

L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky

RÉGINE ROBIN

Un homme fait le projet de dessiner le monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de royaumes, de golfes, de navires, d'îles de poissons [...] Peu avant sa mort, il s'aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait.

Jorge Luis Borges¹

Dans un ouvrage récent, Guy Scarpetta veut rendre à la critique toute son ampleur, c'est-à-dire « tout bonnement l'art d'avancer, à propos de livres actuels, un jugement de valeur appuyé sur une compréhension en profondeur des œuvres, et sur une véritable argumentation²... » Il s'agissait, à l'opposé du journaliste pressé, de prendre le temps de lire, de méditer, de comparer, de pouvoir faire le tri dans la prolifération des publications. Dans sa réflexion, il ne manquait pas de remarquer qu'à une époque qui manque de « passeurs » entre le romancier et le lecteur, ou entre l'écrit universitaire pointu sur l'œuvre et l'œuvre elle-même, les écrivains sont devenus critiques et théoriciens :

[...] car il m'est bien arrivé de lire récemment de grands textes critiques : ceux par exemple d'Octavio Paz (sa « somme » sur Juana Inès de la Cruz), de Milan Kundera (*L'Art du roman*,

1. Citation tirée de *L'Auteur et autres textes (El Hacedor)*, cité par Christian Grau, *Borges et l'architecture*, Paris, Centre-Georges Pompidou, 1992, p. 43.

2. Guy Scarpetta, *L'Âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p. 11.

Les Testaments trahis), de Carlos Fuentes (*Le Sourire d'Érasme*), de Danilo Kish (*Homo pœticus*), de Pierre Mertens (*L'Agent double*), de Juan Goytisolo (*L'Arbre de la littérature*), de Salman Rushdie (*Patries imaginaires*), de Philippe Sollers (*La Guerre du goût*). Or, ce qui saute aux yeux, c'est que ces textes ne proviennent pas de critiques proprement dits, mais d'écrivains³.

Les écrivains (on pourrait d'ailleurs allonger la liste de Sartre à Calvino en passant par Nabokov) auraient-ils une façon bien à eux de faire de la critique, de parler du roman s'ils sont romanciers ?

Ce dont nous voudrions traiter ici, en prenant un exemple particulièrement éclairant, a trait au va-et-vient qu'un écrivain organise entre son œuvre de fiction, son autobiographie ou son autofiction, et son travail théorique, qui est la plupart du temps une auto-théorisation ou une mise en rapport entre un autre écrivain qui est l'objet de son analyse et son propre travail d'écrivain, entre sa propre fiction et le cadre épistémologique dans lequel il se situe, entre sa propre écriture et une conceptualisation directe ou indirecte de celle-ci. Mieux même. L'écriture aujourd'hui est largement *métafictionnelle*. C'est même souvent à l'intérieur de l'œuvre que l'explicitation, l'auto-théorisation se mettent en place. Un exemple va me retenir dans le cadre d'une mise en scène de soi d'un type particulier qu'on appelle *l'autofiction*, mise en pièces de l'autobiographie de la part d'un écrivain tout en récupérant de celle-ci la plupart des topoï : Serge Doubrovsky. Autofiction : il s'agit d'un terme forgé par Serge Doubrovsky pour désigner un type d'écriture de soi qui se démarquerait de l'autobiographie telle qu'elle avait été redéfinie par Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique* : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité⁴ ». Dans sa réflexion sur l'autobiographie, Philippe Lejeune s'interroge :

Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche⁵...

Serge Doubrovsky, s'interrogeant sur ces « cases aveugles » identifiées par l'inventaire de Philippe Lejeune, s'aperçoit que son roman *Fils*⁶ correspond parfaitement à ce cas de figure.

3. *Ibid.*, p. 25.

4. Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

5. *Ibid.*, p. 31.

6. Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Sur la quatrième de couverture de *Fils*, Serge Doubrovsky dit encore :

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, du traditionnel ou nouveau.

Plus tard, il définit le nouveau genre qu'il institue : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte⁷ ».

L'autofiction serait un type d'autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la psychanalyse, de l'éclatement du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité, tout en respectant les données du référent. Ce nouveau type d'autobiographie, cette autofiction sera fragmentaire, sans visée unificatrice. Prise dans l'imaginaire, elle connaît ses limites et en joue dans tous les sens du terme. Alain Robbe-Grillet posait le problème de la façon suivante :

Peut-on nommer cela, comme on parle de Nouveau Roman, une Nouvelle Autobiographie, terme qui a déjà rencontré quelque faveur ? Ou bien, de façon plus précise – selon la proposition dûment étayée d'un étudiant – une « autobiographie consciente », c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent, des passages réflexifs qui en cassent le mouvement anecdotique, et, peut-être en un mot : consciente de son inconscience⁸.

Dans tous ses romans, de *Fils* à *L'Après vivre*, en passant par *Un amour de soi* et *Le Livre brisé*, Serge Doubrovsky se met en scène, travaille à l'édification de sa propre statue même si le scandale doit s'ensuivre, opère un travail de réassurance narcissique même lorsqu'il se présente comme un chantier de démolition du moi. Doubrovsky s'invente à plusieurs reprises soit des notices nécrologiques, soit des biographies. Parmi ces dernières, je ne retiendrai que celle du *Livre brisé*. Elle serait trop longue à citer *in extenso* puisqu'elle occupe presque deux pages du livre. En voici le début et la fin :

7. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. XX, n° 3 (1980), repris dans *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 77.

8. Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 17.

22 mai 1928 – Naissance à Paris, dans une clinique du IX^e arrondissement, de Julien (en souvenir du cousin tué aux Dardanelles) Serge (pour quand il serait violoniste ou écrivain) Doubrovsky, fils d'Israël Doubrovsky, tailleur d'habits, et de Marie-Renée Weitzmann, sans profession (on appelait alors « sans profession » une femme qui avait exercé les fonctions de secrétaire et d'assistante de direction dans plusieurs cabinets d'affaires, dont un d'avocat international, et qui avait inventé une nouvelle méthode de sténo anglaise). Ses parents habitent 40, avenue Junot. [...]

1937-1939 – Les événements extérieurs, accords de Munich, invasion de la Tchécoslovaquie, pacte germano-soviétique, défaite des républicains espagnols, prennent le pas sur les incidents de la vie familiale. L'Histoire avec un grand H domine et efface les petites histoires.

1940-1944 – Période insituable, intemporelle, détachée du reste, qui forme comme un *no man's land*, un tout d'éternité, au cœur d'une vie. Occupation. Juif. L'étoile jaune. Cachés, sauvés, sa famille et lui, par l'extraordinaire dévouement d'une famille française. (*Le Livre brisé*, p. 260)

L'auteur ajoute :

Cela, c'est une vie d'homme illustre, pour bibliothèque de la Pléiade. Mais il faut quand même l'étoffer. Proust a eu les deux gros, somptueux volumes de Painter. Je ne serai jamais servi que par moi-même. L'autre modèle, suprême, sublime, alors c'est Sartre. Si j'essayais, comme dans *Les Mots*, de ressaisir non pas le cours, mais l'âme d'une enfance, la mienne, qu'est-ce que je dirais ? Qu'est-ce qui me viendrait au cœur, à l'esprit en premier lieu ? Pour préciser, quelle serait la tonalité de ma mémoire ? Au sens où Combray, resurgi de la madeleine, emplit le narrateur proustien d'un intemporel bonheur. Au sens où une phrase déchirante de Sartre éclaire soudainement toute sa démarche : *et puis le lecteur a compris que je déteste mon enfance et tout ce qui en survit*. Entre ces deux pôles extrêmes, entre béatification et mise à mort, où suis-je ? Est-ce que j'aime, est-ce que je déteste mon enfance ? Et si je dis : entre les deux, qu'est-ce que cela veut dire ? (*Ibid.*)

On reviendra sur Proust et Sartre.

L'œuvre de Serge Doubrovsky est en même temps celle d'un universitaire et d'un théoricien de la littérature. Après une thèse consacrée à Corneille et un livre qui, en son temps, compta beaucoup pour renouveler la critique et l'approche des œuvres littéraires : *Pourquoi la nouvelle critique*, Doubrovsky consacra des articles et des livres, non seulement à l'autobiographie et à l'autofiction, mais également à Proust et à Sartre. Ces derniers se retrouvent dans l'œuvre, non seulement dans son aspect métanarratif, mais comme objets de réflexion intégrés à la diégèse, voire aux dialogues. Ce sur quoi nous voudrions insister ici, c'est sur le rapport entre la fiction et le cadre théorique

élaboré par Serge Doubrovsky. L'œuvre parle abondamment de la psychanalyse, met en scène une psychothérapie en face à face qu'il a faite pendant de longues années avec un psychanalyste new-yorkais bien connu, le docteur Akeret. D'ailleurs, ce docteur Akeret devient le sujet d'une nouvelle publiée dans le quotidien *InfoMatin* le 28 juillet 1994, intitulée : « Échanges ». Dans cette nouvelle, Serge Doubrovsky nous fait part d'une demande stupéfiante de la part de son ancien psychanalyste. Ce dernier a décidé de rencontrer quelques-uns de ses patients une vingtaine d'années plus tard afin de savoir ce qu'ils sont devenus, ce qu'ils pensent et peut-être même ce que leur psychanalyse leur a donné. Doubrovsky le reçoit chez lui. Un drôle de dialogue s'installe à travers toutes ces années de silence, et au détour, le psychanalyste lui renvoie une phrase qui a accompagné son analyse : *You won't change if you don't want to change*. Vient alors, dans le cadre de ce texte court, une profession de foi.

Ma vie, je n'ai pas voulu la changer, je l'ai échangée contre l'écriture, bien sûr, on peut créer des fantômes imaginaires, en peupler des romans, moi, ma vie est mon roman, je suis mon propre personnage, mais ma personne, c'est lui qui me l'a fait découvrir, contradictions intimes, vices de construction quintessentiels, tout l'inconscient qui palpète, lui qui m'a rendu à moi-même intéressant, par lui que je suis pour moi devenu romanesque, voilà ce que je suis devenu, après seize ans une vie en papier imprimé, existe en Poche, on peut acheter des morceaux pour quarante francs, seulement voilà, un fait, un effet pervers, pour qu'on m'achète, les gens comme les peuples heureux n'ont pas d'histoires, il faut que mon histoire soit malheureuse, si je veux écrire, condamné aux souffrances à perpétuité, peux pas empoisonner la Bovary, faire monter sur l'échafaud Julien Sorel, lorsque mon personnage paie, c'est moi qui casque, je dis *yes psychoanalysis did something for me, it enabled me to write*, il dit, *it's something*, oui, c'est quelque chose, l'analyse m'a permis d'écrire, mon vœu primordial, date d'avant-moi, venu de ma mère, pour quarante-cinq dollars l'heure des années, rien de gratuit tout a son prix, j'ai appris à jouer à qui perd gagne, déjà ça, je lui refille ma névrose, ne l'a pas guérie, il en a fait un filon, pour moi, pour lui, on l'exploite de concert, pas un instant de mon mal être délivré, lui et moi on en sort des livres⁹...

9. Serge Doubrovsky, « Échanges », *InfoMatin*, 28 juillet 1994, p. 21. Notons que le psychanalyste sortit en effet un livre dans lequel un chapitre est consacré à Serge Doubrovsky sous un faux nom mais qu'on reconnaît très facilement. Il s'agit de Robert K. Akeret, *Tales from a Traveling Couch. A Psychotherapist Revisits His Most Memorable Patients*, New York, W. W. Norton, 1995. Après quoi, Serge Doubrovsky réagit lors d'un colloque consacré à l'autobiographie en septembre 1995, peu satisfait du portrait que ce psychanalyste avait fait de lui. Une affaire sans fin qu'on retrouvera peut-être soit dans le prochain roman de Serge Doubrovsky, soit dans une œuvre théorique ou critique.

La psychanalyse lui a permis de devenir pleinement écrivain, mais la psychanalyse est mise en scène, écrite, mise en méta-discours, mais aussi théorisée dans des articles et des ouvrages théoriques. Jean-François Chiantaretto a bien montré, à partir de *Fils*, comment l'aller et retour se fait de la fiction à l'auto-interprétation, à l'auto-théorisation¹⁰. Je ne reprendrai pas ici sa magistrale démonstration, je ne garderai que les propos qui me semblent indispensables à ma démonstration. Ma visée n'est pas d'effectuer une lecture psychanalytique de l'œuvre, mais de montrer comment la fiction éclaire la métafiction et la théorie, et réciproquement, comment l'approche théorique s'adosse à du biographique, du fantasmatique.

Dans le premier roman qui met en scène la psychanalyse, *Fils*, Serge Doubrovsky a recours à un étrange montage. Le roman mime une séance d'analyse avec les phrases de l'analysant et celle de l'analyste, en anglais, et en italique les propos de l'analyste directement repris par le narrateur, et le tissage d'images entre ses rêves et le cours sur Racine qu'il doit préparer. Ce dispositif, très original, va permettre à l'identité auteur-narrateur-personnage de jouer à plein dans la coïncidence mais, en même temps, dans une conscience de cette impossible superposition. D'où le thème de l'entre-deux et du dédoublement, de l'impossibilité de trouver sa place, que ce soit dans la filiation ou ailleurs, de trouver une place :

MA PLACE N'EST JAMAIS LA MIENNE. J'existe. LÀ OÙ JE NE SUIS PAS. Là où je suis. J'EXISTE PAS...

Quoi qu'on fasse. Il faut toujours REGRETTER L'INVERSE. Si on est un, on se mutile. Être multiple, on se disperse. Faudrait pouvoir désirer tout. À la fois, ensemble. Pour se sentir exister. Y a d'existence. Que TOTALE. Une existence complète. N'existe pas. Le présent, du fragmentaire. Les instants sont successifs. On est par parcelles. Pour être ENTIER. Faut vouloir être. CE QUI VOUS MANQUE. Normal. C'est logique. EN MÊME TEMPS QUE CE QU'ON EST. Vie réelle. Moitié de vie. Veux L'AUTRE MOITIÉ. Elle est. DANS L'IMAGINAIRE. J'ai donc pas de place réelle... J'EXISTE PAS. JE CO-EXISTE. Mon corps gît en Amérique. Là que je bouffe. Y ai ma croûte. Mes livres sont quelque part en France. Là que je suis. Aussi en même temps. En idée. Non pas quand je suis en France. Là, je vais voir *Midnight Cowboy*. Aux Français, je parle d'Amérique. À Paris, j'évoque New York. Ma patrie c'est la France imaginaire. La réelle, par définition, j'y suis jamais. PEUX PAS Y ÊTRE. Interdite. *Aux juifs et aux chiens*. Pendant la guerre. Avant la guerre, rue de l'Arcade, 39. Je disparaissais dans mon enfance. Je reparais. Où.

10. Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique*, Paris, Champ Vallon, 1995.

Sais pas. C'est pas réel. Là où je suis. Sans importance. Le réel. C'est JAMAIS RÉEL¹¹.

Ce sentiment d'être en manque de place et de n'être jamais à sa place se double de celui de pouvoir occuper toutes les places, en l'occurrence, en ce qui concerne la relation psychanalytique, d'être à la fois le patient et son propre analyste, d'expulser la position de l'analyste, l'essentiel de la relation analytique, c'est-à-dire le transfert. Être un être fictif, vivant entre Paris et New York, utilisant sa vie comme matériau pour l'écriture permet à l'analyse d'être au centre d'une opération d'auto-interprétation et d'auto-théorisation. Jean-François Chiantaretto le formule en ces termes :

Fils montre-t-il le mouvement auto-interprétatif du narrateur-analysant, qui buterait dans sa cure sur le sentiment d'être fictif, c'est-à-dire sur la fixation à un registre de toute-puissance le privant d'un véritable accès à l'altérité ? Auquel cas, dans la séquence du cours sur Racine, le narrateur analysant ruserait par une latéralisation du transfert sur Racine. Ou bien *Fils* est-il à lire comme une exhibition-démonstration de la maîtrise toute-puissante de l'auteur, qui ferait œuvre d'un transfert dans et par l'écriture ? Il y aurait alors un bouclage qui définirait l'autofiction comme *la mise en fiction d'un auto-témoignage sur le sentiment d'être fictif ressenti par l'auteur*¹².

Être fictif dans la vie même ne va pas sans un fantasme de toute-puissance et d'auto-engendrement qui permet d'occuper toutes les places, non pas, classiquement, dans la fiction, mais dans ce type de dispositif qui permet de se transformer soi-même en personnage de fiction¹³. Si l'on sort du domaine de l'autofiction pour s'attacher aux articles théoriques de Serge Doubrovsky, on va trouver une remarque qui demande que l'on s'y arrête et qui est tout à la fois générale et centrée sur sa propre écriture :

11. Serge Doubrovsky, *Fils*, *op. cit.*, p. 256-257.

12. Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique*, *op. cit.*, p. 167.

13. Il y aurait un parallèle à établir entre Samuel Beckett et Serge Doubrovsky, dans leur relation à la psychanalyse et à la fiction. On sait que Samuel Beckett interrompt sa psychanalyse en 1935 avec un sentiment d'échec. Son œuvre sera alors de mettre en figures ce sentiment. Didier Anzieu a analysé cette trajectoire dans *Beckett et le psychanalyste*, Paris, Menta, 1992. Le passage suivant de Didier Anzieu montre bien toute la distance qui sépare Beckett et Doubrovsky, au-delà de ce sentiment intime « d'être fictif » : « [...] dans l'auto-analyse beckettienne, le psychanalyste est physiquement absent, psychiquement présent, il est la voix qui commande de parler vrai, de parler de soi par le biais d'histoires qu'on invente, de laisser la voix libre de ses paroles » (p. 113). Mais, précisément, l'autofiction de Serge Doubrovsky n'est pas une auto-analyse, même si ce type de dispositif de mise en scène de soi peut avoir des effets thérapeutiques.

Avec, toutefois, cette différence : que si la contradiction à la longue insupportable fait entrer le sujet schizé en analyse (mettant, pour employer la terminologie proustienne, le « héros » du récit en position d'analysant), le « narrateur », lui, dans le repérage du champ, se met à la place de l'analyste. L'instance scripturale délègue les rôles, conduit les répliques, maintient les associations en liberté surveillée, bref mène le jeu. Voilà répercutée, au lieu même où il tente de la « guérir » ou, de la « résoudre », la fracture même du sujet, la double postulation contraire de son désir : occuper simultanément deux places antithétiques... En un cercle curieusement vicieux, sous le prétexte ou mieux, sous le couvert de relater son expérience analytique, elle évite au sujet d'affronter la castration, affrontement dont la nécessité l'avait justement conduit en analyse¹⁴...

Surmonter l'expérience de la castration, c'est bien là toute la tentative fictionnelle de l'autofiction doubrovskienne et le discours d'escorte dit clairement ce qu'il en est. Occuper toutes les places, celui de l'analyste comme celle du patient, rester le maître du jeu, déployer toutes les possibilités de la fonction poétique du langage au sens que Jakobson donnait à ce terme, travailler au plus près du signifiant dans une écriture « consonantique », c'est bien là, développée dans la fiction et théorisée dans les écrits universitaires, l'auto-théorisation de l'auteur.

Pour effectuer cette opération, Doubrovsky trouve des alliés de taille auxquels il consacre nombre d'écrits et avec lesquels il entretient des rapports de filiation imaginaire très puissants : Proust et Sartre.

Non seulement le titre *Un amour de soi* est-il construit sur *Un amour de Swann*, mais le personnage de Proust ou de l'identification du narrateur-personnage à Proust sont inscrits en clair dans les dialogues entre le narrateur et sa maîtresse Rachel qui lui envoie en pleine figure la remarque suivante :

Tu as réponse à tout. Mais tu n'as pas l'air de t'apercevoir du rapport entre la mégalomanie de ton projet d'écrivain et celle de son style de vie ! Comment ne vois-tu qu'en te prenant pour Proust, ou en prenant le lecteur pour ta mère et/ou ton analyste, en te passant toutes les complaisances, tu as nui à ton roman, tout comme tu as nui à notre vie, en pensant que tu étais Marcel, et moi ta mère¹⁵.

Au moment où il écrit *Fils*, Serge Doubrovsky entreprend aussi son essai littéraire sur Proust. Or, on note d'étroits rapports

14. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/psychanalyse », *loc. cit.*, p. 70-71.

15. Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 333-334.

entre le texte autofictionnel et le texte théorique¹⁶. Dans son travail sur Proust, Doubrovsky insiste sur les fantasmes d'auto-engendrement qui traversent l'œuvre, ce désir inconscient d'être à la source de son être en supprimant la mère. Tout rapproche *Fils* de la *Recherche*, sa composition musicale, son rythme, ses analogies, et jusqu'à la recherche d'une *place, d'un lieu qui soit une place* dans les deux cas. Dans les deux œuvres, c'est la mémoire qui est au travail, une mémoire fallacieuse ; dans les deux cas, l'œuvre est un semblant d'anamnèse, et d'une certaine façon, les deux textes tracent une homologie de l'acte de remémoration en analyse¹⁷. Dans les deux œuvres, le problème de la scission du sujet, du statut problématique du narrateur se pose avec insistance. Je/Marcel/Proust et Je/Julien/Serge Doubrovsky. L'identification ne pouvait pas être plus forte.

On n'insistera jamais assez par ailleurs sur le rôle joué par Sartre pour la génération de Doubrovsky et l'influence personnelle du grand philosophe sur ce dernier. Ce rôle est particulièrement mis en scène dans *Le Livre brisé*. Le narrateur est en train de préparer un cours sur Sartre, il lit de près *Les Mots*, texte qui se veut une autobiographie de Sartre. Sartre, c'est lui et lui, c'est Sartre :

Sartre, pour moi, n'est pas n'importe quel grand écrivain. C'est moi, c'est ma vie. Il me vise au cœur, il me concerne en mon centre. Corneille, Racine, après trois siècles, ne sont plus personne. Des œuvres sans auteur, des mythes. J'adore en eux des fantômes. Proust, ses duchesses, déjà enterrées avant ma naissance. J'ai remâché avec joie sa madeleine, je lui dois d'infinis bonheurs tardifs. Mais Sartre. Ses livres ont jalonné mon existence. *La Nausée*, je l'ai dans l'édition pourpre d'après-guerre. *L'Être et le Néant*, sur papier jauni, presque journal. Ses bouquins m'ont éclairé à mesure, guidé comme des phares... Il m'a donné ses lumières¹⁸.

Mais précisément, ce sont *Les Mots*, parce que texte autobiographique, qui vont permettre l'auto-théorisation. À propos des *Mots* et de l'entreprise autobiographique sartrienne, Doubrovsky va pouvoir, en identifiant son projet à celui de Sartre, redéfinir ce qu'il entend par autofiction :

16. Voir l'article de Marie Miguet, « Critique/autocritique/autofiction », *Les Lettres romanes*, vol. XLIII, n° 3, 1989, p. 195-208.

17. Marie Miguet, cependant, met l'accent sur un point absolument capital, le rôle attribué à la mère dans *Fils* et dans *La Place de la madeleine*. Alors que cette mère castratrice est absolument dévalorisée dans l'œuvre théorique, dans la fiction cette mère idéalisée est presque à la source de la vocation littéraire de son fils.

18. Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, *op. cit.*, p. 71.

L'existence n'est pas du même ordre que le discours. Sartre le dit dans *La Nausée* : *il faut choisir : vivre ou raconter*. C'est l'un ou l'autre, pas sur le même plan, le même registre. 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 ; 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 son fil. On vous embobine... À cet égard, une autobiographie est encore plus truquée qu'un roman¹⁹.

La réflexion sur *Les Mots* est un véritable auto-commentaire sur le bien-fondé de l'autofiction et le leurre de l'autobiographie. On sait que dans *Les Mots*, l'ordre du récit implique un double système, celui traditionnel dans l'autobiographie, la chronologie, et un autre qui renvoie aux catégories philosophiques élaborées par Sartre philosophe réfléchissant sur la dialectique entre généralité et singularité²⁰.

En effet, alors que *Les Mots* se présentent comme une autobiographie de facture traditionnelle, comme un récit d'enfance fondé sur la chronologie, en fait, tout se passe, ainsi que le dit excellemment Philippe Lejeune, comme si l'ordre chronologique était un leurre. Tout se passe comme si les divers événements évoqués dans le livre étaient contemporains : « Que là où l'on a cru lire une histoire, on a suivi une analyse dans laquelle les liens logiques sont maquillés par un vocabulaire chronologique. L'ordre du livre est celui d'une dialectique déguisée en suite narrative²¹. »

Quand Serge Doubrovsky écrit *Le Livre brisé* et son propre personnage annotant *Les Mots*, il a bien sûr lu le travail de Lejeune. Il commence par se mettre en scène, allant rendre visite au grand homme. Ce dernier le reçoit et lui dit : « Au fond, vous êtes un peu mon fils. » Une phrase que sa mère lui répétait sans arrêt, ayant elle-même établi cette filiation imaginaire entre les deux. La réaction ne se fait pas attendre : « Quelque chose a chaviré en moi, d'un seul coup, toutes les années, toutes les distances abolies, ma mère qui dit en souriant, Sartre, c'est ton père spirituel, je l'ai embrassé, j'ai étreint cette vieille

19. *Ibid.*, p. 75.

20. Voir en particulier Philippe Lejeune, « L'ordre du récit dans *Les Mots* de Sartre », dans *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 197-243 ; le chapitre du livre de Jean-François Chiantaretto déjà mentionné, « Les Mots », p. 183-236, et de Serge Doubrovsky, « Sartre : autobiographie/autofiction », *Revue des sciences humaines : Le Biographique*, n° 22, 1991-1994, p. 17-26.

21. Philippe Lejeune, « L'ordre du récit dans *Les Mots* de Sartre », *loc. cit.*, p. 204.

chair fripée, ses joues crevassées, les miennes dégoulinantes de larmes.²² » Malgré cette dévotion, Serge Doubrovsky n'en cerne pas moins le caractère fallacieux du texte de Sartre, et la métafiction sert de support à sa propre élaboration fictionnelle : « Volatil, défini ou indéfini, le passé, ça se dissipe, ça part en fumée. Il faut le faire renaître de ses cendres. Sartre a voulu qu'après sa mort on l'incinère. On n'est jamais si bien servi que par soi-même²³. *Les Mots*, c'est la crémation en self-service. Suivre la résurrection. Un vrai phénix²⁴. » Il s'interroge sur une telle maîtrise. Tout tenir, l'image de soi, dans tous les sens. Par quel bout entamer cette « fable théorique » ? Est-elle seulement entamable ? N'y aurait-il pas quelque chose qui échapperait à la souveraine maîtrise de l'écrivain, des éléments de fuite, du non-maîtrisable, des nœuds ou des lieux du texte où quelque chose de l'inconscient ou du non-conscient s'échapperait tout de même ? « Son autobiographie. Seulement l'existence *ne s'en laisse pas compter par la théorie*²⁵. Quelle qu'elle soit. N'entre pas dans un système. Fût-il très futé. Futile. Même existentialiste. L'existence n'est pas faite pour²⁶. » Dans un article théorique consacré à Sartre²⁷, Serge Doubrovsky avait comparé *Les Mots* aux *Carnets de la drôle de guerre*. Tout oppose les deux écritures : date de production, structure énonciative, pacte inaugural, rapport au destinataire présent ou absent. Il montre la supériorité du texte le plus élaboré, celui que Sartre qualifiait lui-même de « roman ». Doubrovsky traque la même scène prise dans la chronologie de la trame narrative dans les deux textes. Ils s'opposent. Où est la vérité ? *A priori*, on serait tenté de faire confiance aux *Carnets*, qui semblent plus fiables, plus proches des faits, moins travaillés. On est ici dans le cadre d'un témoignage et non d'une œuvre littéraire. En fait, nous sommes dans deux registres textuels différents. La supériorité du texte littéraire (fictionnel même dans le cadre d'un texte qui relève du

22. Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op. cit., p. 78.

23. Serge Doubrovsky sait de quoi il parle. Il établit lui-même, à plusieurs reprises, ses propres notices nécrologiques, y compris, ironiquement, celle qui pourrait figurer dans un volume de la Pléiade. On est au plus près des fantasmes d'auto-engendrement à l'œuvre dans l'autofiction. On se rappellera également ces mots de J.-B. Pontalis, disant que l'autobiographie « apparaît souvent comme une nécrologie anticipée, comme le geste ultime d'appropriation de soi et par là peut-être comme un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien » (« Derniers premiers mots », in *L'Autobiographie*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 51).

24. *Ibid.*, p. 105-106.

25. C'est moi qui souligne.

26. Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé*, op. cit., p. 110.

27. Serge Doubrovsky, « Sartre : autobiographie/autofiction », loc. cit.

pacte autobiographique), c'est que précisément il ne peut tout maîtriser. Le fantasme y travaille à l'insu même de l'auteur. Le texte est par nature polysémique et fuit de partout.

Peut-on « appliquer » ces principes à Doubrovsky lui-même ? Y aurait-il des éléments échappant à l'auto-théorisation du romancier, au métadiscours tissé dans la fiction de lui-même sur lui-même ? Revenons aux fortes identifications et aux filiations imaginaires de Doubrovsky à l'égard de grands écrivains français, en particulier Proust et Sartre. Il a consacré à ces écrivains des livres, des articles, sans compter le discours métafictionnel incorporé à l'œuvre romanesque. Or, le choix de ces deux écrivains n'est pas dû au hasard. Certes, ce choix pourrait s'expliquer par des motifs purement sociologiques et générationnels. La figure tutélaire de Sartre ne laisse personne indifférent dans l'après-guerre. Il s'agit d'un véritable maître à penser. Jusque vers le milieu des années soixante, Sartre règne. Quant à Proust, là encore, il s'agit d'une figure majeure du Panthéon littéraire auquel tout théoricien s'est frotté, de Barthes à Genette. Serge Doubrovsky ne pouvait rester en dehors de cette course. Il lui fallait aussi écrire son « Proust ». Mais c'est sur un autre terrain que nous voudrions aller. Le seul problème, en effet, qui ne donne matière à aucun métadiscours soutenu, qui ne donne pas lieu à un article théorique, c'est le problème de la judéité et son rapport à l'écriture. Serge Doubrovsky consacre un de ses premiers romans à la période de la guerre, au port de l'étoile jaune et à la persécution il s'agit de *La Dispersion*²⁸. Le thème juif revient de roman en roman, parfois avec insistance, mais curieusement, il ne donne pas lieu à une réélaboration théorique ou métadiscursive, il ne fonde aucune filiation littéraire véritable. La seule mention figure dans la discussion d'un colloque tenu en Allemagne, en 1992²⁹. Ce « manque » me semble structurant. Proust, c'est bien entendu l'auteur panthéonisé de la *Recherche du temps perdu*. Doubrovsky a parfaitement conscience des transferts qu'il fait sur Proust, en particulier, en écrivant *La Place de la madeleine*³⁰. Lui aussi a

28. Serge Doubrovsky, *La Dispersion*, Paris, Mercure de France, 1969.

29. Serge Doubrovsky dit lors d'une séance de discussion dans le cadre du colloque « Autobiographie et avant-garde » : « Par une curieuse coïncidence, parmi les invités à ce colloque, mon ami Sukenick, mon ami Federman et moi-même sommes juifs, mais eux, ce sont des Juifs, je veux dire par là : leur langage était distingué, ils avaient pris une certaine distance, ils ont parlé le langage qu'ils avaient à parler et qui était le leur, dans une langue qui était pour Federman devenue la sienne, l'anglais. Moi, je ne suis pas un juif, je suis *ein Yid*, c'est une différence, mon texte va dire cette différence-là. » (*Autobiographie et avant-garde*, sous la direction d'Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 134).

30. Serge Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.

un rapport mortifère à sa mère et se sent coupable de sa disparition, lui aussi se sent soulagé de « cette disparition » qui va lui permettre d'écrire. Mais Proust, même si les études universitaires ne sont pas centrées sur ce problème, c'est aussi un écrivain juif dont la judéité est très problématique, pris dans les rets de l'affaire Dreyfus. Militant antidreyfusard tout en ne se reconnaissant pas idéologiquement dans l'antidreyfusisme, ses amis se nomment cependant Léon Daudet ou Montesquiou, et autres ténors de l'antidreyfusisme. Le narrateur de la *Recherche* n'est pas juif, pas plus qu'il n'est homosexuel (même si l'œuvre met en scène toute une pléiade de personnages homosexuels), et les figures juives de la *Recherche*, en particulier celle de Bloch et celle de Swann, sont pour le moins ambivalentes. Proust construit ce que Elisheva Rosen appelle une *hétérotopie*, en ce sens que le narrateur-personnage est insituable et ses personnages paradoxaux, jamais tout à fait là où on les attend, là où leur position sociale et leur « habitus » les situeraient normalement. Qui devrait être dreyfusard ne l'est pas, qui devrait être antidreyfusard ne l'est pas, Bloch tient des propos antisémites, etc., etc. La *Recherche du temps perdu* dément la mécanique bien rodée du *discours social*. La double exclusion de l'homosexualité et de la judéité se déploie dans les salons les plus huppés et les milieux les plus hostiles, les plus sensibles à ce double rejet. Ce n'est pas seulement le statut du narrateur et le fait de savoir si l'œuvre constitue ou non une autobiographie qui pose problème, c'est toute l'inscription de la judéité, ses masques, ses jeux de miroirs qui doit nous interroger³¹. Comme narrateur qui n'a pas de place en tant que juif dans une société assimilatrice et qui ne peut faire face à ce « dedans-dehors », pour lequel aucun lieu n'est une place, Proust avait de quoi fasciner Doubrovsky sur le terrain de la question juive, et pas seulement sur celui de la fantasmatique de l'auto-engendrement ou sur le rapport à la mère.

Quant à Sartre outre la stature exceptionnelle du philosophe pour toute une génération, et le poids du personnage, un détail me retient ici. On sait que Sartre n'a pas été résistant. Non qu'il ait été collaborateur. Loin de là ! Il s'est comme tenu à l'écart. D'une certaine façon, il a « raté » sa guerre. Or, Serge Doubrovsky, très jeune à l'époque (né en 1928, il a onze ans à la déclaration de guerre et dix-sept ans en 1945), a lui aussi le

31. Sur ce sujet, outre l'article d'Elisheva Rosen (« Littérature, Auto Fiction, histoire : l'affaire Dreyfus dans *La recherche du temps perdu* », *Littérature*, n° 100, 1995, p. 64-80) citons de Henri Raczymow, *Le Cygne de Proust*, Paris, Gallimard, 1989, et « Proust et la judéité : les destins croisés de Swann et de Bloch », *Pardès : Littérature et judéité*, n° 21, 1995, p. 209-222. Il faut mettre à part le livre pionnier, mais quelque peu à côté du problème, de Jean Récanati, *Profilis juifs de Marcel Proust*, Paris, Buchet-Chastel, 1979.

sentiment d'avoir « raté » la sienne. Pendant la guerre, sa famille et lui se sont cachés. Or, dans l'œuvre, un problème vient tarauder le narrateur, c'est sa guerre, son absence au maquis.

Nom de Dieu j'ai raté ma guerre depuis ça n'arrête pas de me torturer de me tarauder de m'assaillir de battre en tempête entre les tempes de me ravager le ventre ils se sont mis à cent millions pour m'enculer PAS UN je n'en ai buté crevé PAS UN eunuque puceau PAS UN pas une gouttelette de sang sur les mains pas lâché une balle une bombe une guerre on n'en a jamais qu'une comme un honneur foutu à jamais refait à force de refaire cette guerre jamais faite sans cesse à n'en plus finir engagé dans les Brigades en 37 un ami de la famille l'oncle Mordka colonel dans l'Armée Rouge en 19 le Père dans les tranchées en 14 Spector Stolkaretz en 39 l'oncle Henri dans la Résistance héros médaillé Montluc déporté Drancy rescapé miracle et ses deux fils mes cousins mitraillettes à la main au maquis et les Israéliens en 48 Les AUTRES toujours les autres trop jeune trop tôt TROP TARD³²...

Cette absence de participation à l'histoire au sens d'une non-participation au maquis, absence articulée sur un trop-plein d'Histoire, est au cœur de ce sentiment d'absence à soi qui ne peut trouver d'ancrage que dans l'écriture, non pas une écriture romanesque où un narrateur imaginaire et un personnage inventé donneraient des visages multiples à cette place vide, non pas l'écriture autobiographique prise dans l'illusion de l'unité du moi et d'une toute-puissance de la mémoire, mais dans une écriture qui tout en respectant le pacte autobiographique emprunte les chemins de la souveraineté de la forme, de la déconstruction syntaxique par endroits, de l'association euphonique, la souveraineté du signifiant. Cette absence d'histoire rejoint cette figure tutélaire du Panthéon de la pensée mais qui n'est pas un héros de la résistance, la figure de Sartre.

Au total, fiction, plus exactement autofiction, et travail théorique sont dans une parfaite continuité, voire en parfaite circularité. Les mêmes thèmes, les mêmes obsessions y sont à l'œuvre. Mais là où les fantasmes de maîtrise semblent interdire l'entame, la castration symbolique, des béances et des manques exposent en creux ce qui manque, une vraie place vide. Entre Serge Doubrovsky, professeur à la New York University, universitaire bien connu, entre Serge Doubrovsky sacré grand écrivain français, en particulier par le prix Médicis, entre l'écrivain qui s'expose en prenant sa vie comme matériau textuel et le théoricien qui réfléchit sur la littérature, l'écriture y compris la sienne propre, il y a une place manquante, c'est celle du « yid »,

32. Serge Doubrovsky, *La Dispersion*, *op. cit.*, p. 310-311.

plus exactement celle d'une écriture de « yid », ou, en d'autres termes, la place de l'écriture du juif ou du juif de l'écriture, non pas du juif comme personnage ou comme narrateur (le Serge de *La Dispersion*, ou le Julien-Serge qui habite toute la fiction), mais du juif comme support énonciatif, forme de l'écriture et objet d'investigation théorique. Une écriture pour l'inconscient, disait Serge Doubrovsky en parlant de son écriture consonantique. Qu'en est-il dans son travail et sa réflexion d'une écriture de la judéité ?