

## « Ceux qui m'ont aimé, fût-ce en image, m'ont restitué la mienne ». L'autofiction doubrovskienne et l'image d'écrivain co-produite par la lectrice

Claudia Gronemann (Universität Mannheim)

Je voudrais terminer mon œuvre « autofictive » par un livre différent des autres, qui saisisse un morceau de ma vie au présent – un livre qui, à rebours, ressentirait toute une vie au passé. A la recherche d'un temps perdu, sans temps retrouvé. Toujours Proust, bien sûr, mais à l'envers. Aucune madeleine...

(Lettre, 30 mars 2005, je souligne)

**ABSTRACT** : Autofiktionales Schreiben gilt aufgrund der Offenbarung intimer Selbstbezüge als eine Praxis, die an gesellschaftliche Tabuzonen rührt und per se skandalträchtig ist. Sie wird häufig als literarisches Symptom einer nachmodernen « société de spectacle » (Debord) beschrieben, in der Skandale zum Literaturbetrieb gehören und die Akteure von einer ökonomisierten Kulturindustrie einverleibt werden. Aber eignet sich die Autofiktion, zumal jene der „école doubrovskienne“ (Grell 2014), tatsächlich zur Beschreibung des Literaturskandals? Wird hier nicht missverstanden, warum Autoren wie Serge Doubrovsky existentielle und moralische Konflikte „am eigenen Leib“ ausloten und deren Aporie beschreiben? Der „Fernsehskandal“ um *Le Livre brisé* (1989) zeigt, dass Journalisten die Prinzipien des autofiktionalen Schreibens verkennen, wenn sie dem Autor die Schuld am Tod seiner Ehefrau geben. Abgesehen davon, dass Doubrovsky seine Mitverantwortung selbst reflektiert, wird übersehen, dass die Partnerin und Leserin nicht nur sein Leben prägte, sondern auch eine textinterne Funktion innehatte. Wie andere *lectrices-compagnes* (Zanone), die bei Doubrovsky stets eine wichtige Rolle gespielt haben, wirkt sie an der Entstehung seines schriftstellerischen Selbstbildes entscheidend mit. So untersucht der vorliegende Beitrag anhand von *Un homme de passage* (2011), wie diese dialogische Inszenierung der Autorfigur noch einmal auf die Spitze getrieben wird.

**SCHLAGWORTE** : Leserinnen ; Rezeptionsinstanzen ; Autor-Szenographie : koproduziertes Autorbild

**MOTS-CLÉS** : lectrices ; instances de réception ; scénographie d'écrivain : image d'écrivain co-produite

## 1 Introduction : Du scandale littéraire à la figuration auctoriale

Contestée par des critiques depuis son apparition en 1977 – parmi eux des universitaires célèbres comme Philippe Lejeune –, l'autofiction a fait scandale pour la première fois devant le grand public en 1989, après la publication du fameux *Livre brisé* (Grasset, 1989, Prix Médicis). Mais cet événement n'est pas comparable à l'apparition spectaculaire, dix ans plus tard, de Christine Angot dans l'émission *Tout le monde en parle* présentée par Thierry Ardisson, où l'invitée quitte le plateau sous les rires des spectateurs suite à la lecture d'extraits de son autofiction *L'Inceste* (1999). En 1989, également sur France 2, Doubrovsky est invité dans *Apostrophe*, et les faits se déroulent bien différemment. Bernard Pivot lui demande si une œuvre littéraire vaut la peine de « se payer de la vie de quelqu'un ».<sup>1</sup> Ici le journaliste accuse l'auteur d'être moralement responsable de la mort de son épouse, que Doubrovsky décrit dans le livre comme faisant irruption dans sa vie, comme une menace à son existence et à son intégrité. S'il s'agissait d'un accident ou d'un suicide, personne ne le sait. L'auteur se voit obligé d'expliquer son projet d'écriture qu'il a établi sur la base d'un pacte de vérité, et sur la mise à nu des causes – les hauts et les bas du couple, un désir d'enfant insatisfait, l'alcoolisme et la violence physique – qui ont mené (sans qu'il en ait conscience) à la mort de l'épouse. Dans *Le Livre brisé*, il réfléchit sur sa propre responsabilité, parce que sa vie d'écrivain et la priorisation de son travail sur la relation conjugale ont eu des conséquences fatales. La deuxième partie du livre, intitulée « La disparition », montre ainsi un homme « brisé » par le décès de son épouse.

En faire, comme Pivot, un scandale et rendre partiellement responsable l'écrivain – alors que celui-ci l'avait lui-même déjà évoqué et admis dans son livre – c'est méconnaître la dépendance entre l'auteur et l'épouse qui est également devenue une instance du texte. Il aurait été impossible pour Doubrovsky de risquer la vie de son épouse, de la sacrifier, car il perd avec Ilse une partie de sa vie et l'instance co-créatrice du texte. Le narrateur décrit leur relation de production dans un texte postérieur : « Il y a le livre, que j'avais, depuis mai 1985, commencé avec ma femme. [...] J'écris, elle lit, elle juge, j'incorpore à mon texte ses jugements, un livre à deux, déposé sur deux registres. Notre

<sup>1</sup> Je cite les mots de Pivot selon Arnaud Genon et Elizabeth Molkou, « *Le livre brisé* de Serge Doubrovsky : retour sur une réception critique », *Dalhousie French Studies* 91 (2010) : 19–28, ici 22. Genon et Molkou constatent justement que Pivot « n'a pas hésité à tirer les fruits doux » de sa réprobation morale en réduisant le livre « à une pure confession autobiographique » (25).

vie, notre livre, seulement c'est moi le scribe. Du même coup, mon livre, avec ma vie, a basculé dans le néant. [...] Je m'écroule. »<sup>2</sup>

L'argument de Pivot révèle une méconnaissance des fondements de l'autofiction chez Doubrovsky, dont l'écriture ressort et se nourrit particulièrement de l'autre, de ses compagnes, de ses « dieux tutélaires » (Sartre, Proust, Rousseau), et de l'écho de ses lecteurs et lectrices. Mais l'instance qui l'alimente le plus, c'est la lectrice qui participe au récit à la fois en tant que figure intratextuelle et co-créatrice extratextuelle. Plus encore, cette instance peut obtenir une certaine indépendance à l'intérieur du texte. À propos d'un affrontement avec « Elle », l'héroïne du texte *L'Après-vivre* de Serge Doubrovsky, le narrateur rappelle : « Une condition que j'exige de mes récits est leur véridicité, même si elle se retourne contre moi. Je donne toujours la parole à l'autre, même si cette parole me flagelle ».<sup>3</sup>

Une telle constellation de couple représente chez Doubrovsky – déjà à l'époque de la production du *Livre brisé*, le troisième texte déclaré comme autofiction parmi ses ouvrages – une constante dans la production littéraire. Au cours de la publication d'une série d'autofictions, ce lien entre l'homme-époux-écrivain et la femme qui l'aime, qui lit et dialogue avec lui se révèle de plus en plus évident. Tout au long de sa vie l'auteur était accompagné d'une femme, soit-elle une épouse-lectrice, une compagne-lectrice, une compagne-collègue-lectrice ou une amante-lectrice. Dans la vie comme dans son écriture elles étaient toujours d'une importance fondamentale. Cet autre féminin qui est déjà une partie intégrante de l'existence, devient aussi, à travers sa présence dans le vécu évoqué, une donnée de plus en plus stable de la scénographie auctoriale. « Doubrovsky », en Je narrateur, produit au cours de ses autofictions une image de soi qui intègre aussi la réflexion de l'autre sur cette position d'auteur. Ce personnage féminin, si important dans la production du texte, devient essentiel pour la construction de l'image d'auteur.

Le fait de considérer *Le livre brisé* comme le texte d'un narcissiste prêt à assumer le risque de provoquer la mort de son épouse pour ses propres besoins, de faire un scandale de la sincérité du narrateur – élément fondamental dans l'autofiction chez Doubrovsky – et de culpabiliser un écrivain désespéré, méconnaît cette fonction cruciale de cet autre féminin, non pas uniquement dans la vie de l'auteur, mais aussi dans l'architecture de ses ouvrages.

C'est pourquoi – au lieu d'analyser le scandale comme la suite du « verdict télévisé » lancé par Bernard Pivot – je me focalise dans ce qui suit sur l'inter-

<sup>2</sup> Serge Doubrovsky, *L'Après-vivre* (Paris : Grasset, 1994), 20.

<sup>3</sup> Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 69.

relation complexe entre la figure de l'écrivain et celle de sa compagne afin de comprendre comment elle – l'épouse, l'amante, la correspondante – peut participer à l'acte d'écrire et influencer la construction de l'image d'auteur. L'hypothèse est que chez Doubrovsky, la figure de la lectrice fait partie intégrante du positionnement imaginaire et social de l'écrivain, elle intervient au niveau textuel et extra-textuel, et doit être analysée comme élément essentiel des discours qui forment l'image d'auteur.

Parler de « scénographie auctoriale »,<sup>4</sup> de « posture » (Meizoz) ou d'« image d'auteur » (Amossy) ne veut pas dire qu'il s'agit d'un miroir biographique ou d'une empreinte plus ou moins nette de la personne de l'auteur dans l'ouvrage qui se répand publiquement. La construction auctoriale se révèle être un ensemble plus complexe, élaboré à partir d'éléments biographiques, sociaux, culturels, médiatiques et littéraires, considérés dans le contexte des discours. Elle se crée à partir de la triade des instances du discours littéraire telles qu'elles sont décrites dans l'analyse du discours d'après Dominique Maingueneau :<sup>5</sup> la personne civile avec sa propre trajectoire sociale et éducative, l'écrivain qui correspond à l'image et à la fonction de l'auteur dans le champ littéraire au sens sociologique, et l'inscripteur qui renvoie à l'énonciateur textuel. À la différence de l'idée classique du rôle de l'écrivain comme l'expression et la mise en scène de soi intentionnellement dirigées, le « dispositif postural » (Meizoz) continue et dynamise l'approche sociologique de l'auteur chez Bourdieu, en tenant compte du fait que toute auto-image créée dans et en dehors du texte interagit avec les codes du champ et selon une certaine dramaturgie.<sup>6</sup>

## 2 Le scandale – à l'intérieur et à l'extérieur de l'autofiction

L'autofiction telle qu'elle a été conceptualisée, discutée et contestée depuis son apparition en 1977<sup>7</sup> par des critiques et des universitaires, est souvent considérée par rapport à son statut hybride « entre les genres ».<sup>8</sup> Plus encore,

<sup>4</sup> José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique* (Paris : Champion, 2007).

<sup>5</sup> Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris : Colin, 2004), 107–108.

<sup>6</sup> Cf. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur* (Genève : Slatkine, 2007).

<sup>7</sup> La notion a été forgée avec la fameuse « définition » que transmet Serge Doubrovsky à la quatrième de couverture de son roman *Fils* en 1977.

<sup>8</sup> En fait, ce n'est pas un paradoxe d'écrire sa vie en voulant produire une autobiographie et de ne plus se reconnaître dans un tel « empire des signes » (Barthes), baptisé une « fiction » ou un « roman ».

elle a été prise pour un genre « illégitime » et scandaleux à la suite d'un « nombrilisme » qu'on lui attribue, non sans raison. Dû à l'exposition de l'intime qui fait partie intégrante de cette écriture engagée de manière radicale dans le pacte autobiographique, elle paraît alors prédestinée pour provoquer le scandale. En tenant compte de la complexité d'une telle excitation publique, on doit examiner de près les interactions sur plusieurs niveaux entre les acteurs et les institutions du champ littéraire, ainsi que les conventions morales d'une société à un moment donné, qui évoluent telles que « les règles de l'art » (Bourdieu).

Pour donner un exemple, on peut comprendre le scandale récent autour de l'écrivain Matzneff comme le prolongement d'un changement initié par le mouvement #MeToo, qui modifie complètement le regard sur la légitimité d'une relation sexuelle entre l'écrivain plus âgé et une adolescente.<sup>9</sup> Dans ce cas, l'écrivain – qui est une personne pédo-criminelle en terme de droit civil – se pense intouchable en tant qu'artiste rayonnant dans le milieu littéraire « germanopratin ». Il publie, depuis les années 1970, des textes ouvertement autobiographiques sur ses habitudes sexuelles avec les filles sans que son éditeur (Gallimard e.a.), le public, les médias ou les institutions pénales ne s'y opposent. C'est en 2020 que l'une de ses victimes, l'écrivaine Vanessa Springora révèle – à l'âge de 47 ans – sa propre perspective de jeune fille afin de remettre en question son « consentement » à cette relation,<sup>10</sup> mais aussi pour dénoncer le « consentement » de tout un milieu intellectuel, qui ferme les yeux face aux victimes de cet abus systématique. Matzneff lui-même pensait sérieusement avoir le droit de vivre son désir pathologique en tant qu'écrivain et de l'exploiter au nom de la littérature. Plus encore, la description autobiographique de ses transgressions lui a permis d'obtenir une position singulière dans le milieu éditorial. Le vrai scandale réside ici dans le fait que l'écriture de l'abus ne crée pas de scandale, mais passe inaperçue.

D'autre part, il y a des écrivaines comme Christine Angot qui ne se limitent pas à publier leurs textes sous la forme de l'autofiction, mais adoptent le rôle de l'autofictionniste médiatisée. Elle fait volontairement des apparitions publiques, en dehors du champ de la littérature et rompt les tabous, ce qui devient un élément typique de sa posture d'écrivaine. Angot, comme invitée et chroniqueuse bien-aimée à la télévision, obtient le rôle d'initiatrice de scandale. Elle provoque des polémiques houleuses, elle lance des joutes verbales et

---

<sup>9</sup> Par rapport à la réception littéraire « à l'heure de #MeToo », voir Hélène Merlin-Kajman, *La Littérature à l'heure de #MeToo* (Paris : Ithaque, 2020).

<sup>10</sup> Vanessa Springora, *Le consentement* (Paris : Grasset, 2020).

établit, en attaquant personnellement d'autres invités, sa « marque personnelle ». Le scandaleux ne résulte alors pas en premier lieu de l'esthétique de l'autofiction, mais plutôt du fait qu'Angot se sert des ambiguïtés d'une posture transgressive.

À côté d'elle on trouve d'autres auteurs célèbres qui font intentionnellement scandale sans revenir à l'autofiction au sens stricte. Michel Houellebecq par exemple apparaît moins souvent en public, mais il joue également avec sa posture d'iconoclaste, il brise très consciemment et systématiquement les valeurs communes et la bien-pensance pour attirer l'attention du grand public. L'information autour de ses actions et spectacles a pour but de scandaliser le public et ainsi n'apparaît plus uniquement, dans les quotidiens, sur les pages réservées à la culture, mais souvent dans la rubrique des actualités ou de la politique, ce qui est rare pour un écrivain tellement loin d'être un auteur engagé. Angot et Houellebecq représentent deux personnalités exceptionnelles dans le milieu littéraire français qui se mettent intentionnellement en scène de manière spectaculaire et plus ou moins stable depuis presque vingt ans. On pourrait également citer Frédéric Beigbeder et son « collègue-ennemi » Éric Chevillard, ou d'autres auteurs qui intègrent des stratégies médiatiques offensives – en rapport ou sans rapport à l'autofiction – dans leur posture d'écrivain.<sup>11</sup> Il reste ainsi à savoir si l'écriture de l'autofiction naît en lien étroit avec la société du spectacle et du scandale médiatisé, ou si elle *coïncide* avec le changement plus général dans la présentation publique de l'auteur.

Dans son article « Autofiction et spectacle », Vincent Kaufmann (2012) décrit l'avènement d'une culture du spectacle qui, depuis les années 1970, englobe de plus en plus fortement le milieu littéraire. Selon lui, celle-ci provoque « une inversion du rapport de force entre l'imprimé et l'audiovisuel » jusqu'à ce que la « vidéosphère »<sup>12</sup> obtienne une fonction prédominante. À partir de ce moment, l'image d'auteur commence à se nourrir largement de son apparition en public. Si Kaufmann constate à juste titre la spectacularisation et la « pipolisation » de la littérature contemporaine, il fonde cependant sa réflexion sur une vision limitée et négative de cette « société du spectacle », nommée ainsi par le philosophe marxiste Guy Debord (1967). Apparemment, un auteur, pour être reconnu, peut difficilement se dispenser complètement

<sup>11</sup> Voir la thèse de doctorat de Frederik Kiparski sur l'image d'auteur de Chevillard, entre autres (en préparation).

<sup>12</sup> C'est un terme forgé par Régis Debray pour la nouvelle médiasphère de l'audiovisuel qui succède à la logosphère et la graphosphère. Voir Régis Debray, *Cours de médiologie générale* (Paris : Gallimard, 1991).

d'être associé à une personne civile – tel est le cas d'Elena Ferrante –, de distribuer des photos ou de prendre la parole en public. L'entrée en scène est importante pour l'éditeur et le succès « en librairie », ainsi il paraît plus qu'utile de définir un rôle médiatique pour l'auteur, si ce n'est sa propre marque sur le marché des biens culturels. Pour Kaufmann, l'autofiction ne peut être, par conséquent, qu'un « symptôme » de cette spectacularisation du milieu littéraire, et il fait une référence directe à Serge Doubrovsky en tant qu'auteur qui a forgé le concept.

Une telle vision sceptique de l'autofiction est partagée parmi des collègues qui méprisent profondément ce nouveau concept de littérature autobiographique, le qualifiant de mode décadente et temporaire, de « symptôme révélateur de l'esprit du temps », comme le résume Claude Burgelin. Ils associent le grand corpus de textes autofictionnels à la sphère médiatique et suggèrent ainsi qu'il s'agit de textes répondant au goût des masses, ce qui va de pair avec une dévalorisation esthétique :<sup>13</sup> « la littérature, à tant avoisiner une matière déjà surexploitée par les médias, y perdrait ce qui lui reste d'âme ». <sup>14</sup> La dévaluation et la généralisation de l'autofiction, et parfois même un certain mépris de la part des chercheurs en Lettres, sont devenus aujourd'hui des lieux communs de la critique littéraire. Cela indique un regard critique vis-à-vis de l'industrie culturelle et montre surtout la pérennisation des modèles poétiques classiques fondés sur une distinction entre les genres prestigieux et les publications « de masse », sans tenir compte de l'évolution des écritures et des formes, des catégories et des paradigmes littéraires.<sup>15</sup>

Si les préoccupations par rapport à la médiatisation de l'intime ne sont pas injustifiées, l'idée de la naissance de l'autofiction à partir d'un esprit du spectacle doit être réexaminée. En fait, l'autofiction est devenue un modèle discursif qui repose principalement, à son origine, sur la psychanalyse, la philosophie de l'existence et l'idée poststructuraliste du lien entre sujet et

---

<sup>13</sup> Pour me limiter je renvoie à Olivier Mongin, « Littérateurs ou écrivains ? », *Esprit* 181.5 (1992) : 102–18, et le fameux texte de Pierre Jourde, *La Littérature sans estomac* (Paris : Esprit des Péninsules, 2002).

<sup>14</sup> Claude Burgelin, « Pour l'autofiction », dans *Autofiction(s). Colloque de Cerisy 2008*, éd. Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2010), 5–21, ici 9.

<sup>15</sup> Dans l'histoire littéraire, nous trouvons toujours ce type de reproche par rapport aux nouvelles formes : ce qui est discrédité au présent devient après un composant du système.

langage, qui ne peut pas être réduit à une simple exposition de l'intime.<sup>16</sup> Pour comprendre les fondements de son évolution, il faut plutôt se focaliser sur la forme de l'exposition et sur une réflexion approfondie autour de la mise en texte. Plus encore, une telle conception négative de la littérature des masses – qui ne correspond pas à l'autofiction, mais partage des traits avec elle et d'autres formes de discours – évoque le modèle décrit par Pierre Bourdieu qui avait, dans *Les Règles de l'art* (1992), distingué deux sous-champs littéraires permettant de comprendre la structure du milieu littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle : le sous-champ de la production restreinte, permettant de produire des textes à valeur esthétique, et le sous-champ de la grande production qui destine ses produits sans distinction au grand public. Il est difficile d'appliquer ce binarisme et les valorisations qui en résultent au champ actuel, qui n'est pas seulement imprégné par les médias, mais également globalisé et diversifié, sans que cela ne soulève de problème. Face à l'ouverture du milieu littéraire et son interrelation avec les codes médiatiques, face à l'avènement de nouvelles stratégies auctoriales, il faudrait analyser l'autofiction non pas uniquement comme un phénomène textuel, mais appréhender également les stratégies de positionnement des auteurs, pour saisir la complexité des différentes formes de mettre en scène l'auteur. Ainsi nous verrons plus clairement que l'autofiction ne dépend pas automatiquement d'une médiatisation publique, même si celle-ci est devenue aujourd'hui un accompagnement presque obligatoire, et que le scandale ne peut en rien dévoiler – pour ainsi dire – « la poétique » du texte autofictionnel. Dans le monde actuel de la littérature, on a vu des scandales comme actes volontaires ou involontaires, des médias ou des auteurs qui font d'un texte un scandale, il existe des « autofictions » considérées scandaleuses et d'autres qui ne le sont pas. Ainsi, le positionnement de l'auteur dans les médias ne fait pas nécessairement partie du concept autofictionnel. Au lieu de classer l'autofiction par son contenu et comme un texte qui implique par automatisme des scandales et des tabous brisés, je propose d'élargir la perspective et de prendre en compte les formes d'auto-positionnement d'un auteur dans le champ littéraire. L'apparition d'un écrivain dans les médias n'est pas une *condition sine qua non* de l'autofiction et n'est pas non plus

<sup>16</sup> La dite « exposition » de l'intime est accompagnée dans l'autofiction – surtout pour les ouvrages dans la lignée de l'école doubrovskienne – d'une réflexion profonde du sujet textuel et de la nature discursive de ces représentations de l'intime. Pour une lecture post-autobiographique de l'autofiction voir Claudia Gronemann, « Autofiction », dans *Autobiography/Autofiction. An International and Interdisciplinary Handbook*. Vol. I : *Theory and Concepts of Autobiography/Autofiction*, éd. par Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin : de Gruyter, 2019), 241–6.



nécessairement la résultante de l'élaboration d'une posture d'écrivain comme nous le montrerons par la suite.

### 3 Le scandale du « livre-monstre » de Serge Doubrovsky

Comme nous l'avons déjà mentionné, Serge Doubrovsky provoque un scandale en tant qu'individu en 1989, lors de l'émission *Apostrophe* dans laquelle il est invité pour présenter *Le Livre brisé*, distingué par le prix Médicis. Bernard Pivot, l'une des personnes les plus influentes dans le journalisme littéraire français en tant que créateur d'une littérature télévisée, lui reproche d'être responsable du décès de son épouse, qui fait rupture dans la vie de l'auteur et « brise » le livre qu'il est en train d'écrire. La catastrophe se déroule probablement dans la continuité d'un processus qui transforme de plus en plus la vie conjugale en sujet du texte. Comme le narrateur explique dans le chapitre « Roman conjugal »,<sup>17</sup> c'est uniquement suite à l'intervention de son épouse qu'il commence à écrire sur le présent du couple. « Ilse » critiquait le fait que ses textes portaient toujours sur « ses amours d'antan »<sup>18</sup> et voulait remplacer les anciennes flammes de son époux en devenant personnage de son autofiction. L'auteur consent enfin, et l'invite à participer encore plus directement à la création du texte, pour y établir une perspective partagée. Il a pleinement conscience du danger qu'implique la description du vécu immédiat, et répond à sa femme : « Il y a des choses qu'on ne peut pas publier de son vivant, quand c'est vivant... ». Il poursuit son argument : « 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'y ajoute encore celle de les raconter ! ».<sup>19</sup> Par précaution, l'auteur intègre ouvertement la perspective d'Ilse et propose de retenir ses commentaires critiques, ses ajouts et ses contre-versions. Le lecteur entend bien que le narrateur, sans l'accord préalable de son épouse qu'il transforme en héroïne de son texte, n'ose pas révéler les difficultés de leur relation conjugale, les luttes acharnées du couple, parfois violentes, y compris les excès, l'alcoolisme de sa compagne et le désespoir qui s'en suit et aboutit à diverses tentatives de suicide. Le chapitre « Beuveries » terminé, il l'envoie à son épouse qui se trouve alors seule à Paris en attendant son visa pour joindre son époux aux États-Unis. Après la

---

<sup>17</sup> Voir dans le présent volume des *Romanische Studien* notre traduction de ce chapitre clé du *Livre brisé* qui s'intitule « Roman conjugal » et qui est souvent évoqué dans la critique littéraire et universitaire.

<sup>18</sup> Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé* (Paris : Grasset, Livre de poche, 1989), 47.

<sup>19</sup> Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 50.

lecture du chapitre « révélatrice », Ilse meurt suite à la prise de comprimés et d'alcool, laissant planer le doute sur le caractère intentionnel de sa mort. C'est cette tragédie racontée par l'auteur dans son livre, qui donne l'occasion à Bernard Pivot de faire culpabiliser Doubrovsky,<sup>20</sup> connu alors auprès du public comme le fondateur de l'autofiction. Le plateau de télévision se transforme en tribunal où il n'est plus question de littérature et de la forme par laquelle Doubrovsky revendique lui-même son implication,<sup>21</sup> mais de produire un spectacle durant lequel les intervenants se confrontent. Pour l'auteur, ce n'est pas une intervention télévisée conventionnelle, il se sent discrédité en tant que personne publique.

Ainsi dans son prochain texte, *L'Après-vivre*, Doubrovsky consacre un chapitre complet à cette soirée et qualifie le journaliste de « Grand Inquisiteur » qui ne le traite même pas en écrivain : « pour Pivot, je suis un prévenu ». <sup>22</sup> Les accusations de ce type lui semblent être des pratiques courantes sur le plateau : « 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, donc...* ». <sup>23</sup> Tandis que le spectacle télévisé vise à choquer le public, on y néglige complètement de discuter le concept de l'autofiction. Celle-ci est un moyen pour exprimer justement le manque de fiabilité du souvenir, pour réfléchir l'impossibilité d'accéder à ses vérités propres ou pour révéler l'ambiguïté inhérente à toute transcription textuelle du vécu.

Une lectrice de Doubrovsky lui écrit une lettre suite à l'émission *Apostrophes*, dans laquelle elle défend elle-même « son auteur » contre les attaques de Pivot. Elle décrit la scène comme une véritable pièce de théâtre et souligne le côté spectaculaire d'une telle accusation publique. Pour émouvoir les spectateurs et garder leur attention, le modérateur crée une image sensationnelle de l'écrivain en lui attribuant – en vain, d'après les mots de la lectrice – le rôle de « l'homme déchu » :

Vous avez été admirable hier soir. Admirable d'avoir su refuser le rôle – que l'on vous proposait avec empressement – du veuf pleurnichard et pénitent. Admirable d'avoir su opposer, avec obstination, une douleur froide à la comédie de l'apitoiement sur soi... On espérait assister à la confession publique d'un

---

<sup>20</sup> Voir Valérie Thomas, *Autofiction et culpabilité dans Le livre brisé de Serge Doubrovsky* (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal 2011) qui analyse l'enjeu textuel mettant en acte cette culpabilité.

<sup>21</sup> L'auteur parle du « livre-monstre » faisant allusion à ses phantasmes décrits dans *Fils*.

<sup>22</sup> Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 304.

<sup>23</sup> Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 304.

homme à genoux. Vous teniez bon dans la tempête, et les flèches moralisatrices qu'on vous décochait vous blessaient sans vous faire vaciller.<sup>24</sup>

Lors de l'émission, on attend de Doubrovsky qu'il remplisse le rôle du personnage « pénitent ». <sup>25</sup> Mais il refuse de se voir attribuer l'image de l'écrivain amoral qui doit demander publiquement pardon pour un « péché » commis. L'énonciation en public – c'est-à-dire le rôle de l'écrivain médiatisé qui explique sa version des choses en dehors de ses ouvrages et détaché du style de l'autofiction – ne convient pas à Doubrovsky. L'auteur d'une autofiction n'a plus besoin d'ajouter des commentaires ou d'interpréter son ouvrage car c'est ce qu'il réalise déjà – et de la manière la plus sincère – dans ses créations littéraires. Même son image d'écrivain s'est formée dans le texte.

En contraste avec tous ces auteurs très (ou trop) présents sur la scène publique du milieu littéraire, il semble que Serge Doubrovsky, qui fait de rares apparitions médiatiques de son vivant, n'a pas voulu se transformer en personne publique pour exprimer ses convictions personnelles et son positionnement en tant qu'auteur vis-à-vis du milieu littéraire, il les a déjà transmis dans ses autofictions. Il s'abstient la plupart du temps d'apparaître dans les médias pour ne pas donner l'occasion aux journalistes de remanier son image d'écrivain en termes simplistes. À la différence d'autres auteurs, Doubrovsky rend visible dans ses textes le fait que sa position en tant qu'écrivain n'est pas fixée, mais dépend aussi de la vision de l'autre, et plus précisément des femmes qui lui sont proches. L'essence de son Je-textuel en tant qu'homme, amant, époux, collègue, père, intellectuel et écrivain se forme lors de l'acte d'écrire, continuellement accompagné par le dialogue qu'il entretient avec la compagne qui devient « l'héroïne » de chaque autofiction.

De cette manière, Doubrovsky souligne qu'une tierce instance intervient aussi dans la construction de son image auctoriale, qui se révèle souvent contradictoire. L'auteur met en scène dans ses livres cette interaction avec ses lectrices-compagnes, qui prend une place de plus en plus centrale dans ses ouvrages. Quand le journaliste Pivot insiste, devant les téléspectateurs, sur le fait que Doubrovsky est coupable de la mort de son épouse, il oublie par là même de mentionner son rôle essentiel dans la production du texte. Par ce

---

<sup>24</sup> Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 307.

<sup>25</sup> Ce rôle de « pénitent » paraît très actuel au vu de l'apparition récente du chroniqueur (et écrivain) Yann Moix sur le plateau de l'émission *On n'est pas couché*. L'auteur avoue publiquement ses crimes passés, notamment des caricatures et textes antisémites. Le spectacle, accompagné d'une dose de larmes sert bien à mieux commercialiser le dernier roman de cet auteur (notamment autobiographique) qui vient d'être publié.

scandale il a voulu attribuer à Doubrovsky le rôle d'un écrivain amoral. Mais il omet deux composantes essentielles de l'écriture de l'auteur : la fonction existentielle de l'autre, et les effets rétroactifs de ce Je textuel qui commencent à former aussi la vie de la personne Doubrovsky. L'auteur lui-même révèle dans ses textes, et de manière très consciente, la fragilité de son identité auctoriale.

#### 4 La compagne-lectrice et l'image d'écrivain

Pour comprendre la création polyphonique et temporaire de la position auctoriale chez Doubrovsky, il faut examiner la présence de cet autre qui peuple ses textes sous forme de « dieux tutélaires », de membres de la famille, de proches, de lectrices et d'amours. Le point de vue d'un/e autre – quel/le qu'il/elle soit dépend du moment de l'écriture – et représente une structure fondamentale. L'auteur lui-même met en scène ce « recours à l'autre »<sup>26</sup> dans son *Livre brisé* qui est scandalisé par Pivot : la compagne de vie est devenue pour la première fois aussi lectrice et « matière » du livre, et s'ensuit une tragédie.

Bien avant, dans les premiers écrits de l'auteur, l'écriture dialogique fait son entrée par le modèle de la psychanalyse, une expérience formatrice et déclencheuse de la recherche de soi chez Doubrovsky, qui mène au texte autofictionnel. La « cure du dire » est présente dans sa première autofiction au sens stricte, *Fils* (1977), et se poursuit dans *Un amour de soi* (1982) et *Le Livre brisé* (1989) dans la mesure où le narrateur récapitule et réfléchit les questions traitées lors des séances chez Akeret, son psychanalyste. L'auteur explique son écriture comme acte reposant sur une relation spécifique entre « autobiographie/ vérité/ psychanalyse », dans un essai du même nom, paru pendant cette phase initiale. Au lieu de transcrire l'entretien thérapeutique original, Doubrovsky introduit dans son texte le principe d'échange à travers le langage : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte ».<sup>27</sup> La perspective extérieure du psychanalyste n'est pas intériorisée, mais complètement remplacée par l'enjeu du langage. L'autre se présente sous forme de symbole et commence à décentrer le sujet selon le modèle lacanien. À la différence du récit psychanalytique classique, le

<sup>26</sup> Patrick Saveau, « Le Livre brisé ou le recours à l'autre », dans *De soi à soi, l'écriture comme autohospitalité*, éd. par Alain Montandon (Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004), 161–72.

<sup>27</sup> Serge Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit Créateur* 20.3 (1980) : 87–97, ici 96.

narrateur ne renvoie plus à l'auteur comme instance autonome et capable de réfléchir sa propre maladie.<sup>28</sup> En revanche, cette écriture décentrée offre pour Doubrovsky un nouveau modèle pour la recherche autobiographique. Selon l'auteur, « [L]a cure est la fiction »,<sup>29</sup> qui se révèle être pour le narrateur une recherche toujours partagée et inachevée.

Le principe du dialogue interne est accompagné d'une demande de partage avec le lectorat. Dans son dernier texte, Doubrovsky exprime ce besoin de l'autre en tant que lecteurs et lectrices : « Je n'écris pas pour moi, mais pour un éventuel et nécessaire lecteur. C'est vrai, je raconte tout ce qui fait ma vie, à tous les niveaux, mais pour la partager avec un autre ».<sup>30</sup> Il ne s'agit pas ici de remplir la simple fonction d'écho de l'auteur, ou d'un besoin de celui-ci d'être reconnu par son lectorat dans le cadre des institutions propres au champ littéraire. Le narrateur éprouve un besoin existentiel – non pas uniquement en tant qu'écrivain, mais en tant qu'être humain – d'entrer en communication avec l'autre : « Tout seul, j'inexiste. J'ai besoin des autres pour exister. Ça a commencé avec ma mère, ça a continué depuis. Je ne suis que par autrui. L'inverse de Narcisse, ivre de lui-même, ou alors Narcisse inversé. Besoin, nécessité, pour me sentir exister, de l'Autre : d'une femme dans ma vie, d'un lecteur pour mes livres. D'une lectrice. Qui se met, en me lisant, à ma place. Ainsi je ne suis plus vide ».<sup>31</sup>

Cet autre prend la forme d'une personne en chair et en os, ou d'une lectrice potentielle, devenue de plus en plus réelle au cours de la production et de la réception de ses autofictions : ce sont les lectrices inconnues qui partagent son récit de vie, qui lui écrivent et avec qui il entre en correspondance souvent. Mais ce sont aussi et surtout les femmes très proches de l'auteur, celles qui partagent sa vie d'écrivain et qui le lisent ; l'amante, l'épouse, la compagne.

Le narrateur joue avec le statut de toutes ces femmes et les intègre dans son autofiction : selon Zanone qui reprend une citation de Doubrovsky, ses femmes sont aussi « romanesques » en ce qu'elles « ont d'abord été des lectrices de romans, qu'elles y ont puisé leur éducation sentimentale et pré-

---

<sup>28</sup> Cf. Jutta Weiser, « Psychoanalyse und Autofiktion », dans *Literaturtheorie und sciences humaines. Frankreichs Beitrag zur Methodik der Literaturwissenschaft*, éd. par Rainer Zaiser (Berlin : Frank & Timme, 2008), 43–68, ici 46.

<sup>29</sup> Doubrovsky, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », 96.

<sup>30</sup> Serge Doubrovsky, *Un homme de passage, roman* (Paris : Grasset, 2011), 338.

<sup>31</sup> Doubrovsky, *Un homme de passage*, 338.

tendent, dans leur vie présente, appliquer les règles de cet idéal ». <sup>32</sup> Il propose une classification des « héroïnes » doubrovskiennes selon leur degré d'implication dans la réception de ses textes et leur affinité littéraire. D'abord, il y a les lectrices : notamment Rachel (Naomi Schor), universitaire et collègue de l'auteur qui a travaillé sur George Sand (*Un amour de soi*, 1982), Ilse, sa deuxième épouse d'origine autrichienne (*Le Livre brisé*, 1989), « Elle » (*L'Après-vivre*, 1994) et Élisabeth, sa dernière épouse (*Un homme de passage*, 2011). Puis arrivent celles qui ont connu et aimé la personne de l'auteur *avant* qu'il ne publie et devienne écrivain, et qui ne le lisent pas nécessairement : Eliska, l'amante tchèque (*La Dispersion*, 1969), la mère dont la mort fait entrer l'auteur en psychanalyse (*Fils*, 1977), et Claudia, la première épouse, de nationalité américaine qui fait carrière dans un autre domaine. Curieusement, celle qui incarne le mieux l'idée de confusion entre « sentiment amoureux et sentiment littéraire chez l'homme-texte qu'est Serge Doubrovsky », <sup>33</sup> c'est Eliska, révélée comme l'héroïne de roman présente dans « tous ses livres ». <sup>34</sup>

À la différence de cette dernière, la figure de la lectrice fait son apparition décisive – dans la vie et dans le texte – avec Ilse. Depuis le chapitre « Roman conjugal » du *Livre brisé*, elle participe à la production du texte qui se tisse et qui s'effondre à sa mort – soudainement, sous les yeux du narrateur et contre son gré. Jusqu'à ce décès imprévu, les interventions verbales d'Ilse contribuent à établir les contours de l'image de l'écrivain dans la mesure où le narrateur, pour sa part, met en scène leurs entretiens et intègre le point de vue de sa femme. Il établit une sorte de scénographie du dialogue conjugal qui est également lieu d'intervention auctoriale. À la différence de l'autoreprésentation chez d'autres écrivains, le narrateur souligne ici la fragilité de son image d'auteur et témoigne – presque de manière ostentatoire – des rapports conflictuels du couple et de leur effet sur celle-ci. Il attribue à l'épouse un rôle actif visant à déconstruire le rôle du 'grand écrivain' : au lieu de mettre en scène un *homme de lettres* fier, conscient de la grandeur de ses pensées, Doubrovsky fait souvent allusion à un modèle d'homme dont l'existence ainsi que l'ouvrage « se brisent » ou échouent, une posture adoptée autrefois, sous

<sup>32</sup> Damien Zanone, « 'Ma femme est romanesque' – Serge Doubrovsky et ses femmes », dans *Autour de Serge Doubrovsky*, éd. par Régine Battiston et Philippe Weigel (Paris : Orizons 2010), 119–23, ici 119.

<sup>33</sup> Zanone, « 'Ma femme est romanesque' », 123.

<sup>34</sup> À l'occasion de leur rencontre à Paris en 1994, Doubrovsky lui avait offert un exemplaire du *Livre brisé* avec la dédicace suivante : « À celle qui, sous une forme ou sous une autre, est présente dans tous mes livres », ignorant si elle avait jamais lu ses textes. Serge Doubrovsky, *Laissé pour conte* (Paris : Grasset, 1999), 230.

d'autres auspices, par Jean-Jacques Rousseau.<sup>35</sup> En s'appropriant la voix féminine, il engage ce même mécanisme directeur de sa production sémantique dans l'autofiction, mais le sens profond de ces mots lui échappe et « brise » littéralement son projet d'écriture. Le narrateur du *Livre brisé* raconte sa première rencontre avec Ilse à New York en 1978 : il est professeur de littérature, critique célèbre qui débute sa carrière d'écrivain, elle est son étudiante. Toutefois, il fait dire à Ilse qu'elle avait déjà connaissance de ses livres et qu'elle avait été « impressionnée » par l'écrivain. Le narrateur en déduit : « mes romans m'ont rendu pour elle intéressant »,<sup>36</sup> ce qui relève plus de la mise en scène auctoriale que de faits réels. D'après Saveau, il est impossible pour « une étudiante dont le français est hésitant »<sup>37</sup> de lire des livres aussi ardues que celui de *Fils*, paru un an avant leur rencontre. Cela signifie que le narrateur déplace leur premier contact vers une rencontre écrivain-lectrice. En fait, ce ne sont pas les livres publiés de Doubrovsky qui le rendent intéressant auprès d'Ilse, mais le manuscrit du livre *Un amour de soi* (1982) que l'auteur est en train de rédiger à ce moment-là et qui raconte sa relation avec une collègue. C'est probablement ce manuscrit qui provoque chez Ilse un désir de changement : dans le fameux chapitre « Roman conjugal », elle demande à son mari de terminer ses anciennes histoires afin d'écrire leur propre histoire de couple. Ce chapitre montre de manière exemplaire comment le narrateur introduit la voix de l'autre dans son texte et, pour légitimer son tournant présent, fait dire à son épouse : « Eh bien, puisque tu aimes l'originalité, innove ! D'ailleurs tu ne serais pas le premier ». <sup>38</sup> Aux yeux des lecteurs, c'est Ilse elle-même qui choisit de briser le tabou d'écrire sur le présent et non sur le passé et de placer « les affaires de couple » au centre du texte. L'auteur retranscrit ses dires à l'impératif : « Michel Contat a écrit que, dans tes romans, tu reculais 'les limites du dicible'... Eh bien, recule-les encore ! ». <sup>39</sup> L'auteur réécrit ici les interventions de son épouse et lui assigne un rôle actif dans la production du texte, tandis que son influence s'étend également à la construction de l'image d'écrivain.

---

<sup>35</sup> Dans son livre, Meizoz analyse la posture singulière et relativement autonome (par rapport au champ intellectuel) de Jean-Jacques Rousseau qui s'est tenu à l'écart du pouvoir et formait « un nouveau modèle de légitimation de l'intellectuel, sur le principe d'une qualification par les humbles ». Jérôme Meizoz, *Le gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)* (Lausanne : Éditions Antipodes, 2003), 9. Ce qui compte pour Doubrovsky, ce sont la reconnaissance et l'admiration des femmes qui lui sont proches.

<sup>36</sup> Saveau, « Le Livre brisé ou le recours à l'autre », 162.

<sup>37</sup> Saveau, « Le Livre brisé ou le recours à l'autre », 162.

<sup>38</sup> Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 59.

<sup>39</sup> Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 60.

L'auteur contrôle la transcription des dialogues et simule leur spontanéité. Il fabrique l'image de son épouse et donne une place centrale à « la relation dialectique auteur-lectrice ». En prenant appui sur l'exemple du *Livre brisé*, Abdelmoumen souligne : « Si l'héroïne doubrovskienne, qui d'épisode en épisode devient encore plus difficile à satisfaire, encore plus fantasque, plus ingérable, et on ne peut plus empirique pour le narrateur, elle n'en demeure pas moins une entité fabriquée, façonnée par Serge Doubrovsky ». <sup>40</sup> Il est vrai que l'auteur produit ses personnages, y compris son propre Je, comme « être de papier ». Mais dans l'autofiction comme dans d'autres textes remettant en question l'idée de la représentation, il n'est plus maître de ses créations textuelles. L'apparition de la lectrice comme instance de la production et personnage littéraire participe à cette création et entre dans le processus de négociation concernant l'image d'auteur. Doubrovsky choisit donc de révéler une telle dynamique qui rend son identification comme écrivain fragile.

Après la catastrophe de la mort d'Ilse, il inaugure un nouveau chapitre de l'histoire de son autofiction. Il raconte son rétablissement et trouve une nouvelle compagne, mais « Elle », ainsi nommée dans *L'Après-vivre* (1994), fait exception et ne s'intéresse guère à son écriture. Le narrateur trouve quand même la force de rapporter, selon son propre point de vue et celui de ses lectrices inconnues, les événements de « chez Pivot ». Après avoir digéré l'attaque publique du journaliste, il commence à introduire les lettres de ses lectrices dans ses écrits, comme un moyen de défense. Leurs mots n'ont pas uniquement pour fonction de consoler l'écrivain, mais contribuent aussi à la formation de son image publique.

L'instance de l'autre – héroïne, compagne, lectrice connue ou inconnue – fait depuis longtemps partie intégrante des autofictions doubrovskiennes. C'est surtout la lectrice-compagne qui prend la parole, ses mots sont transcrits du parler ou insérés sous forme de lettres, de telle manière qu'elle commence à co-construire l'écrivain imaginaire. Elle est représentée sous forme de locutrice, correspondante ou rédactrice, et elle intervient de plus en plus directement dans ses textes. Dans *Un homme de passage* l'auteur recopie les lettres de son épouse. Dans le tout dernier chapitre, qui annonce la disparition de la personne d'auteur, sa mort, c'est « Élisabeth II » qui occupe une place centrale.

---

<sup>40</sup> Melikah Abdelmoumen, *L'un contre l'autre. La dialectique de l'auteur et de la lectrice chez Serge Doubrovsky*. Thèse de Doctorat (Département des littératures de langue française Faculté des arts et science, Université de Montréal, 2009), 274.



## 5 L'image d'écrivain co-produite dans *Un homme de passage* (2011)

La posture auctoriale telle qu'elle est élaborée dans le dernier texte de Doubrovsky semble unique, car l'auteur, qui renonce en 1989 et jusqu'à sa mort en 2017 à apparaître au grand public, transmet la responsabilité de son image posthume directement à sa dernière lectrice : son épouse Élisabeth Cevayir. Avec cette mise en scène littéraire de la lectrice comme héritière symbolique et réelle s'accomplit la posture d'un écrivain qui a toujours écrit son existence, et dont l'existence l'a « écrit » toujours en lien avec l'autre.

Cette interrelation fondamentale entre le point de vue de l'auteur avec la perspective de l'autre a des répercussions sur l'image auctoriale telle qu'elle se produit dans un processus discursif. D'après le concept de Ruth Amossy qui évoque la « double nature de cette image », <sup>41</sup> il faut distinguer l'ordre des représentations de soi créées par un écrivain des projections faites par des tierces personnes. Ces images – entendues au sens littéral et figuré du terme – véhiculent toujours deux traits différents : la représentation imaginaire que se donne l'écrivain à lui-même (l'ethos) et celle qu'on attribue à sa personnalité réelle. De plus, elles se composent des « sources extérieures ».

Dans le cas de Doubrovsky, c'est par exemple le journaliste Bernard Pivot en tant que tierce personne qui produit le rôle de l'auteur coupable et violent à travers les médias dans le but d'affaiblir, voire de contrecarrer l'ethos de Doubrovsky. Ainsi que nous l'avons décrit, l'auteur raconte cet épisode dans son prochain livre et corrige cette image « d'écrivain amoral » qui lui est attribuée. Il se sert des lettres qui lui sont envoyées par ses lectrices et intègre leurs positions, non pas dans le but de s'innocenter, mais pour rendre visible la fragilité de ce portrait.

Ce principe de mettre en scène la lectrice comme élément qui intervient dans la construction du rôle d'écrivain atteint son apogée avec le dernier texte de Doubrovsky. *Un homme de passage*, paru en 2011, représente une sorte de testament littéraire. <sup>42</sup> L'auteur annonce avec cette œuvre son retrait de la création littéraire. Il va jusqu'à annoncer sa propre mort : l'apparition d'Élisabeth dans la vie de l'auteur est liée à la disparition de l'auteur. Le texte du livre se

---

<sup>41</sup> Ruth Amossy, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* 3 (2009), <http://aad.revues.org/index662.html>, 20/10/2020.

<sup>42</sup> Plus encore, il s'agit d'un « testament spirituel » d'après Miguët-Ollagnier (2011) consacré à la réécriture de la figure de l'écrivain Marcel Proust ayant supplantée « les autres figures tutélaires ». Cf. Miguët-Ollagnier, Marie : « Proust, dieu tutélaire de Serge Doubrovsky dans 'Un homme de passage' », *Bulletin Marcel Proust* (2011), <http://www.autofiction.org/index.php?post/2012/01/06/Marie-Miguët-Ollagnier, 03/12/2020>.

termine avec le mot allusif et imprimé en majuscules « DISPARITION » – le même mot est utilisé pour le titre éponyme de la deuxième partie du *Livre brisé*, qui parle de la mort d'Ilse.<sup>43</sup>

L'auteur cherche à cristalliser son image d'écrivain qui passera à la postérité. Il reprend et modifie la structure du *Livre brisé*, mais cette fois ce n'est pas l'avis inaperçu du décès de l'épouse, mais l'annonce ostentatoire de sa propre mort. Il se qualifie comme un être mortel, « un homme de passage », mais anticipe également sa renaissance en tant qu'« écrivain » : la réception de ses ouvrages par ses lecteurs et lectrices va le rendre immortel. Avant tout, c'est ici Élisabeth qui incarne la figure de la lectrice comme élément de l'autofiction depuis *Le Livre brisé* (Ilse) et *Un amour de soi* (Rachel alias Naomi Schor). Mais à la différence des premières lectrices, Élisabeth a d'abord connu « Doubrovsky » « en être de papier », et elle accède plus tard au droit de voir sa propre parole – sous forme de ses lettres – publiée dans le livre. Dans le dernier chapitre, Doubrovsky reproduit l'échange épistolaire au cours duquel il fait connaissance avec sa lectrice Élisabeth, qui devient son épouse en 2004. Ainsi, dans *Un homme de passage*, on découvre une nouvelle variante de l'écriture à deux. Six ans avant sa mort, l'auteur introduit son ultime figure auctoriale comme un legs à son lectorat : l'écrivain mort va renaître dans la figure de la lectrice qui devient la garante de sa postérité.

Au tout début de leur relation, Élisabeth « partage » la vie de l'auteur à distance, c'est-à-dire qu'elle suit ses activités à travers la lecture de ses autofictions. Comme d'autres lectrices qui entrent alors en contact avec l'auteur, elle lui envoie une première lettre en mai 1994. Selon la version des faits donnée par Doubrovsky dans *Un homme de passage*, les deux ne reprennent contact qu'en mai 1999. Très vite, leur échange paraît asymétrique : l'auteur connaît peu sa correspondante tandis qu'elle a accès à son intimité exposée dans les livres. Elle prend part à ses conflits personnels, ses regrets et même ses maladies par le biais de la lecture de ses autofictions, comme on suit un « docu-soap ».

Le narrateur qui raconte leur relation rétrospectivement attire particulièrement l'attention du lecteur sur l'effet du personnage littéraire « Doubrovsky ». Les effets de cet « être de papier » sur le réel deviennent de plus en plus visibles au fil du livre. D'abord, lorsque l'auteur relit ses propres œuvres pour revivre

<sup>43</sup> En tant que survivant de la Shoah, il fait ici encore allusion à l'extermination des juifs européens par les nazis avec deux mots allemands (« solution finale » et « anéantissement ») : « [J]'espère j'attends encore et encore ton APPARITION et puis après ENDLÖSUNG VERNICHTUNG DISPARITION » (Doubrovsky, *Un homme de passage*, 548).

des expériences antérieures, ses propres mots lui permettent de ressusciter les émotions passées. C'est ainsi que le Je textuel suscite un « effet rétroactif » sur la vie de la personne.<sup>44</sup> Le principe se retrouve dans la relation qu'il entretient avec Élisabeth : la lectrice fervente se sent proche de lui bien avant de faire connaissance avec la personne de Doubrovsky. Elle tombe amoureuse du « Doubrovsky » textuel. C'est alors elle qui accorde une charge émotionnelle à ce Je textuel, ce qui contribue plus tard, après leur rencontre, à faire revivre la personne de Doubrovsky. Elle inaugure une nouvelle phase dans la vie et dans l'écriture de l'auteur en assurant son modèle d'existence : « Il me faut toujours être deux pour que j'existe. Élisabeth m'a fait de nouveau exister. Quatre années en sa compagnie, elle m'a fait renaître ». <sup>45</sup> Écrire et partager sa vie comme ses écrits avec quelqu'un est fondamental pour l'auteur qui refuse d'être « nombriliste ». Il rappelle la posture confessionnelle de Rousseau, mais avoue que sans Dieu (« en juif athée »), il ne peut s'adresser qu'à ses proches :

Ecrire, décrire cette vie d'ouvrage en ouvrage, huit en ce qui me concerne, pourvu que ce récit devienne littérature, n'est en rien un repli narcissique sur soi. C'est au contraire une main tendue pour qu'on la prenne, même si parfois on la repousse, c'est une demande d'amour. [...] Rousseau, le plus grand de nous, le savait mieux que personne. Mais, contrairement à lui, je n'ai pas de Dieu vers qui me tourner, volume en main. Je me tourne donc vers mes semblables ou dissemblables.<sup>46</sup>

La parenté structurelle de ce dernier texte avec *Le Livre brisé* est évidente : mise à part d'autres éléments, il s'agit également d'un projet partagé, et d'un texte qui annonce la mort d'une personne. Cependant, alors qu'Ilse est mise en scène comme lectrice-admiratrice dans *Le Livre brisé*, Élisabeth apparaît la lectrice dont a rêvé l'auteur lui-même. Elle ne connaît pas seulement tous ses livres autofictionnels, mais elle suit l'auteur de près, jusque dans ses états d'âme ainsi que les événements et circonstances de vie qu'il décrit. Doubrovsky lui fait dire : « J'aime l'écrivain qui montre l'homme, comment ne pas aimer ou être déçue par l'homme, pour moi ils sont indissociables ». <sup>47</sup> Il

---

<sup>44</sup> J'utilise une expression de Meizoz qui souligne cet effet de la posture : « adoptée comme une mise en scène publique du soi-auteur, un choix postural peut avoir un effet-retour sur l'auteur, lui dictant alors des propos et des conduites générées tout d'abord par son option. » Jérôme Meizoz, « Postures' d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox poetica* (2004), <http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>, consulté le 26 avril 2018.

<sup>45</sup> Doubrovsky, *Un homme de passage*, 528.

<sup>46</sup> Doubrovsky, *Un homme de passage*, 425.

<sup>47</sup> Doubrovsky, *Un homme de passage*, 460sq.

lui consacre le dernier chapitre du livre, dans lequel il met en scène explicitement son rôle de l'auteur et celui de sa lectrice. Au début, la jeune arménienne écrit une lettre à son écrivain préféré. De là se développe une correspondance régulière, qui devient de plus en plus intense, encourage leur première rencontre et aboutit au mariage. Le lecteur peut suivre leurs échanges et partage ici un véritable « roman par lettre » authentique. Nous devenons témoins de leurs émotions, par exemple lorsqu'Élisabeth craint pour la vie de l'auteur qui doit se faire opérer des suites d'un cancer. Doubrovsky est touché par tant d'affection de la part d'une femme étrangère qui ne l'a jamais vu en personne. Il explique cette affinité par l'effet produit par ses propres mots :

« Doubrovsky » de papier puisse à ce point la tourmenter pour le Doubrovsky de chair. Que mes mots, mes phrases aient pu à ce point me faire exister m'étonne, me rend toute la force que j'ai perdu. Heureusement qu'elle ne voit pas ma défroque. [...] La littérature me ressuscite à travers cette lectrice sans égale.<sup>48</sup>

Les limites entre cette existence à deux, l'écriture de soi et le « roman par lettres » sont brouillées : la figure littéraire « Doubrovsky » a initié un changement important dans la vie de l'auteur. L'autofiction se penche sur le passé, mais intervient également dans le présent et anticipe le futur tel que l'auteur nous le montre dans son dernier texte. Pour la dernière fois il met en scène le caractère intime et personnel de l'autofiction et transmet son idée de l'écrivain, celui qui ressuscite et traite son propre passé à travers les mots dont il partage la puissance affective avec ses lecteurs, qu'il imagine être ses proches.

Le narrateur déroule sa vie et ses écrits au cours des six premiers chapitres du livre, puis Élisabeth devient la figure centrale du livre à laquelle l'écrivain adresse symboliquement sa dernière volonté : « que l'auteur-personnage-personne continue à vivre en vous ».<sup>49</sup> Il n'est plus question d'une paternité biologique, comme celle qui était au cœur du drame entre Ilse et Serge dans *Le Livre brisé*, mais de dévoiler la paternité du texte, d'assurer la réception future et par là la *survie* du personnage textuel. Cela correspond à un choix postural qui ne vise pas explicitement l'attention du grand public ni la médiatisation de l'œuvre.<sup>50</sup> Doubrovsky lègue au public le personnage de ses autofictions, sans pour autant insister sur le décalage entre celui-ci et la personne d'auteur :

<sup>48</sup> Doubrovsky, *Un homme de passage*, 458.

<sup>49</sup> Doubrovsky, *Un homme de passage*, 470.

<sup>50</sup> Il suffit, ainsi le constate le narrateur, d'être retenu comme fondateur d'un nouveau modèle du texte dans les dictionnaires les plus importants (Encyclop. Universalis, Robert, Larousse e.a.).

C'est Serge Doubrovsky. Le personnage que j'ai inventé s'est substitué à ma personne. C'est à lui qu'on s'intéresse, pas à moi. Ce moi-peau, ce moi-chair, ce moi qui va bientôt périr et pourrir. Je suis devenu en écrivant une fiction de moi-même. C'est cette fiction qui intéresse. Moi, je me retrouve seul, clés en main, devant ma porte.<sup>51</sup>

L'écrivain tel qu'on le trouve dans *Un homme de passage* apparaît sous forme d'un être de papier qui remplace et se superpose de plus en plus à la personne de l'auteur jusqu'à ce que celle-ci disparaisse. Doubrovsky quitte la scène littéraire en 2011, ce qui nous ouvre la voie pour réfléchir sur sa posture et son positionnement en tant qu'écrivain.

Pour se donner une scénographie auctoriale singulière, l'auteur n'a pas recours aux médias, mais rend transparent le processus de fabrication des images d'écrivain à l'intérieur du texte autofictionnel. Il fait autant référence à la personne Doubrovsky qu'à la figure « Doubrovsky » et réfléchit sur les moments de leur entrelacement. À travers l'autofiction, il fait évoluer sa propre image d'écrivain jusqu'à ce que sa propre existence paraisse se décomposer sous la forme d'un être de papier. Depuis les années 1970 et à travers ses textes il a développé une posture d'auteur qui aboutit non pas à l'idée d'une séparation entre l'écrit et l'auteur, mais à l'idée d'un lectorat qui saurait ressusciter l'écrivain disparu. Ainsi Élisabeth, son épouse, garantit sa survie, même après la mort de la personne auteur. À travers ses lettres elle devient la co-créatrice du texte doubrovskien et influence ainsi l'image d'auteur.

*Un homme de passage* révèle la fonction active de l'autre chez Doubrovsky, c'est un ouvrage dans lequel Élisabeth est une figure de plus en plus présente : d'abord comme lectrice, puis comme correspondante et après comme épouse qui partage la vie de l'auteur, et finalement comme exécutrice du testament littéraire. L'auteur inscrit avec « Élisabeth II » une instance de réception qui a pour fonction de passer ses textes à la nouvelle génération.

---

<sup>51</sup> Doubrovsky, *Un homme de passage*, 323.