sertorius. Comme le personnage qui a donné son nom à la pièce de Corneille, ‘Serge’ correspond tout à fait à la description selon laquelle « l’inimitié du temps [...] semble s’attaquer uniquement au Moi de la vaillance et laisser *intact* le Moi du sentiment. » Dans une des dernières entrées, datée de mai 1997, qui cette fois nous offre un bilan de l’idylle avec la dernière compagne, ‘Elle’, on retrouve les leitmotifs de la solitude des deux amants associées à celles du lecteur et de l’auteur. Comme celui de Sertorius, l’amour de ‘Serge’ pour ‘Elle’ est « vécu dans le désarroi de la volonté et la débâcle de la nature, à la fois suscité et trahi par elle », il « devient fatalement un amour *impuissant* ; l’amour de vieillard se transforme en passion de vieux, qui tremble, hésite, rougit, recule devant la femme, lorsqu’elle s’offre³³⁸ ». S’ajoute à cette impuissance du héros face à celle qu’il souhaite aimer, maintes fois soulignée tout au long du roman et ramenée en guise de conclusion dans ce dernier acte, la question corollaire des *deux solitudes l’une contre l’autre*, où le mot « contre » est à prendre à la fois au sens d’opposition et au sens d’apposition. ‘Serge’ et ‘Elle’ sont l’un *contre* l’autre dans la dialectique homme-femme, mais aussi l’un *tout contre* l’autre dans cette relation qu’ils partagent et qui, parfois, prend encore les traits d’un profond attachement :

même à mes dépens je souhaite qu’elle survive, qu’elle trouve l’homme de ses rêves, puisque je n’en suis plus un, [...] Elle crie, les yeux étincelants, *jamais, je ne t’abandonnerais jamais*, sa réaction me touche, me la rend encore plus chère, je n’en crois rien, mais cela me fait plaisir à entendre, [...] sa solitude me renvoie à la mienne, des solitudes sœurs, je dis, *moi aussi, à part toi je ne fréquente plus grand monde*, Elle s’irrite, *toujours toi, toi, au moins tu as fait ce que tu voulais dans la vie*, je me demande, suis pas si sûr, mon truc, un

³³⁸ Corneille et la dialectique du héros, p. 349.

drôle de troc, j'ai échangé ma vie pour des livres, devenu un être fictif, en écrivant je l'ai toujours pressenti, mais pas à ce point, je n'existe plus dans les dîners, les soirées, les cocktails, les circuits mondains, j'existe dans les circuits électroniques, dans les restaurants parfois, sur le *World Wide Web*, tapez mon nom, j'apparais, un spectre, je suis un fantôme, je hante mes pages, dis-moi qui tu hantes, je te dirai ce que tu es, plus rien, du néon, du néant³³⁹

Cette question de l'écrivain fantôme, des deux solitudes – la première, celle des amants, renvoyant à celle de l'auteur et du lecteur –, rappelle les propos de Georges Poulet sur la lecture et sur l'étrange absence-présence à l'autre qu'elle provoque inéluctablement : « "JE est un autre" *said Rimbaud. Another I, who has replaced my own, and who will continue to do so as long as I read. Reading is just that: a way of giving way not only to a host of alien words, images, ideas, but also to the very alien principle which utters them and shelters them*³⁴⁰. » Absence-présence où se confondent dépendance et isolement de deux « Je » dont chacun veut à la fois se laisser prendre, envahir par l'autre, et l'empêcher de le coloniser, de l'annihiler.

Dans la dernière entrée qui concerne 'Elle', on a droit de la part de 'Serge' à une manière de bilan de leur amour, avec une première mention de la littérature – telle qu'elle s'est immiscée dans le couple – qui sera également la dernière :

notre amour est partagé, mais il n'est pas sans partage, il faut faire la part des choses, accepter certains silences, sur des sujets capitaux je dois garder la réserve, ainsi mes livres, on n'en parle jamais, [...] elle ne connaît plus l'écrivain, [...] *n'écris pas sur moi*, je n'ai pu écouter sa supplique, mais je l'ai laissée page à page censurer ce qui la heurtait dans *l'Après-vivre*, j'ai voulu que le texte lui soit acceptable, elle a même fait certains rajouts, une vraie joute, et puis, après la publication, il n'en a jamais plus été question, avec Elle je ne parle ni de mes livres passés ni de celui à venir³⁴¹

³³⁹ *Laissé pour conte*, p. 310-311.

³⁴⁰ Georges Poulet, « *Phenomenology of reading* », *New Literary History*, vol. 1, n° 1, octobre 1969, p. 57.

³⁴¹ *Laissé pour conte*, p. 319.

Parallèlement au fait qu'est enfin énoncée, après qu'elle nous a été longtemps donnée à deviner, l'absence criante de relation auteur-lectrice dans le présent de 'Serge', le défilé des anciennes lectrices (puisque de lectrice présente il n'y a plus) peut se clore avec la réapparition d'une dernière figure, celle des incarnations du personnage qui n'avait pas encore été convoquée dans ces pages : il s'agit bien sûr de 'Rachel', héroïne d'*Un amour de soi*, faisant un retour significatif deux entrées seulement avant le dénouement du roman. Ce n'est pas anodin.

On retrouve dans ce souvenir, daté d'août 1973, et en des termes qui rappellent *Un amour de soi*, la ritournelle habituelle : 'Rachel' tente de pousser 'Serge' à choisir entre une vie avec elle et sa vie à Queens avec sa femme et ses deux filles. Ce dernier, dans un autre moment de faiblesse et de pur anti-héroïsme, plutôt que de se décider et de l'assumer, ira consulter un oracle familial, dont *Laissé pour conte* marque également le retour en scène, le psychanalyste 'Robert Akeret'. Sa réponse à un 'Serge' que Doubrovsky aurait qualifié de féminin dans son incapacité à se maîtriser et à faire un choix, sera d'ailleurs digne du rôle d'oracle que son patient veut lui attribuer. En effet, lorsque 'Rachel', à son retour, demande à 'Serge' ce que 'Akeret' lui a conseillé de faire, et qu'elle crie « *et alors, qu'est-ce qu'il t'a dit* », 'Serge' répond : « pas aisé à dire, il va y avoir un orage, une bourrasque, peut-être des bourrades, *eh bien à la fin, d'un ton neutre, il m'a dit, I CAN'T HEAR A MAN WHO WANTS A DIVORCE*³⁴² ». Fidèle à lui-même, il se sert à son avantage des paroles de 'Akeret', dont le lecteur devine que le sens est plus compliqué. « *I can't hear a man who wants a divorce* » peut aussi avoir pour but de renvoyer 'Serge' à la situation

³⁴² *Ibid.*, p. 362-363.

paradoxe dans laquelle il se trouve et qu'il entretient, de le faire réfléchir à sa position (le fait de fréquenter 'Rachel' sans pour autant rompre avec sa femme) plutôt que de l'y conforter. Cette fin de l'entrée 33, qui bien évidemment mettra 'Rachel' hors d'elle, est encore plus significative qu'il n'y paraît : en plus de laisser entendre que le rapport du héros à la parole du psychanalyste entre les mains duquel il a des années durant remis sa vie n'est pas aussi net, aussi lucide qu'il aimerait le croire, ce récit prépare un passage capital du roman, et de l'édifice autofictionnel doubrovskien dans son entièreté.

CHAPITRE IX :
ANALYSE ET SYNTHÈSE (DÉPASSER L'ESCLAVAGE)

L'étonnante avant-dernière entrée de *Laissé pour conte* sera le lieu du combat final du héros, cette fois contre un autre qui est aussi un autre lui-même, un jumeau ennemi que l'auteur vient de nous réintroduire sous les traits de l'oracle que 'Serge' interprète avec tant de mauvaise foi, nul autre que 'Robert U. Akeret', l'un des rares personnages masculins récurrents de la saga autofictionnelle. Comme c'était le cas pour l'épisode d'*Apostrophes* dans *l'Après-vivre*, on trouve ici la reprise d'une apparition publique du véritable Doubrovsky. Il s'agit en effet de la version retravaillée d'une conférence qu'il a donnée en 1994³⁴³, en réaction à la publication du livre de celui qui fut son analyste, intitulé *Tales from a Traveling Couch*³⁴⁴ – sorte de version autofictionnelle du traditionnel récit de cas dont le cinquième chapitre, « Sacha, The Beast », lui est consacré, de manière à peine dissimulée.

'Doubrovsky' contre 'Akeret' – ou 'Serge' lectrice

D'emblée, cette entrée du roman se présente comme la transcription d'une conférence, ainsi que l'indiquent les premières phrases, dont le ton fait rupture avec les 364 pages qui précèdent :

³⁴³ « Analyse et autofiction », *Écriture de soi et psychanalyse*, Jean-François Chiantaretto (dir.), Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisation », 1996, p. 263-282. Les différences entre les deux versions de la conférence sont minimes. Celle de *Laissé pour conte* a été un peu augmentée.

³⁴⁴ Robert U. Akeret, *Tales from a Traveling Couch: A Psychotherapist Revisits His Most Memorable Patients*, New York/Londres, W.W. Norton & Company, Norton Paperback, 1996 [1995], 235 p.

D'abord, un mot sur le titre de cette communication. Lorsque Jean-François Chiantaretto m'a aimablement demandé de participer à votre colloque sur « Écriture de soi et psychanalyse », j'ai proposé pour thème de mon intervention « Analyse et autofiction ». Alors, parmi vous, il y en a qui vont se dire : « Ça y est, il va encore nous ressasser son auto-théorisation, qu'il nous a déjà donnée il y a dix ou quinze ans. » Rassurez-vous, je ne parlerai pas du tout de moi, je veux dire comme personnage de mes livres, mais de moi comme personnage du livre que vient de publier celui qui fut mon analyste aux États-Unis. Il s'agit donc de l'analyse et autofiction de mon analyste, Robert Akeret³⁴⁵.

Après cette entrée en matière, 'Serge' s'attache à nous faire partager sa lecture du chapitre que lui consacre 'Akeret', dans lequel ce dernier fait de son ex-patient un portrait à la fois romanesque et peu flatteur, tout tissé de clichés sur l'écrivain et sur le machisme à la française, et assorti d'un diagnostic qui n'est pas sans lui déplaire :

Dès le titre, j'éprouve un choc. Pour les autres patients, il a trouvé des titres aimables, [...] pour moi, il n'y va pas par quatre chemins : *Sasha : the beast*. Sacha, naturellement, je m'en moque, *the beast*, c'est très fort en anglais, c'est une bête, au sens brutal du terme, je suis aussitôt affublé d'un prénom russe et d'une nature bestiale. Avec, en exergue, cette citation de Bruno Bettelheim :

Le narcissisme, nous enseigne le conte de fées, *la Belle et la Bête*, malgré son apparente attirance, n'est pas une vie de satisfactions, ce n'est pas une vie du tout.

Cette conclusion, ainsi assenée d'entrée de jeu, promet quelques rounds rapides et un K.O.³⁴⁶

Au cours d'une démonstration extrêmement habile, le narrateur soulève les problèmes déontologiques graves posées par le récit de cas, proche de l'autofiction, que propose 'Akeret' – et dont ce dernier dit dans sa postface qu'il souhaite qu'on le lise « comme un roman ». Ce que 'Serge' considère comme un tissu de mensonges visant à le détruire dresse un portrait aisément reconnaissable, alors que la règle voudrait que tout en restant cohérent et soucieux d'une certaine véridicité, l'auteur-

³⁴⁵ *Laissé pour conte*, p. 365.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 370.

analyste ne donne pas la possibilité de reconnaître le patient, afin que la clause de confidentialité analysé-analysant soit respectée. Pour étayer sa démonstration, le narrateur cite même Freud. Mais le souci posé par le livre d'‘Akeret’, monstre générique dans son propre domaine, ne se limite pas à la question déontologique :

Le récit mélange événements, lieux, dates, femmes même, toujours à mon détriment. Ce méli-mélo abracadabrant, digne d'un roman de gare, ne contrevient pas seulement au devoir de l'analyste de rétablir la chronologie et l'enchaînement des « histoires de malades », précisément brouillées par la pathologie sous-jacente, mais il va jusqu'à trahir la déontologie professionnelle la plus stricte, en révélant par des détails indubitables l'identité du patient. Il ne doit pas y avoir beaucoup d'écrivains français avec un nom russe qui ont écrit un livre sur Proust et créé un type de récit appelé « autofiction »³⁴⁷ !

Certes. Cependant la justesse de cet argument tend à faire oublier l'autre versant de la lecture que fait ‘Serge’ du livre de ‘Akeret’, qui nous intéressera ici parce qu'une fois la question éthique reconnue par le lecteur, l'argumentation du narrateur pose un autre problème : à l'instar des héros étudiés par Doubrovsky dans son *Corneille*, il fait preuve d'une totale mauvaise foi. En effet, ‘*Tales from a Traveling Couch*’ n'est-il pas tout aussi discutable *parce qu'il y est question non pas d'un inconnu, mais de lui-même* ? Et la blessure profonde que dissimule mal l'appareil argumentatif de l'entrée 34 n'est-elle pas plutôt la conséquence du fait que ‘Serge’, ici, se trouve dans la position de *l'arroseur arrosé* ?

La perte de maîtrise que cela entraîne étant insupportable, ‘Serge’ s'engage dans une lutte acharnée, cette fois contre un autre Maître, un égal : ‘Akeret’ est un homme, d'abord, mais également un auteur. Depuis le début de leurs relations, chacun a voulu écrire sur l'autre : le narrateur dans *Fils* et son psychanalyste dans un

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 387.

premier livre qui aurait connu un échec cuisant au moment de sa parution. Il s'agit de la seconde tentative « littéraire » d'« Akeret », dont « Serge » ne se prive pas de souligner qu'il a eu, dans ses ambitions d'écriture, beaucoup moins de succès que lui-même, auteur reconnu de nombreux ouvrages romanesques et critiques. Le psychanalyste devenu écrivain est donc, du moins en ce qui concerne ses ambitions et son sexe, l'égal de « Serge », si l'on garde en tête ce que cela signifie, au plan symbolique, dans l'œuvre autofictionnelle doubrovskienne. Ce dernier le souligne d'ailleurs :

Dans la rivalité gémellaire qui nous lie l'un à l'autre, Akeret a perçu d'emblée la « lutte pour la domination », destinée à devenir l'essence de nos relations non seulement transférentielles, mais *réelles* (Akeret est le premier à souligner la réalité des sentiments en jeu dans les phénomènes de « transfert »). Le champ de bataille primordial est l'écriture, chacun voulant dès le début « faire un livre » en se servant de l'autre, c'est-à-dire à ses dépens. Et l'écriture est plus précisément ici *l'écriture de soi*, projet qui traverse tous mes livres, mais aussi, à leur façon, les siens³⁴⁸.

Phrase qui renvoie de nouveau à *Corneille et la dialectique du héros* : « pour qu'il y ait véritablement “combat dans l'âme de celui qui fait l'action”, au-delà du simple combat contre la peur, et que le Moi se récupère absolument sur la nature, il faut que le combat contre l'Autre et le combat contre Soi ne fassent qu'un, – il faut [...] “s'attacher au combat *contre un autre soi-même*”³⁴⁹ ». « Akeret » est bien une sorte de jumeau ennemi jaloux qui cherchait, en publiant *'Tales from a Traveling Couch'*, un duel que « Serge » accepte. Et le jargon psychanalytique dans cette entrée de *Laissé pour conte* semble servir à faire écran, ce qui ne doit pas nous empêcher de voir

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 389.

³⁴⁹ *Corneille et la dialectique du héros*, p. 148. Ici, Doubrovsky fait référence à Aristote tel que cité par Corneille dans son *Discours de la Tragédie* : « qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touchera guère davantage, d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action ; mais quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérêts l'un de l'autre, [...] c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie. »

l'enjeu primordial que le héros tente habilement de dissimuler, à nous comme à lui-même : ce qui fait mal, au-delà des problèmes éthiques posés par le récit de cas fait par 'Akeret', c'est d'avoir vu, pour reprendre les mots de 'Elle', son être « déformé, galvaudé, caricaturé³⁵⁰ », c'est l'impuissance du Lecteur récupéré par l'Auteur pour en faire un personnage qui ne correspond pas à l'idée qu'il se fait de lui-même. La vérité échappe d'ailleurs au narrateur lorsqu'il affirme que « le champ de bataille primordial est l'écriture ». Ce qui heurte 'Serge', c'est de se retrouver pour la première fois dans la position *de la lectrice*. Ici, l'on repense aux propos de 'Elle' dans *l'Après-vivre* : « *tu ne peux pas savoir le mal que tu m'as fait quand j'ai lu ce manuscrit, tu t'es servi de moi, de mes souffrances, pour me transformer en une espèce de marionnette, j'ai perdu toute confiance en toi, toute estime pour toi*³⁵¹. » Ces mots pourraient presque être adressés, tels quels, à 'Akeret' par le narrateur.

Difficile toutefois de se faire reconnaître comme Maître dans l'arène littéraire par un rival qui ne lit pas le français. Le narrateur le précise bien, son analyste ne maîtrise pas sa langue. Il n'a donc pu lire les autofictions de 'Serge' et y découvrir son propre portrait, et ne serait pas davantage en mesure de déchiffrer la transcription « autofictionnelle » de sa conférence-réponse. Il faudra donc chercher ailleurs la reconnaissance ou la légitimation de cette réplique, en raison de cette barrière langagière qui, il faut l'avouer, est en réalité fort commode. De plus, les extraits du texte cités par 'Serge' sont donc, forcément, en anglais, et doivent parfois être traduits pour s'assurer la compréhension de son assistance, qui deviendra d'ailleurs une sorte

³⁵⁰ *L'Après-vivre*, p. 406.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 66-67. Propos dont, bien sûr, on pourra trouver l'équivalent chez 'Ilse'.

d'équivalent du peuple cornélien³⁵²... Cela expliquerait, du moins partiellement, le choix de cette forme de l'entrée 34, différente de celle des autres, où 'Serge' s'adresse à un « vous » nouveau pour le lecteur, celui d'une assemblée réelle (ou du moins réelle dans le monde où se déroule *Laissé pour conte*). Autrement dit, le « vous » tantôt implicite et tantôt explicite du texte de la communication reproduit ici par 'Serge' s'adresse non pas à nous, lecteurs, mais au public de la conférence, et nous sommes plutôt les témoins extérieurs (puisque nous ne sommes pas, rappelons-le, *dans le livre*) de cet appel de 'Serge' à une communauté interprétative dont il espère qu'elle entérinera sa supériorité sur 'Akeret', et reconnaîtra la trahison de ce dernier. Nous sommes spectateurs de la lutte au cours de laquelle il tentera de convaincre son public de sa supériorité sur son ancien psychanalyste, en la présence non pas de ce dernier lui-même, mais plutôt de celle d'extraits sélectionnés et parfois traduits de son texte. Les dés sont donc un peu pipés, puisque l'un des deux combattants ne peut répondre à l'autre... ce qui, pour autant, n'empêchera pas notre héros de *s'enfoncer tout seul*.

Que lui dit-il, à cette assemblée qu'il prend à témoin devant nous, qui devenons ainsi, en quelque sorte, *témoins de cette prise à témoin* ?

D'abord, ce livre, *'Tales from a Traveling Couch'*, dont son auteur dit qu'il souhaite qu'il se lise « comme un roman », et qu'il a d'ailleurs écrit avec l'aide d'un

³⁵² « Il y a des passages que je citerai dans l'original, afin de garder la manière et le ton, en m'adressant à ceux d'entre vous, et il doit y en avoir, qui savent l'anglais. Pour le reste, je ferai une traduction aussi exacte que possible du texte, ce qui, nous allons le voir, n'est pas toujours aisé. » (*Laissé pour conte*, p. 366.)

romancier³⁵³, est de la très mauvaise littérature, percluse de clichés : « La “bonne littérature” promise débute par les clichés les plus éculés du touriste américain le plus naïf ou niais³⁵⁴. » En outre, ‘Akeret’ lui a *abîmé le portrait*. Ici ‘Serge’ multiplie des « preuves » qui, en vérité, ne sauraient convaincre le lecteur doubrovskien attentif.

Ainsi qu’il me l’avait demandé dans sa première lettre, j’ai réservé deux après-midi chez moi à Akeret en avril 1994. [...] Le dernier soir, je l’ai emmené dîner dans un excellent restaurant du boulevard Saint-Germain. Or, quel n’est pas mon étonnement de retrouver [dans le livre] Akeret assis à la terrasse d’un café de Saint-Germain-des-Prés, m’attendant à notre premier rendez-vous ! Mon appartement ne suffisait pas, il fallait une mise en scène plus glorieuse. [...] Le récit de mon cas commence donc par une scène ou mise en scène inventée de toutes pièces. [...] Deux longues séances dans mon appartement sont donc remplacées par une saynète de la vie parisienne : après tout, [...] il faut faire voyager le lecteur, en montrant au passage la connaissance amusée que le narrateur a de la France et du français, dont il ignore en fait tout. Il prend une pose qu’il croit intéressante, et qui n’est qu’intéressée³⁵⁵.

Que les choix autofictionnels de ‘Akeret’ soient contestables, soit. Mais est-ce bien là ce que nous, lecteurs, retenons de cet extrait où ‘Serge’ tente de nous faire partager sa propre indignation, à nous qui avons encore à l’esprit ses querelles avec ‘Ilse’ ou avec ‘Elle’ ? L’argumentation de ‘Serge’ semble en effet poser problème : à plusieurs moments de son analyse et de sa lecture du portrait fictionnalisé de lui qu’a fait ‘Akeret’, il emploiera des mots qui font étrangement écho à d’autres épisodes de la saga autofictionnelle, mais cette fois plutôt que d’être mis par Doubrovsky dans la bouche d’une lectrice agressive, ces mots se retrouvent sous la plume de ‘Serge’ lui-même, parlant de ce qu’on a écrit sur lui. Il va d’ailleurs très

³⁵³ Dans la réalité, comme dans *Laissé pour conte*, le psychanalyste a rédigé son livre avec l’aide d’un romancier, que le véritable Akeret remercie en conclusion de son ouvrage, un certain Daniel Martin Klein – Robert U. Akeret, *op. cit.*, p. 239.

³⁵⁴ *Laissé pour conte*, p. 372.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 370-372.

loin dans les vétilles. Il lui arrive même d'aller encore plus loin qu'une 'Ilse' et de prendre, presque phrase par phrase, le contrepoint du texte. Par exemple, la description que le psychanalyste fait de 'Sacha' lors de leur première rencontre sera passée au crible d'une lecture référentielle obsessionnelle : « Vingt-six ans plus tôt : exact. Besoin d'aide, yeux rougis, air égaré : absolument exact. Convaincu d'être chez la personne qu'il ne fallait pas là où il ne fallait pas : absolument faux. [...] Pourquoi cette distorsion de mes sentiments à son égard ³⁵⁶ ? »

Cela va même jusqu'à des rectifications quant à la description de l'habillement de 'Sacha' :

[Texte d' 'Akeret' tel que traduit par 'Serge' :] « C'était un homme grand, légèrement voûté, les cheveux en broussaille, les joues creusées de sillons, il portait ce qui était à l'époque un pantalon démodé et flottant aux genoux, une chemise bleu foncé, avec les trois boutons du haut ouverts, et une cravate de soie négligemment attachée à son cou. » [La réponse de 'Serge' :] Bizarre, ces trois boutons ouverts à la hauteur du cou, au mois de mars, à New York, dans son cabinet mal chauffé, alors que je souffre de laryngite chronique, mais, passons ³⁵⁷ ...

Comme l'a bien souligné Jean-Pierre Boulé dans son article portant sur le lien analyste-analysant dans *Laissé pour conte* : « *Doubrovsky expended a lot of time and energy showing that some of the facts reported in [Robert U. Akeret's] book were 'false' (the irony of the situation is not lost on readers used to a genre claiming to fuse together autobiography and fiction)* ³⁵⁸. »

Il peut être intéressant d'adjoindre à cette analyse fort juste ce que nous avons vu au sujet de Corneille sur le combat gémellaire, et la dialectique auteur-lectrice

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 374-375.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 377.

³⁵⁸ Jean-Pierre Boulé, « *Doubrovsky, his psychoanalyst and autof(r)iction* », *Essays in French Literature and Culture*, n° 45, novembre 2008, p. 159.

centrale à tout l'édifice autofictionnel. Dans cette entrée, le héros, en pleine chute, tente néanmoins d'affirmer sa supériorité face à un alter-ego reconnu comme tel, mais il échoue doublement. D'une part, on l'a vu, l'alter ego ne peut pas le reconnaître comme Maître, car il ne le lira pas, ni n'assistera à sa conférence. 'Serge' se rabat donc sur les autres, les auditeurs de la communication, sans que nous sachions quel effet elle a sur eux. C'est ici que nous, lecteurs, devons prendre le relais. Or si la supériorité littéraire de 'Serge' sur 'Akeret' était sans doute gagnée d'avance pour les auditeurs imaginaires de cette conférence de l'entrée 34 comme pour nous, lecteurs de *Laissé pour conte*, sa victoire dans la lutte de pouvoir qui l'oppose à son psychanalyse est moins assurée... Au-delà de l'argumentation sur la déontologie psychanalytique (qu'on peut aisément rapprocher de celle qu'a employée 'Bernard Pivot' pour juger et accuser 'Serge' du *meurtre par autofiction* de 'Ilse'), la recherche pinailleuse du détail véridique, après deux romans où 'Serge' s'en est amèrement plaint comme d'un manque de savoir-lire, convainc difficilement.

Le lecteur reste donc sur une impression de malaise devant l'échec cuisant, voire humiliant, de 'Serge' : se comportant comme une de ses propres lectrices empiriques (même en l'absence de toute possibilité de réponse par 'Akeret'³⁵⁹), le narrateur perd son combat contre cet autre maître qui ne lui est pas forcément supérieur, mais qui a l'avantage sur lui de lui avoir rendu la monnaie de sa pièce, en se servant de cette maîtresse sur laquelle, nous l'avons vu, 'Serge' a perdu tout contrôle : l'autofiction.

³⁵⁹ Et peut-être même l'absence de répondant accentue-t-elle même l'échec...

Mais ce livre, qui « se lit comme un roman » et qu'il n'est pas capable d'écrire seul, qu'est-ce au juste ? Une curieuse formule de sa deuxième lettre du printemps 94 me revient : « j'étais devenu Serge », et une autre, de la lettre qui avait accompagné l'envoi de son livre : « j'ai utilisé de l'autofiction avec ta "maîtresse" ». Le singulier (car de maîtresses, il m'en prête plusieurs) m'avait intrigué. *Ma* « maîtresse » ne peut être ici que *l'autofiction elle-même*, liée par synecdoque aux femmes, que « Sacha » « dévore », pour « les récréer sur le papier »³⁶⁰.

Que l'interprétation de 'Serge' sur le sens que donne ici 'Akeret' au mot maîtresse soit juste ou non, peu importe. Ce qui compte, c'est plutôt qu'il la donne comme une évidence. Les conclusions les plus intéressantes ne sont pas tant celles qu'il tire lui-même (la jalousie de 'Akeret', qui aurait essayé de se prendre pour lui en écrivant ce récit de cas fictionnalisé et raté), mais plutôt *les hypothèses que Doubrovsky nous permet d'élaborer à partir des conclusions de son alter ego*. Car que peut-on lire ici, si l'on est attentif ? Que 'Akeret' a fait de l'autofiction avec la maîtresse de 'Serge', donc *une autofiction avec l'autofiction 'doubrovskienne'*. On l'a vu, depuis *l'Après-vivre* et plus encore dans *Laissé pour conte*, les romans de Doubrovsky sont aussi le lieu du constat d'une perte de contrôle par le créateur du genre sur sa(ses) créature(s), qu'il s'agisse de la forme romanesque qu'il développe depuis *Fils* ou du personnage central qui en est le héros.

Cependant, si le narrateur, tant par mauvaise foi que par aveuglement, échoue dans cette dernière tentative de maîtrise, Doubrovsky, lui, renversera habilement la situation en sa faveur dans la dernière entrée du roman. En effet, dans ce combat 'Doubrovsky-Akeret', l'un des moments cruciaux où la blessure de 'Serge' apparaît à son plus vif concerne un commentaire du psychanalyste sur la manière dont 'Sacha'

³⁶⁰ *Laissé pour conte*, p. 387.

aurait vécu la guerre. Le narrateur cite et commente ainsi cet extrait du texte de son ex-thérapeute :

[‘Akeret’ citant Sacha lors d’une séance :] « J’étais un enfant délicat, poursuit Sacha, mon estomac était perpétuellement dérangé, de sorte que maman a inventé un régime spécial pour moi, et elle cuisait dans une poêle en téflon. Je possède encore cette poêle, ma femme Janet y fait encore la cuisine. Pendant la guerre, quand nous avons dû nous cacher, il est devenu difficile pour maman de m’assurer le régime convenable³⁶¹. »

Le tout est suivi par un commentaire de l’analyste, ainsi traduit par ‘Serge’ :

Ainsi c’est de cette façon incroyablement surprenante que Sacha introduisit le fait que sa famille avait passé deux ans en clandestinité dans un grenier sans fenêtre à Paris, pendant l’occupation allemande. *As a footnote, en appendice à des besoins diététiques spéciaux !* [...] L’implication évidente était que l’une des plus grandes victimes de la Seconde Guerre mondiale était l’estomac délicat du jeune Sacha Alexandrovitch. L’étendue même du narcissisme de cet homme était certes impressionnante³⁶².

Enfin, l’exclamation du narrateur :

L’étendue même de la malveillance, de la méchanceté du mensonge me soulève le cœur. Qu’Akeret m’abîme constamment le portrait, passe encore – mais touche pas à ma guerre ! Là mon sang ne fait qu’un tour. Nous sommes dans la tromperie pure et simple, et, en cas pareil, *inadmissible*. La fameuse poêle en téflon, ma mère a dû s’en servir, en effet, mais... en 1958³⁶³ !

Ce cri du cœur qui échappe au narrateur-raisonneur, et ne quittera pas le stade de l’indignation et de la blessure, ne sera pas récupéré ou développé davantage dans son analyse du chapitre que lui a consacré ‘Akeret’. Et le détail sur la date d’utilisation de l’infâme poêle en téflon n’aura pas l’effet escompté par ‘Serge’ sur le lecteur, tenté de ranger cette précision avec les autres pinaillages du texte rappelant

³⁶¹ *Ibid.*, p. 380.

³⁶² *Ibid.*, p. 380.

³⁶³ *Ibid.*, p. 381.

ceux de ‘Ilse’ qu’il a lui-même si sévèrement jugés, ce qui mine quelque peu sa crédibilité.

Toutefois, nous sentons bien ici l’indignation de ‘Serge’, qui point dans ce long développement où le principe mâle de la Maîtrise n’arrive pas à faire taire le principe femelle du Sentiment, ni le principe masculin de l’écriture celui, féminin, de la lecture... L’Esclave en ‘Serge’ semble l’emporter sur le Maître, la faiblesse sur la force. Et l’entrée 34 se clôt sur une phrase doublement significative : « Mon espoir (je suis décidément inguérissable) est que, si j’ai été trop souvent, comme homme, minable, je puisse toujours être aimé comme écrivain³⁶⁴ », soulignant à la fois l’incapacité du narrateur à sortir de la position d’infériorité dans laquelle il se trouve face à ‘Akeret’ – il admet presque ouvertement qu’il a été aussi « minable » que le suggérerait le texte du psychanalyste – et toujours ce besoin d’être aimé comme écrivain, qui trouve écho dans la scène d’*‘Apostrophes’* où il avait malgré lui avoué son vif besoin d’être « traité en écrivain » par ‘Alain Manier’³⁶⁵. Sans nous aventurer trop loin dans des considérations qui, à elles seules, pourraient faire l’objet de tout un ouvrage, l’on peut hasarder une hypothèse : chez ‘Serge’, la figure du psychanalyste, qui se présente toujours comme une incarnation (de plus en plus contestable) du principe mâle de la Maîtrise convaincu de détenir mieux que le principal intéressé sa propre vérité intime (comme le remarquait Claude Burgelin dans son article du n° 611-612 des *Temps Modernes* cité en ouverture), finit par devenir chez le narrateur la figure dominante et dominatrice à convaincre, voire à renverser. On a vu, dans

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 401.

³⁶⁵ On pourrait même dire, selon le schéma machiste des identités sexuelles qui est présenté dans l’ensemble de la saga autofictionnelle, que le fait de vouloir être « aimé » comme écrivain, et non seulement *apprécié* ou *admiré*, renforce la position ou le caractère « féminins » du héros...

le Livre brisé, les premières manifestations des doutes de ‘Serge’ sur le réel pouvoir et la science du psychanalyste lorsque dans « L’autobiographie de Tartempion », il parlait ainsi du travail de l’analyse³⁶⁶ :

À l’aide de mes histoires décousues, Akeret m’a rebâti une vie, cousue main. Il a tissé une histoire solide, avec mes anecdotes, mes ana. En analyse. Comme on fait son lit, on se couche. Je suis à jamais couché sur le divan. Le docteur Renard, le docteur Léonetti ont soigné les maux innombrables de mon enfance. Presque un demi-siècle plus tard, le docteur Akeret les a soignés à son tour, il m’a refait une santé. Mais il m’a refait à son image. Je n’arrive plus à me voir que par ses yeux. Si je m’interroge, il me répond³⁶⁷.

Plus tard, dans ‘*Apostrophes*’, l’autorité du psychanalyste ‘Manier’ et la légitimité de sa reddition de la psyché de ‘Serge’ sont également remises en cause³⁶⁸. L’interprétation du *psy*, donnée comme une réappropriation-réécriture de la vérité intime de celui qui devient ainsi – parfois contre son gré – l’analysant, finira, dans le cas de ‘Akeret’ par être tout simplement ravalée au rang de mensonges, de *fables* – pour refaire écho au bien nommé ouvrage du psychanalyste, *Tales from a Traveling Couch*. Or le maître des fables et affabulations, n’en déplaise au(x) psychanalyste(s) qui prétendent usurper ce privilège (jusqu’à Freud, que le narrateur cite disant qu’il « [s’]étonne [lui-même] de constater que [ses] observations de malades se lisent

³⁶⁶ On l’a également vu en première partie, pour le narrateur, l’analyse est également une forme de récit d’enfance, une autobiographie au même titre que les autres.

³⁶⁷ *Le Livre brisé*, p. 263. Intéressant, d’ailleurs, que ‘Serge’ parle ici du « Docteur Akeret » alors que dans l’avant-dernière entrée de *Laissé pour conte*, il s’offusque que le psychanalyste se donne à lui-même ce titre, sous prétexte qu’il n’est ni médecin, ni détenteur d’un doctorat...

³⁶⁸ Rappelons les termes de ‘Serge’ à ce sujet : « il veut discuter si l’écriture est pour moi thérapie réelle ou simple prothèse, son assurance m’agace, comment un type qui n’a jamais écrit de sa vie peut décider de ce qu’est l’écriture pour un autre, cet impérialisme touche-à-tout me tape sur les nerfs » – *l’Après-vivre*, p. 304.

comme des romans³⁶⁹ »), c'est l'écrivain. Dans ce cas-ci, 'Serge'. La dernière entrée de *Laissé pour contre* en sera la preuve irréfutable, et finale.

Ainsi cette apparente chute du héros connaîtra un étonnant revirement en toute fin de parcours. Après avoir laissé tant de place à l'Esclave ou à la Lectrice en lui, le narrateur, par la force de son travail et sa capacité toute hégélienne à transformer le monde, réussira à atteindre la synthèse nécessaire pour s'extraire du combat déchirant et sans issue entre les deux parts de lui-même. Et comme notre héros est écrivain, ce travail transformateur, salvateur et libérateur sera bien entendu celui de l'écriture.

En effet si 'Serge' n'arrive pas – par manque de recul ou du détachement nécessaire, par incapacité de s'arracher au monde du sentiment (associé au féminin et à la faiblesse, on l'a vu) – à dominer son adversaire dans l'entrée 34, la finale de *Laissé pour conte* enfoncera le clou du cercueil d'un 'Akeret' qui, en vérité, ne nous impressionnait pas autant qu'il impressionnait le narrateur. Si le héros semble d'abord échouer sur toute la ligne, ce n'est pas en vertu de la force de 'Akeret' – dont il réussit bien à nous faire sentir la médiocrité –, mais bien par sa propre faiblesse, par sa réaction face à son analyste qui est celle d'une lectrice hystérique de la lignée des 'Ilse' ou 'Elle'. Cependant Doubrovsky, lui, ne l'oublions pas, est en total contrôle de son navire.

³⁶⁹ Cité par Doubrovsky dans *Laissé pour conte*, p. 373.

« *Touche pas à ma guerre* »

La dernière entrée de *Laissé pour conte* s'ouvre sur un retour à la question centrale de tout le roman, celle du temps. Nous sommes en mai 1944, au cours de la période où, après avoir été avertis de leur imminente arrestation par le policier à vélo qui leur sauva la vie, les 'Doubrovsky' ont pris la fuite et se sont réfugiés chez des membres de la famille de la mère du narrateur. 'Serge' et les siens sont donc cachés chez ces gens qui pourraient être déportés avec eux s'ils étaient découverts. Le héros, en particulier, alors âgé de quatorze ou quinze ans, doit rester terré dans le sous-sol de la maison, la vue d'un jeune homme de son âge resté sur place plutôt que de s'engager pour le S.T.O. pouvant éveiller les soupçons... Ainsi, en plus de sentir qu'il met en péril la vie de ses « sauveurs », l'adolescent porte sur lui la responsabilité de celle de sa famille. C'est sans parler de la peur constante d'être dénoncés :

un voisin charitable, bien intentionné pour la mère patrie, dévoué au Maréchal et à la Milice, un de ceux qui collaient des papillons *youtre* sur la plaque noire *Tailleur/Tailor* de mon père avant guerre rue de l'Arcade, et des voisins, il y en a beaucoup, beaucoup trop, sur le nombre, il peut toujours y en avoir un, suffit d'un, à notre droite, après la queue leu leu des pavillons aux murs de moellons et toits de tuiles derrière leurs grilles transparentes, soudain un énorme immeuble de quatre étages, perdu à la lisière des champs, qui fourmille, ça fait du monde et du beau monde, ceux d'en haut sont juste à l'aplomb, vue plongeante sur nous, forcé, ça plonge dans la suspicion aux bons jours, dans les mauvais jours angoisse, palpitations de cœur, et si un des voisins, un seul, prenait sa plume, *Monsieur le Commissaire*, sa plus belle encre, *je me permets de signaler à votre attention que depuis quelques mois*, ça y est il n'en faut pas plus, police, ouvrez, on vous embarque tous les quatre, et nos quatre sauveurs avec nous, pour récompense³⁷⁰

Pendant cette impitoyable période de réclusion forcée, dans l'attente d'une issue qui ne peut prendre que deux visages, celui d'une inespérée déconfiture des

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 408.

Allemands ou celui de la mort (de faim ou en déportation), le temps revient sans cesse pour le narrateur, question lancinante : quand cela se terminera-t-il ? Question qui en appelle aussitôt une autre, terrorisante : cela se terminera-t-il par la mort ?

combien de temps ça va durer, combien de temps ça peut durer, sais pas, pas savoir est devenu un supplice, quotidien, de chaque minute, à chaque instant la question nous taraude, elle rôde sans cesse autour des rideaux de tulle, par-delà la fenêtre, elle hante la rue, elle me tournicote dans la tête, COMBIEN DE TEMPS, me martèle les tempes comme le cœur cogne au thorax, quand on se demande, quand la tension, la peur sont trop grandes, toc-toc continu dans la caboche, me serre la gorge au réveil, après ça, ça ne le lâche plus, en taule au moins on connaît la sentence, deux ans, dix ans, même si à force on perd le sens du temps, comme on perd le sens de l'ouïe, de la vue, on sait qu'il y a quelque part un terme, pour nous pas de mot, indescriptible, comment définir, condamnation floue mais absolue, au bout, la mort, QUAND³⁷¹

Cette mort, 'Serge' en imagine la cause dans une lettre écrite par un voisin « bien français », zélé, qui pourrait fort aisément envoyer à la potence toute la famille... Les 'Dobrovsky' sont juifs, partant, pour une partie de ses compatriotes – *la mauvaise moitié*, dirait le narrateur –, des sous-hommes, des moins que rien. Et c'est ici que l'entrée finale du roman prend tout son sens, toute sa profondeur et son ampleur : dans cette longue description de l'impuissance, de la victimisation du peuple juif, Serge Dobrovsky nous fait saisir quelque chose comme l'essence du pire, du plus vil et du plus injuste *refus de reconnaissance*, au sens hégélien du terme.

le juif n'est pas un homme, [...] on sait au moins à quoi s'attendre si on est pris, les rafles pas seulement au Vel d'Hiv, partout, soudain, dans les queues chez l'épicier, à l'entrée des métros, n'importe où, n'importe quand, dans la rue, sur les places, dans les squares, les cafés, papiers, vérification, étoile jaune ou sans, cartes tamponnées à l'encre rouge ou faux faffes, du kif, du Dobrovskif, les agents ont pris l'habitude, ils nous sentent au pifomètre, de toute façon, erreur ou pas, au commissariat, après les Russes, après tout droit à Drancy, barbelés, gendarmes, après, les camps de travail, travaux forcés, *endroit rêvé pour apprendre aux juifs à travailler pour les autres magnifique*

³⁷¹ *Ibid.*, p. 403.

*occasion de leur donner la possibilité de se racheter en construisant des routes, Drancy d'abord, et puis de là, par trains scellés, au large, au bout, colonies pénitentiaires, abattoirs de cantonniers, baraques dans la boue, dans la neige, sous un soleil atroce, torride, avec la bouffe qu'on aura, on ne fera pas long feu, feu le peuple élu, c'est dit, c'est écrit, il n'y a qu'à lire, le seul remède radical à l'épidémie juive l'extermination*³⁷²

C'est écrit. Il n'y a qu'à lire. Retour à la tragédie, cette fois bien réelle, avec son destin tracé, écrit d'avance mais aussi, sa circularité³⁷³. Ces mots chargés font écho à toute la saga autofictionnelle, l'éclairent rétrospectivement et, dans ce contexte, prennent soudain un sens nouveau, glaçant, qui saisit le lecteur et lui rappelle qu'au-delà (ou à l'origine ?) de toutes les questions liées à l'autofiction, aux histoires de femmes, au narcissisme de 'Serge', à la psychanalyse, il y a eu cette expérience, celle de la judéité pendant la Seconde Guerre mondiale, qui impose soudain le silence, le respect. La judéité pendant l'Occupation, c'était être privé de tous ses droits et dépendre du bon vouloir de l'occupant et de ses collaborateurs, sympathisants ou zéloteurs, même (surtout) pour les questions de vie ou de mort. C'était non pas remettre son sort entre leurs mains mais *se le faire arracher*, en quelque sorte. C'était avoir faim, également.

Et ici, dans un passage qui renvoie on ne peut plus clairement à l'entrée précédente et à l'accusation d' 'Akeret' sur les caprices de l'estomac de son ex-patient en pleine période de guerre, notre auteur remet les pendules à l'heure :

³⁷² *Ibid.*, p. 410-411.

³⁷³ Autre indice de circularité frappant : *Laissé pour conte* s'ouvre sur une entrée datée de juillet 1940 et se ferme sur cette entrée de mai 1944, comme si toute une vie était contenue, confinée entre ces deux dates charnières...

fausses, vraies feuilles d'alimentation, ont duré un peu, fini, pois cassés moisis, on essaye de les trier, et puis, et puis on les bouffe, moisis ou pas, et les rutabagas, bouillie à bétail jaunâtre, écœurante, poisse la bouche, effort colossal de la glotte pour les déglutir, et les yeux des patates, cuits avec, plus il y en a plus ça remplit la panse, les pensées, dans la tête trotte l'arôme défunt d'une blanquette, aubergines farcies de Maman, rosbif bien saignant avec des frites, partis où s'en vont les vieilles lunes, une vie antérieure qui vous délire dans la caboche [...], pas y penser, referme la boîte aux souvenirs³⁷⁴

On est loin des caprices que le psychanalyste attribuait péremptoirement au jeune 'Sacha'. La réalité de l'Occupation vécue *de l'intérieur* par 'Serge' et ressuscitée par l'écriture prend une force d'évocation qui semble reléguer toutes les analyses d' 'Akeret' au rang de mesquineries. Beaucoup plus efficacement que par les arguments et objections qu'il apportait dans la longue glose de l'entrée 34 – où le jargon et l'analyse savants dissimulaient mal la douleur qui éclate ici dans toute son intensité, dans toute sa portée –, 'Serge' l'emporte enfin haut la main sur le spectre de son psychanalyste. En racontant comment, par son identité juive telle qu'elle s'est inscrite dans l'Histoire de la France, il a été relégué au rang de sous-homme par ses compatriotes, réduit à la honte et à la peur, puis forcé de vivre avec l'idée d'une survie qui avait quelque chose d'aléatoire (torturante question du survivant de la Shoah : Pourquoi moi et pas les autres ?), 'Serge' réduit 'Akeret', ou du moins *la voix de 'Akeret' en lui*, au silence.

Dans cette entrée finale de *Laissé pour conte*, le narrateur ne nous montre-t-il pas le parcours le plus complet de l'esclave hégélien qui a surmonté sa propre condition et qui, par la force de son travail et sa capacité à changer, a dépassé toutes

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 414-415. Notons d'ailleurs, après la rupture de ton et de style provoquée par l'avant-dernière entrée (qui imitait le langage universitaire de la communication à un colloque), ce retour au style romanesque qui fait la marque de Doubrovsky, dans cette finale où il s'agira, justement, d'une reconquête par l'arme ultime de l'écrivain, son style...

les positions dialectiques ? Capacité d'adaptation toujours plus aiguisée, vitale, pendant ces cruelles années d'Occupation, d'abord ; mais ensuite, pendant toute une existence, aptitude à faire de la vie qui s'est tout de même poursuivie *autre chose* que celle d'un esclave ou d'un sous-homme. Aptitude à faire de ce futur dont on craint toujours l'avoir volé à ceux qui n'ont pas survécu, une vie de travail, une vie d'homme, d'intellectuel et de créateur. C'est maintenant clair, le travail en question, qui lui a permis toutes ces années de changer le monde et de sortir de sa condition de déporté en puissance, de mort en sursis, c'est l'écriture :

veux pas me marier tout de suite, bourlinguer un peu d'amour en amour, [...] après tout cela j'en veux tellement, de femmes, mettre de l'ardeur dans l'existence, la chauffer au rouge, ça vous porte tout entier tripes et tête à l'incandescence, et puis, enfin du solide, du durable, JE ME MARIERAI AVEC QUI, un vrai foyer, [...] fonder une famille, pas pressé, trop jeune, mais un jour, les pensées m'en tournoient d'attente, je suis happé par tout ce futur possible, je me dissous dans l'éclatement de mes désirs, en vérité je ne sais rien, SI, qu'une chose, quelque métier que je fasse, quelque femme que j'aime ou épouse, quels que soient les aléas de ma vie, SI je dois vivre, une chose de sûre, continuer le cahier noir sous une autre forme, laquelle, aucune idée, un jour ÉCRIRE, roman, essai, sais pas, mais SI par miracle je survis, c'est plus qu'une envie, un devoir, ÉCRIRE MA SURVIE³⁷⁵

Les deux éléments cruciaux de l'autofiction doubrovskienne, la relation homme-femme et l'écriture, sont encore réunis, associés cette fois sous un angle nouveau. 'Serge', qui a voulu tout au long de la saga jouer les héros, avec son projet de Maîtrise voué à l'échec, se cachait à lui-même sa véritable nature. La comédie de la toute-puissance ne servait qu'à masquer le souvenir cuisant d'un passé où le rôle assigné par l'Histoire était celui d'esclave impuissant, selon une injustice criante, dont la blessure ne s'est pas estompée, même cinquante ans après les faits.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 429. Il s'agit là des mots qui ferment le roman.

En laissant un moment, par le biais de l'entrée sur 'Akeret', la parole à l'Esclave/la lectrice en lui, 'Serge' a ouvert la voie à une douleur et une indignation qui lui ont permis de revenir, dans cette finale, au nœud du problème : la naissance d'une vocation et ses véritables raisons, ses motivations profondes, afin qu'advienne enfin la transformation nécessaire pour dépasser la position figée et vaine dans laquelle il s'était lui-même confiné. *Se dépasser*, quitter un rôle, celui du héros orgueilleux en quête obsessionnelle de domination, dans lequel transparissait une mauvaise foi sans doute justifiée ou défendable, mais néanmoins limpide pour le lecteur attentif, comme pour certains personnages ('Ilse', 'Elle', 'Pivot', etc.) de la saga doubrovskienne ; se délester de cette posture figée, baisser le masque du héros-écrivain en mal de reconnaissance littéraire pour dévoiler le manque de reconnaissance originel : voilà la démarche accomplie par 'Serge' en cette fin de roman. Avant le désir monomaniacal d'être reconnu comme auteur et la crainte obsessionnelle de ne pas l'être, il y a eu le moment où se sont croisées deux vocations : celle d'écrire sa survie et celle de survivre, tout court. Dans ce qui devait être la dernière pierre du dernier épisode de la saga doubrovskienne, lorsqu'il nous montre 'Serge' revenant aux origines, à l'inscription de son propre destin d'homme et d'auteur dans une Histoire qui non seulement n'a pas voulu de lui, mais a bien failli l'exterminer, l'auteur donne les réelles raisons de son projet autofictionnel : peut-être 'Serge' ne porte-t-il pas en lui la forme de *toute* l'humaine condition, mais du moins porte-t-il celle des opprimés de l'histoire de France qui ont su, à la force du poignet ou du stylo, dépasser le destin tragique qui leur était assigné et contribuer, par leur

labeur, au re-façonnement, aussi modeste soit-il, d'un monde qui, s'il n'a d'abord pas voulu d'eux, est aujourd'hui transfiguré par leur passage.

POST-SCRIPTUM (EN GUISE DE CONCLUSION)

Dès 1963, dans le *Jour S, roman discontinu (suivi de chronique américaine)*, les figures annonçant le narrateur ‘Serge Doubrovsky’ sont nombreuses, et l’échec de leurs projets de maîtrise respectifs omniprésent. La nouvelle intitulée « Les visions de Sammy Brown », par exemple, nous fait déjà découvrir un héros de type cornélien – au sens où l’entend Doubrovsky : ex-cireur de chaussures noir devenu chef cuisinier, Sammy Brown aspire à vivre le rêve américain blanc dans sa Cadillac blanche aux côtés d’une top-modèle blanche mais finit à la rue, tuberculeux, avec pour toit son précieux char d’acier désormais hors d’usage. Le train de vie assorti à la Cadillac, symbole de la réussite des Blancs, était impossible à tenir et Sammy s’est ruiné afin de pouvoir garder la voiture, achetée à crédit³⁷⁶. Dans « l’Ascension », nous l’avons vu³⁷⁷, Henry Kempton, au moment de se marier, se rend compte qu’il cautionne un milieu homophobe et antisémite ; il ne peut se retenir, fait un scandale et signe sa perte en avouant en pleine party de fiançailles qu’il s’appelle en vérité Cohen et qu’il est juif³⁷⁸. Il en sera de même dans l’ensemble des textes du recueil : partout, échec, incapacité pour les héros de maîtriser leur univers, de se dominer. Toutes les luttes, ici, sont vaines. *Le Jour S* est tout entier tissé d’histoires de capitulations. Il en est de même dans les autres opus doubrovskiens qui ne font pas partie de la saga autofictionnelle, *la Dispersion* et *La vie l’instant*.

³⁷⁶ « Les visions de Sammy Brown » – *Le Jour S suivi de Chronique américaine, roman discontinu*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 107-131.

³⁷⁷ Voir, dans le chapitre I de cette thèse, la section « Écarts de style ».

³⁷⁸ « L’ascension » – *ibid.*, p. 133-162.

La dialectique en filigrane, des origines aux grands épisodes autofictionnels

Notons que cette première œuvre littéraire de Serge Doubrovsky est tout le contraire de l'autofiction : narration à la troisième personne, personnages très typés, dont on pourrait dire qu'ils ont même quelque chose d'archétypal ou, comme dans la tragédie classique du XVII^e siècle, qu'ils représentent des *idées* plus grandes qu'eux, qu'ils sont des figures plutôt que des individus, en lutte inutile contre le Destin – lutte ou désir de maîtrise sur le monde ou sur soi qui, comme chez les héros cornéliens tels qu'analysés par Doubrovsky, sont voués à l'échec. Ici, l'auteur semble prendre le chemin inverse de celui qu'il choisira par la suite tout au long de son œuvre romanesque/autofictionnelle, en progressant du plus éloigné au plus proche, de « l'Idée » à « la chose incarnée », en quelque sorte. En réalité, de la toute première œuvre de fiction à la toute dernière autofiction, Doubrovsky travaille à partir d'un aller-retour qui, déjà, est formulé clairement en exergue de ce premier recueil, aux accents très sartriens : « *Il arrive un moment où chaque existence doit se conquérir ou s'abandonner, où une vie se perd ou se gagne, dans le cadre d'une société. L'Amérique n'est ici que le décor d'un drame qui se joue en nous*³⁷⁹. »

Dans *la Dispersion*, premier roman doubrovskien à la première personne, un homme sans nom, le narrateur, reconduit à la gare celle qui fut sa jeune maîtresse le temps d'un séjour professionnel de trois semaines en France. Elle doit rentrer chez elle, en Tchécoslovaquie, où elle va épouser son fiancé quelques jours plus tard. À la suite de cette séparation inévitable, le héros s'effondre, défait par la perte de cette

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 7.

amante qu'il a à peine connue mais qui le hante déjà, au point qu'il fantasme sur la cérémonie de son mariage et l'évocation de sa nuit de noces, qu'il « décrit » ou plutôt imagine. Ainsi, après *le Jour S*, Serge Doubrovsky publie ce récit qui a un statut particulier : « pré-autofictionnelle », *la Dispersion*, on l'a vu, s'inscrit dans la saga doubrovskienne par intertextualité. On y retrouve néanmoins des éléments, repérables à l'état embryonnaire dans *le Jour S*, mais ici développés, dont on peut suivre l'évolution tout au long de l'œuvre de l'auteur. Éléments qui, tous, tournent autour d'une constellation qui n'est pas sans rappeler celle que repère Doubrovsky dans l'œuvre de Corneille, c'est-à-dire celle du héros et de son univers, sur lequel il a un projet de maîtrise absolument irréalisable.

Le héros-narrateur sans nom de *la Dispersion* possède certaines qualités que nous retrouverons ensuite chez le 'Serge' des autofictions : de manière beaucoup plus nette que dans *le Jour S*, on assiste à sa première incarnation, dans son rapport aux femmes, à l'Histoire, à lui-même et à l'écriture, par les 'lubies' qui seront développées, exacerbées, combattues puis dépassées, au fil de l'œuvre. Selon Jean V. Alter, il y aurait ici quatre types de dispersion, contre lesquelles le narrateur lutte en vain, et que l'on pourrait résumer ainsi : dispersion d'une « vie humaine », celle du narrateur, qui d'entrée de jeu et tout au long du texte « éclate en fragments, en épisodes qui s'éparpillent en désordre³⁸⁰ » ; dispersion du sujet narrateur lui-même, de sa conscience, et plus précisément perte, « une à une, de toutes les notions dont il s'était fait une identité précaire, empruntée³⁸¹ » ; dispersion et annihilation du

³⁸⁰ Jean V. Alter, « La Dispersion by Serge Doubrovsky », *The French Review*, vol. 43, n° 4, mars 1970, p. 728-729.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 728.

peuple juif pendant la guerre, « tragédie ou s'abîme la crise individuelle³⁸² » du narrateur, enfant juif contraint de porter l'étoile jaune puis de se cacher avec sa famille pendant les tragiques événements de 39-44 ; et enfin « dispersion des moyens techniques³⁸³ », ou encore dispersion structurelle, stylistique, diégétique, narrative, qui porte et sous-tend, en quelque sorte, toutes les autres, premier signe d'un procédé de restitution et de transformation du monde qui reviendra tout au long de l'édifice autofictionnel. Car *la Dispersion* est aussi un long, complexe, foisonnant aveu d'impuissance ; par l'écriture, le narrateur détaille, étale, formule, reformule et ressasse tout ce qui fait que ce qu'il devrait appeler son « identité » est un leurre, qui ne tient qu'à un fil. Face à l'héroïne, première incarnation de la future Lectrice Modèle, 'Eliška', il reste jusqu'au bout impuissant. Au-delà des innombrables descriptions de sa faiblesse, il y a le ressassement et les fantasmes morbides, la création par le langage et l'imagination de la vie pour laquelle elle l'a abandonné. À la fin du livre, nulle résolution ; mais néanmoins, un manuscrit.

Enfin, dans *La vie l'instant*, court recueil de textes paru entre *Un amour de soi* et *le Livre brisé*, on retrouve le narrateur tel que nous le connaissons depuis *Fils*, mais qui relate plutôt une série de moments, d'instant de vie, justement, où est encore et toujours mise en scène une forme d'impuissance devant les faits, qui sera transformée en puissance créatrice par le geste d'écrire. Ainsi, la découverte d'un cadavre au cœur de Central Park, alors qu'il est en promenade avec sa fille cadette et sa femme 'Ilse', devient le point culminant d'une scène familiale dont l'ambiance lourde et tendue, attribuée aux tensions dans le couple et à la chaleur accablante, augmente jusqu'à

³⁸² *Ibid.*, p. 729.

³⁸³ *Ibid.*, p. 729.

atteindre son climax dans la découverte du corps sanguinolent. Ou encore, une promenade de ‘Serge’ dans les rues de New York alors que la nature se déchaîne en un orage violent, se transforme en réflexion, en méditation presque rousseauiste sur la ville, toute tissée de beautés et de laideurs.

Ces trois opus que j’ai écartés pour me concentrer sur la saga autofictionnelle présentent donc une parenté avec l’ensemble des œuvres romanesques ou narratives de Doubrovsky et le théâtre de Corneille³⁸⁴, entièrement régis par une série de motifs qui, réunis, dressent le portrait d’une obsession : celle du combat entre l’Homme et son monde, lutte parfois minée par l’incapacité d’agir... C’est avec la saga autofictionnelle que s’amorce l’histoire du long cheminement parcouru par le narrateur, jusqu’à *Laisse pour conte*, au bout duquel il comprendra que l’arme permettant de dépasser sa propre impuissance face au monde, l’arme de sa survie, il l’avait trouvée depuis le début, et que son blason était l’écriture.

Galerie doubrovskienne

Outre ces observations, on découvre également un autre aspect de l’œuvre, sans doute aussi peu relevé que la question dialectique ne l’a été jusqu’ici dans le domaine des recherches doubrovskiennes, en raison de la nécessité impérieuse qui a occupé la plupart des chercheurs depuis trente ans, la question générique. On a en effet tendance à oublier l’une des plus grandes qualités de l’œuvre dans son ensemble – qualité que le style caractéristique de l’auteur, le jeu sur une temporalité toujours complexe, la tentation référentielle, ne sauraient cacher à un œil attentif : Serge

³⁸⁴ Du moins tel que perçu par Doubrovsky, selon les thèmes et obsessions présentés et étudiés tout au long de cette analyse.

Doubrovsky est peut-être l'un des plus habiles portraitistes de la littérature contemporaine. L'effet de réel dans ses livres cache et révèle tout à la fois une capacité rare à donner chair à des personnages, tout en préparant la suite : le moment où, le livre refermé, ils se transformeront en fantômes dont l'ombre semble encore flotter autour de nous, exigeant que nous tirions quelque leçon de leurs mésaventures.

Ainsi dans les « laissés pour compte » que j'ai brièvement abordés trouve-t-on, pour ce qui est du *Jour S* par exemple, une galerie de portraits où, déjà, la description d'un comportement, d'une série de gesticulations devant un destin le plus souvent inéluctable vient compléter celle d'un corps en évolution. Portrait physique toujours marqué non pas par une quelconque forme de naturalisme mais plutôt par une série de traits distinctifs à partir desquels le lecteur peut lui-même compléter mentalement le tableau, et créer sa propre version de Sammy Brown, par exemple. La première description du personnage est à cet égard éloquente. Nous le surprenons au moment où, encore cireur de chaussures, il rêve à des avenir impossibles, entre autres celui de joueur de baseball ou celui, ici, de steward :

Sam était mince, long, un peu fragile, il aurait porté avec grâce l'uniforme bleu galonné et la veste blanche, au moment des repas. C'est la couleur de sa peau qui ne faisait pas l'affaire. Mais on a le droit de rêver. Un nègre, c'est un garçon de courses ou un cireur de chaussures, comme moi, pensait Sammy. Sans amertume, – avec tristesse³⁸⁵.

Sammy Brown ne rêve pas que d'avenir impossibles... Il rêve aussi d'une voiture, symbole clair pour le lecteur, mais dont le héros ne prend pas conscience qu'il est l'incarnation de toutes les promesses mensongères de l'Amérique, en ce sens

³⁸⁵ « Les visions de Sammy Brown », *Le Jour S*, p. 108-109.

qu'elles prétendent s'adresser à tous les citoyens alors que les gens de couleur, comme lui, en sont définitivement exclus.

[La Cadillac] qu'il reluquait, c'était la blanche, celle qui valsait lentement en face de lui. Elle lui faisait les yeux doux, au passage, avec ses quatre gros phares ronds, sa taille cambrée prise dans les nickels étincelants, les ailerons coquettement retroussés, découvrant le sourire du double tuyau d'échappement qui s'ouvrait au milieu du pare-choc arrière...³⁸⁶

Sera-t-on surpris de découvrir d'étonnantes correspondances entre la description de la voiture dont rêve ce nouvel Achab, grande créature blanche qui finira par causer sa perte, et les femmes qu'il espère, un jour, envers et contre toute probabilité, conquérir ? En témoigne le souvenir de cette femme, aperçue justement à bord d'une Cadillac, une éternité plus tôt :

Mais dans le secret de son lit, avant de s'endormir, Sammy pensait à la demoiselle. [...] Avec les années, il avait oublié son visage, et il le remplaçait, à volonté, par des visages d'actrices ou de femmes entr'aperçues. Puisqu'il n'y avait personne pour le voir et puisque, de toute façon, on est libre de faire ce qu'on veut dans sa tête, c'étaient le plus souvent des visages de femmes blanches... Il se faisait des amours laiteuses, à sa fantaisie [...]³⁸⁷.

Ou encore ce récit du premier « coup de foudre » de Sammy :

Et puis, un samedi soir, ce fut le coup de foudre [...]. Ellie Queens, la chanteuse de jazz, dans sa longue robe jaune, silhouette élancée, épaules parfaites, et surtout un visage à peine bronzé. Dans le rond laiteux du projecteur, on aurait cru une blanche... Sa voix rauque, traînante, semblait arracher les notes aux profondeurs mêmes de son corps. Comme les photos qu'il épinglait au mur, dans son enfance, mais réelle³⁸⁸.

Cette nouvelle, qui est tout à la fois le constat d'une lutte impossible, perdue d'avance, et le portrait de celui qui la mène avec un entêtement aveugle, se terminera on ne peut plus mal. Sammy réussit à conquérir le monde professionnellement et

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 113.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 117-118.

financièrement (il devient chef cuisinier), voire sexuellement (il réussira même à charmer la fameuse Ellie), mais derrière toute cette virilité brandie avec une assurance et une candeur qui le rapprochent d'un personnage de Molière, reste la trace d'autre chose, indélébile : la marque de l'Esclave qui n'a pas su se transformer, d'un homme noir, si honteux de sa couleur de peau (malgré qu'il semble avoir défié le destin) qu'il reste obsédé par les signes de la réussite blanche, jusqu'à s'y perdre. En effet, son vaisseau immaculé finit par lui coûter si cher qu'il devient, littéralement, un « clochard à Cadillac³⁸⁹ ». Il vit et dort dans sa voiture, qu'il continue de bichonner amoureuxment, jusqu'à ce qu'ensemble, le corps d'acier blanc et son propre corps d'homme se déginguent. Le véhicule rend l'âme au moment même où Sammy doit être hospitalisé parce qu'il crache du sang³⁹⁰.

- CE NE SERA RIEN, mon gaillard, ou pas grand-chose, un trou comme une pièce d'argent d'un dollar [dans le poumon]. Dans un an ou deux, il n'y paraîtra plus.

Le docteur eut un rire jovial et s'éloigna, suivi du bataillon des infirmières. Sammy se laissa aller sur ses oreillers. [...] Le silence retomba, dans la salle blanche, sur les douze lits condamnés au repos. Quand il respirait fort, le haut du dos lui faisait mal, une pointe qui vous déchire. Par la fenêtre, Sammy aperçut la première neige. Il songea que deux ans, malgré tout, c'était long. En deux ans, tant de choses auraient changé, la mode féminine, les postes de télévision, et surtout les voitures... Les Cadillacs seraient méconnaissables. Et dans l'engourdissement qui précède le sommeil, Sammy se mit à imaginer, plus allongés, plus étincellants [*sic*], plus puissants encore, les nouveaux modèles³⁹¹.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 128.

³⁹⁰ « Un matin, la Cadillac refusa de démarrer. [...] Sammy en pleurait de rage. Il ouvrit la portière et s'assit, dérisoirement, au volant. Il passa les doigts sur le tableau de bord capitonné, étincelant de tous ses boutons de nickel, sur le levier de vitesses automatique, qu'il mit, d'un geste machinal, au point mort. Le grand moteur de trois cents chevaux, si puissant et pourtant à peine audible, l'aigle de la route, restait noyé dans le silence. Alors les sanglots montèrent le long de sa gorge nouée, cela le gagna des pieds à la tête. Soudain, au milieu des sanglots, survint un hoquet violent et, sur le bel intérieur de cuir fauve, il se mit à vomir du sang. » – *ibid.*, p. 129-130.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 130-131. On reconnaît, avec Sammy dans le rôle principal, une scène-clef, correspondant aux deux ans passés par 'Serge' en sanatorium en raison d'une caverne tuberculeuse au poumon.

Le corps comme le cœur, comme la Cadillac et le rêve qu'elle incarne, semblent irrémédiablement condamnés, perdus, comme Sammy Brown, dans ce décor tout de blanc, avec sa couleur de peau qui est autant une tare que l'étoile jaune qui hantera les pages de la saga autofictionnelle – bien que pas une fois, le mot « noir » ou l'un de ses synonymes n'apparaissent dans cette finale. Le lecteur qui, grâce à l'auteur, a non seulement saisi mais intégré le personnage dans un « tableau », n'a pas besoin qu'on lui dise le cruel contraste final de couleurs pour en comprendre le tragique.

Qu'est-ce qui fait en sorte que ce portrait d'un homme et de sa lutte est si saisissant ? Il ne s'agit, je l'ai dit, ni de naturalisme, ni d'une précision et de détails dans le portrait du protagoniste, mais du soulignement d'une série de traits : il est grand, gracieux et maigre, traits traditionnellement associés à une forme de délicatesse, de féminité ; il est noir, ce qui lui assigne une place précise dans le contexte de l'intrigue et de la parution du livre (les États-Unis, en 1963) ; et surtout, il rêve non seulement des rêves de blancs, mais des rêves *en blanc* (il s'agit de voir dans les descriptions qui précèdent la récurrence du mot et de ses synonymes, palette d'absences de couleur que Doubrovsky décline tout au long de la nouvelle). Ces traits du personnage et de l'univers qu'il habite, entre lesquels l'auteur tresse une correspondance, et les jalons de sa lutte perdue d'avance, la progression de son illusoire combat, contribuent à lui donner chair. Mais ils nous permettent également une lecture participative : nous comblons les vides en quelque sorte (les traits exacts de Sammy, son visage, par exemple, sont laissés à notre imagination), chaque lecteur selon sa sensibilité et son histoire. Ainsi l'exploit est accompli et apparaît Sammy

Brown, véritable personnage romanesque, à la fois foncièrement « incarné », et porteur d'une forme d'universalité.

Cet art doubrovskien qui fera bientôt la marque de l'édifice autofictionnel et qui, on l'a vu tout au long de cette étude, contribuera à étoffer le thème obsessionnel de la dialectique de l'écrivain-héros, on peut également le voir à l'œuvre dans *La vie l'instant*, où le portrait se fait fresque urbaine, instantané new-yorkais. Ici, l'on croise les figures du narrateur et de ses proches évoluant dans un espace aimé, choisi et peint pour la beauté de son caractère hostile, sauvage, bariolé. Ainsi, par exemple, de cette clocharde croisée par 'Serge' au cours d'une balade solitaire :

Mon parapluie ouvert maintenant comme un robinet, je m'arrête. Au bas des marches tapi, au creux du terrier tassé, un animal accroupi me dévisage. Sans me voir, son regard, fixe, vide, me traverse, va plonger aux ruisseaux de pluie. Là, sur le palier, dans l'encoignure. À mon tour, je toise. Je scrute, fouille la pénombre. De la peau ridée, ratatinée, un nez vague, des tifs hirsutes, avec des mèches tordues, trop longues, qui s'agglutinent. Homme ou femme, de loin, en bas de l'escalier, à ce degré de l'échelle, ça n'a plus de sexe. Les guenilles n'ont plus de forme. Sentinelle dans sa guérite, étron déposé sur les marches, faction, putréfaction anonymes, le demi-cadavre se recroqueville. Au pli qui hante encore les haillons, on devine un reste de jupe. De chaque côté de la charogne, un sac en papier boursouflé. *Bag-lady*. [...] Inerte, plus déserte que la rue, figure plus dévastée encore. [...] *Bag-ladies*, les dames-aux-sacs, tout leur saint-frusquin emballé dedans, lares et pénates portatifs, tout ce qui reste d'une vie fourré dans un papier ou du plastique³⁹² [...].

Promenade d'un rêveur solitaire qui nous fait voir une galerie de personnages par les yeux du narrateur, son regard devenant le nôtre. La dame aux sacs, réduite par la description doubrovskienne à une série de traits, croquée par le regard du narrateur, prend forme sous nos yeux dès lors que nous faisons notre part du travail et qu'à partir des morceaux d'elle que nous décrit l'auteur, nous complétons l'image.

³⁹² *La vie l'instant*, p. 29-30.

S'inscrivant dans le paysage pluvieux et bétonné, dans la jungle de métal, de tôle, de trottoirs et d'escaliers, elle devient bien autre chose qu'une simple *bag-lady* : elle devient l'incarnation d'une lutte tant de fois perdue, l'égérie d'un abandon (le sien, à elle qui a baissé les bras, mais aussi celui de la société qui l'a laissée échouer, comme un « étron », sur les marches d'un lieu public que personne ne voit plus, ne regarde plus). Le passage du singulier au pluriel, de la *bag-lady* aux *bag-ladies* de la fin de l'extrait, et les derniers mots, la description de ce que 'Serge' devine dans leurs sacs – « tout leur saint-frusquin emballé dedans, lares et pénates portatifs, tout ce qui reste d'une vie fourré dans un papier ou du plastique » –, en dit plus long sur leur place au sein de l'humanité, que toutes les explications ou que toutes les analyses sociales. Le portrait d'un individu confronté à son monde, comme ce sera le cas dans l'ensemble de l'édifice romanesque de l'auteur, même lorsqu'elle semblera à certains frappée du plus condamnable narcissisme, fait basculer l'œuvre du particulier dans l'universel. Cela sera d'autant plus vrai des divers épisodes de la saga autofictionnelle, auxquelles s'ajoutera bien sûr une nouvelle donne, essentielle : le fait que dans ce feuilleton de la survie d'un homme grâce à l'écriture, la galerie se peuple des portraits de l'écrivain et de celles sans qui sa lutte n'a plus aucun sens, ces femmes aimées dont il fait tout à la fois ses muses, ses lectrices et ses personnages.

Elles et lui

Dans sa communication au colloque Doubrovsky de Mulhouse, portant précisément sur l'une des figures de l'œuvre qui nous a particulièrement intéressé ici, Damien Zanone avançait l'hypothèse suivante : « les héroïnes des romans sont souvent dites

“romanesques” en ce qu’elles ont d’abord été des lectrices de romans, qu’elles y ont puisé leur éducation sentimentale et prétendent, dans la vie présente, appliquer les règles de cet idéal ». Son analyse à mon sens fort juste, est précisée par ces mots très porteurs : « entre femmes romanesques et romancier, la rencontre est programmée³⁹³ ».

Il semble en effet qu’il soit possible de faire le bilan de cette étude en privilégiant un nouvel angle d’approche : celui du *portrait romanesque d’un duo romanesque*, le héros récurrent de la saga autofictionnelle et ses compagnes successives, au sens où l’entend Zanone³⁹⁴. Autrement dit, Serge Doubrovsky construit ses personnages *autour de et grâce à* des techniques tout à fait classiques, au sens le plus positif du terme. Ainsi telle compagne trouve dans la grande tradition du roman français un modèle servant à la fois, tant pour l’héroïne elle-même que pour le lecteur, de pôle d’identification, et de repoussoir, comme c’est le cas pour ‘Rachel’ qui renvoie à Odette mais aussi à Emma Bovary. De plus, tout le réseau sémantique tissé autour des yeux des héroïnes fait en sorte qu’elles entrent dans une certaine tradition littéraire, à la fois parce que ce thème y est un leitmotiv, mais aussi parce qu’il sert à Doubrovsky de métaphore pour suggérer un autre niveau de lecture, selon lequel la compagne serait également une Lectrice. Exigence propre au roman : l’idée est exprimée à travers une image concrète. Ainsi les corps du héros et des héroïnes, longuement analysés dans cette étude, sont toujours porteurs d’un message : la

³⁹³ Extraits de la communication de Damien Zanone au colloque « Masculin, Féminin, pluriel ? Autour de Serge Doubrovsky », à paraître sous le titre « “Ma femme est romanesque” – Serge Doubrovsky et ses femmes », et dont l’auteur a eu l’amabilité de me faire parvenir copie.

³⁹⁴ Zanone n’omet pas dans son texte, centré sur les héroïnes, de préciser que, toutes, elles se trouvent face à un *romancier* lui-même très *romanesque*, qui se vit, et vit sa vie, comme tels – « TOUTE VIE est romanesque », dit-il en effet à Bernard Pivot lors de l’épisode « Apostrophes » de *l’Après-vivre* (page 302), entre autres et nombreux exemples.

dégradation de 'Ilse', la transformation très 'sexuée' de 'Rachel', la défiguration de 'Elle', le vieillissement de 'Eliška', les innombrables afflictions du narrateur, les motifs corporels du rond et du plein versus l'aigu ou l'anguleux associés au masculin et au féminin dans *Un amour de soi* – où les rôles sexuels et leurs rapports sont centraux –, le sexe circoncis, brandi puis impuissant du narrateur – dont la vision de la virilité est le signe d'un rapport au pouvoir, à l'Histoire et à ses injustices...

Mais il y a plus : ces corps sont aussi en action, tant au sens premier de l'expression que sur un plan plus symbolique. Ils font partie d'un théâtre. Leur intériorité, ou du moins leur manière de l'exprimer et de la percevoir, ne dit pas toute la vérité sur eux. Même le narrateur, celui qui dit « je » et nous raconte son histoire, sa manière de la vivre, ne voit pas clair en lui-même. On se rapproche en effet d'une écriture dramaturgique (théâtrale mais aussi cinématographique), où la vérité des personnages ne sort jamais de leur bouche ou de leur plume, se trouvant au carrefour de tout ce que nous venons d'énumérer. La scène-monde où évoluent les personnages des autofictions expose l'aveuglement de l'Homme face à lui-même, par le biais de la somme des gesticulations, taches aveugles et moments de lucidité qui sont la matière de toute vie.

L'œuvre doubrovskienne échappe donc encore plus aux classements qu'on l'a cru chez ceux qui cherchent à tracer, à repérer la frontière entre fiction et autofiction... Sa monstruosité générique (au sens positif où l'entend John Ireland) est double, triple et même quadruple : la galerie de portraits qu'est la saga autofictionnelle se concentre toujours sur deux entités inscrites dans un rapport non seulement dialectique, mais aussi dialogique, romanesque et théâtral. Serge

Dobrovsky, échappant toujours aux cases, aux genres, à la taxinomie, au classement, dans un heureux foisonnement, dans un croisement qui semble pourtant toujours aller de soi, nous présente une scène-monde-livre où évoluent, s'aiment et se heurtent le héros récurrent, l'écrivain 'Serge Dobrovsky', et la compagne-lectrice-héroïne du moment...

Rappelons-nous toutefois les leçons de *Fils*, où le narrateur dit en effet : « j'écris mâle *me* lis femelle », et ces mots de Dobrovsky au sujet de 'Ilse' : elle serait « le personnage du double du narrateur qui lui renvoie une autre vérité³⁹⁵. » Si l'héroïne dobrovskienne, qui d'épisode en épisode devient encore plus difficile à satisfaire, encore plus fantasque, plus ingérable, est on ne peut plus empirique pour le narrateur, elle n'en demeure pas moins une entité fabriquée, façonnée par Serge Dobrovsky. Cette entité apparaît donc à la fois comme le double et une seconde moitié du narrateur, donc tout ensemble extérieure à lui et partie de lui-même, à l'image du narrateur qui serait, pour reprendre une célèbre phrase de *Fils*, « tout entier mâle et tout entier femelle ».

Le personnage récurrent de la compagne-lectrice, dans son rapport dialectique et amoureux avec le narrateur, serait aussi quelque chose comme *la part impitoyable de soi à gagner*, l'autre-en-soi qui permet de se légitimer soi-même, de se séduire soi-même. À mesure que l'écrivain avance dans son œuvre, l'homme gagne en maturité, et la part-à-séduire de lui devient plus exigeante (il y a une gradation de 'Eliška' à 'Elle', en passant par 'Rachel' et 'Ilse'). Plus on progresse dans la saga

³⁹⁵ Serge Dobrovsky, « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n° 16, 2001, p.131.

autofictionnelle, plus la compagne-lectrice se détache d'un imaginaire romanesque adolescent pour s'ancrer dans le monde réel. Ainsi, après la séduction presque trop facile d'«Eliška», hors du monde et du temps, le héros écrivain doit convaincre une interlocutrice qui, chaque fois, témoigne de la prise de conscience non seulement du lieu à partir duquel il écrit, mais également du lieu dans lequel aboutissent ses écrits : d'abord un cercle universitaire restreint et encore un peu à l'écart, espèce d'*entre-nous* où il est encore possible d'être compris, puis élargissement, avec le succès littéraire et médiatique, à un *là-bas* tout aussi hostile, sauvage que le New York de *La vie l'instant*. Espace sauvage à conquérir, où semble régner la loi du plus fort (ici, le plus adapté, le moins romanesque/romantique, le plus cynique, comme peuvent l'indiquer les épisodes d'«*Apostrophes*» ou la relation avec 'Elle' par exemple), espace de combat pour un héros à qui l'on pourrait attribuer, pour faire écho à la phrase de Rastignac, un tonitruant et craintif : « À nous deux, maintenant ! » qui s'adresserait tout ensemble au monde littéraire présent, aux lecteurs futurs et aux bourreaux du passé³⁹⁶.

Avec le temps, va...

« Depuis trente ans, chaque fois qu'une page importante de ma vie a été tournée, je l'ai écrite », dit Serge Doubrovsky au tout début de la quatrième de couverture de

³⁹⁶ Envahisseurs/bourreaux que, dès la *Dispersion*, le narrateur décrivait ainsi : « le ressac régulier des bottes, le soleil projetant une jungle d'ombres sur la chaussée déserte, multipliant les hommes et les fusils en taches mouvantes sur le sol, moutonnement des casques entre les pointes scintillantes, végétation glauque poussée en plein jour, fougères, lianes, elle rampe, elle étroit la place sous la coulée tropicale de lumière, dérobant, étouffant la pierre, voracement logée aux crevasses qui fendillent les marches du vieux temple abandonné, flore luxuriante, obscène, les pieds bottés se lèvent et retombent en cadence, la légion de mille-pattes sans trêve nous écrase les pavés et les poitrines, la traînée larvaire piétine Paris » – *La Dispersion*, p. 115-116.

Laissé pour conte, la seule de l'édifice autofictionnel où l'auteur prenne la parole de manière claire et assumée. Le « je » du romancier et le « il » du narrateur s'y côtoient pour la première fois, dans une ultime tentative de mettre au jour ce qui les lie et ce qui les distingue³⁹⁷. Ce moment attendu d'une synthèse est aussi un retour aux sources et aux origines – celles à la fois d'une tragédie et de l'œuvre d'une vie :

« Je tue une femme par livre », ai-je un jour cruellement écrit. C'est à présent mon tour : celui qu'il faut que je tue, c'est moi.

Les autres phases de ma vie, qu'elles qu'aient été joies et souffrances traversées, gardaient un avenir ouvert. Ici, le narrateur, vieilli, adossé à sa propre fin qui approche, n'a pour futur que son passé : il est devenu un « laissé pour conte ». À défaut d'amours ou d'aventures nouvelles, il drague ses souvenirs. Ils affleurent, affluent, désirs, attentes, remontant de strates diverses, d'époques distantes, de lieux épars, de l'Ancien et du Nouveau Monde de 1934 à 1997.

Ces histoires font-elles une histoire ?

Cette vie qui fut mienne, a-t-elle un sens³⁹⁸ ?

Tout est dit, a-t-on envie de conclure ici. Mais ce serait omettre ce qui se cache derrière l'apparente simplicité de ce petit texte-bilan, en négligeant cette phrase, significative en regard de l'analyse menée dans cette étude : « celui qu'il faut que je tue ici, c'est moi ». Qui est, au juste, ce « moi » qui semble d'abord renvoyer à la personne de l'auteur mais dont le référent, dès lors qu'on lit les lignes suivantes où apparaît l'ombre de 'Serge', devient beaucoup moins certain ? Qui Doubrovsky veut-il mettre à mort ici ? Celui qui dit « je » depuis le début de l'aventure autofictionnelle ? Celui dont il fait état, dans ce texte de la vieillesse, de l'absence d'avenir ? On peut penser que par le biais de cet opus dont il n'a cessé de dire qu'il était sa dernière autofiction, Doubrovsky veut donner une dernière fois la parole à 'Serge', puis le faire taire à tout jamais. Ce *moi* qu'il s'agit de tuer pourrait être le *moi*

³⁹⁷ Le texte entier de la quatrième de couverture est disponible en Annexe 8.

³⁹⁸ *Laissé pour conte*, quatrième de couverture.

qui est mis en scène depuis *la Dispersion*, que le lecteur a vu vieillir au fil des romans, dont il a suivi la ligne de vie. Mais il pourrait aussi s'agir du *moi*, *personnage public qui écrit des autofictions*, ce moi qui, on l'a vu tout au long de cette étude, a peu à peu été récupéré par les 'Pivot', les 'Akeret' et autres, pour finir par être dérobé à Doubrovsky. *Laissé pour conte*, non pas œuvre *auctoricide*, mais lieu des adieux d'une *persona* avant que puisse enfin advenir sa renaissance ?

L'eau a coulé sous les ponts depuis 1999. L'autofiction, créature que Doubrovsky a d'abord mise en lumière puis rendue populaire, a poursuivi sans lui sa route, et les premiers signes d'une lassitude à l'égard de la bête de cirque commerciale et médiatique qu'elle est devenue commencent à se faire sentir. Surtout, certaines mauvaises langues ont pensé que Serge Doubrovsky, inventeur entêté et jaloux du terme « autofiction », s'était retiré du jeu. On pourrait le croire, en effet, mais ce serait une erreur. Le temps a permis que s'essouffle la fascination obsessionnelle pour l'aspect autofictionnel de son travail (et pour l'autofiction en général) et que s'ouvre la voie à une relecture de son œuvre, dont la complexité et la richesse demeurent, à ce jour, méconnues. Le temps a également vu s'estomper enfin la figure, caricaturale, de l'auteur narcissique à scandale, qui avait fait oublier le véritable écrivain, force créatrice et intellectuelle derrière l'ensemble de l'œuvre. Désormais, l'entité auctoriale Serge Doubrovsky peut réapparaître sous un nouveau jour, et susciter des études soucieuses de reconnaître son importance et son originalité en dehors de la réductrice aventure autofictionnelle. Elle fut riche, porteuse et importante pour l'histoire des genres littéraires, mais elle a fini par occulter de nombreuses qualités de l'œuvre de l'auteur.

Serge Doubrovsky, grâce au passage du temps, peut désormais reprendre la parole. La publication, dans *Les Moments Littéraires*, d'extraits inédits d'un nouveau projet romanesque – et le témoignage de l'auteur lui-même qui, au moment de la rédaction de ces lignes, en était arrivé à l'avant-dernier chapitre de son projet – semble déjà faire écho à la dernière phrase de la quatrième de couverture de *Laissé pour conte* : « Cette vie qui fut mienne, a-t-elle un sens ? » En effet, dans les trois pages publiées sous le titre « Un homme de passage », on découvre 'Serge' à la croisée des chemins. Il vient de prendre sa retraite de la New York University et, après des décennies à naviguer entre la France et les États-Unis, il prépare ses malles pour se réinstaller définitivement à Paris. Il s'agit donc tout à la fois de faire le tri dans les reliques du passé, et de s'en débarrasser, de les classer, de les enfermer dans les valises déjà pleines à craquer. Inutile d'insister sur la portée symbolique d'une telle ouverture, surtout pour le lecteur qui connaît bien la saga doubrovskienne et qui attend, depuis 1999, de voir si l'auteur donnera suite au bilan de *Laissé pour conte*.

Pourquoi avoir ainsi conservé si longtemps ces traces minables de moi-même pourquoi avoir accroché ici tous ces oripeaux m'y être accroché je n'ai jamais été tenté de me préserver de m'embaumer dans un journal intime
de consigner pensées faits et gestes de ma vie dans un carnet j'ai
laissé couler s'effacer les jours l'un après l'autre qu'ils retombent dans leur néant ce serait ÇA mon carnet de bord tout ce bordel ces
fripes surannées ces frocs mes défroques je suis désormais un défroqué³⁹⁹

Le choix du terme « défroqué » est parlant, et semble faire écho à cette hypothèse selon laquelle les années de recul ont permis une sorte de mue. Le narrateur fait ici état du fait que, tel le serpent qui se défait de sa vieille peau, de ses

³⁹⁹ « Un homme de passage », p. 31.

vieilles loques, pelures du passé, il est temps d'entrer dans une nouvelle ère. Qu'elle soit, selon son sentiment, la dernière phrase d'une vie, voilà dont on ne peut pas douter... Mais quand 'Serge' affirme ensuite qu'il a « la poitrine écrasée », « la gorge serrée » à l'idée de cet « immense déménagement » qui serait une « répétition générale du Grand Départ⁴⁰⁰ », l'on est tenté de lui répondre qu'en effet, ce tri dans les reliques du passé ressemble à une répétition générale... Mais, plutôt que la répétition générale du « Dernier Voyage », on est en droit (et heureux) d'espérer qu'il s'agit ici des préparatifs à un envol vers nouvelle aventure romanesque, vers l'inconnu et le vide à combler d'un autre roman à écrire. « Départ », pour reprendre les mots de Rimbaud, « dans l'affection et le bruit neufs » d'une nouvelle autofiction doubrovskienne où la figure indispensable de l'autre, si nécessaire à l'œuvre, apparaîtra de nouveau, marquant le grand retour de la Lectrice⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰¹ Lors d'une correspondance récente, l'auteur me confirmait que dans le roman qu'il a actuellement en chantier, *Un homme de passage*, on assistera au retour de la compagne-lectrice, selon le thème, central, du désir ultime de l'auteur d'épouser sa lectrice enamourée par ses œuvres...

BIBLIOGRAPHIE

L'ŒUVRE DE SERGE DOUBROVSKY

Corpus primaire***Œuvres à l'étude***

Fils, Paris, Galilée, 1977, 469 p.

Fils, Paris, Gallimard, « Folio », s.d., 537 p.

Un amour de soi, Paris, Hachette, « Littérature générale », 1982, 380 p.

Le Livre brisé, Paris, Grasset, 1989, 416 p.

L'Après-vivre, Paris, Grasset, 1994, 412 p.

Laissé pour conte, Paris, Grasset, 1999, 429 p.

« Un homme de passage », *Les Moments Littéraires, revue de littérature*, n° 20, 2^e semestre 2008, p. 27-32.

Autour de Corneille et de la dialectique du héros

« Arnolphe ou la chute du héros », *Mercur de France*, n° 343, 1961, p. 111-18 – repris dans *Parcours critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2006, p. 115-121.

« *Cinna* ou la dialectique du monarque », *La Table Ronde*, 164, sept. 1961, p. 29-63.

Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, « Tel », 1963, 588 p.

« *Polyeucte* ou la conquête de Dieu », *La Nouvelle Revue Française*, n° 141, septembre 1964, p. 443-458 ; n° 142, octobre 1964, p. 621-641.

« Corneille ou les infortunes du pouvoir », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2476, mars 1975, p. 1-4.

« Pierre Corneille, cet étrange monstre », *Le Monde des Livres*, 12 octobre 1984, p. 13 et 18 – repris dans *Parcours critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2006, p. 123-128.

Corpus secondaire

Autres romans et nouvelles

Le Jour S suivi de Chronique américaine, roman discontinu, Paris, Mercure de France, 1963, 252 p.

La Dispersion, Paris, Mercure de France, 1969, 333 p.

La vie l'instant, Paris, Balland, 1985, 157 p.

Critique et autocritique

« *Ionesco and the Comic of Absurdity* », *Yale French Studies*, n° 23, hiver 1959, p.3-10 – repris dans Josette C. Lamont (dir.), *Ionesco: a Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1973, 188 p.

« *La Princesse de Clèves : une interprétation existentielle* », *La Table Ronde*, n° 138, juin 1959, p. 36-51 – repris dans *Parcours Critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG, 2006, p. 99-114.

« La morale de Camus », *Preuves*, n° 116, octobre 1960, p. 39-49.

« Le rire de Ionesco », *Chroniques, La Nouvelle Revue Française*, n° 86, « Hommage à Albert Camus », 1^{er} février 1960, p. 313-323.

« Portrait de Henri Thomas », *Cahier des saisons*, n° 23, automne 1960, p.307-309.

« *Sartre and Camus: a Study in Incarceration* », *Yale French Studies*, n° 25, « Albert Camus », été 1960, p. 85-92.

« La nuit de Waltham », *Cahiers des saisons*, n° 5, 1960-1961, p. 307-309.

« Camus et l'Amérique », *Chroniques, La Nouvelle Revue Française*, n° 98, 1^{er} février 1961, p. 292-296 – repris dans *Parcours Critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG, 2006, p. 43-46.

« Jean-Paul Sartre et le mythe de la raison dialectique, I », *Chroniques, La Nouvelle Revue Française*, n° 105, 1^{er} septembre 1961, p. 491-501.

« Jean-Paul Sartre et le mythe de la raison dialectique, II », *Chroniques, La Nouvelle Revue Française*, n° 106, 1^{er} octobre 1961, p. 687-698.

« Jean-Paul Sartre et le mythe de la raison dialectique (fin) », *Chroniques, La Nouvelle Revue Française*, n° 107, 1^{er} novembre 1961, p. 879-888.

« Alain Bosquet : *Maître-Objet* (Gallimard), Notes », *La Nouvelle Revue Française*, n° 120, 1^{er} décembre 1962, p. 1098-1100.

« *Camus in America* », Ellen Conroy Kennedy (trad.), *Camus: a Collection of Critical Essays*, Germaine Brée (dir.), Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1962, p. 16-19.

« Claude Vigée : le poète comme critique », *Critique*, n° 178, mars 1962, p. 233-240.

Pourquoi la nouvelle critique, critique et objectivité, Paris, Mercure de France, 1966, 257 p.

« *New Critics and old Myths* », *Essays in Honor of Henri Peyre, Yale French Studies*, n° 38, May 1967, p. 18-26.

« La crise de la critique française », *Liberté*, n° 10, mai-juin 1968, p.7-30 – repris dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 214, 1^{er} octobre 1970, p. 51-77.

« Critique et existence », *Les Chemins actuels de la critique*, éd. Georges Poulet, Paris Union générale d'éditions, 1968, p. 143-158 – repris dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 19-33.

« Critique et totalisation du sens », *Critique sociologique et critique psychanalytique*, actes du colloque organisé par l'Institut sociologique de l'Université libre de Bruxelles et l'École pratique des hautes études de Paris (6e section), du 10 au 12 décembre 1965, Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1970, p. 213-38.

« Lecture de La Bruyère », *Poétique*, n° 2, avril 1970, p. 195-201 – repris dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 53-64.

« Enseigner la littérature », *L'enseignement de la littérature*, Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov (dirs.), Paris, Plon, 1971, 640 p. – repris dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 35-49.

« Littérature : Générativité de la phrase », *Problèmes de l'analyse textuelle/Problems of Textual Analysis*, Pierre R. Léon, Henri Mitterand, Peter Nesselroth, Pierre Robert, et E. Joliat (dirs.), Montréal, Didier, 1971, p. 155-161.

« Une étrange toupie », *Le Monde des Livres*, n° 8231, juillet 1971, p. 16.

« Notes sur la genèse d'une écriture », *Entretiens*, n° 31, Rodez, Subervie éditeur, 1972, p. 51-64 – repris dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 65-90.

« L'antithéâtre est un théâtre total », *Les Critiques de notre temps et Ionesco*, Raymond Laubreaux (dir.), Paris, Garnier, 1973, p. 40-48.

La place de la madeleine. Écriture et fantasme chez Proust, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2000 [Paris, Mercure de France, 1974], 164 p.

« Proust et la nouvelle critique », *Etudes proustiennes*, n° 2, 1975, p. 86-116.

« “The Nine of Hearts”: Fragment of a Psycho-Reading of La Nausée », *Boundary*, n° 5, 1977, p. 411-420 – repris sous le titre, « Le neuf de cœur : fragment d'une psycho-lecture de *La Nausée* » dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1988, p. 83-94.

« Claude Vigée, ou le mot de vie », *Europe*, juin-juillet 1978, p. 197-201 – repris dans *Parcours Critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG, 2006, p.47-51.

« L'arrivée de Junie dans *Britannicus* : la tragédie d'une scène à l'autre », *Littérature*, n° 32, 1978, p. 27-54 – repris dans *Papers on French Seventeenth-Century Literature* vol. 10, n° 2, 1978, p. 223-266 et dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 89-136.

« Faire Catleya », *Poétique*, n° 37, février 1979, p. 11-25 – repris dans *Proust et le texte producteur*, John Erickson (dir.), Guelph, Université de Guelph, 1980, p. 1-22, et dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 137-64.

« L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse », *Cahiers Confrontations 1*, printemps 1979, « Imposture ou pas », Paris, Aubier, 1979, p. 95-113 – repris dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 165-201.

« Sartre's *La Nausée*: Fragment of an Analytic Reading », Marilyn Schuster (trad.), *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, George Stambolian et Elaine Marks (dirs.), Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 330-340.

Parcours Critique, essais, Paris, Galilée, « Débats », 1980, 233 p.

« Phallotexte et gynotexte dans *La Nausée* : “Feuillet sans date” », *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 95-122 – repris dans *Sartre et la mise en signe*, Michael Issacharoff et Jean-Claude Vilquin (dirs.), Paris, Klincksieck et Lexington, *French Forum*, 1982, p. 31-55.

« Sartre : retouches à un autoportrait (une autobiographie visqueuse) », *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 123-67 – repris dans *Lectures de Sartre*, Claude Burgelin (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1986, p. 99-134.

« Vingt propositions sur l'amour propre : de Lacan à La Rochefoucauld », *Cahier confrontations* 3, janvier 1980, p. 51-68 – repris dans *Parcours Critique, essais*, Paris, Galilée, « Débats », 1980, p. 203-234.

« Une écriture tragique », *Poétique*, n° 47, numéro spécial Roland Barthes, septembre 1981, p. 329-354 – repris sous le titre « Roland Barthes, une écriture tragique », dans *Parcours critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG, 2006, p. 53-83.

« *Why Simon, Claude?* », *Orion Blinded: Essays on Claude Simon*, Randi Birn et Karen Gould (dirs.), Lewisburg, Londres et Toronto, Bucknell University Press/Londres et Toronto Associated University Presses, 1981, p. 11-16.

« Un fils russe : l'autofiction d'Alain Bosquet, *Une mère russe* », *Sud*, n° 53-54, numéro spécial Alain Bosquet, 1984, p. 75-92.

« Mon tourment et mon délice : les écrivains et le voyage », *Le Monde*, 23 août 1985, p. 11.

Autobiographiques : de Corneille à Sartre, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1988, 167 p.

« Narcisse Borgne », *Cahier de sémiotique textuelle*, n° 12, 1988, p. 215-220.

« *Body of the Text/Text of the Body* », *Reading Proust Now*, Mary Ann Caws et Eugene Nicole (dirs.), New York, Peter Lang, 1990, p. 1-21 – version anglaise de « Corps du texte/texte du corps », dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives critiques », 1988, p. 43-60.

« Sartre : autobiographie/autofiction », *Revue des sciences humaines*, n° 224, octobre-décembre 1991, p. 17-26 – repris dans *Parcours critique II (1959-1991)*, texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG, 2006, p. 85-95.

« Introduction à la lecture (d'un fragment du Livre brisé) », *Autobiographie et Avant-garde*, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (éditeurs scientifiques), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 133-134.

« Analyse et autofiction », *Écriture de soi et psychanalyse*, Jean-François Chiantaretto (dir.), Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisation », 1996, p. 263-282.

« Écriture/lecture : face à face », *Écriture de soi et lecture de l'autre. Textes réunis et présentés par Jacques Poirier, avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman*, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 201-212.

« Pourquoi l'autofiction ? », *Le Monde*, 29 avril 2003.

« Ne pas assimiler autofiction et autofabulation », *Le Magazine littéraire*, n° 440, 1^{er} mars 2005, p. 26-28.

Parcours Critique II (1959-1991), texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG, 2006, 132 p.

« Les points sur les 'i' » in *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, « Au coeur des textes », n° 6, 2007, p. 53-65.

SUR SERGE DOUBROVSKY

Articles critiques

Jean V. Alter, « *La Dispersion* by Serge Doubrovsky », *The French Review*, vol. 43, n° 4, mars 1970, p. 728-730.

Catherine Backès-Clément, « La mort entre les jambes », *Critique*, n° 283, mars 1970, p. 1014-1022.

Pierre Bayard, « Serge Doubrovsky : Parcours critique », *La Nouvelle Revue Française*, n° 938, 30 octobre-5 novembre 1982, p. 99.

Jean-Pierre Boulé, « Virilité in Post-War France: Intellectual Masculinity, Jewishness and Sexual Potency », Christopher E. Forth et Bertrand Taithe (dirs.), *French masculinities: History, Politics and Culture*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 206-219.

Jean-Pierre Boulé, « L'arroseur arrosé: *Doubrovsky, his psychoanalyst and autof(r)iction* », *Essays in French Literature*, n° 45, novembre 2008, p. 149-170.

Alain Buisine, « Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne », *Autobiographie et Avant-garde*, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (éditeurs scientifiques), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 159-168.

Claude Burgelin, « Serge Doubrovsky : profession professeur. Autoportrait de l'artiste dans la salle de cours », *Les Temps modernes*, n° 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, p. 115-127.

Martine Chard-Hutchinson : « Mémoire, réticences et élans : *Le Livre brisé*, Serge Doubrovsky », *Études romanesques 2. Modernité, Fiction, Déconstruction*, Jean Bessière (dir.), Paris, Lettres Modernes, 1994, p. 159-173.

Isabelle Grell, « Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'AUTOFICTION », *Genèse et Autofiction*, Catherine Viollet et Jean-Louis Jeannelle (dirs.), avec la collaboration d'Isabelle Grell, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant, « Au cœur des textes », 2007, p. 39-51.

Isabelle Grell, « Du MONSTRE au *Fils* », 2007, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com/>

Isabelle Grell, « De *L'Évasion* à *La Dispersion*, Serge Doubrovsky », *La revue littéraire*, n° 36, Editions Léo Scheer, septembre 2008, p. 111-138.

Isabelle Grell, « Serge Doubrovsky, autofiction et intertexte »/« Doubrovsky et ses auteurs », *Champs du signe : sémantique, rhétorique, poétique*, Michel Erman (dir.), Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2009, p. 23-34.

Francis Guevremont, « Ma lectrice est morte : Autofiction et autoréférence dans *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, vol. 39-40, « L'autobiographique » (dossier), 2006, p. 27-37.

Alex Hughes, « *Serge Doubrovsky's 'Gender Trouble': Writing the (Homo)textual Self in Un Amour de soi* », *French Forum*, vol. 20, n° 3, septembre 1995, p. 315-331.

Alex Hughes, « *Autobiographical Desires: Repetition and Rectification in Serge Doubrovsky's Laisseé pour conte* », *French Studies*, vol. LV, n° 2, avril 2001, p. 179-193.

John Ireland, « *Introduction: Monstrous Writing* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, Printemps 1993, p. 1-11.

Hélène Jaccocard, « Que brise *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky ? », *Littérature*, n° 92, décembre 1993, p. 37-51.

Hélène Jaccopard, « Serge Doubrovsky : Le pacte oxymorique », « Serge Doubrovsky, grand maître ès calembours », « Serge Doubrovsky : lire l'indicible » et « Serge Doubrovsky, bourreau, victime et voyeur », *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1993, p. 81-103 ; p. 183-192 ; p. 267-296 ; p. 393-405.

Annie Jouan-Westlund, « *Serge Doubrovsky's autofiction: De l'autobiographie considérée comme une tauromachie/Autobiography as Bullfighting* », *Sites, The Journal of 20th Century French Studies/Revue d'études françaises*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 415-431.

Annie Jouan-Westlund, « Dou-brovs-Qui ? le moi, le même et l'autre », *Origins and Identities in French Literature, The French Literature Series 26*, Amsterdam / New York, Rodopi, 1999, p. 153-167.

Annie Jouan-Westlund, « *Laissé pour conte by Serge Doubrovsky* », *The French Review*, vol. 73, n° 5, avril 2000, p. 1005-1006.

Annie Jouan-Westlund, « Psychanalyse et écriture de soi : leurre ou gageur ? L'auto-analyse de Serge Doubrovsky », *Roman 20-50*, n° 34, 2002, p. 125-134.

Annie Jouan-Westlund, « L'espace autofictif dans l'oeuvre de Serge Doubrovsky », *GEO/GRAPHIES, Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film*, Henry G. Freeman (éditeur scientifique), Amsterdam, Rodopi, 2003, p. 121-135.

Renée A. Kingcaid, « Serge Doubrovsky : *Le Livre brisé* », *Review of Contemporary Fiction*, n° 12.2, été 1992, p. 239.

Renée A. Kingcaid, « *Romancing the Tome: The Seduction of Intertext in Doubrovsky's Un amour de soi* », *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, n° 70, 1993, p. 25-40.

Renée A. Kingcaid, « *Serge Analysand* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 51-83.

Renée A. Kingcaid, « Serge Doubrovsky: *L'Après-Vivre* », *The Review of Contemporary Fiction*, 14.3, automne 1994, p. 232-233.

Renée A. Kingcaid, « *Dangerous Reflections: Mimesis and Narcissism in Serge Doubrovsky's Le Livre brisé* », *Pluralism and Critical Practice: Essays in Honor of Albert N. Mancini, Italiana 8*, Paolo A. Giordano et Anthony J. Tamburri (dirs.), West Lafayette, Bordighera Press, 1999, p. 168-184.

Armine Kotin Mortimer, « Mort de l'autobiographie dans *Le Livre brisé* », Chantal Verdier (trad.), *Les Temps modernes*, n° 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, p. 128-166.

Armine Kotin Mortimer, « *The Death of Autobiography in Doubrovsky's Broken Novel* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, Printemps 1993, p. 85-108.

Marie Miguet-Ollagnier, « Critique/Autocritique/Autofiction », *Les Lettres Romanes*, vol. XLIII, n° 3, août 1989, p. 195-208.

Marie Miguet-Ollagnier, « “La saveur Sartre” du *Livre brisé* », *Les Temps Modernes*, n° 542, 1991, p. 132-153 – repris dans *Autobiographie et Avant-garde*, Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (éditeurs scientifiques), Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 141-157.

Marie Miguet-Ollagnier, « *Un amour de soi : Doubrovsky, Proust et le père profané* », *Les Lettres Romanes*, vol. XLVI, n° 1-2, février-mai 1992, p. 69-87.

Marie Miguet-Ollagnier, « Pratiques intertextuelles dans *Fils* de Serge Doubrovsky », *L'intertextualité*, Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier (éditrices scientifiques), Paris/Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté/Les Belles Lettres, « Annales littéraires de Franche-Comté »/« Centre de recherches Jacques Petit », 1998, p. 441-460.

Marie Miguet-Ollagnier, « *L'Après-vivre* ou l'oncle-fable », *Les voisinages du moi*, Besançon, Presses universitaires de franche-comtoises, « Littéraires », 1999, p. 29-42.

Marie Miguet-Ollagnier, « Lettres et autofiction : Serge Doubrovsky fait ses comptes », *Les Temps modernes*, n° 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, p. 179-191.

Marie Naudin, « Serge Doubrovsky : *La Vie l'instant* », *The French Review*, Vol. 59, n° 5, 1986, p. 812.

Jacques Poirier, « *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky, ou la destinataire mise à mort », *De Vous à moi (le destinataire dans les écrits intimes)*, Sylvie Crinquand (dir.), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, « Kaléidoscopes », 2001, p. 105-110.

Jacques Poirier, « Entre *catharsis* et *pharmakon* : sur *Fils* de Serge Doubrovsky », *Études Épistémè*, n° 13, printemps 2008, p. 142-153 – disponible en ligne à l'adresse : <http://www.etudes-episteme.org/ee/articles.php?lng=fr&pg=368>

Régine Robin, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », *Études françaises*, « Les écrivains critiques, des agents doubles? », vol. 33, n° 1, printemps 1997, Montréal, Presses de l'université de Montréal, p.45-59.

Régine Robin, « Trou de mémoire : le travail de la judéité », *Les Temps modernes*, n° 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, p. 192-209.

Patrick Saveau, « Autofiction n'est pas invention : le cas Doubrovsky », *Dalhousie French Studies*, n° 48, automne 1999, p. 131-137.

Patrick Saveau, « *Dobrovsky's Autofictions and the Holocaust: An Oxymoron?* », *Rendezvous*, vol. 34, n° 1, 1999, p. 25-36.

Patrick Saveau, « La non-reconnaissance de l'autre dans la réalisation du moi doubrovskien », *Perceptions et réalisations du moi*, Mounir Laouyen (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal/ Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, « Cahiers de recherche du CRLMC », 2000, p. 241-252.

Patrick Saveau, « Empreinte de *L'École des femmes* dans *Un amour de soi* », *Écriture de soi et lecture de l'autre. Textes réunis et présentés par Jacques Poirier, avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman*, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, p. 95-103.

Patrick Saveau, « *Le Livre brisé* ou le recours à l'autre », *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Alain Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littérature », 2004, p. 161-172.

Patrick Saveau, « Serge Doubrovsky : une sexualité fichée à l'an 40 », *Australian Journal of French Studies*, vol. 42, n° 1, 2005, p. 110-121.

Thomas C. Spear, « *Doo-doo in the Classroom: Doubrovsky's Professorial Performances* », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 109-125.

Radu Turceanu, « Le désir d'être auteur : Doubrovsky et Sartre en intertexte », *Dalhousie French Studies*, n° 35, été 1996, p. 74-94.

Damien Zanone, « Le ressassement de *Laissé pour conte* : crise et vérité du "système S.D." », *Les Temps modernes*, n° 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, p. 167-178.

Comptes rendus et recensions – liste sélective

Mélikah Abdelmoumen, « Relire Serge Doubrovsky », *Zinc*, 5, automne 2005, p. 61-71.

Arliette Armel, « La tragédie du torero », *Le Magazine littéraire*, n° 269, 1^{er} septembre 1989, p. 80.

Anne-Marie Bercier, « Jeux de mémoire, jeux de miroir » *La Quinzaine Littéraire*, n° 433, 1-15 février 1985, p. 6.

Claude Bonnefoy, « Un peu de soleil dans un modernisme froid », *Les Nouvelles Littéraires*, 55^e année, n° 2594, 21-28 juillet 1977, p. 5.

Alain Bosquet, « Un éclatant début romanesque : *La Dispersion* de Serge Doubrovsky », *Le Monde (des livres)*, 11 octobre 1969, p. 1, 3.

Alain Bosquet, « Une Confession autobiographique », *Magazine Littéraire*, n° 215, février 1985, p. 72.

Geneviève Brisac, « Serge Doubrovsky pour *Le Livre brisé* », *Le Monde des livres*, 29 novembre 1989, p. 18.

Pascal Bruckner, « Tout nu, tout cru. L'insoutenable confession de Serge Doubrovsky », *Le Nouvel observateur*, n° 1297, 14 septembre 1989, p. 150.

Pascal Bruckner, « Serge Doubrovsky autobiographe de l'extrême. Le roman d'un vampire », *Le Nouvel observateur*, n° 1539, 5 mai 1994, en ligne à l'adresse : <http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p1539/articles/a37794-.html?xtmc=doubrovsky&xtcr=12>

Jean Chalon, « Serge Doubrovsky, l'écrivain du *Jour S* : "Les Noirs américains s'intéressent enfin à leurs problèmes" », *Le Figaro Littéraire*, n° 892 – 18^e année, samedi 25 mai 1963, p. 8.

Madeleine Chapsal, « L'homme qui aimait trop sa maman », *L'Express*, n°1356, 4-10 juillet 1977, p. 18.

Michel Contat, « Quand l'autofiction se montre en excellente forme », *Le Monde des livres*, 12 janvier 1985, p. 16.

Michel Contat, « Le Roman existentiel », *Magazine Littéraire*, n° 282, novembre 1990, p. 38-41.

Catherine David, « Serge Doubrovsky : je te hais moi non plus », *Le Nouvel Observateur*, n° 938, 30 octobre 1982, p. 99.

Annie Daubenton, « Le Livre, c'est ce qui abolit le hasard », *Les Nouvelles Littéraires*, 21-28 juillet 1977, p. 5.

Jean-Paul Delamotte, « Décors bien campés, personnages très vivants, humour délectable », *Magazine Littéraire*, n° 188, octobre 1982, p. 68.

Martine De Rabaudy, « Chaos Debout », *L'Express*, 14 janvier 1999, disponible en ligne à l'adresse :
http://www.lexpress.fr/informations/chaos-debout_632325.html

Anne Fabre-Luce, « Le véritable objet de l'amour », *La Quinzaine Littéraire*, n° 380, 16-31 octobre 1982, p. 8-9.

Jean-Louis Ferrier, « Doubrovsky cherche et trouve », *L'Express*, n° 954, 20-26 octobre 1969, p. 129-130.

Jérôme Garcin, « Doubrovsky à feu vif », *L'Événement du jeudi*, 24-30 août 1989, p. 92.

Jérôme Garcin, « Un livre de Serge Doubrovsky. Le dégoût de soi », *Le Nouvel observateur*, n° 1785, 21 janvier 1997, disponible en ligne à l'adresse :
<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p1785/articles/a36559-.html?xtmc=doubrovsky&xtcr=8>

Isabelle Grell et Valérie Marin La Meslée, « Le "Monstre" de Serge Doubrovsky », *Le Magazine Littéraire*, n° 472, février 2008, p. 96-97.

Chantal Liaroutzos, « Les autofictions de Doubrovsky », *Le Magazine Littéraire*, n° 322, juin 1994, p. 68-69.

Hugo Marsan, « Quand le futur est notre passé », *Le Magazine Littéraire*, n° 373, février 1999.

Jean-Michel Maulpoix, « La Réalité à rebrousse-poil », *La Quinzaine Littéraire*, n° 259, 1^{er} juillet 1977, p. 7.

Lionel Mirisch, « Descente dans l'horreur », *La Quinzaine Littéraire*, n° 82, 1-15 novembre 1969, p. 4.

François Nourissier, « *La Dispersion* : Roman de Serge Doubrovsky », *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2197, 30 octobre 1969, p. 4.

François Nourissier, « Le Seul écrivain français de l'école juive de New York », *Figaro Magazine*, n° 494, 21 octobre 1989, p. 46.

François Nourrisier, « Professeur de roman et roman de professeur », *Le Point*, n°1377, décembre 1999, p. 86 – disponible en ligne à l'adresse : <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-24/professeur-de-roman-et-roman-de-professeur/1038/0/80966>

Daniel Oster, « L'auteur personnage de roman ? », *La Quinzaine Littéraire*, n° 540, 1-15 octobre 1989, p. 13.

Jacqueline Piatier, « L'éclat de Serge Doubrovsky », *Le Monde des livres*, 10 septembre 1982, p. 13.

Jacqueline Piatier, « Le livre monstre de Serge Doubrovsky », *Le Monde des livres*, 8 septembre 1989, p. 15-18.

Jacqueline Piatier, « Le Don Juan fatigué », *Le Monde des livres*, 29 avril 1994.

Alain Remond, « Divan : le jeu de la vérité », *Télérama*, 25 octobre 1989, p. 70.

Angelo Rinaldi, « L'Avant-garde la plus rétro », *L'Express*, 15-21 octobre 1982, p. 59, 61.

Didier Sénécals, « Une franchise indécente », *Lire*, mars 1999, disponible en ligne à l'adresse : <http://www.lire.fr/critique.asp/idC=35500/idTC=3/idR=218/idG=3>

Entretiens

Valerie Berty et Elizabeth Molkou, « Entretien avec Serge Doubrovsky (3) – Interview Serge Doubrovsky », disponible en ligne sur le site autofiction.org à l'adresse : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/19/Serge-Doubrovsky-Elizabeth-Molkou-Valerie-Berty>

Roger Célestin, « *Autofiction and Beyond: An Interview with Serge Doubrovsky* », *Sites, Journal of the Twentieth Century/Contemporary French Studies*, n° 1-2, automne 1997, p. 397-404.

Michel Contat/Serge Doubrovsky, « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », *Genesis, manuscrits, recherche, invention*, n° 16, 2001, p. 119-135.

Isabelle Grell, « Entretien avec Serge Doubrovsky », *Parcours Critique II*, Presses Universitaires de Grenoble, ELLUG, 2007, p. 11-30.

Isabelle Grell, « La madeleine à l'envers : entretien avec Serge Doubrovsky », *Australian Journal of French studies*, vol. XLVI, n° 1-2, janvier-août 2009, p. 3-30, extraits disponibles en ligne sur le site autofiction.org, à l'adresse : <http://www.autofiction.org/index.php?post/2009/07/09/parution-d-un-entretien-de-Serge-Doubrovsky-avec-Isabelle-Grell>

John Ireland, « “The Fact is that Writing is a Profoundly Immoral Act” : An Interview with Serge Doubrovsky », *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 43-49.

Ludovic Léonelli, « Entretien avec Serge Doubrovsky », *NRV*, n° 3, automne 1997, Paris, p. 85-92.

Jean-François Louette/Serge Doubrovsky, « Je ne cherche aucune absolution, mais un partage. Entretien avec Jean-François Louette », *Les Temps modernes*, n° 611-612, « Serge Doubrovsky : contes et comptes de la mémoire » (dossier), décembre 2000, janvier-février 2001, p. 210-218.

Philippe Vilain, « L'autofiction selon Doubrovsky, entretien », *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 169-235.

Jenny Weil, « An interview with Serge Doubrovsky », *Neophilologus*, vol. 61, n° 1, janvier 1977, p. 8-17.

OUVRAGES THÉORIQUES

Théorie des genres littéraires, autobiographie, autofiction, écritures du moi

Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 2000, 222 p.

Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1995, 293 p.

Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996, 283 p.

Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, Paris, In Press, « Réflexions du temps présent », 1997, 206 p.

Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et sincérité*, Paris, In Press, 1999, « Réflexions du temps présent », 1999, 188 p.

Jean-François Chiantaretto (dir.), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ? : actes du colloque organisé par la BPI, les 23 et 24 mars 2001, dans la Petite Salle du Centre Pompidou à Paris*, Paris, Bibliothèque publique d'information Georges Pompidou, « La BPI en actes », 2002, 260 p.

Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et narcissisme*, Ramonville Saint-Agne, Erès, « Actualités de la psychanalyse », 2002, 142 p.

Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1999, 197 p.

Vincent Colonna, *L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)* Thèse de l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), 1989, 2 vol., 562 f.

Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 250 p.

Vincent Colonna, « L'angle mort de l'autofiction », *Le Magazine littéraire*, n° 440, mars 2005, p. 27.

Michel Contat, « L'autofiction, genre litigieux », *Le Monde des Livres*, 5 avril 2003.

Jonathan Culler, « Towards a Theory of Non-Genre Literature », *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*, Raymond Federman (éditeur scientifique), Chicago, Swallow Press, 1981, p. 255-262.

Marie Darrieusecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, septembre 1996, p. 369-380.

Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme, Philippe Lejeune (dirs.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Publidix, « Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes », 1994, 249 p.

Paul John Eakin, *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton, Oxford, Princeton University Press, 1992, 249 p.

Raymond Federman, « *Surfiction—Four Propositions in Form of an Introduction* » et « *Fiction Today and the Pursuit of Non-Knowledge* », *Surfiction. Fiction Now... and Tomorrow*, Raymond Federman (éditeur scientifique), Chicago, Swallow Press, 1981 [1975], p. 5-15; p. 291-311.

Philippe Forest, *Le Roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, « Auteurs en question », 2001, 89 p.

Philippe Forest et Claude Gaugain (dirs.), *Les Romans du je*, Nantes, Pleins Feux, « Horizons comparatistes », 2001, 489 p.

Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, 393 p.

Philippe Gasparini, « La fin de la littérature ? », *Le Magazine littéraire*, n° 440, mars 2005, p. 27.

Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, « Poétique », 2008, 339 p.

Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, « Poétique », 1991, 150 p.

Arnaud Genon, « Note sur l'autofiction et la question du sujet », *La Revue des ressources*, 2007, disponible en ligne à l'adresse : http://www.larevuedesressources.org/IMG/article_PDF/article_686.pdf

Georges Gusdorf, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, 430 p.

Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe (éditeurs scientifiques), *Autobiographie et Avant-garde*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, 449 p.

Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, « U », 2003, 154 p.

Alex Hughes, *Heterographies: Sexual Difference in French Autobiography*, Oxford/New York, Berg, 1999, 186 p.

Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dirs.), avec la collaboration d'Isabelle Grell, *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, « Au cœur des textes », 2007, 262 p.

Nadine Kuperty-Tsur (dir.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèles de l'autoreprésentation*, actes du colloque de l'université de Tel-Aviv, 3-5 mai 1998, organisé par l'Université de Caen Basse-Normandie, le Centre de recherche « textes, histoire, langages » et l'Université de Tel-Aviv, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2000, 184 p.

Mounir Laouyen (dir.) *Perceptions et réalisations du moi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal/ Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, « Cahiers de recherche du CRLMC », 2000, 307 p.

Mounir Laouyen, « L'autofiction une réception problématique », [en ligne], *Fabula, Colloque Frontières de la fiction*, <http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>.

Jacques Lecarme et B. Vercier, « Premières personnes », *Le Débat*, n° 54, mars-avril 1989, p. 54-67.

Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, « U Lettres », 1997, 313 p.

Jacques Lecarme, « Paysages de l'autofiction », *Le Monde des livres*, 24 janvier 1997, disponible en ligne dans les archives sur le site www.lemonde.fr.

Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, 272 p.

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, 57 p.

Philippe Lejeune, *Je est un autre : l'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, « Poétique », 1980, 332 p.

Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, 346 p.

Philippe Lejeune, « Peut-on innover en autobiographie », *L'Autobiographie. VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Michel Neyraud (dir.), Paris, Les Belles Lettres, « Confluents psychanalytiques », 1990, p. 67-100.

Philippe Lejeune, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, « Poétique », 1998, 426 p.

Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, « La couleur de la vie », 1998, 247 p.

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique 2, Signes de vie*, Paris, Seuil, 2005, 273 p.

Marie Miguet-Ollagnier et Bertrand Degott (dirs.), *Écriture de soi : secrets et réticences, Actes du colloque international de Besançon*, 22, 23, 24 novembre 2000, Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2002, 376 p.

Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Nathan, « 128 Lettres », 1996, 127 p.

Elizabeth Molkou, « L'autofiction, un genre nouveau ? », *French Literature Series. Beginnings in French Literature*, vol. XXIX, 2002, p. 155-168.

Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur, « Documents », 2007, 152 p.

Jacques Poirier, *Les écrivains français et la psychanalyse, (1950-2000)*, *Maux croisés*, Paris, l'Harmattan, « L'œuvre et la psyché », 2001, 200 p.

Jacques Poirier (dir.) *Écriture de soi et lecture de l'autre. Textes réunis et présentés par Jacques Poirier, avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman*, Jacques Poirier (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, 221 p.

David Rabouin, « L'autofiction en procès », *Le Magazine littéraire*, n° 440, mars 2005, p. 26 – disponible en ligne à l'adresse : <http://www.magazine-litteraire.com/content/recherche/article?id=7174>

Régine Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ éditeur, « Théorie et littérature », 1997, 302 p.

Arnaud Schmitt, « La perspective de l'Autonarration », *Poétique*, n° 149, fév. 2007, p. 15-29.

Philippe Vilain, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, 234 p.

Damien Zanone, *L'Autobiographie*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 1996, 118 p.

Théories de la lecture et de la réception

Jonathan Culler, « *Prolegomena to a Theory of Reading* », *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Susan R. Suleiman et Inge Crossman (dirs.), Princeton, Princeton University Press, 1980, p. 46-67.

Umberto Eco, « Le problème de la réception », *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Colloque organisé conjointement par l'institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles et l'école Pratique des Hautes Études (6^e section) de Paris, Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie, 1970, p. 13-18.

Umberto Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, « Le Livre de poche : biblio essais », 1985 [1979], 314 p.

Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1980, 394 p.

Stanley Fish, *Quand lire c'est faire (l'autorité des communautés interprétatives)*, Préface de Yves Citton, Postface inédite de Stanley Fish, Etienne Dobenesque (trad.), Paris, Les Prairies Ordinaires, « Penser/Croiser », 2007, 137 p.

Elizabeth Freund, *The Return of the Reader. Reader-Response Criticism*, Londres, New York, Methuen, « New Accents », 1987, 184 p.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, 388 p.

Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974, 303 p.

Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Evelyne Sznycer (trad.), Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, « Philosophie et langage », 1976, 405 p.

Wolfgang Iser, *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, Londres, Johns Hopkins University Press, 1989, 316 p.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, 333 p.

Georges Poulet, « *Phenomenology of reading* », *New Literary History*, vol. 1, n° 1, octobre 1969, p. 53-68.

Théorie des médias

Theodor W. Adorno, *Modèles critiques : interventions répliques*, Marc Jimenez et Eliane Kaufholz (trads.), Paris, Payot, « Critique de la politique », 1984, 298 p.

Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, « Débats », 1981, 233 p.

Jean Baudrillard et Edgar Morin, *La violence du monde*, Paris, éd. Du Félin/Institut du Monde arabe, 2003, 89 p.

Jean-Claude Bonnet, « La Naissance du Panthéon », *Poétique*, n° 33, février 1978, p. 46-65.

Jean-Claude Bonnet, « Le fantôme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63, septembre 1985, p. 259-277.

Pierre Bourdieu, *Sur la télévision; suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Raisons d'agir, 1996, 95 p.

Jacques Bouveresse, *Schmuck ou le triomphe du journalisme, la grande bataille de Karl Kraus*, Paris, Seuil, « Liber », 2001, 229 p.

Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, 147 p.

Philippe Lejeune, « L'image de l'auteur dans les médias », *Moi aussi*, Paris, Seuil, « Poétique », 1986, p. 87-99.

Marshall McLuhan et Wilfred Watson, *From Cliché to Archetype*, New York, Pocket Books, 1971, 215 p.

Marshall McLuhan, « AUTEUR-CLICHÉ LIVRE-SONDE », Marshall McLuhan et Wilfred Watson, *Du Cliché à l'Archétype, La foire du sens*, Derrick de Kerckhove (trad.), Montréal, Hurtubise HMH & Paris, Mame, 1973, p. 35-39.

Marcel O'Gorman, « *What is Necromedia?* », *Intermédialités*, n° 1, « Naître », printemps 2003, p. 155-164.

Jean-Benoît Puech, « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n° 63, sept. 1985, p. 279-300.

DIVERS

Robert U. Akeret, *Tales from a Traveling Couch. A Psychotherapist Revisits his Most Memorable Patients*, New York/Londres, W.W. Norton Company, 1996 [1995], 235 p.

Louis-Ferdinand Céline, *D'un château l'autre*, Paris, Gallimard, 1962, 319 p.

Seymour Chatman, « *Characters and narrators. Filter, Center, Slant, and Interest Focus* », *Poetics Today*, vol. 7, n° 2, 1986, p. 189-204.

Colette, *La naissance du jour*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969 [1928], 185 p.

Pierre Corneille, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, Tome 1, 1334 p. ; tome 2, 1276 p.

Nicole Deschamps, « L'auteur en lecteur de soi-même », *Tangence*, n° 76, automne 2004, p. 9-24 – disponible en ligne à l'adresse : <http://id.erudit.org/iderudit/011214ar>

Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie », dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988, p. 29-46.

Sylvain Goudemare et Emmanuel Pierrat, *L'Édition en procès*, Paris, Léo Scheer, « Documents », 2003, 192 p.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « (B) Conscience de soi », *Phénoménologie de l'Esprit*, Jean Hyppolite (trad.), Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1941, tome 1, p. 143-192.

Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel, Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1947, 597 p.

Armine Kotin Mortimer (trad.), « *Serge Doubrovsky, le Livre brisé, excerpts* » *Genre. Forms of Discourse and Culture*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1993, p. 13-26.

Molière, *L'École des femmes*, Paris, Gallimard, « Folio plus classiques », 2004, 193 p.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999 [1987-92], 2400 p.

Marcel Proust, *Sur la lecture*, Arles, Actes Sud, 1988, 61 p.

Jean Racine, *Phèdre*, Bernard Croquette (dir.), Paris, Magnard, 1988, 247 p.

Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1967, 206 p.

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, [1938], « Folio » 2005, 250 p.

Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, 213 p.

Philippe Sollers, *Portrait du joueur*, Paris, Gallimard, 1984, 312 p.

ANNEXES

ANNEXE 1 :

Tableau de Philippe Lejeune, tiré du *Pacte autobiographique*, p. 28
et repris dans *Moi aussi*, p. 23.

<i>Nom du personnage</i> → <i>Pacte</i> ↓	≠ nom de l'auteur	= O	= nom de l'auteur
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

ANNEXE 2 :

Texte entier du prière d'insérer de *Fils* (édition Galilée originale)
suivi de la version reproduite en quatrième de couverture de l'édition « Folio »

TEXTE ENTIER du prière d'insérer :

« Cerf volant d'images, je tire les fils. » Au réveil, la, mémoire du narrateur, qui prend très vite le nom de l'auteur, tisse une trame où se prennent et se mêlent souvenirs récents (nostalgie d'un amour fou), lointains (enfance d'avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien, angoisses de la profession. Ici, professeur, qui devra faire son cours, le soir, sur le récit de Thérémène.

À peine sorti de chez lui, voilà S.D. déversé en plein Grand Central Parkway, l'autoroute qui mène à New York : au fil des routes qui sillonnent sa vie, au volant ou à pied, se compose l'histoire d'un exil américain, douloureux et énigmatique. Ces fils, où tenter de les dénouer, sinon dans le face-à-face avec l'analyste, au cours d'une longue séance, où ils s'obstinent à s'enrouler autour du personnage du fils. Particulièrement, dans le rêve d'un monstre marin, mi-crocodile, mi-tortue, surgi du texte de Racine dans l'esprit du critique endormi. L'interprétation du rêve se reversera dans l'explication du texte racinien, dont la nouvelle lecture permettra de relire en retour la vie du narrateur, qu'on aura suivi entre-temps, après la visite au « psy », à travers le tintamarre solitaire de New York, les silences calfeutrés de l'université, jusqu'à la salle de classe où s'accomplit sa jouissance : le dénouement.

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

S.D.

VERSION TRONQUÉE, édition « Folio » :

À peine sorti de chez lui, voici S.D. déversé en plein Grand Central Parkway, l'autoroute qui mène à New York : au fil des souvenirs qui assaillent son réveil, des routes qui sillonnent sa vie, se dit un exil américain, douloureux et énigmatique. Ces fils, où tenter de les dénouer, sinon chez son analyste, au cours d'une longue séance, où ils s'obstinent à s'enrouler autour du personnage du *fil*s. Particulièrement, dans le rêve du monstre marin, surgi du texte de Racine dans l'esprit du critique endormi. L'interprétation du rêve se reversera dans l'explication du texte racinien, dont la nouvelle lecture permettra de relire en retour la vie du narrateur, qu'on aura suivi entre-temps, après la visite au « psy », à travers le tintamarre solitaire de New York, les silences calfeutrés de l'université, jusqu'à la salle de classe où s'accomplit sa jouissance : le dénouement. – Autobiographie ? Non. Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.

ANNEXE 3 :

Contexte d'apparition du mot « autofiction »

Comme l'atteste Philippe Gasparini dans *Autofiction*, elle n'a pas eu lieu, comme on l'a longtemps cru, au moment de la parution de *Fils* : la « véritable » première apparition du terme a été découverte grâce au manuscrit du « Monstre » – devenu *Fils* – déposé à l'I.T.E.M. par Serge Doubrovsky et transcrit par Isabelle Grell et son équipe. On y trouve, en effet, au sein même du manuscrit, un calembour consonantique qui jette un éclairage nouveau sur l'emploi plus tardif du néologisme :

la scène paraît être la répétition de la même scène directement vécue comme RÉELLE pas un doute ça fait pas un pli suis assis là sur la banquette dos de la main sur le volant suffit que je mette le carnet beige entre les doigts livre du rêve construit en rêve me volatilise j'y suis c'est réel si j'écris dans ma voiture

mon autobiographie

sera mon AUTO-FICTION⁴⁰²

Ce jeu de mots ludique – auto-fiction = fiction écrite en auto –, vient un peu ébranler la perception que l'on a pourtant depuis trente ans de la quatrième de couverture de *Fils* ; et l'aspect programmatique qu'on a voulu lui conférer, qui était déjà discutable, le devient encore davantage. Le ludisme du jeu de mots auto-fiction/fiction écriture en voiture n'en demeure pas moins significatif : la « définition officielle » de l'autofiction a d'abord été conçue sous forme de calembour typiquement doubrovskien.

(L'I.T.E.M., Institut des textes et manuscrits modernes, est un laboratoire du CNRS constitué en Unité Mixte de Recherche – Centre National de Recherche Scientifique et Ecole Normale Supérieure – se consacre à l'étude des manuscrits d'écrivains pour élucider les processus de la genèse. Son « équipe autofiction », a travaillé et travaille toujours sur certains manuscrits de Serge Doubrovsky, dont celui du « Monstre » : <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com/>).

⁴⁰² Philippe Gasparini, *Autofiction*, p. 11-12.

ANNEXE 4 :

Extrait numérisé de la *Dispersion* (p. 62-63)

serveuse en noir corbeau
apporte du gruyère rance
des poires dures chignon
des vieux temps bonnes
aux Tuileries gros peigne
d'écaille jaune Anglais
partis famille de
quatre d'où surgie en sont
au dessert au fond autour
de plusieurs bouteilles

tout divisé par moitié
jambon mince salade aigre
à la guerre comme

vite nous mangeons si
vite interminablement en
face de moi ton imper-
méable trempé sur le dos-
sier de la chaise voisine
pas même changé de
chaussettes de chaussures
pieds patageant dans le
sable les flaques entre les
rochers sous la table

bu avidement gorgée sur
gorgée aigrette de cidre
pichet sur pichet qui bien-
tôt s'irradie du creux de
l'estomac chaleur aux
extrémités des membres
au front aux joues

quatre convives levés dans
un remue-ménage de chai-
ses on ferme sur nous

appuyée totalement contre
moi de toi à moi
éboulement écroulement
des pierres des murs
môle emporté chairs
transparentes peaux arra-
chées os fondus cire cou-
lant consumée com-
pénétrés l'un de l'autre
en un instant transsudée
tranvasée en moi et moi
en toi pas un mot le vent
boirait nos paroles
ruses viles abolies oubli
des doigts mendians des
mains voleuses sinuosités
retorses de la langue

*cru de la maison fort
recommandé je passe pren-
dre mon imperméable vous
n'avez jamais pas possible*

des mots moulin à pa-
roles mitraillette du verbe
jouet de Prisunic quand
tu je ne devrais pas j'ai
honte moi j'ai pincement
amer ricané *le treize* lar-
mes au bord des yeux c'est
loin tu auras déjà eu tout
le temps de *mon Robert
chéri Micheline* bousculé
dépassé brusquement
brutalement je ne sais

la serveuse a éteint les
lumières de la salle dépoli
les cuivres noyé de poix
les solives et nous
avons monté marche après
marche branlante l'esca-
lier qui craque boiseries
moisies odeurs moites jus-
qu'au deuxième au fond
du couloir les deux cham-
bres en vis-à-vis devenues
de moitié inutiles toi
devant me frôlant les yeux
presque clos je te sens je
te suis raide essoufflé jus-
qu'à la porte en haut sur
nous refermée à clé

de la fenêtre grande
ouverte la rumeur des
eaux au loin les lueurs de
phares surgissent meurent
à intervalles réguliers
attardés à l'accouder res-
pirant à longs traits la
nuit froide frissonnants
puis fenêtre fermée
rideaux tirés nuit chaude
sous l'épais édredon jus-
qu'au matin crevant de
clartés éblouissantes la
toile écrue m'arrachant au
tombeau enseveli sans
fond hors du sommeil

plus d'un geste ample
tu ouvres ta blouse tu te
dégrafes tu offres ta poi-
trine ta jupe tombe sur
le plancher raboteux près
du lit nue tu te tiens
dressée quand je me
suis approché de toi quand
j'ai voulu *je pen-
sais* tu as secoué la tête

je suis retourné à
la fenêtre entrouvrant les
rideaux assise au
bord du lit toujours habil-
lée d'infimes étoiles
instantanées vibrent et
meurent dans la distance

j'ai froid dis-
parue soudain cachée au
fond blottie frileuse le
dos tourné vers le mur in-
visible ténèbres
je me glisse furtif près
de toi je m'approche
je n'ose te toucher t'effleu-
rer même j'ai peur
attente battante de souffle
et de cœur vertige
je m'allonge sangsue épou-
sant ton dos tes reins
ta courbe entière frôlant
tes tendons sur le drap
glacé mes orteils frotté

ANNEXE 5 :

Quatrième de couverture d'*Un amour de soi*

Étrange aventure, pour un universitaire qui enseigne confortablement Proust à New York, lorsqu'il découvre un jour que Swann, c'est soi. Qu'un amour tenace s'est tissé en lui, malgré lui, autour d'une femme « qui n'était pas son genre ». Toutes ses analyses de Proust, toutes ses courses affolées chez son propre analyste ne lui sont d'aucune assistance. Il assiste au déroulement inéluctable de la passion qui va bouleverser son existence. Faute d'avoir pu se maîtriser, il entend du moins, à la différence de Swann, s'écrire. Rattraper ainsi sa vie, se rattraper. Ce règlement de comptes exacerbé avec soi-même refusera donc les alibis du romanesque. Seule, en effet, une « autofiction » assume réellement, dans le vif, le fardeau des vérités pénibles, que l'on supporte uniquement dans l'abstrait, ou sur le dos des autres. En notre fin de siècle, les élégances raffinées des années Swann ont disparu : on bat désormais sa coulpe, rageusement, ironiquement, à tripe ouverte. Aujourd'hui, l'affrontement d'un homme et d'une femme que la société a faits (presque) égaux, donc rivaux, n'est plus voluptueuse invention de l'Autre, mais duel brutal des semblables. Obsédés par le métier, les amants ne sont plus des amateurs, ce sont des professionnels, comme les tueurs. L'art du non-aimer exige son langage, cru et cruel. À civilisation décomposée, discours brisé. La tête parlera théorie, le sexe argot. Le cœur ergote. Avec, toutefois, ce résultat paradoxal qu'en cédant l'initiative au jeu inopiné des mots, aux dérapages des sons et des sens, le malheur de vivre se transmue peu à peu en joie d'écrire. Cette histoire tragique, ainsi distanciée, en devient une histoire drôle.

S.D.

ANNEXE 6 :

Quatrième de couverture du *Livre brisé*

Le 8 mai 1985, Serge Doubrovsky décide d'entreprendre une sorte de journal. Premier choc : il ne se rappelle plus son premier amour.

À peine commencé, ce journal est interrompu. Par la présence de sa femme qu'exaspère le rappel des amours passées de son mari. Elle exige d'être au centre de son livre, et le défie de relater, à nu et à cru, leur roman conjugal.

Serge est un juif français de cinquante ans, marié à une Autrichienne protestante d'une vingtaine d'années et ils vivent en Amérique, zigzaguant entre trois langues, deux continents et ses deux filles à lui...

D'emblée, le livre se brise en deux. Dans la première moitié, le journal même de l'auteur qui est sa version fin de siècle de *la Nausée*, où il explore sa solitude. Dans l'autre moitié, sa femme fait irruption. Se déploie alors le roman conjugal. Doubrovsky raconte tout, de A à Z, de l'aube éblouie aux zizanies de l'enfer.

Soudain, à la veille du dernier chapitre, Ilse meurt. (Maladie ? Suicide ?) Bouleversant Doubrovsky : « Entre mes mains, mon livre s'est brisé, comme ma vie. Je me suis alors aperçu, avec horreur, que je l'avais écrit à l'envers. Pendant quatre ans, j'ai cru raconter, de difficultés en difficultés, le déroulement de notre vie, jusqu'à la réconciliation finale. Mon livre, lui, à mon insu, racontait, d'avortement en beuveries, l'avènement de la mort. »

Serge Doubrovsky appelle son livre une « autofiction », dans la mesure où la seule matière qu'il brasse est celle de sa vie : pas de différence entre cette vie et son livre que les métamorphoses du verbe qu'il manie. Magistral. Un livre comme on n'en voit jamais.

ANNEXE 7 :

Quatrième de couverture de *l'Après-vivre*

L'Après-vivre commence dans l'avion qui, en décembre 1989, ramène à New York Serge Doubrovsky, après l'enterrement d'Ilse, sa jeune femme. Ilse ? L'héroïne tragique du *Livre brisé*, le roman précédent de Serge Doubrovsky, prix Médicis 1989, qui fit scandale.

L'Après-vivre : non pas la suite mais la poursuite du *Livre brisé*. La mort est une maladie qui vient frapper l'auteur. En plein succès, en plein cœur, en plein amour. Écrire sa vie n'est pas un acte innocent, c'est un défi qui fait retour dans l'existence et l'écrase au moment où l'homme et la femme rêvaient d'un nouveau départ ensemble.

Pour Elle, l'ironie tragique se redouble encore. En même temps que son visage est atteint par l'intervention assassine d'un médocastre, Elle est assaillie par l'homme aimé qui, redevenu grâce à Elle, écrivain, s'empare de sa vie à elle pour écrire la sienne. Elle ne se reconnaît plus ni dans le reflet de la glace ni dans le miroir des mots. Elle lutte pour garder son identité. Elle se bat et se débat avec le livre dans le livre. Elle menace de quitter l'homme, si l'écrivain la blesse trop. Tel est *l'Après-vivre*, dont la fin reste en suspens pour l'auteur comme pour le lecteur.

60 ans pour lui et 33 pour elle, au départ. Euphorie du bain de jouvence, pour lui, joie du renouveau, pour Elle. 65 et 38 à l'arrivée : il vit, lui, la décrépitude inexorable d'un sexe vieillissant, Elle les tourments intempestifs de sa jeune féminité.

Une histoire d'amour, d'écriture, leur jeu, leur enjeu terrible. L'histoire d'un homme, d'une femme et de deux livres, inextricablement scindés et soudés. Une histoire comme aucune autre.

La raconter est cruel. Le cruel doit être dit tout cru, mais avec style. Réserve, pudeur, convenances, on a déclaré de Serge Doubrovsky qu'il reculait les limites du dicible. Cette fois, il a franchi toutes les bornes. Pour écrire un *roman vrai*.

ANNEXE 8 :

Quatrième de couverture et liste des entrées numérotées de *Laissé pour conte*

Quatrième de couverture :

Depuis trente ans, chaque fois qu'une page importante de ma vie a été tournée, je l'ai écrite. Ces textes, je les ai appelés romans, et ces romans, autofiction. Le terme a eu des échos.

À l'inverse de l'autobiographie, explicative et unifiante, qui veut ressaisir et dérouler les fils d'un destin, l'autofiction ne perçoit pas la vie comme un tout. Elle n'a affaire qu'à des fragments disjoints, des morceaux d'existence brisés, un sujet morcelé qui ne coïncide pas avec lui-même.

Mes autres livres (mes autres vies), malgré cette dispersion, racontaient un moment de mon histoire, centrée sur une figure de Femme... ma mère et la suite depuis. « Je tue une femme par livre », ai-je un jour cruellement écrit. C'est à présent mon tour : celui qu'il faut que je tue, c'est moi.

Les autres phases de ma vie, qu'elles qu'aient été joies et souffrances traversées, gardaient un avenir ouvert. Ici, le narrateur, vieilli, adossé à sa propre fin qui approche, n'a pour futur que son passé : il est devenu un « laissé pour conte ». À défaut d'amours ou d'aventures nouvelles, il drague ses souvenirs. Ils affleurent, affluent, désirs, attentes, remontant de strates diverses, d'époques distantes, de lieux épars, de l'Ancien et du Nouveau Monde de 1934 à 1997.

Ces histoires font-elles une histoire ?

Cette vie qui fut mienne, a-t-elle un sens ?

S.D.

Liste des entrées numérotées :

1. juillet 1940	9
2. novembre 1995	13
3. août 1940	17
4. juillet 1955	21
5. novembre 1995	27
6. mars 1943	31
7. mai 1995	39
8. juillet 1955-mars 1956	49
9. novembre 1943	61
10. avril 1996	65
11. septembre 1954	71
12. avril 1996	81
13. septembre 1954-septembre 1956	85
14. octobre 1949	93
15. novembre 1942	101
16. janvier 1950	109
17. avril 1996	119
18. avril 1957	125
19. printemps-automne 1934	141
20. octobre 1954	147
21. juillet 1951	159
22. printemps 1959	171
23. octobre 1968, août 1994	187
24. janvier 1997	203
25. octobre 1968, août 1994	213
26. janvier 1997	231
27. septembre 1961	247
28. mars 1997	261
29. juin 1960, mai 1965, avril 1997	277
30. mars 1981	293
31. mai 1997	309
32. juillet-août 1945, avril-août 1947, automne 1969	327
33. août 1973	343
34. septembre 1995	365
35. mai 1944	403