

**DE LA THEORIE A LA FICTION: UNE ETUDE  
AUTOFICTIONNELLE SUR *FILS* DE SERGE DOUBROVSKY, *L'ENFANT  
ETERNEL* DE PHILIPPE FOREST ET *LE BEBE* DE MARIE  
DARRIEUSSECQ**

**Mathilde COLOANE**

**Yüksek Lisans Tezi  
Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Danışman: Prof. Dr. Ali TİLBE**

**2019**

**T.C.**  
**TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DE LA THEORIE A LA FICTION: UNE ETUDE AUTOFICTIONNELLE**  
**SUR *FILS* DE SERGE DOUBROVSKY, *L'ENFANT ETERNEL* DE PHILIPPE**  
**FOREST ET *LE BEBE* DE MARIE DARRIEUSSECQ**

**Mathilde COLOANE**

**FRANSIZ VE DİLİ EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**DANIŞMAN: Prof. Dr. Ali TİLBE**

**TEKİRDAĞ-2019**  
**Her hakkı saklıdır.**

## **BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ**

Hazırladığım Yüksek Lisans Tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

... / ... / 20... (İmza)

(Mathilde Coloane)

T.C.  
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
..... ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

..... tarafından hazırlanan “.....”  
konulu YÜKSEK LİSANS Tezinin Sınavı, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Lisansüstü Eğitim Öğretim Yönetmeliği uyarınca ..... günü saat  
.....’da yapılmış olup, tezin ..... OYBİRLİĞİ /  
OYÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Jüri Başkanı:		Kanaat:	İmza:
Üye:		Kanaat:	İmza:
Üye:		Kanaat:	İmza:

Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu adına

...../...../20.....

Prof. Dr. Rasim YILMAZ

Enstitü Müdürü

## **REMERCIEMENTS**

La réalisation de cette étude a été possible grâce aux conseils et à la bienveillance de plusieurs personnes.

Je souhaite tout d'abord remercier mon directeur de recherche le professeur Ali TİLBE pour son soutien, sa confiance et ses encouragements apportés tout au long de l'élaboration de cette recherche.

Je tiens à exprimer mes remerciements aux professeurs Irfan ATALAY, Sonel BOSNALI et Emine GÜZEL qui m'ont accompagnée ces deux dernières années.

J'adresse mes sincères remerciements à ma famille : ma mère, ma sœur et mon mari pour leurs conseils précieux et leurs relectures.

## RESUME

Etablissement,	:Univertisé de Tekirdağ Namık Kemal,
Institut	Institut des Sciences Sociales
Département	:Département de Langues et de Littérature Française
Titre	:De la Théorie à la Fiction: Une Etude Autofictionnelle sur <i>Fils</i> de Serge Doubrovsky, <i>L'Enfant Eternel</i> de Philippe Forest et <i>Le Bébé</i> de Marie Darrieussecq
Auteur	:Mathilde COLOANE
Directeur de recherche	:Professeur Ali TİLBE
Mémoire, Année:	2019
Nombre total de	:89
Pages	

En 1977, Serge Doubrovsky invente le terme d'autofiction pour qualifier sa propre pratique initiée dans *Fils*. Dans la partie « prière d'insérer » on peut lire ceci : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». Se situant à la fois dans la fiction et dans le réel, l'enjeu de l'autofiction est avant tout littéraire. En effet, la critique littéraire cherche à délimiter les frontières de ce nouvel objet littéraire. Aujourd'hui, l'autofiction est la forme postmoderne des questions que se pose l'auteur sur son identité, son intimité. Ainsi, pour effectuer cette recherche nous avons choisi trois auteurs d'autofiction : Philippe Forest, Marie Darrieussecq et Serge Doubrovsky. Chacun des trois a sa propre théorie sur l'autofiction. Ce travail comporte deux parties. Tout d'abord, nous envisagerons l'autofiction à travers le débat théorique qu'elle suscite. Nous évoquerons l'époque postmoderne dans laquelle ce nouveau genre littéraire a émergé. Dans un second temps nous nous intéresserons à l'analyse des œuvres suivantes : *L'Enfant Eternel*, *Fils* et *Le Bébé*. Nous essayerons de voir comment ces auteurs mettent en pratique leurs théories à travers leurs romans. En définitive, nous chercherons à comprendre pourquoi les auteurs d'autofictions éprouvent le besoin de passer par la théorie pour accompagner leurs récits.

**Mots clés** : Autofiction, Darrieussecq, Doubrovsky, Forest, Postmodernité

## ÖZET

Kurum, Enstitü, : Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,  
ABD : Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı  
Tez :De la Théorie à la Fiction: Une Etude Autofictionnelle sur *Fils*  
Başlığı de Serge Doubrovsky, *L'Enfant Eternel* de Philippe Forest et *Le*  
*Bébé* de Marie Darrieussecq  
Tez :Mathilde COLOANE  
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ali TİLBE  
Tez Yılı: Yüksek Lisans Tezi, 2019  
Sayfa Sayısı :89

1977'de Serge Doubrovsky, *Fils*'te başlattığı kendi uygulamasını nitelemek için özkurmaca terimini icat etti. Kitabının dış arka kapağında şu tanıtımı vermektedir: “Okur anlatıda kullanılan sözcüksel ve anlatsal uyu karşısında şaşırır. Anlatıda tahrisel söylemlerde görülen süredinzinsellik yerini, şiirsel bir vurguyla yazılan düzyazısıyla, bilinç akımına, iç konuşmaya bırakır”. (Tilbe. A p.58). Aynı zamanda kurguda ve gerçekte, özkurmacanın amacı her şeyden önce edebidir. Edebiyat eleştirisi bu yeni edebiyat nesnesinin sınırlarını yazmayı amaçlamaktadır. Biçimsel yaklaşımda radikal bir değişikliği fark edebiliriz; parçalanmış, bölünmüş bir hikâye lehine çizgisel tarzı terk edildi, amacı başka sesler ve diğer anlamlar ortaya çıkarmak olan yeni bir sözdizimi sundu. Bugün, özkurmaca, yeniötesi döneminde yazarın kendi kimliği ve yakınlığı hakkında sorduğu soru formudur. Böylece, bu araştırmayı yürütmek için üç özkurmaca yazarı seçtik: Philippe Forest, Marie Darrieussecq ve Serge Doubrovsky. Her üçünün de özkurmaca üzerine kendi kuramı var. Bu çalışmada iki bölüm var. Öncelikle, özkurmacayı, uyandırdığı kuramsal tartışmalarla ele alacağız. Bu nedenle yazarların çeşitli tanımlarını analiz ederek kavramın zenginliğinin farkına varacağız. Bu yeni edebi türün ortaya çıktığı yeniötesi dönemi tanıtacağız. İkinci bölümünde şu eserlerin incelemesine odaklanacağız: *L'Enfant Eternel*, *Fils* et *Le Bébé*. Bu yazarların romanlarıyla nasıl kuramlarını hayata geçirdiklerini görmeye çalışacağız. Sonuç olarak, özkurmaca yazarlarının neden onların hikâyelerine eşlik etmek için kuramdan geçmeleri gerektiğini düşündüklerini aramaya çalışacağız.

**Anahtar Kelimeler:** Darrieussecq, Doubrovsky, Forest, Özkurmaca, Yeniötesi

## ABSTRACT

Institution, Institute, : Tekirdağ Namık Kemal University, Institute of Social Sciences,  
Department : Department of French Language and Literature  
Title : De la Théorie à la Fiction : Une Etude Autofictionnelle sur *Fils* de  
Doubrovsky, *L'Enfant Eternel* de Philippe Forest et *Le Bébé* de  
Marie Darrieussecq  
Author :Mathilde COLOANE  
Adviser :Prof. Dr. Ali TİLBE  
Thesis Year : MA Thesis / 2019  
Total Number of :89  
Pages

In 1977, Serge Doubrovsky invents the term autofiction to qualify his own practice initiated in *Fils*. In the bur accompanying the book we can read this: "Fiction, of events and facts strictly real; autofiction if you will, of having entrusted the language of an adventure to the adventure of language, out of the wisdom and the syntax of the novel, traditional or new". Being anchored both in fiction and reality, the stake of the autofiction is above all literary. Indeed, literary criticism has been trying to define the boundaries of this new literary object. We notice a radical change in the stylistic approach where, the linear style is abandoned in favor of broken story, presenting a new syntax which purpose is to bring out different sounds and meanings. Today, autofiction is the postmodern form of the questions the authors ask themselves about their identity, their intimacy. Thus, to carry out this research we chose three Autofiction authors: Philippe Forest, Marie Darrieussecq and Serge Doubrovsky. All three have their own theory on autofiction. This work has two parts. First, we will consider autofiction through the theoretical debate it raises. We will analyze the various definitions the authors have put forward, thus exploring the richness of the concept. We will then discuss the postmodern era in which this new literary genre emerged. In the second part, we will focus on the analysis of the following works: *L'Enfant Eternel*, *Fils* and *Le Bébé*. We will try to see how these authors put their theories into practice through their novels. Ultimately, we will seek to understand why authors of autofictions feel the need to go through the theory to accompany their stories.

**Keywords :** Autofiction, Darrieussecq, Doubrovsky, Literature, Forest

## TABLE DES MATIERES

<b>BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....</b>	<b>ii</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>iv</b>
<b>RESUME.....</b>	<b>v</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>vii</b>
<b>TABLE DES MATIeRES .....</b>	<b>viii</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>1</b>
<b>PREMIERE PARTIE : AUTOFICTION .....</b>	<b>4</b>
1.1. De l'autobiographie à l'autofiction .....	4
1.1.1. L'autobiographie .....	4
1.1.2. Le pacte autobiographique .....	6
1.1.3. L'autofiction, naissance du néologisme .....	7
1.1.3.1. L'impossible définition .....	8
1.1.3.2. Le dilemme fiction/réalité .....	11
1.1.4. Les caractéristiques de l'autofiction.....	13
1.2. L'époque postmoderne .....	16
1.2.1. La littérature postmoderne .....	18
1.2.2. Les caractéristiques littéraires .....	20
1.3. L'autofiction de Doubrovsky .....	23
1.3.1. Fiction.....	26
1.4. Philippe Forest.....	29
1.4.1. Ecrire le traumatisme .....	29
1.4.2. Roman du « je » .....	33
1.5. Marie Darrieussecq .....	36

1.5.1. Autofiction, « effets de vie ».....	37
1.5.2. Le poids du « je » .....	40
1.5.3. De L'intime A L'universel.....	41
<b>DEUXIEME PARTIE : ANALYSE DES ROMANS : <i>L'ENFANT ETERNEL, FILS ET LE BEBE</i>.....</b>	<b>43</b>
2.1. Le réel comme fiction de soi .....	44
2.1.1. Le nom/ le « je ».....	47
2.2. Rêve, psychanalyse et tabous .....	50
2.2.1. La Filiation .....	56
2.3. Les moments de crise .....	58
2.3.1. Dire l'indicible .....	64
2.4. Intertextualité .....	66
2.5. L'écriture / la langue .....	72
2.5.1. Ecrire le temps.....	80
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>87</b>

## INTRODUCTION

En s'intéressant au genre de l'autofiction on constate que bon nombre de ses auteurs publient des essais théoriques et ont leur propre conception de l'écriture à la première personne. On peut se demander pourquoi. Ce genre littéraire, connaissant un essor considérable depuis une quarantaine d'années, a subi de nombreuses critiques. En effet, rares sont les auteurs contemporains qui n'ont pas encore écrit leur propre autofiction. Mais elles ne se valent pas toutes, certaines d'entre elles s'apparentent à de la télé réalité et ne présentent plus aucune valeur littéraire. Les lecteurs tombent alors dans ce débat stérile, à savoir si les faits racontés sont véridiques ou pas. Or c'est avant tout de littérature qu'il s'agit. Ce qui semble poser problème c'est ce mélange entre fiction et réel.

Si l'on s'intéresse à l'étymologie du mot « fiction » on remarque que ce mot vient du latin « *fictio* » et du verbe « *fingo ere* » qui veut dire « façonner » puis « imaginer, forger de toutes pièces. » L'autofiction est donc une invention de soi-même. En effet, on peut se demander pourquoi ces auteurs de romans ont besoin d'écrire des ouvrages théoriques concernant l'autofiction et adoptent une approche très méthodique et théorisée de leur travail.

Nous pouvons émettre plusieurs hypothèses. La notion d'autofiction étant très polysémique, il semble nécessaire pour l'auteur de préciser où il se place par rapport à ce genre littéraire qui ne cesse d'être théorisé. De plus, avec l'autofiction, l'auteur prend souvent un risque en se mettant à nu, en se livrant au lecteur. Certains critiques diront que c'est de l'exhibitionnisme ou du nombrilisme, c'est le cas des mauvaises autofictions qui se rapprochent de certains talk-shows. En théorisant leurs travaux il y aurait peut-être de la part des auteurs une manière de se justifier, d'argumenter et de faire face aux polémiques que peut susciter ce genre. Enfin, l'autofiction est avant tout un travail littéraire, donnant au lecteur une certaine version de la réalité et de la vérité. Or, à en croire les nombreuses théories sur l'autofiction, il semblerait que le réel demande un grand travail de construction littéraire. Ici les données sont inversées, on parle alors « d'effets de réels » qui reposent sur des procédés littéraires propres à chaque auteur.

Notre corpus d'analyse est le suivant : *L'Enfant Eternel* de Philippe Forest, *Fils* de Serge Doubrovsky et *Le Bébé* de Marie Darrieussecq. Nous avons choisi ces trois auteurs car ils ont chacun réalisé des autofictions et ont une théorie propre sur l'écriture du « je ». D'autre part, nous avons sélectionné ces œuvres précisément parce qu'elles sont traversées par un thème commun : la filiation. Nous essayerons de comprendre pourquoi ce thème est récurrent dans les récits d'autofiction. Nous avons évidemment quelques idées à ce sujet et il semble naturel que, lorsqu'un auteur décide de faire le récit d'une partie de sa vie, il évoque la relation avec ses parents ou ses enfants. Notons que dans *Fils*, l'œuvre « matrice » de l'autofiction, Doubrovsky a recours à la psychanalyse où les rapports mère-fils sont passés au crible lors de séance d'analyse.

Dans les années 70, Serge Doubrovsky écrit un livre intitulé *Le Monstre*. Ce livre comptant 2500 feuillets sera donc refusé par tous les éditeurs, mais il sera publié de manière condensée sous le titre de *Fils*. Ce manuscrit va constituer la base de toutes les recherches faites sur l'autofiction. La chercheuse Isabelle Grell a regroupé tous les feuillets qui constituaient *Le Monstre* et le livre sera publié en 2014. Dans cette œuvre, on apprend que le narrateur invente le terme d'« autofiction » après une séance chez son psychanalyste Akaret. L'auteur imagine que « ces rêves pourraient devenir la matière d'un « livre fictif » » (Gasparini, 2008, p.11). A la fois auteur, professeur et théoricien, Doubrovsky a publié une dizaine de romans, plusieurs essais critiques en particulier sur Corneille et sur Proust. Il est considéré comme une référence dans le genre de l'autofiction car c'est l'inventeur du néologisme et, de fait, du genre.

Philippe Forest est un auteur très admiré en France et à l'étranger. Son écriture est marquée par le thème de la disparition de sa fille. Elle meurt d'un cancer à l'âge de quatre ans et ce drame va constituer le sujet de ses premiers romans : *L'Enfant Eternel*, *Toute la Nuit*. Il publie parallèlement deux essais : *Le Roman, le réel* et *Le Roman le je*. Dix ans après son premier roman il revient sur l'expérience du deuil dans son essai : *Tous les Enfants Sauf Un* et continue son analyse à travers : *Le Roman infanticide*. Auparavant, l'auteur avait déjà publié des textes critiques en tant qu'historien de la littérature sur Philippe Sollers et dans *Une Histoire de Tel*

*Quel*. Après un voyage au Japon il écrira *Sarinagara* et s'intéressera à la littérature japonaise. Il est considéré comme l'un des principaux représentants et théoriciens de l'autofiction à travers sa conception du roman du « je ».

Marie Darrieussecq s'est fait connaître dès la publication de son premier roman *Truismes*. Peu de temps après elle publie *Naissance des fantômes* et *Le mal de mer*. En vingt ans, l'auteure écrit une vingtaine de romans, une biographie, des essais, des livres jeunesse et des traductions. Malgré des livres à l'écriture et aux univers très différents, il y a une réelle continuité dans l'œuvre de l'auteure. On peut identifier plusieurs thèmes récurrents : l'amour, la mort, l'inconscient, l'absence, le corps féminin, la figure maternelle et les relations familiales. La maternité est un sujet prédominant dans l'œuvre de Darrieussecq, évoqué déjà dans *Le mal de mer* autour de la relation mère-fille. Avec *Le Bébé*, elle fait de la mère un sujet de narration et la fait parler à la première personne.

Notre première partie se centrera avant tout sur les différentes théories qui concernent l'autofiction. Nous verrons en quoi celle-ci diffère de l'autobiographie et comment le passage d'un genre à l'autre s'est effectué. Nous analyserons le cadre socio-historique dans lequel ce genre a émergé, à savoir le postmodernisme. Puis nous nous concentrerons sur les différents points de vue de nos trois auteurs concernant l'écriture à la première personne. La seconde partie se focalisera sur l'analyse des œuvres. Nous traiterons les points caractéristiques de l'autofiction tels que la psychanalyse, les moments de crise, l'invention de soi. De plus, nous nous intéresserons à la forme et au style, et, bien que ces œuvres soient différentes, nous verrons en quoi elles finissent par se retrouver.

## PREMIERE PARTIE : AUTOFICTION

### 1.1. De l'autobiographie à l'autofiction

#### 1.1.1. L'autobiographie

L'autobiographie reste, encore aujourd'hui, la forme de « l'écriture de soi » la plus connue. Le mot fait sa première apparition au XVIIIème siècle mais il entre dans le vocabulaire français au XIXème siècle. Il désigne le récit que fait une personne de sa propre vie. Même s'il est anachronique de l'exprimer ainsi, on peut dire que *Les Confessions* de Saint Augustin écrites entre 397 et 401, constituent le premier travail autobiographique. Tout en parlant de soi, l'œuvre de l'auteur constitue également un essai philosophique et une réflexion sur sa quête de Dieu. A travers ce récit, Saint Augustin transgresse le tabou de l'époque antique selon lequel on ne devait pas parler de soi. Ses confessions visent trois objectifs : elles chantent la gloire de Dieu, confessent sa foi et lui-même confesse qu'il n'était pas digne de tout ça. Son récit part de son enfance et va jusqu'au moment de la création de son œuvre. Ce travail d'écriture lui permet de se découvrir lui-même tout en découvrant Dieu. Faire un récit autobiographique n'est pas une approche narcissique qui serait centrée sur l'ego mais implique au contraire de rester humble. C'est en ce sens qu'il faut interpréter l'adage « Connais-toi toi-même ». Saint Augustin nous raconte ses fautes, ses doutes, il affirme qu'il faut s'oublier pour parler de soi comme le souligne Paul Ricœur : envisager « soi-même comme un autre ».

L'écriture du « moi » renvoie à Montaigne et aux *Essais* dans lesquels l'auteur ne parle de lui que de manière éclatée. L'ego ne constitue pas le centre de tout comme chez Descartes. Montaigne nous dit « je ne peints pas l'être je peints le passage », il y a ainsi l'idée d'une écriture qui n'est pas figée. Pour Montaigne, l'écriture constitue un réaménagement de ses propres pensées, de sa propre existence. Le fait que son écriture soit fragmentée nous montre que le « moi » est impossible à saisir. L'auteur fait une distinction entre la vérité et la sincérité, il nous dit que ses *Essais* constituent un livre de « bonne foi » et que la vérité est impossible à atteindre car tout ne peut pas être raconté : « Il ne faut pas tout dire car ce serait sottise ». De

plus, lorsqu'il dit je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait il accorde à son œuvre une vraie légitimité.

Par ailleurs, on peut dire que c'est avec *Les Confessions* posthumes de Rousseau publiées entre 1782 et 1789 que le genre autobiographique se précise. L'incipit de l'œuvre est une déclaration de singularité :

« Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi. Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre » (Rousseau, 1997).

L'auteur est à la recherche d'un « moi » mais pas seulement du sien, celui de tout individu. L'œuvre de Rousseau a la prétention d'atteindre l'universalité.

Un demi-siècle plus tard, en 1841, paraîtront *Les Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand. Ensuite le genre autobiographique connaîtra un essor phénoménal avec *Les Mots* de Sartre, *La force des choses* et *La force de l'âge* de Simone De Beauvoir, *Moi je* de Claude Roy ou encore *L'âge d'Homme* de Michel Leiris. Même les écrivains du Nouveau Roman qui avaient annoncé « la mort de l'auteur » et la fin de la narration d'aventure vont s'essayer à ce genre, en particulier Alain Robbe-Grillet avec *Le Miroir qui Revient* dans lequel on peut citer la célèbre phrase : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi ».

C'est le théoricien Philippe Lejeune qui en 1975 nous donne une définition générique de l'autobiographie : « 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 personnalité. Cette définition met en jeu des éléments qui appartiennent à trois catégories différentes : La forme du langage : récit ; en prose.

Le sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité.

La situation de l'auteur : identité de l'auteur, du narrateur et du personnage ; perspective rétrospective du récit. (Lejeune, 1975)

Le terme de « rétrospectif » est important car l'autobiographie s'écrit généralement à un âge avancé, il y a chez l'auteur un désir de remémoration, une volonté de faire perdurer le souvenir ou de se justifier. Le récit se fait alors au passé. Lejeune affirme que pour qu'il y ait autobiographie il faut qu'il y ait identité de « l'auteur, du narrateur et du personnage ». Cela s'effectue généralement par l'utilisation de la première personne mais ce n'est pas une condition.

« C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle l'auteur : seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, la responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit. Dans beaucoup de cas, la présence de l'auteur dans le texte se réduit à ce seul nom. Mais la place assignée à ce nom est capitale : elle est liée, par une convention sociale, à l'engagement de responsabilité d'une personne réelle. J'entends par ces mots, qui figurent plus haut dans ma définition de l'autobiographie, une personne dont l'existence est attestée par l'état civil et vérifiable ».  
(Lejeune, 1975, p. 23)

Ainsi, l'auteur fait partie du texte et du hors-texte. Mais Lejeune distingue le roman autobiographique de l'autobiographie, dans ce cas, le personnage qui se raconte n'est pas le même que l'auteur.

### **1.1.2. Le pacte autobiographique**

Selon Lejeune, ce qui constitue l'autobiographie c'est un contrat d'identité scellé autour du nom propre. Autrement dit, il faut que le nom de l'auteur, du narrateur ou du personnage soient identiques. Ce contrat de lecture peut s'inscrire dans le paratexte, dans le titre du livre, la préface, le préambule ou encore l'épilogue. Mais ce contrat peut apparaître de manière plus directe dans le texte. Que ce contrat soit dans le texte ou dans le paratexte, il faut que l'on retrouve la même identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, alors nous assistons à ce que Lejeune appelle le « pacte autobiographique » : contrat passé entre l'auteur et son lecteur. Cela permet au lecteur d'appréhender le texte d'une certaine manière, c'est en quelque

sorte une directive de lecture. A cela s'ajoute l'engagement de l'auteur à raconter sa vie dans la vérité c'est ce qu'on appelle le « pacte référentiel », comme si l'auteur attestait devant le lecteur de raconter toute la vérité. Ce serment n'apparaît pas dans le récit de manière formelle mais l'auteur s'engage à faire preuve d'honnêteté vis-à-vis du lecteur sans quoi, celui-ci ne peut pas croire au récit autobiographique.

On peut se demander si la vérité invoquée par ce pacte autobiographique n'est pas un objectif impossible à réaliser. En effet, tout acte d'écriture est créateur même si son auteur tente d'être au plus proche de la vérité, il ne peut échapper aux failles de la mémoire. Pourtant l'autobiographie a vocation à transmettre des informations vraies, le lecteur les reçoit comme telles. L'écrivain doit alors créer une illusion de vérité, il s'agit donc d'une construction d'effets que l'auteur met en place dans son récit pour obtenir l'assentiment de son lecteur.

Rousseau est l'un des premiers à en faire l'aveu les *Confessions* enferment des omissions : « j'écrivais mes confessions déjà vieux [...]. Je les écrivais de mémoire; cette mémoire me manquait souvent ou ne me fournissait que des souvenirs imparfaits et j'en remplissais les lacunes par des détails que je m'imaginai ». (Rousseau, 1997 p.1035-1036) En particulier pour les récits d'enfance, on peut douter de la véracité des faits : « quand on sait ce que c'est que écrire, l'idée même de pacte autobiographique paraît une chimère : tant pis pour la candeur du lecteur qui y croira. Écrire sur soi est fatalement une invention de soi ». (Lejeune, 1991 p.58)

Quand on écrit un récit c'est pour être lu, l'écrivain a donc forcément en tête la manière dont va être perçu son travail. Si la vérité est impossible à transcrire on privilégiera les termes de sincérité ou d'authenticité et cela permet de passer de l'autobiographie à l'autofiction qui, elle, s'est émancipée du poids de ce pacte de vérité.

### **1.1.3. L'autofiction, naissance du néologisme**

Serge Doubrovsky pour son roman *Fils*, invente en 1977 le terme d'autofiction dont il fournit la définition suivante : « Fiction d'événements et de faits strictement réels ». (Doubrovsky, 1977) Doubrovsky parvient à remplir l'une des cases vides figurant dans le tableau qu'a effectué Philippe Lejeune. En effet,

Lejeune, en laissant cette case vide pose l'interrogation suivante : « Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur? » (Lejeune, 1975, p.31) Doubrovsky remplit cette case aveugle avec le mot « autofiction » qui apparaît sur la quatrième de couverture de son roman, *Fils*. La définition que donne Doubrovsky à son néologisme s'est très rapidement étendue voire profondément remaniée au fur et à mesure du succès dans la presse et les études universitaires. On ne peut plus parler de néologisme aujourd'hui en parlant d'autofiction car son usage est devenu courant, on ne compte plus le nombre d'œuvres autofictionnelles publiées.

Si l'on s'attarde sur les éléments de la définition de l'autofiction « fiction d'événements et de faits strictement réels » on a l'impression de se trouver face à un non-sens. Les termes de fiction et de réel côte à côte forment un oxymore. On voit donc que le roman prend le pas sur l'autobiographie et ensemble forment l'autofiction. L'autofiction réconcilie donc dans une même œuvre, le pacte autobiographique et le pacte romanesque.

Cependant, tout comme l'autobiographie, elle doit respecter certaines conditions. Il s'agit en général d'un texte à la première personne qui représente à la fois l'auteur, le narrateur et le personnage. Par ailleurs, « il » peut être également l'auteur. La correspondance entre le sujet de l'énonciation, le sujet de l'énoncé et le modèle est nécessaire pour que le préfixe « auto » du mot autofiction ait une valeur autobiographique et c'est au lecteur de trouver cette correspondance ou ces correspondances.

Ce « pacte » passé entre l'auteur et le lecteur a changé avec l'autofiction, dans les autobiographies classiques on pouvait trouver des formules telles que : « je soussigné » dans la préface. Dans les récits autofictionnels la relation avec l'auteur est ambiguë, le lecteur est plus actif, c'est lui qui doit regrouper les morceaux afin de retrouver la trame du récit.

### **1.1.3.1. L'impossible définition**

On peut remarquer que depuis la création du néologisme, l'autofiction n'a cessé d'être redéfinie : « écriture de soi », « écriture du je », « écriture intime » ou

« écriture du moi ». Toutes ses tentatives tentent de correspondre au mieux à l'identité de l'auteur- narrateur- personnage.

« Il est difficile d'accepter la désignation "écriture du je" ou encore "écriture à la première personne", formules beaucoup trop vastes parce qu'elles trahissent le sens précis des écritures de soi, qui postule nécessairement l'identité narrateur – auteur – personnage principal. L'usage de la première personne grammaticale dans l'énonciation peut distinguer un narrateur différent de l'auteur. » (Lafitte, 1996, p.10)

L'écriture du moi ou l'écriture du soi représente aussi bien l'autobiographie que l'autofiction, le journal intime ou les mémoires.

On emploie le terme de « littérature réalité » pour parler d'autofiction, et cela pose à nouveau un problème de définition. Pour l'essayiste et romancier Vincent Colonna, l'autofiction est « un roman autobiographique nominal » et il parle d'affabulation de soi. Il veut dire par là que tout écrivain qui est engagé dans son travail rencontre sur son chemin la fiction. Pour Colonna, l'autofiction est une « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle ». (Colonna, 1989 : 30) Il inclut d'entrée de jeu *Don Quichotte* de Cervantès (1605), *Siegfried et le Limousin* de Giraudoux (1922) et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (1913). Ce procédé ne relève pas d'un pacte mais plutôt de quelque chose de sensible.

« La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes » (Colonna, 1989, p.3).

Colonna prend en exemple *La Divine Comédie*, (1555) qu'il considère comme un récit authentiquement fictionnel. Or, *La Divine Comédie* n'est pas un

texte intime, faisant le récit de soi. Dante est présent à travers son récit, par le narrateur. Son sujet, c'est la visite qu'il fait des Enfers. Ici, le narrateur invente le récit de sa vie à travers le procédé romanesque.

On remarque qu'il ne reste quasiment rien du « pacte référentiel ». Doubrovsky ne se situe pas dans cette approche « Ma conception n'est pas celle de Colonna [...]. La personnalité et l'existence ici en question sont les miennes et celles des personnes qui partagent ma vie » (Doubrovsky, 1993, p. 212).

Afin de catégoriser un peu plus les théories, Philippe Gasparini dans *Autofiction, une aventure du langage*, propose de distinguer entre autofabulation, autofiction et autonarration. L'autofabulation serait ce que défendent Genette et Colonna c'est-à-dire des récits dans lesquels les auteurs se projettent de façon imaginaire, dans des situations invraisemblables. L'autonarration « recouvre des textes strictement autobiographiques, régis par le pacte du même nom, et des romans autobiographiques, obéissant à une stratégie d'ambiguïté générique plus ou moins retorse » (Gasparini, 2008, p.312-313). Ce que Lejeune appelle l'*Espace autobiographique*, est formé par l'ensemble des journaux, des correspondances, des essais, des textes autobiographiques de l'auteur. Pour Gasparini, l'autofiction se distingue surtout par son mode de narration, par son style : « texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience » (Gasparini, 2008, p. 311).

La différence entre le roman autobiographique et l'autofiction n'est qu'une affaire de nuance. Gasparini dans *Est-il je* nous dit que dans le roman autobiographique, le nom de l'auteur diffère de celui du personnage-narrateur mais raconte des événements réellement vécus pour construire sa fiction. Tandis que dans l'autofiction, l'auteur se met en scène explicitement et ce qu'il a vécu va dévier à un moment ou un autre et les limites du réel et de la fiction sont mêlées.

L'auteur Christine Angot est une référence concernant la littérature autofictionnelle, elle tente de distinguer les deux genres :

« Alors que ces auteurs de romans autobiographiques écrivent “je” comme s’ils le disaient, sans en travailler l’objectivité, sans l’isoler comme on isole une matière chimique, le roman en “je”, pour eux, est un jeu qui les fait exister et dans lequel leur “histoire” prétend acquérir le statut d’intrigue, c’est l’objectif opposé. L’objectif n’est pas d’exister ou de faire exister une histoire mais de la casser au contraire en tant que scénario pour faire exister le réel qui se trouve dévitalisé » (Angot, 2012).

On pourrait d’ailleurs noter que quand on parle de quelque chose ça n’est que par rapport à soi et quand on parle de soi, ça n’est jamais véritablement soi-même qu’on arrive à saisir. En somme, quand on se vise on se rate et quand on s’échappe on se retrouve. Il y a effectivement dans l’écriture quelque chose d’incontrôlable, qui échappe au « moi ».

Ce qui marque le caractère autofictionnel aujourd’hui, c’est le fait d’inscrire des noms réels au sein de son œuvre. Or, ce n’est pas chose aisée, donner son nom c’est prendre le risque de ne plus s’appartenir. Le genre du roman a été dominé par l’idée que l’auteur doit se faire oublier au profit de son récit, cette tradition a été fortement ancrée dans le genre romanesque. La vie de l’écrivain n’intéressait pas, seule son œuvre avait de la valeur. Cette conception du roman explique aujourd’hui l’essor du roman autofictionnel et constitue désormais le genre dominant de la production romanesque contemporaine.

### **1.1.3.2. Le dilemme fiction/réalité**

Nous avons évoqué ce qui était rattaché à l’« auto », qu’en est-il de la fiction, ou plutôt du roman, qu’est ce qui fait que l’écriture de soi devient une écriture romanesque ? Selon le journaliste et critique François Nourissier, c’est le temps comme valeur ajoutée à l’événement (Nourissier, 1996, p.245). En réalité, le temps n’altère pas l’événement lui-même mais notre mémoire, notre perception. Même si le temps n’agit pas sur l’événement, il reste nécessaire car on ne peut pas vivre et raconter simultanément. Se raconter c’est créer un autre soi avec l’empreinte

du temps. C'est cette distance nécessaire créée par le temps qui donne vie à un personnage, un alter ego.

Face au pacte autobiographique, s'élève alors un « anti pacte » comme l'affirme l'écrivain Philippe Sollers quand il nous dit : « comme c'est loin, la vie, sa propre vie, quand on écrit... Comme ils sont loin, irréels, les autres n'ayant jamais eu lieu, sans consistance et sans durée... Comme c'est faux, l'espace. Comme c'est vrai, une page » (Sollers, 2009 p.120). L'écriture serait donc par nature productrice de fiction.

Nous avons évoqué les apories de la démarche autobiographique : la mémoire qui nous fait défaut, le plaisir de la narration qui emmène l'auteur dans l'imaginaire. De plus, raconter la totalité d'une vie dans l'épaisseur d'un livre est irréalisable. Il est donc impossible de dire toute la vérité dans l'écriture car l'auteur décide de privilégier certains aspects, d'en mettre d'autres de côté. Parler de soi suppose forcément de se mettre à distance, de se prendre soi-même pour objet.

D'autre part, il y a dans le récit de soi une recherche de communication. Lorsque l'on écrit, on n'écrit plus pour soi (seul le journal intime est un texte que l'on écrit pour soi) mais dans l'idée de transmission, l'auteur Annie Ernaux dans *L'Occupation* écrit ceci :

« Ecrire, c'est d'abord ne pas être vu. Autant il me paraissait inconcevable, atroce, d'offrir mon visage, mon corps, ma voix, tout ce qui fait la singularité de ma personne, au regard de quiconque dans l'état de dévoration et d'abandon qui était le mien, autant je n'éprouve aujourd'hui aucune gêne – pas davantage de défi – à exposer et explorer mon obsession. A vrai dire, je n'éprouve absolument rien. Je m'efforce seulement de décrire l'imaginaire et les comportements de cette jalousie dont j'ai été le siège, de transformer l'individuel et l'intime en une substance sensible et intelligible que des inconnus, immatériels au moment où j'écris, s'approprient peut-être. Ce n'est plus *mon* désir, *ma* jalousie, qui sont dans ces pages, c'est *du* désir, *de la* jalousie et je travaille dans l'invisible » (Ernaux, 2003, p. 51).

Ce qu'elle décrit dans son récit transforme le sensible en une substance intelligible, elle nous donne l'essence même du désir, de la jalousie, elle fige ses notions, elle arrête le temps. Le travail d'écriture peut magnifier nos affects et permet également de conserver de manière intacte des émotions que nous n'éprouvons plus. Simone De Beauvoir nous dit : « Si un individu s'expose sincèrement, tout le monde est concerné » (De Beauvoir, 1964, 122), parler de soi c'est forcément parler des autres, on passe d'un « je » à un « nous » parce que ce « je » entre dans un faisceau de déterminations sociales et historiques. La dimension personnelle du discours du « je » est en second plan alors que l'idée de l'« intime » ici, prend une place beaucoup plus profonde, le « moi » présente un certain nombre d'universaux dans lesquels le lecteur peut s'identifier. La sincérité plus que la vérité semble donner l'accès à l'universel.

L'imaginaire nous permet de rentrer dans une dimension qui est autre que celle du factuel. On peut dire que l'autofiction se situe au carrefour des écritures, l'auteur tente d'approcher de la complexité de son moi et donne au lecteur une intimité très profonde. Le genre autofictionnel crée des polémiques et reste difficile à définir car il est constitué de contraires ne lui permettant pas d'être classé dans une certaine catégorie.

Ainsi, de l'autobiographie nous avons basculé dans la fiction, mais un « pacte d'authenticité » n'en est pour autant pas supprimé, il s'agit d'un nouveau « contrat de lecture » qui suppose une nouvelle réception de l'écriture du moi. L'autofiction met au défi les qualifications génériques et déplace les frontières de la littérature en réinterrogeant le rapport complexe de la référentialité.

#### **1.1.4. Les caractéristiques de l'autofiction**

Contrairement à l'autobiographie dans laquelle l'auteur nous fait le récit de sa vie depuis son enfance, dans l'autofiction il nous raconte un pan de sa vie et souvent au présent. L'auteur effectue donc un choix et nous le retranscrit en étant le plus « juste » possible. Isabelle Grell, auteur et critique, concernant l'autofiction préfère l'expression « juste » à celle de réalité ou de vérité.

Ce principe de vérité a été secoué par l'essor de la psychanalyse et l'analyse faite par Freud de l'oubli comme vecteur de vérité. Freud est allé jusqu'à confirmer qu'on n'oublie que ce qu'on n'aime pas voir ressurgir : on réprime ce qui est « significatif » et on conserve ce qui est « indifférent ».

L'écriture autofictionnelle est aussi une écriture très engagée, l'écrivain est dans la société et partage sa vision du monde avec ses lecteurs. Les auteurs d'autofiction parlent de notre ère éclatée, de la mondialisation, des frontières. Pas seulement des frontières entre les pays mais aussi des frontières entre les hommes et les femmes, entre les générations. Ils évoquent les vies en marge de la société, la solitude, la sexualité, la folie, la passion assumée, tout ce qui constitue l'époque postmoderniste. L'auteur d'autofiction refuse d'être enfermé dans un carcan et ne veut pas donner de leçons aux autres. L'auteur et le lecteur sont sur un pied d'égalité, dans une idée de partage, d'échange. L'autofiction considère le monde dans son amplitude, dans son épaisseur.

On remarque que dans la plupart de ces œuvres les auteurs nous livrent leur faille, cela peut être la guerre, leur fracture identitaire, leur identité sexuelle, un deuil etc. Le récit personnel est le moyen d'évoquer les formes d'aliénation sociale, raciale ou sexuelle qui règnent.

Le champ couvert par l'autofiction est aussi vaste que le champ romanesque lui-même. Et les projets esthétiques qui s'y déploient ne sont pas moins divers. L'autofiction se constitue nécessairement en roman du roman, mettant en abyme le mécanisme de sa propre création et se tournant ainsi vers un horizon à la fois poétique et philosophique qu'elle partage avec les formes les plus exigeantes de la grande littérature du passé.

On pourrait dire qu'avec l'autofiction il n'y a pas une vérité historique mais une vérité métaphysique, il ne s'agit plus de se demander : qu'est-ce qui est arrivé ? Mais : qu'est-ce que l'amour ? Qu'est-ce que mourir ? C'est cette vérité qu'explore l'autofiction, une vérité de l'existence. C'est en effet ce qui fait la force de l'autofiction : emmener le lecteur sur le chemin de la vérité au cours duquel il va peut être en rencontrer une autre.

Au sein de l'autofiction, l'auteur occupe une place de premier plan mais reste à la fois une pure création imaginaire. Le duo personnage – fiction est remplacé par celui de homme – œuvre. L'auteur fictionnel vient éclairer le lecteur sur l'auteur réel. Avec cette intrusion de l'auteur dans l'œuvre, l'auteur-personnage se transforme en auteur-personne. Il a le même statut que le lecteur. Il ne s'agit plus du personnage héros mais d'un anti-héros par le biais duquel l'auteur nous livre ses défauts, ses faiblesses et ses souffrances.

Contrairement à l'autobiographie qui a pour but de dresser un portrait rétrospectif et objectif, l'autofiction elle, assume sa subjectivité. Se souvenir, pour l'auteur d'autofiction c'est raconter le roman de soi-même.

## 1.2. L'époque postmoderne

Pour mieux comprendre l'autofiction et son essor, nous devons rappeler le contexte social et historique que constitue l'époque postmoderne. Selon la définition du Larousse (2019) on peut relever trois mouvements différents : - le postmoderne : qui appartient et se rattache au postmodernisme.

- le postmodernisme : qui concerne tout d'abord l'architecture avec Charles Jenks, qui annonce la mort de l'architecture moderne et revendique une architecture éclectique, hybride, originale et fantaisiste, une architecture qui s'oppose aux formes pures, logiques, articulées, impersonnelles, simples et rationnelles. Il s'agit d'un mouvement contemporain fondé sur la remise en cause des théories modernistes. En philosophie, le postmodernisme se caractérise par la contestation des idées majeures de la modernité.

- la postmodernité : elle caractérise l'état actuel de la civilisation occidentale, dans la mesure où elle aurait perdu confiance dans les valeurs de la modernité (progrès, émancipation) qui ont prévalu depuis le XVIIIème siècle.

A proprement parler, le postmodernisme vient après l'époque moderne. Il semble, dès lors, important de rappeler ce qu'est le modernisme en littérature. La modernité coïncide avec l'époque romantique au sein de laquelle l'homme est présenté comme un être libéré du poids de la tradition et de la religion. Il devient un individu en tant que tel, en quête d'un certain idéal. L'époque moderne soutient cette idée que la raison est universelle et qu'elle ne peut être que bonne. Or, ce qui constitue la caractéristique de la postmodernité c'est le fait qu'elle remette en question tout ce qui est affirmé. Même la raison doit alors prouver sa légitimité.

Le postmodernisme se situe donc dans une impasse théorique et politique. Ceux qui utilisent le terme de postmodernisme l'emploient généralement de manière péjorative, on peut rapprocher ce terme de celui de « néolibéralisme ». Avec le postmodernisme on se réfère à la fois à une époque, à une philosophie et à un courant de pensée. Si l'on se réfère à sa définition, le postmodernisme a d'abord fait son apparition dans le milieu artistique et en particulier en architecture. En philosophie

le postmodernisme est appelé aussi « poststructuralisme », courant issu d'une influence américaine représenté par Foucault, Derrida, Lacan, Baudrillard...

On peut dire que c'est Jean François Lyotard avec *La condition postmoderne*, qui introduit le terme de postmodernisme en philosophie. Il s'agit du résultat d'une commande faite par le gouvernement québécois sur l'état du savoir à l'époque contemporaine. Dans cet ouvrage, l'auteur nous dit d'emblée que ce sur quoi il va s'attarder ce sont les transformations effectuées par ce qu'il appelle « la crise des récits ». Il va réinterroger tous les grands textes fondateurs tels que le marxisme, ou les Lumières qui assuraient la libération et l'émancipation de l'homme, textes auxquels se réfèrent vérité, science et justice. Il s'agit pour lui, de la fin de l'idéologie des « métarécits ». Autrement dit, tous les récits qui fondent l'époque moderne.

« Nous pouvons observer et établir une sorte de déclin dans la confiance que les Occidentaux des deux derniers siècles plaçaient dans le principe du progrès général de l'humanité. Cette idée d'un progrès possible, probable ou nécessaire, s'enracinait dans la certitude que le développement des arts, des technologies, de la connaissance et des libertés serait profitable à l'humanité dans son ensemble » (Lyotard, 1979, p.122).

Pour Lyotard, l'époque postmoderne se caractérise par le délitement du lien social causé par les avancées technologiques. La science ne constitue plus un discours légitime, elle est seulement un discours comme les autres. Le postmodernisme semble être l'expression d'une déception face aux promesses et aux espoirs fondés par la modernité.

Le philosophe Jürgen Habermas, issu de l'école de Francfort ne veut pas renier les promesses des Lumières qui définiraient la modernité. Dans les années 80 Habermas va être le premier critique du courant postmoderniste. Même si le projet des Lumières a été perverti par le système capitaliste, pour Habermas il ne faut pas se défaire de toute rationalité. Pour le philosophe la modernité est un projet inachevé qu'il faut sans cesse réinventer. Le postmodernisme, en étant trop méfiant, trop pessimiste face à la raison est pour Habermas une forme nouvelle de conservatisme.

Pour le philosophe, la raison, si on sait bien l'utiliser est capable d'émanciper les hommes notamment à travers le langage c'est ce qu'il développe dans son ouvrage *Droit et Démocratie* (1997).

Le critique littéraire Frédéric Jameson dans son livre *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, redéfinit ce qu'est le postmodernisme. Il le caractérise comme étant une période historique du capitalisme dans lequel toutes les dimensions de la vie humaine ont été englobées dans le système marchand. C'est cette extension du capitalisme à toutes les dimensions de la culture humaine qui produirait l'incrédulité envers les « métarécits » décrits par Lyotard.

C'est au cours des années 90 que le terme postmodernisme va prendre un sens péjoratif. Des auteurs tels que : Alex Callinicos avec *Against postmodernism* (1989) ou encore Terry Eagleton avec *The illusion of postmodernism* (1996) vont critiquer le fait que le postmodernisme produit une dispersion du sujet révolutionnaire et un éparpillement des identités ce qui va dans le sens du capitalisme libéral et qui aboutit à une impuissance politique. Le terme postmodernisme est depuis les années 90 un raccourci pour désigner des théories pour lesquelles tout est flou, rien n'est certain et portent un soupçon sur les idéaux suivants : la raison, le progrès, l'émancipation... On pourrait dire que le postmodernisme refuse toute vision totalisante.

Gilles Lipovetsky nous décrit la société postmoderne ainsi :

« Société postmoderne signifie [...] désenchantement et monotonie du nouveau, [...] plus aucune idéologie n'est capable d'enflammer les foules, la société postmoderne n'a plus d'idole ni de tabou, plus d'image glorieuse d'elle-même, plus de projet historique mobilisateur, c'est désormais le vide qui nous régit, un vide pourtant sans tragique ni apocalypse. [...] La culture postmoderne est décentrée et hétéroclite. » (Lipovetsky, 1983, p.12)

### **1.2.1. La littérature postmoderne**

Après la seconde guerre mondiale, il n'est plus possible de continuer à écrire des romans balzaciens, linéaires, les récits sont alors éclatés, fragmentés. On sait aussi, grâce à Freud et à la psychanalyse, que c'est impossible de raconter toute

la vérité. L'autofiction arrive après le courant structuraliste qui n'accordait plus d'importance à l'auteur, seul le texte comptait. De plus, l'époque postmoderne dans laquelle nous nous trouvons est marquée par une fracture post-colonialiste, c'est pourquoi la question de l'identité est présente dans les œuvres d'autofiction.

D'autre part, on peut noter qu'en France, une rupture flagrante s'opère notamment au moment de mai 68. Cette période engendre des modifications profondes, nos vérités ne sont plus les mêmes. La postmodernité ne se situe pas seulement dans l'opposition mais elle déconstruit. Il ne s'agit pas de faire table rase du passé car la déconstruction n'est pas la destruction. On peut dès lors penser aux travaux de Foucault et de Derrida qui inaugurent le poststructuralisme et également aux concepts de « désidentification » et de « déterritorialisation » que propose Deleuze. On pourrait dire que cet effort de déconstruction consiste à effacer les frontières, être capable de ne plus tomber dans les réflexions binaires et les idées préconçues. Derrière cette volonté de déconstruction apparaît la réalité des luttes symboliques.

La postmodernité propose l'idée d'une esthétique généralisée aussi bien dans le social que dans le culturel. L'art pénètre la vie, on relève en particulier une esthétisation de la quotidienneté. Dans le domaine des sciences humaines c'est le grand retour de l'histoire et de la philosophie. Nous quittons l'époque moderne, époque qui revendiquait l'autonomie, vers l'époque postmoderne qui nous propose un monde fait de transparences. Le sujet moderne se réfère à Montaigne, avec l'affirmation de son individualité personnelle, ainsi qu'à Descartes avec l'idée d'une intériorité qui se suffit à elle-même. C'est en cela que le roman constitue le genre moderne et non plus la tragédie ou la poésie épique. Quant au sujet postmoderne, il ne croit plus en sa propre singularité. Il veut se sentir bien au sein de groupes, d'appartenances. On peut évoquer les différents points de vue à travers le thème de la sexualité. Alors que l'époque structuraliste mettait en avant l'opposition des sexes et accordait de l'importance à la libération sexuelle, la déconstruction postmoderne privilégie les formes hybrides (homosexualité, androgynie). Les progrès du féminisme tendent à féminiser une partie de la vie publique.

Les écrivains postmodernes peuvent être apparentés à des « bricoleurs » littéraires, ils tendent à utiliser la métafiction pour destituer l'autorité ou l'authenticité du texte. La littérature postmoderne souhaite abolir toute distinction entre une culture élitiste et une culture populaire, les genres sont ainsi combinés au sein du récit. On doit souligner que le mouvement surréaliste fondé par André Breton, qui a fait entrer l'écriture automatique et la description des rêves dans la création littéraire a influencé l'esthétique du postmodernisme.

Le préfixe « post » signifie ce qui vient après mais on serait tenté de dire qu'il peut aussi s'agir d'une opposition au modernisme qui n'a pas su tenir ses promesses. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, le modernisme promettait à l'homme une vie meilleure, plus juste, plus indépendante qui serait scellé par les droits de l'homme. Or, le modernisme n'a pas tenu ses promesses avec la seconde guerre mondiale et les camps de concentration à Auschwitz, les bombardements atomiques d'Hiroshima et Nagasaki, le début de la guerre froide et des mouvements post colonialistes. Il s'agit donc d'une littérature d'après guerre qui n'a plus foi aux idéaux de la modernité.

La période postmoderne, réalise ce déclin des mythes mais elle doit faire l'effort de retrouver un récit. Paul Ricœur s'est penché sur cette question de l'avenir du récit et nous dit que notre vie ne se réduit pas à notre « vécu », mais comprend aussi nos fictions, comprend tous ce qui apparaît à notre imagination, grâce au récit, comme susceptible d'être vécu.

On ne peut pas citer tous les auteurs de la littérature postmoderne mais les noms de : Jorge Luis Borges, Michel Butor, Georges Pérec, Julio Cortázar, James Joyce, Jean Echenoz, Tahar Ben Jelloun semblent la représenter.

### **1.2.2. Les caractéristiques littéraires**

On peut relever quelques thèmes et techniques propres à la littérature postmoderne.

### *L'ironie et l'humour noir.*

Une grande partie de la fiction postmoderne est caractérisée par son ton ironique, celui-ci forme avec l'humour noir ce que Roland Barthes et Derrida appellent « le jeu ». Ce procédé inclut également bon nombre de jeux de mots qui émergent souvent dans un contexte sérieux.

### *L'intertextualité*

Une grande partie de la littérature postmoderne repose sur l'intertextualité. Elle peut se manifester sous forme de référence voire même de citation à une autre œuvre littéraire ou former une sorte de discussion avec une œuvre voire même être dans l'adoption du style d'une autre œuvre.

### *Le pastiche*

Il se situe dans le prolongement de l'intertextualité, le pastiche signifie coller, combiner ensemble plusieurs éléments. Dans la littérature postmoderne nous avons observé qu'il n'y avait pas de distinction entre la culture populaire et la culture élitiste, il est donc fréquent de voir plusieurs genres se côtoyer pour créer un récit unique. La science-fiction, la fiction policière, la poésie et même les références à la publicité, aux guides de voyages et à l'érotisme peuvent être présents dans un même récit.

### *La métafiction*

Ce procédé est souvent employé pour désacraliser la position attribuée à l'auteur, pour créer des changements narratifs inattendus, et parfois elle est utilisée pour commenter la narration elle-même. Par exemple, au sein du récit un personnage lit un livre qui porte le même titre que celui du roman. Par ailleurs, il est fréquent d'avoir un narrateur qui est écrivain et qui livre ses difficultés à écrire.

### *Le minimalisme*

Le minimalisme en littérature peut être caractérisé par une focalisation en surface mais le lecteur est supposé avoir un rôle actif au sein de l'histoire. Généralement les personnages sont ordinaires et les histoires sont des « tranches de vie ». Seul ce qui semble essentiel est mentionné pour une économie de mots.

Adjectifs, adverbes et les détails sont généralement absents. L'auteur donne le contexte général pour permettre au lecteur de façonner lui-même son histoire.

### *La fragmentation*

Il s'agit d'un des aspects les plus importants de la littérature postmoderne. L'intrigue, les thèmes, les personnages sont fragmentés dans l'ensemble de l'œuvre. La fragmentation peut également se produire dans le langage, la structure de la phrase ou la grammaire. Le texte est alors entrecoupé, la poésie et le langage de tous les jours sont combinés. Une nouvelle langue peut être inventée pour sortir de la structure syntaxique dominante.

Avec la littérature postmoderne on s'interroge sur le fait de savoir comment construire de nouveaux récits. On pourrait dire qu'après le récit romantique et moderne, le récit postmoderne réinstalle l'homme au centre des histoires. Le constat postmoderniste sur son époque même si il est pessimiste, il peut aussi tenter d'apporter de nouveaux espoirs d'émancipation, de faire émerger un universalisme qui tiendrait ses promesses.

Les événements que nous venons d'évoquer, qui ont marqué le XXème siècle, annoncent une nouvelle ère où l'homme prend conscience de la complexité de son être et de la difficulté de parler de soi à travers un récit. Il serait naïf de croire aujourd'hui qu'un récit sincère, voulant être fidèle à la réalité puisse traduire la complexité de notre monde. L'autofiction a eu du succès car elle a permis de nouvelles possibilités d'expressions.

Revenons plus en détail sur les trois auteurs que nous allons étudier et essayons de comprendre quelles sont leurs définitions de l'autofiction.

### 1.3. L'autofiction de Doubrovsky

Doubrovsky, comme nous l'avons déjà évoqué, est considéré comme le père de ce genre, souhaitant remplir la « case aveugle » dans la fameuse classification des œuvres dites de l'écriture de soi, proposée par Philippe Lejeune. Il précise lors d'un entretien que, s'il est l'inventeur de la manière, il ne l'est pas de la matière car Colette, Céline et quelques autres l'ont précédé dans un genre romanesque où narrateur et personnage se confondaient.

La genèse du terme d'autofiction apparaît avant *Fils* dans *Le Monstre*, un autre roman à proprement dit monumental, constitué de plus de trois mille pages, et que l'auteur a commencé d'entreprendre au début des années 70. Il s'agissait d'une tentative de roman proustien postmoderne. Il sera publié de façon condensée sous le titre de *Fils*. Isabelle Grell, chercheuse et spécialiste de Doubrovsky entreprit de faire un travail de génétique et parvint à rassembler les pages du manuscrit originel qui sera publié en 2014. Elle affirme que c'est dans *Le Monstre* qu'apparaît pour la première fois le terme, écrit d'abord avec un tiret « auto-fiction », ce qui semble encore marquer une présente scission entre l'autobiographie et la fiction.

Pour l'auteur, l'autofiction part du réel, ça n'est qu'à travers le système d'énonciation et les techniques d'écritures que s'opère la fictionnalisation de soi. Il explique qu'il a effectué cela dans son roman *Fils* :

« Dans ce livre, tout est vrai, mais tout est rebrassé par le travail d'écriture. Cette fameuse journée de 24 heures est entièrement fictive, bien sûr, mais les faits qui la nourrissent sont vrais. Prenons le fameux rêve du monstre marin : il est authentique, mais je n'en ai jamais parlé à mon psychanalyste. Les paroles du psychanalyste, elles aussi, sont vraies, mais elles n'ont pas été prononcées pendant la même séance. Les étudiants, eux aussi, ont existé, mais ils n'étaient pas là le jour du cours sur Racine » (Doubrovsky, 2013).

L'aventure du langage définit l'autofiction. « dans l'autofiction il y a un rapport beaucoup plus immédiat à la brutalité des mots, des scènes, des souvenirs, et c'est cette formalisation-là qui la "fictivise" ». (Doubrovsky, 2013)

Pour l'écrivain, le pacte référentiel, l'idée d'une véracité dans le propos, est toujours bien présent dans ses autofictions :

« En bonne et scrupuleuse autobiographie, tous les faits et gestes du récit sont littéralement tirés de ma propre vie ; lieux et dates ont été maniaquement vérifiés [...] noms, prénoms, qualités (et défauts), tous événements et incidents, toute pensée, est-ce la plus intime, tout y (est) mien » (Dobrovsky, 1980, p. 89-94).

Dobrovsky a écrit plusieurs romans autofictionnels, à commencer par *Fils*, en passant par *La Dispersion*, *Un amour de soi* vient clore cette aventure autofictionnelle. Camille Laurens, lors d'une interview, explique que l'autofiction c'est faire l'effort de raconter une vie sous une forme feuilletonesque. Ce genre est un terrain inépuisable au même titre que le champ romanesque. Il y a l'idée d'aller au bout d'un dévoilement de soi au même titre que Rousseau qui veut se montrer dans la vérité de son être. C'est en ce sens que la vision de l'autofiction de Dobrovsky que l'on peut qualifier de « fiction de forme » diffère de celle de Colonna qui se situe dans une « fiction de fond », où les faits sont fictionnels.

« Vincent Colonna voit dans l'homonymat, dont il a précédemment été question, le moyen de s'inventer une vie imaginaire : c'est son droit absolu. Personnellement, je vais dans l'autre sens. L'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie... C'est littéralement et littérairement une réinvention » (Dobrovsky, 2007).

L'auteur s'expose dans un espace qui est celui du texte, Dobrovsky affirme cela :

«L'autofiction c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant au sens plein du terme, l'expérience du vécu, non seulement de la thématique, mais dans la production du texte » (Dobrovsky, 2004, p. 23).

Or, bien que le réel soit présent, l'autofiction redéfinit le principe de vérité que soutenait l'autobiographie. Comme nous l'avons remarqué, on ne peut pas se fier à la mémoire pour relater dans l'exactitude des événements réels : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente » (Dobrovsky, 1989, p. 212). Mais Dobrovsky s'en sert, en abuse, joue avec elle et se laisse entraîner dans ses failles. Il l'appréhende comme un miroir brisé qui ne reflète que des fragments de réalité. Le projet qu'a entrepris Dobrovsky à partir de 1971 c'est de partir à la recherche de sa mémoire à travers le langage. Il balbutie, trébuche, s'engouffre et parfois se perd. « Lorsque je suis complètement perdu ..., il y a un endroit où je suis sûr de me trouver : le matin, à ma machine » (Dobrovsky, 1989, p. 253). Après plusieurs autofictions, l'auteur en arrive à la conclusion que, ce qui prime, ce n'est pas « soi » ni « moi » mais le langage.

Par ailleurs, Dobrovsky a toujours réfléchi sur ce concept qu'est l'autofiction puisqu'il est lui-même critique. Il a, en effet, travaillé sur Corneille, Proust et a beaucoup écrit sur le choix de l'autofiction. Il a effectué un travail méthodique en opposant l'autobiographie et l'autofiction. Mais vers la fin de sa vie, l'auteur ne les oppose plus car pour lui ce sont deux façons de dire le soi, deux narrations à des époques différentes. L'autofiction est la forme postmoderne de l'autobiographie et ce qui importe au fond dans ce terme c'est de différencier une sensibilité classique d'une sensibilité moderne. Après le Nouveau Roman, on n'écrit plus comme on écrit au XVIIIème siècle. « L'autofiction c'est l'autobiographie à l'air du soupçon ». Il ne s'agit pas de rejeter l'autobiographie, mais le sujet contemporain doit se réinventer autrement.

Pour Dobrovsky cela passe en partie par la psychanalyse. En effet, c'est le travail d'analyse qui a été un moment de fracture, il a ensuite tenté de synthétiser cette fracture. C'est dans ce contexte qu'émerge l'autofiction. Après huit ans d'analyse, l'écrivain n'en sort pas indemne, il ne peut plus écrire de façon linéaire, classique. L'autofiction est née d'un désir de surmonter l'analyse en la reprenant activement. S'installe alors une nouvelle forme d'écriture qui tient compte d'une nouvelle expérience de soi.

De plus, la présence d'intertextualité au sein du récit permet à l'autofiction de se libérer de toute conquête d'objectivité, elle revendique fièrement sa subjectivité à l'aide de citations et invite le lecteur à prendre part à ce jeu de la subjectivité. Avec ce procédé d'utilisation de citations littéraires ou théoriques l'auteur fait ainsi raisonner les subjectivités, les œuvres se répondent, prennent vie et ne sont plus isolées.

Lors d'une conférence à Lyon, Doubrovsky fait part de son expérience d'écrivain et affirme que « quand une page de ma vie est tournée, il faut écrire » (Doubrovsky, 2000). Le concernant, c'est souvent chaque fois qu'une femme l'a quitté ou que la mort les a séparés. Plus loin, lors de la conférence, il a employé ces mots : « je tue une femme par livre » mais il les ressuscite aussi. Pour l'auteur, l'écriture est liée à une perte.

### **1.3.1. Fiction**

La fiction vient transformer les événements mais sans en altérer le fond, c'est pour lui un travail de reconstitution. Nous pouvons citer un exemple tiré du *Livre brisé* « Ma femme soupire, ton anneau ce n'est pas une alliance. C'est un alliage ! » (Doubrovsky, 1989, p.126). L'écrivain admet avoir inventé ses paroles, mais elles traduisent fidèlement ce que ressentait sa femme à cet instant. La fiction nous libère d'une vérité factuelle pour nous tourner vers une vérité essentielle. Cette phrase est plus efficace, plus belle, qu'un long discours explicatif qui serait vrai mais qui ennuerait le lecteur.

Prenons un deuxième exemple cette fois dans *Fils*, avec la partie « Rêves » qui constitue la plus grande partie de l'œuvre. Il s'agit d'une scène entre l'analyste et le narrateur. L'auteur avoue la réécriture fictive de cette scène, d'ailleurs d'après lui, cent cinquante pages pour décrire cinquante-cinq minutes c'est trop. Cependant, ce qui fait aussi la force de la littérature c'est qu'elle peut se permettre de se détacher du temps réel. L'auteur nous relate des événements passés mais tout est écrit au présent. C'est en ce sens que la fiction prend place : pour l'auteur l'utilisation du présent caractérise principalement l'autofiction. Le temps du récit correspond à d'autres données, l'auteur peut faire le choix d'explicitement une pensée sur plusieurs pages alors

qu'en temps réel elle n'a duré qu'une poignée de secondes. Dans une autobiographie, la séance chez le psychanalyste aurait été décrite puis commentée, dans l'autofiction doubrovskienne, les faits sont associés au fond et la fiction à la forme. La fiction est là pour ré-agencer le texte, le condenser, elle apporte au récit ce qu'il y a de romanesque.

On peut rappeler que Doubrovsky tape ses textes à la machine, ce qui lui permet d'agir sur la langue de manière visuelle. Les mots viennent s'associer les uns aux autres selon leur sens mais aussi leur son. L'écriture apparaissant sur la page blanche donne à son auteur la possibilité de la visualiser et de faire ainsi apparaître un rythme tel qu'il apparaît dans la vie, fait de blancs, d'accélération, d'associations d'idées, d'images. Le fait d'écrire des tapuscrits installe une certaine distance entre l'auteur et son récit et lui permet d'éviter l'écriture trop intimiste et appliquée de la forme manuscrite du journal intime. On peut voir ici l'influence du surréalisme avec une écriture quasiment automatique. De plus, le jeu entre les mots est ce qui fonde l'autofiction de Doubrovsky. C'est l'association des mots et des sons qui tisse le texte. Il y aurait donc une entité qui viendrait s'immiscer entre l'auteur et le narrateur, à savoir le « scripteur », celui qui écrit la façon dont les mots viennent à lui.

Dans son autofiction, Doubrovsky veut s'infiltrer en nous, nous laisser des traces de lui. Contrairement à une autobiographie qui reste à l'écart, qui laisse le lecteur contemplateur. « Telle est l'astuce. Si le lecteur a bien voulu me suivre, si j'ai réussi un peu, rien qu'un peu, à éveiller son intérêt pour mon personnage, je lui refilerai ma personne ... En dévorant le roman, il avalera l'autobiographie » (Doubrovsky, 1971 p.16). L'auteur se donne au lecteur pour mieux se retirer ensuite et s'il fait le choix de nous livrer son analyse c'est pour la faire également nôtre, pour que l'on entame un questionnement sur nous-mêmes. Or, le rêve vient se mêler à la réalité, il n'y a plus de chronologie à proprement parlé. C'est au lecteur de se débrouiller et de retrouver les trames du récit.

Ce que l'on remarque au sein des œuvres postmodernes c'est la disparition du sujet classique. Marguerite Duras dans *L'Amant* : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de lignes. Il y a de

vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne » (Duras, 1984, p.14). Ce phénomène est également présent dans *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet, à propos de son grand-père :

« Voilà donc tout ce qui reste de quelqu'un, au bout de si peu de temps, et de moi-même aussi bientôt, sans aucun doute : des pièces dépareillées, des morceaux de gestes figés et d'objets sans suite, des questions dans le vide, des instantanés qu'on énumère en désordre sans parvenir à les mettre véritablement (logiquement) bout à bout » (Robbe-Grillet, 1984, p. 27).

Enfin dans *Le Livre brisé* Doubrovsky écrit :

« Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d'existence brisés, des phases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C'est cela qu'il faut que j'écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire » (Doubrovsky, 1989, p.229).

Le personnage perd aussi de son unité et il n'y a plus de suite logique chronologique. « Ce que l'écrivain invente, c'est la reconfiguration de fragments d'existence qu'il réinscrit dans un texte » (Doubrovsky, 2007). L'auteur a conscience que la vie ne peut être retranscrite à travers un texte, la vie s'exprime par le corps mais le récit peut s'efforcer de retranscrire l'intime du vécu et ses contradictions.

Etant donné que Doubrovsky est à la fois écrivain et théoricien, une ambivalence peut se présenter à nous. Autrement dit, en tant qu'auteur il revendique le fait que les écrivains sont inconstants, ils peuvent dire une chose et son contraire. Alors que dans la théorie et en tant que critique, son objectif est de trouver la cohérence d'une œuvre. Dès lors, face à cette ambiguïté, il rétorque que les incohérences sont relatives à sa personnalité. Mais on trouve bien évidemment une cohérence, une continuité, dans ses autofictions.

Selon lui, on accorde trop d'importance à l'affirmation identitaire, pas assez à ce qui relève de l'expérience poétique dans laquelle le « je » se dissout. On peut citer Sartre qui ne cesse d'accompagner Doubrovsky, et qui dit dans *La Nausée* : « quand on s'engage dans un récit, on prend le temps par la queue et donc, on arrive

après » (Sartre, 1943, p.111). On arrive après en tant qu'être subjectif, avec la lecture qu'on a du passé. Dans ce sens écrire sa vie, c'est forcément en faire un roman. « C'est parce que la vie est un roman que seul le roman peut raconter la vie ».

Lorsque nous avons tenté de fournir une définition de ce qu'était le postmodernisme, nous avons vu qu'il se référait en premier lieu à l'architecture. Cela est significatif si l'on regarde les œuvres littéraires contemporaines, elles sont envisagées comme des œuvres architecturales. Elles sont constituées par plusieurs ensembles qui se tiennent en un tout. Ce sont des écrivains de la totalité qui maîtrisent le socle de leur écriture architecturale et peuvent ainsi improviser.

#### **1.4. Philippe Forest**

Philippe Forest, écrivain et professeur de littérature, est l'auteur de neuf romans et de nombreux essais. Son écriture est marquée par le thème de la disparition car sa fille meurt d'un cancer à l'âge de 4 ans. Cela va constituer le sujet central de ses romans. Même s'il adopte une posture de distance face à l'autofiction, il en demeure l'un des principaux représentants et théoriciens.

##### **1.4.1. Ecrire le traumatisme**

Cela fait plus de vingt ans que *l'Enfant éternel* a été publié et l'auteur, roman après roman, n'a cessé d'interroger la même vérité. Ces vingt années peuvent sembler très longues mais elles restent insuffisantes pour dire cette vérité. Dans *Tous les enfants sauf un* il affirme en avant propos : « J'ai pensé parfois que lorsque dix ans auraient passé je pourrais raconter à nouveau ce qui nous était arrivé. Et que, si j'en étais capable, je le ferais alors comme il fallait. Simplement, je ne pensais pas que dix ans passeraient aussi vite. Et que tout ce temps m'aurait laissé à ce point inchangé » (Forest, 2005, p.10). Il va, au fil des romans, essayer de s'éloigner du dispositif romanesque en redonnant, par exemple, leur vrai nom à chacun des personnages mais il se rend compte que cette démarche est vaine : « Mais bien sûr à la littérature on n'échappe jamais » (Forest, 2005, p.166). L'auteur relève le défi en partant du principe que toute pensée, aussi compliquée soit-elle, peut être dite par la littérature. C'est de là que provient l'énergie littéraire, dans le fait de parvenir à

exprimer les choses que l'on a le plus de mal à formuler. Ecrire, c'est montrer les choses comme dans la vie, avec fluidité, et pour autant cela doit sembler vrai.

Philippe Forest considère ses livres comme une série à l'intérieur de laquelle chaque élément nouveau reprend la matière du livre précédent, tout en renouvelant l'expérience à travers le langage. Ses livres ont donc une cohérence mais sont assez différents les uns des autres. L'auteur préfère employer le terme de « reprise » plutôt que celui de répétition. Il emprunte cette expression au philosophe Kierkegaard qui affirme : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais dans des directions opposées ; car, ce dont on a ressouvenir, cela a été : il s'agit donc d'une répétition tournée vers l'arrière ; alors que la reprise proprement dite serait un ressouvenir tourné vers l'avant » (Kierkegaard, 1990)

Dans ses romans, l'auteur ne cherche pas nécessairement à parler de sa vie intime mais plutôt à communiquer, à travers diverses voix, une expérience difficile à transmettre. Le « Je » s'efface alors dans le mouvement anonyme du texte, notamment grâce à l'utilisation de plusieurs pronoms personnels et à la variété de la focalisation. En effet, on remarque souvent l'emploi du pronom indéfini « on » et quelquefois le lecteur est visé avec l'usage du « vous ».

Philippe Forest se revendique des avant-gardistes littéraires (Breton, Leiris, Bataille) et aussi des structuralistes (Barthes, Sollers, Robbe-Grillet). Pour lui, son positionnement est le même que celui d'Artaud : ne pas concevoir de littérature qui soit détachée de la vie. L'écrivain se retrouve sans cesse face au même dilemme : la nécessité et l'impossibilité de dire. Le roman invite à redéfinir le réel, c'est-à-dire l'impossible, le réel étant une vérité qui s'exprime sur le mode du vide et du vertige. L'œuvre est un miroir, un point fixe mais c'est celui qui lit (ou qui relit) qui change; les livres contiennent votre propre vie.

« Il me semble, malheureusement, que *la Recherche du temps perdu* ne peut plus se faire avec la force et la franchise de Marcel Proust. La société qu'il décrivait était encore stable, une société du XIXe siècle. La mémoire de Proust fait ressurgir le passé dans ses moindres détails, comme un tableau vivant. J'ai l'impression

qu'aujourd'hui la mémoire est beaucoup moins sûre d'elle-même et qu'elle doit lutter sans cesse contre l'amnésie et contre l'oubli. À cause de cette couche, de cette masse d'oubli qui recouvre tout, on ne parvient à capter que des fragments du passé, des traces interrompues, des destinées humaines fuyantes et presque insaisissables. Mais c'est sans doute la vocation du romancier, devant cette grande page blanche de l'oubli, de faire ressurgir quelques mots à moitié effacés, comme ces icebergs perdus qui dérivent à la surface de l'océan. » Modiano (extrait du discours de la remise du prix Nobel).

Dans sa démarche incertaine Modiano restitue une réalité au monde, mais c'est une réalité fantomatique. Forest est proche de cette appréhension de la réalité.

L'auteur proposait d'introduire, à côté de la notion de « pacte autobiographique » théorisée par Philippe Lejeune, celle d'un autre pacte qu'on appellerait « de témoignage ». Le romancier devrait être pour lui un sujet témoignant de quelque chose. Le roman devrait d'une part répondre au réel, à l'appel que le réel lui adresse, mais d'autre part répondre aussi du réel, s'en faire le témoin. Tous les romans de l'auteur témoignent d'une nécessité, d'un désir. Il ne suffit pas d'être témoin du vrai, encore faut-il être un vrai témoin. Autrement dit, un texte engage du côté de la vérité celui qui l'écrit. Dans l'autofiction, une opposition demeure entre fiction et vérité, même si elle va être dépassée par chaque écrivain, à sa manière.

Dans la préface de *L'Âge d'homme*, Leiris évoque la fameuse corne du taureau en affirmant qu'un véritable écrivain est celui qui ose affronter non pas la corne du taureau, parce que c'est impossible dans un texte, mais l'ombre de la corne du taureau. Une œuvre littéraire doit faire face à cette ombre de la corne. Il ne faut pas imaginer une opposition tranchée entre fiction et vérité mais plutôt un mouvement de vases communicants. On ne peut pas attendre une solution très précise et claire car si les écrivains avaient trouvé le fin mot de la chose, ils cesseraient d'écrire.

L'auteur s'insurge contre les mauvaises autofictions contemporaines qui sont dépourvues de pensées et présentent le témoignage dans sa forme la plus pauvre

qui soit. Elles présentent le « je » comme un jeu pour les faire exister et leur histoire prétend devenir une intrigue, or c'est le processus opposé. Il faut briser l'histoire pour qu'il en sorte du réel. Il semble nécessaire de réintroduire de la pensée, soit sous la forme philosophique soit sous la forme littéraire. C'est une manière d'agir contre ce type d'autofiction.

Philippe Forest entre dans cette arène de la vérité sur une expérience biographique, sur une épreuve, celle du deuil. La fiction pure offre la possibilité de raconter des faits que l'on n'a pas vécus. C'est une des tensions qui réside dans l'autofiction et que Forest appelle « la possibilité poétique de la fiction. » Cependant, tout est une question de degré, le récit doit être gagé sur l'expérience mais cela n'interdit pas le recours à la fiction si celle-ci est en lien avec l'épreuve racontée. De toute manière, en racontant un événement, on le transforme en un récit. La vérité pure n'existe pas. L'auteur affirme qu'il s'agit encore une fois de degré, cela dépend de l'usage des détours fictionnels que l'on emprunte. Si l'œuvre n'est pas validée dans une forme de vérité de la vie alors elle n'est pas réussie. Ce serait le critère déterminant. On voit d'ailleurs assez facilement ce qui sonne faux et ce qui ne l'est pas. L'œuvre littéraire va dépasser ses propres frontières, il s'agit d'un engagement total qui va au-delà de 300 pages. Bien évidemment, on peut considérer la littérature comme un divertissement ou une distraction mais lorsque l'on parle d'œuvre littéraire on attend un engagement entier de l'écrivain. La question de l'éthique est donc liée à l'esthétique et elles ne peuvent se dissocier.

Christine Angot, dans l'œuvre collective dirigée par Forest écrit ceci : « Écrire 'je' est tout autre chose que de mettre en scène une marionnette ou projeter un reflet. Tout dépend du rapport entre le pronom choisi, quel qu'il soit, et la vérité. Je n'ai jamais vu 'je' dans un miroir » (Angot, 2011). La vérité romanesque a l'esprit de contradiction, elle retire à la société un pan de son contrôle sur la vérité, juste un pan, au moins sur ce trou qu'on appelle la fiction, le délire de la fiction. Autofiction devrait vouloir dire que ce délire est tenu par un narrateur ou une narratrice, dont le modèle, l'auteur en personne, ne délire pas dans la vie réelle et sociale. C'est donc une opération critique. Ce n'est pas de la confession et encore moins du journal intime, c'est de la critique sociale dissimulée sous les traits biographiques.

### 1.4.2. Roman du « je »

Dans ses essais *Le Roman, le Je* et *Le Roman, le réel*, l'auteur distingue trois niveaux différents: d'abord « l'ego-littérature », où le « Je » se présente comme une réalité biographique, psychologique, sociologique, dont témoignages, documents, récits de vie expriment l'objectivité antérieure à toute mise en forme par l'écriture » (Forest, 2001, p.37). Ici le « moi » et son vécu constituent l'objet et l'origine du travail d'écriture. Ensuite vient l'autofiction qui, pour l'auteur, assume sa part de fiction dans un récit à la première personne. Selon lui, il s'agit d'un « phénomène spécifique du roman français fin-de siècle » (Forest, 2001, p.13). Enfin, pour le troisième niveau, Forest nous présente un nouveau concept qu'il nomme « Roman du Je ». D'après lui, l'autofiction tente de découvrir les origines, l'identité ou la vérité d'un sujet alors que « le roman du je » exprime un sentiment de perte.

Le « Roman du Je », tel que le conçoit Forest, insiste sur le fait que l'identité entre auteur, narrateur et personnage ne peut exister :

« Alors même qu'il lui prête son nom, son histoire, les traits les plus singuliers de son visage, l'auteur diffère radicalement du personnage qui le représente au sein de l'espace littéraire » (Forest, 2001, p.17). Forest nous dit ici que la réalité se transforme nécessairement en fiction dans une œuvre littéraire. Alors que l'autobiographie tente à tout prix de réduire cet écart entre vérité et fiction, on peut dire que « le roman du je » explore cette impossible réconciliation. Autrement dit, dès que l'on essaie de mettre par écrit une expérience que l'on a vécue, on en fait un roman. Cette conception du « roman du je » permet à l'autofiction de se délester du poids autobiographique qu'elle véhicule encore.

Avant d'en arriver à ce nouveau concept, l'auteur part d'un constat : la disparition du sujet narratif. Forest démontre qu'il ne s'agit pas d'une réelle disparition ni même d'un rejet mais plutôt d'un changement de statut. L'écriture à la première personne renvoie inconsciemment à l'autobiographie théorisée par Lejeune. L'écriture de la Réalité n'est plus possible, ce défi que proposait l'autobiographie se trouve dépassé. Or, il ne s'agit pas de fermer la porte au réel, et le sujet narratif n'est plus producteur de vérité mais de création littéraire. Sa vérité s'inscrit dans la fiction.

Pour l'auteur, le fait d'écrire est la tentative de répondre à l'impossible du réel, à ce qu'il a de scandaleux, d'obscène. De plus, on présente l'autofiction, en général, comme une littérature du « moi », littérature dans laquelle l'auteur met en avant son « moi ». Forest soutient l'idée contraire : cette pratique littéraire est une sorte d'analyse et de dissolution du « moi », c'est-à-dire un effacement progressif, un travail de déconstruction.

Dans ses romans, l'auteur ne cherche pas nécessairement à parler de sa vie intime mais plutôt à communiquer, à travers diverses voix, une expérience difficile à transmettre. Le « Je » s'efface alors dans le mouvement anonyme du texte, notamment, grâce à l'utilisation de plusieurs pronoms personnels et, à la variété de la focalisation. En effet, on remarque souvent l'emploi du pronom indéfini « on » et, parfois, le lecteur est visé avec l'usage du « vous ». Pour l'écrivain, cette littérature est loin de la posture nombriliste que certains auteurs peuvent adopter : « L'autofiction quand elle est intéressante, ce n'est pas un pur exercice où on se contemple soi-même, il y a toujours un décalage entre le « je » qui écrit et le « moi » au sujet duquel celui-ci écrit. Dans le cadre de l'autofiction il y a toujours un face à face avec soi-même, un dialogue qui s'installe entre le « moi » et le « je » » (Forest, *Carnet Nomade*, 2011).

Nous pouvons citer *Le Miroir qui revient*, *Angélique ou l'enchantement* et *Les Derniers jours de Corinthe* d'Alain Robbe-Grillet, qui, pour Forest sont des « romans du je ». Ils ont tous en commun de se présenter comme des romans personnels mais finissent par glisser vers la vie d'un ou d'une autre devenant l'objet principal du livre.

La propre identité du narrateur est toujours un perpétuel questionnement: est-ce que je suis moi aujourd'hui ou moi d'autrefois ? Et si je suis le moi d'autrefois qui suis-je aujourd'hui ? Et l'inverse. Le moi se présente comme un mirage. On peut citer cet extrait de Jorge Luis Borges, tiré de son recueil de nouvelles, et exprimant pertinemment ce trouble de l'identité :

«C'est à l'autre, à Borges, que les choses arrivent. Moi, je marche dans Buenos Aires, je m'attarde peut-être machinalement, pour

regarder la voûte d'un vestibule et la grille d'un patio. J'ai des nouvelles de Borges par la poste et je vois son nom proposé pour une chaire ou dans un dictionnaire biographique. [...] Il y a des années, j'ai essayé de me libérer de lui et j'ai passé des mythologies de banlieue aux jeux avec le temps et avec l'infini, mais maintenant ces jeux appartiennent à Borges et il faudra que j' imagine autre chose. De cette façon, ma vie est une fuite où je perds tout et où tout va à l'oubli ou à l'autre. Je ne sais pas lequel des deux écrit cette page » (Borges, 1971).

Il y a toujours un écart entre « je » et « moi ». Parler du « je » est toujours une construction architecturale et Proust appelait cela « le livre intérieur. » Il s'agit d'une expérience de soi qui est recomposée.

Dans l'ouvrage collectif dirigé par Forest, notons la contribution de Doubrovsky. En voici un extrait :

« En fin de compte, l'opposition entre l'autobiographie classique et l'autofiction moderne, n'est pas essentiellement une différence de genre. L'autobiographie ne contient pas moins de fiction que l'autofiction, c'est aussi le roman d'une vie, telle que pouvait l'exprimer le roman en « je » du XVIIIe siècle. Il n'y a qu'à consulter les notes des éditions de la Pléiade. Dans ses rêveries du promeneur solitaire, Rousseau reconnaît avec une remarquable lucidité qu'il s'est laissé aller parfois, dans *les Confessions* à des emportements de son imagination, à la vivacité inventive de l'écriture dans les histoires qu'il raconte. Car on se raconte toujours des histoires quand on se remémore sa vie. Chateaubriand n'a jamais eu la rencontre qu'il décrit avec Washington. En ce qui me concerne, j'ai été amené à me raconter à moi-même selon la vision de soi, que m'a donné l'expérience de la psychanalyse. L'image de soi qu'elle construit est aussi un mythe, mais qui colle bien aux souvenirs épars que l'on peut avoir de soi-même. L'autobiographie n'est ni plus vraie ni moins fictive que l'autofiction. Et à son tour l'autofiction est finalement la forme contemporaine de l'autobiographie » (Doubrovsky, 2011).

L'autofiction c'est l'autobiographie à l'air du soupçon. Autant dans *les Confessions*, Rousseau construit une image de lui-même, autant, il la laisse se dissoudre dans *les Réveries du promeneur solitaire*. Ce sont ces deux pôles qui sont présents dans l'écriture de l'autofiction. On accorde trop d'importance à l'affirmation identitaire, pas assez à ce qui relève de l'expérience poétique dans laquelle le « je » se dissout. « C'est parce que la vie est un roman que seul le roman peut rendre compte de la vie. » En faisant l'exercice de raconter le récit d'une vie, il y a toujours le risque d'être pris par l'illusion rétrospective. Philippe Forest appréhende le travail d'écriture sous la forme d'un rêve à moitié éveillé mais toujours à la recherche d'une certaine conscience. Il s'agit de conduire le récit autobiographique vers une « expérience intérieure », telle que la conçoit Bataille. Cela peut être une expérience poétique, la jouissance sexuelle, l'ivresse ou l'extase mystique ; ce sont des instants où il n'y a plus de « je ». Pour Forest, la littérature doit tendre à cela. C'est donc très loin du simple fait de raconter sa vie.

L'article de Philippe Forest, dans l'ouvrage collectif *Je et moi* se termine ainsi : « Comme il est vrai le mot que j'ai souvent dit sur moi, que comme Shéhérazade sauve sa vie en racontant des histoires, ainsi, je sauve la mienne ou la maintient à force d'écrire. »

### **1.5. Marie Darrieussecq**

La romancière Marie Darrieussecq a également été psychanalyste. Elle a expérimenté l'autofiction dans *Le Bébé*, livre relatant quelques mois de la vie d'une mère qui s'occupe de son nouveau-né. Le livre aborde plusieurs thèmes: l'amour, la culpabilité, le rôle de la mère, la fonction du père et l'incapacité à définir le bébé. Écrit comme un recueil de sensations, d'impressions et de réflexions, le récit est fragmenté et contient très peu d'indicateurs de temps, hormis les saisons qui forment les deux grands chapitres du livre. Son écriture s'attache à décrire le corps et ses sensations, les limites de l'identité, l'errance, la solitude. Ces thèmes sont d'ailleurs récurrents dans ses romans.

### 1.5.1. Autofiction, « effets de vie »

Marie Darrieussecq définit clairement l'autofiction ainsi : « Récit à la première personne se donnant pour fictif mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son nom propre et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples “effets de vie” » (Darrieussecq, 1996, p.369-380). Ici, l'auteure répond à Genette dans son article « L'Autofiction, un genre pas sérieux », publié en 1996 dans la revue *Poétique* car elle n'est pas d'accord avec ce qu'il défend. Genette dans *Fiction et Diction*, n'est pas du tout persuadé de la spécificité du « genre » de l'autofiction, il critique notamment la définition de Doubrovsky qui, selon lui, pourrait s'employer pour n'importe quel texte à la première personne dont la référentialité est incertaine. Or, pour Darrieussecq, la référentialité est toujours présente et défend le maintien de la vraisemblance.

« Le choix de la fiction n'est pas gratuit : pour faire sa place « à coup sûr » dans le champ littéraire, en toute rigueur générique aristotélicienne, l'autobiographie n'a pour solution que l'autofiction. Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque l'autofiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction : coup de force « ontologique » qui assure par essence une place à mon livre dans la littérature. Aristoteles dixit » (Darrieussecq, 1996, p. 372-373).

Cependant, elle ne nie pas non plus le dilemme qui anime ce genre : « Se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction » (Darrieussecq, 1996, p.373). D'après elle, l'autofiction se distingue néanmoins de l'autobiographie en assumant son « impossible sincérité ou objectivité » et en intégrant « une part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient » (Darrieussecq, 1996, p.377). Darrieussecq précise sa définition :

« L'autofiction met en cause la pratique « naïve » de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première

personne ne saurait se garder de la fiction, ne saurait se garder de ce fameux roman que convoque le paratexte. L'autofiction, en se situant entre deux pratiques d'écriture à la fois pragmatiquement contraires et syntaxiquement indiscernables, met en cause toute une pratique de la lecture, repose la question de la présence de l'auteur dans le livre, réinvente les protocoles nominal et modal, et se situe en ce sens au carrefour des écritures et des approches littéraires » (M. Darrieussecq, 1996, p.376).

De plus, elle ajoute que :

« La différence fondamentale entre l'autobiographie et l'autofiction est justement que cette dernière va volontairement assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de la réalité, à l'énoncé biographique, scientifique, clinique, bref : « objectif » ; l'autofiction va volontairement, partant structurellement, assumer cette impossible sincérité ou objectivité, et intégrer la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient. L'autofiction jouera ainsi sciemment sur la ressemblance ambiguë qui existe entre l'autobiographie et le roman à la première personne » (Darrieussecq, 1996, p.376).

Donc, elle nous dit que l'auteur autofictionnel accepte le fait que la mémoire n'est pas transparente. Il prend ainsi ses responsabilités face à ses lecteurs qui attendent de lui la vérité. Elle reproche à Genette et Colonna de privilégier les effets d'in vraisemblances qui accentuent le caractère fictif de l'histoire. Elle propose plutôt de s'attacher aux « effets de vie » qui donnent un aspect réaliste et qui permettent au lecteur d'adhérer au récit.

Par ailleurs, lorsque l'auteure donne à son article le titre suivant : « L'Autofiction, un genre pas sérieux » c'est pour ébranler la soi-disant vérité du récit autobiographique. Pour Darrieussecq, le caractère « vrai » d'une vie se saisirait mieux à travers la fiction plutôt qu'avec un récit ordonné et se voulant fidèle aux événements. En définitive, cette idée rejoint celle de Doubrovsky et de notre

définition de départ; elle a réussi à l'explicitier et à l'enrichir. De plus, c'est surtout en dépit de ce caractère indécis, incertain, que Darrieussecq présente l'autofiction comme un genre « pas sérieux ». En effet, pour l'auteure c'est son pacte contradictoire qui la rend difficile à conceptualiser, autrement dit : « l'autofiction demande à être crue et demande à être non crue ». (Darrieussecq, 1996, p.3) Lors d'une interview, l'auteure dit s'être souvent reprochée de ne pas écrire des livres « à histoires », comme on peut en trouver dans les romans de fiction pure. Or, il est évident que tous ses livres présentent des histoires très lisibles. Ce n'est pas parce que le réel et la fiction se côtoient que le livre perd de sa puissance romanesque. Pour l'auteure, les débats qui animent l'autofiction sont inévitables mais, selon elle, le problème c'est que tout le monde voudrait réussir à moraliser, c'est-à-dire à réduire ce phénomène.

Nous pouvons rappeler que Marie Darrieussecq, au cours de sa carrière universitaire, s'est intéressée en particulier à l'autofiction et, dans sa thèse, a travaillé sur Guibert, Leiris, Doubrovsky et Perec. Ajoutons que l'intertextualité fait partie intégrante de l'œuvre de Darrieussecq, y compris dans *Le bébé*. En effet, ce nouveau-né est bien entouré, en particulier par des auteurs d'autofiction : Angot, Guibert, Ernaux, Dustan mais également Montaigne, James, Tolstoï, Joyce, le reliant ainsi au monde littéraire. Grâce à l'analyse de ces auteurs, elle a pu concevoir comment la littérature parvient à dire des moments de crise, et comme beaucoup d'auteurs d'autofiction, elle doit elle-même faire face aux limites de l'exprimable. Avec le sujet du *bébé*, il est effectivement difficile de mettre des mots sur ce qui n'est que sensations. La fiction permet de faire un pas de côté, de trouver des métaphores, des formes pour ce qui n'en possède pas. Accoucher d'un livre après avoir donné naissance à un bébé, c'est essayer de mettre en mots ce qui est intraduisible : « l'écriture pousse ici avec le bébé, et le bébé profite de l'écriture, puisque ce cahier rend sa mère heureuse. »

D'autre part, tout écrivain engage dans son travail d'écriture un rapport à la langue. Marie Darrieussecq ayant des origines Basques du côté maternel a pu ainsi appréhender le français avec une certaine distance. Très jeune, elle a conscience que le français n'est qu'une langue parmi d'autres. Même si elle ne parle pas le basque,

elle considère que le français n'est pas sa langue maternelle, elle l'envisage donc comme une langue étrangère et se libère ainsi d'un certain poids. Elle la considère comme un outil que l'on peut utiliser, casser, démolir, refaire. La langue ne doit pas être dominante mais vivante. Elle se pense plus comme auteure européenne que française et se nourrit de ses passages de frontières et des rencontres qu'elle fait avec des auteurs étrangers, d'origines et de cultures différentes. Dans ses romans, on remarque un effort particulier sur la langue, les sons, le rythme car « quand on lit dans sa tête, on lit à voix haute dans sa tête » (Darrieussecq, Masterclasse, 2018)

### **1.5.2. Le poids du « je »**

Marie Darrieussecq remarque que, dans l'autofiction, le fait que le narrateur écrive donne une assise au récit, comme un miroir. Si le récit avait été à la troisième personne du singulier, cela aurait donné un discours indirect libre qui sonne faux tandis qu'à la première personne, ça semble évident. Dans *Le bébé*, « je » partage le récit avec le « il » du bébé et du père. Aucun prénom n'est donné, laissant ainsi une place à la fiction. De plus, dans un article « Je est une autre » elle souligne la difficulté pour une auteure d'exprimer le genre féminin. Notamment à travers son roman *Truisme*, dans lequel elle explore les différentes facettes du genre féminin. Le « je » masculin et féminin n'est pas exactement le même. Cela s'explique par la culture ou l'éducation mais le « je » féminin présente toujours un manque ou un vide. Il manque une approbation masculine pour exister et donc ce « je » qu'elle met en œuvre témoigne de ce vide, de ce manque. « Ce n'est pas seulement le « je » des femmes, c'est aussi le « je » de la narratrice ou du narrateur, un « je » immatériel, le « je » de ce qui écrit en moi, qui n'est pas Marie Darrieussecq, mais cette absence qui écrit en moi, qui me donne beaucoup de force mais qui est aussi, je l'ai dit, difficile à vivre » (Darrieussecq p.141).

Avec *Le bébé*, l'auteure tente de déployer les problématiques qu'engendrent à la fois l'écriture et la maternité qui sont en général deux entités antinomiques. Jusqu'au XXe siècle, la plupart des écrivaines connues n'ont pas eu d'enfants. Ici l'œuvre est intimement liée au réel et on peut se demander : Darrieussecq aurait-elle écrit *Le bébé* si elle n'avait pas donné naissance à un enfant? Le texte n'aurait probablement pas eu la même teneur, la même force. Sa compréhension est née de

son expérience personnelle et n'est plus seulement un entendement intellectuel. A la parution du livre, les critiques n'ont pas été tendres, ils ne considéraient pas *Le bébé* comme un sujet digne de la littérature et ont pris son roman pour le journal d'une jeune maman. Ils ont vraisemblablement fait abstraction de la valeur littéraire du texte. Or, par l'observation parfois clinique de nombreux détails, elle montre ce qu'un bébé révolutionne dans le corps et l'esprit de sa mère. Ce que tente ici l'auteure est un véritable défi ; la maternité donne lieu à beaucoup de clichés et de mièvreries dont nous avons certes besoin pour vivre en société, pour calmer nos émotions. Mais cette œuvre propose d'en sortir, elle en parle différemment, comme n'importe quel autre sujet littéraire. Il est vrai que seuls les médecins, les psychanalystes écrivent et analysent les bébés, c'est rarement le cas des mères. La littérature ne s'est jamais tellement penchée sur ce sujet, et accorde une place au petit enfant plutôt qu'au bébé.

### **1.5.3. De L'intime A L'universel**

Par ailleurs, si pour Marie Darrieussecq la naissance de son fils constitue un sujet d'étude, ce n'est pas l'unique raison d'être de ce livre, comme elle l'exprime: « ce n'est pas la naissance du bébé qui déclenche ces pages, c'est l'existence d'autres livres et d'autres phrases » (Darrieussecq, 2002, p.44). On peut dire que *Le bébé* est une sorte de manifeste qui renouvelle le discours enveloppant la maternité. L'enjeu est surtout linguistique et littéraire. Même si la conciliation des deux tâches reste difficile au XXI<sup>e</sup> siècle, création et procréation ne doivent plus s'opposer. A la lecture du roman, on prend conscience que le bébé est un sujet tabou, même s'il semble être un objet banal de sentimentalité. La narratrice tâche d'être à l'écoute de ce qu'un être nouveau déclenche comme « montée de mots ». Cette expression prend tout son sens parce que, dans le roman, le bébé n'accède qu'à une existence faite par l'écriture. « Un livre ne prend sa nécessité que dans l'écriture effective dans sa visée: dans sa capacité à rendre compte du monde » (Darrieussecq, 2002, p.188).

D'après elle, *Le bébé* est proche de l'autobiographie, c'est un document. Avec humour, détachement et lucidité, la romancière analyse, dissèque, commente sans jamais nommer le bébé afin de raconter une histoire universelle. En effet, ce nourrisson est le sien mais cela pourrait être n'importe quel nouveau né. Ce livre, à la

fois très personnel concerne aussi tout le monde. De plus, elle soutient l'idée que tout est dans le travail d'écriture, quand on parle de soi, il faut s'ouvrir à l'autre. Encore une fois, cette autofiction n'est pas nombriliste, l'auteure ne nous dévoile ses petits problèmes personnels et, ainsi, le lecteur ne pénètre pas dans la vie intime de l'écrivain mais simplement dans « la vie ». Comme pour Doubrovsky, chez Darrieussecq c'est la psychanalyse qui rend possible cette écriture. Sur le divan on règle le rapport à l'autre, à l'étranger, mais aussi l'autre en nous-mêmes. Dans le récit, elle va bien au-delà de tout ce qui est anecdotique, elle raconte le bouleversement de l'espace-temps, soudain tiraillée entre la nostalgie de sa propre enfance et l'angoisse de perdre son bébé, entre une tendre mélancolie et une violente prémonition. Donner la vie, c'est intrinsèquement donner la mort. Le livre de Darrieussecq pose des questions métaphysiques : qu'est-ce qu'un bébé ? Qu'est-ce qu'une mère ? En l'occurrence une mère écrivain. Est-ce que le langage de la littérature est en concurrence avec le langage maternel ? A travers son récit elle tente d'y répondre malgré les réactions parfois violentes de la société, interdisant toute forme de discours intellectuel sur le bébé.

## **DEUXIEME PARTIE : ANALYSE DES ROMANS : *L'ENFANT ETERNEL, FILS ET LE BEBE.***

A travers l'analyse de ces trois romans nous essaierons de voir comment les auteurs mettent en pratique leur théories et font de ces récits des autofictions. Ces romans, même si de prime abord ils semblent aborder des thématiques différentes, se recoupent sur de nombreux points et en particulier sur celui de la filiation. Dans cette deuxième partie, nous aborderons les thèmes caractéristiques de ce genre. Comme nous l'avons évoqué au début de notre travail, l'autofiction se fonde sur la fusion entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Nous verrons quelle valeur ces auteurs accordent à ce « je » qui mêle à la fois réel et imaginaire. Cette exploration du « je » passe par une auto-analyse. En effet, la psychanalyse semble avoir bouleversé le champ littéraire et atteindre la vérité est un leurre quand on sait que nous avons tous un inconscient. Mais la notion même de psychanalyse est remise en cause car cette littérature tente de s'affranchir de toute forme de domination. C'est une écriture du passage, de la transgression. De plus, l'autofiction est un genre qui témoigne de moments de crises individuelles. Aussi analyserons-nous la manière dont les personnages tentent de redéfinir leur identité, comment ils font face au traumatisme. Enfin, on observera en quoi la forme de l'écriture autofictionnelle, qui s'affranchit des normes littéraires, est au service de ces vies fracturées.

*L'Enfant Eternel* nous raconte l'insoutenable: la découverte et la progression de la maladie de Pauline, une petite fille de trois ans. Nous savons dès le début de l'histoire qu'elle est condamnée. Le récit nous est raconté par le père de la petite fille qui est donc le narrateur, et qu'on ne peut séparer indéniablement de l'auteur. A mesure que la santé de Pauline se dégrade, le narrateur suspend le temps: il réfléchit alors sur le fait d'écrire, ce qui est nouveau pour lui car il s'agit de son premier roman. A la fin du roman, Pauline meurt et son père commence à écrire.

*Fils* raconte l'histoire de Serge Doubrovsky; c'est un récit écrit à la première personne et faisant sans cesse des allers retours entre le présent et le passé. Le narrateur nous raconte sa vie entre New York et la France, sa séance de psychanalyse durant laquelle il relate le rêve d'un monstre marin. Il évoque son cours

à l'université sur le récit de Thémène dans Phèdre de Racine. L'histoire se déroule en 24 heures. On voit la volonté de faire contenir dans un livre une journée qui, elle, contient toutes les journées. On pourrait dire que ce livre se présente comme un long monologue intérieur. Le style est haché, les phrases sont déstructurées, certains passages ne sont pas ponctués. Serge Doubrovsky joue avec les mots et nous fait vraiment entrer dans « l'aventure du langage ».

*Le Bébé* de Marie Darrieussecq, est constitué de deux cahiers, (printemps-été et été-automne) qui prennent la maternité comme objet et s'interrogent sur ce qu'est un bébé. C'est en effet lui qui est au premier plan. Le récit se centre sur le rapport au bébé et contient des réflexions sur les discours qui entourent cet « objet ». L'auteure pose cette question en particulier : pourquoi le bébé est-il si absent du monde littéraire ? La narratrice tente de continuer à écrire tout en s'occupant de son bébé. Ces cahiers sont rédigés de façon fragmentaire. Ce choix formel lui permet d'écrire au plus près du quotidien.

## **2.1. Le réel comme fiction de soi**

L'autofiction discute cette notion de « vérité » et engage un nouveau rapport à soi. Les repères textuels sont flous, brouillés, volontairement ambivalents. « Autobiographie ? Non [...] si l'on veut, autofiction [...] ou encore autofriction [...] » annonce Serge Doubrovsky dans les pages liminaires de *Fils*. Ce cadre de lecture entremêle les genres, il est difficile d'opérer un décodage clair. Doubrovsky part du postulat que le sujet est fictif dans son discours sur lui. Le récit se perd comme dans un labyrinthe, il met le lecteur au défi de retrouver le fil et de ne pas le perdre. Accepter les règles d'un « je » de pistes. De plus, nous devons rappeler que l'autofiction est liée à cette époque postmoderne, avec une nouvelle émergence du « je » qui, jusqu' alors, n'avait plus de valeur, l'individualité se fondant dans la masse commune. La seconde guerre mondiale, la violence du système capitaliste ont contribué à déshumaniser nos sociétés. Comment parvenir à écrire après Auschwitz ? La singularité et l'identité ont été absorbées par un « on ».

*Fils* de Doubrovsky tente de dire le « je », nous montre à la fois son impossibilité, ses doutes et sa pluralité. Il s'agit d'un « je » renaissant, se détournant

du pacte autobiographique. Il ne s'agit pas là d'un travail d'introspection consistant à chercher la vérité de soi mais plutôt d'un « je » en devenir, en tant que témoin d'une expérience. Il est impossible de savoir qui on est vraiment « Trop de facettes. Jeux de glace. Trop de reflets » (Doubrovsky, 1977, p.71) Toute tentative de portrait n'est que vaine :

« Tête de mort. Moi. Ça [...] Glabellée pincée, nez coupant. Les pommettes se décharnent, les yeux s'évident [...] un cadavre» (Doubrovsky, 1977, p.40) elle ne peut être qu'évanescence : « ma gueule flotte, un reflet. Elle erre au loin, à l'infini, entre les montants qui sertissent le miroir » (Doubrovsky, 1977, p.49) Le narrateur - personnage de *Fils*, Serge Doubrovsky est à la recherche de lui-même. « Mon fantôme remue de la brume. Je sors des limbes » (Doubrovsky, 1977, p.70).

Dans *l'Enfant Eternel*, ce qui relève du romanesque et ce qui relève du réel sont si étroitement imbriqués qu'il est quasiment impossible pour le lecteur de savoir quelle est la part de fiction ou de réel. Philippe Forest est bien conscient du malaise que peut provoquer le roman : « Toute opération mentale est trahison, transposition, traduction. Le vivant devient être de fiction, simulacre que l'on fait vivre parce qu'il retient en lui la forme hallucinée de celui qui a été » (Forest, 1997, p.226). Ce qui est troublant, à la lecture de ce texte, c'est que nous n'avons aucun doute sur l'authenticité du récit émouvant que nous fait Philippe Forest de la maladie de sa fille puis de sa mort. Pourtant *l'Enfant Eternel* n'est pas un essai comme en a publié également l'auteur mais bel et bien un roman. La frontière entre la fiction et le réel est alors brouillée. Cela se manifeste en particulier par l'ébranlement du pacte nominal lors d'un passage du livre, nous rappelant ainsi que nous sommes malgré tout dans la fiction : Philippe devient « Félix » (Forest, 1997, p.236).

Chez Marie Darrieussecq, la fiction semble être intrinsèquement liée au récit, autrement dit, ce que l'on formule par écrit appartient d'emblée au fictif, sans la part de fiction le récit reste lacunaire. L'auteure a recours à « la fiction, pour dire la totalité » (Darrieussecq, 2002, p.120). Lorsque Darrieussecq fait le choix de commencer un travail littéraire sur son bébé, même si pour nous lecteur cette œuvre

reste ancrée dans le réel, le fait de transcrire comme elle dit « des sentiments en mots » ne peut se faire que par l’imaginaire : « Je ne peux pas mieux dire par la fiction : j’ai le bébé constamment sous les yeux » (Darrieussecq, 2002, p.34). Par ailleurs, tout récit de soi, et en particulier de sa propre enfance que l’on connaît par les anecdotes de nos parents, de notre famille, contribue à réinventer le réel. Nous l’avons évoqué, en parlant des lacunes de la mémoire et du plaisir que procure l’écriture. L’arrivée de ce nouveau-né renvoie la narratrice à son enfance à elle, qu’elle ne connaît que par ouï dire :

« Ma nounou avait des crises de *delirium tremens*, mais mes parents ne l’ont su que tard. J’étais si goulue qu’il fallait fendre mes tétines. J’avais des bavoirs en éponge et dentelle, que ma mère m’a donnés. Mon nom est brodé dessus. Je les tourne et retourne entre mes mains. La fiction est là. » Mais les anecdotes concernant ses parents sont plutôt joyeuses et positives : « Le bébé que j’étais a vu, à six mois, l’homme marcher sur la lune. Mes parents m’avaient réveillée au milieu de la nuit pour me mettre devant la télé. J’aime qu’ils aient eu cette idée, j’aime les jeunes gens qu’ils étaient » (Darrieussecq, 2002 p.149).

Dans ces trois œuvres, les auteurs-narrateurs-personnages sont représentés par un « je ». Mais il s’agit d’un « je » ouvert, tel que le conçoit Forest dans sa vision du roman du « je » défendant une vérité poétique. Il nous dit, lors d’un entretien, que « c’est lorsqu’on écrit le roman de sa vie que l’on redevient possesseur de celle-ci ». (Darrieussecq, 2012) La quête du « qui suis-je ? » est une quête de l’impossible et c’est en convoquant les auteurs surréalistes (Aragon, Breton, Bataille) que Forest défend ce point de vue. Le « je » se dissout dans une expérience qui est à la fois une expérience de beauté et de vérité. Dans son essai *Le Roman, le Réel*, il cite un extrait de Nadja de Breton, en particulier le début du récit qui commence par cette question : « Qui suis-je ? », vient en réponse le proverbe suivant : « Dis moi qui tu hantes je te dirais qui tu es ». Comme si le « je » ne pouvait se saisir lui-même que comme un fantôme, quelqu’un dont l’image manque au miroir. C’est ce « je » fantôme que l’on

retrouve chez nos trois auteurs, aux antipodes d'une autofiction qui exalte une image sociale.

En outre, on réalise vite que chaque œuvre se concentre sur un autre personnage que le narrateur. Dans *Fils* c'est la mère de Doubrovsky, dans *l'Enfant Eternel* c'est Pauline, la fille du narrateur et dans *Le Bébé*, c'est ce nouveau-né. En dressant le portrait d'une autre personne, on se dévoile soi-même, on finit par se raconter plus à travers les autres. Parvenir à capter sa propre image semble être un défi impossible, et peut-être que le regard de l'autre pourrait nous aider à y parvenir. La figure du « je » a besoin de l'altérité pour parvenir à se définir. Dans *Fils*, on remarque que l'autre est aussi bien la mère de Serge que Julien, ou encore ce monstre marin. Le moi est en prise avec l'autre, un double qui sème le trouble dans notre questionnement identitaire.

### **2.1.1. Le nom/ le « je »**

Dans *l'Enfant Eternel*, le père de Pauline, qui est aussi le narrateur, n'est jamais nommé, celui-ci utilise « je ». Cependant, à un moment donné le narrateur se remémore une scène avec sa fille dans laquelle ils regardent des épisodes de Lois et Clark, et tous deux s'interrogent sur les avatars qu'incarnent ces super héros :

« Pauline est très intriguée par la question de la double identité : — On peut dire Clark Kent mais on peut dire aussi Superman ! Et comme sa culture est vaste, elle ajoute : — Et Bruce Wayne, on peut dire aussi Batman. Ou Duncan McLeod, on peut dire : Highlander. Cela ne concerne pas que les super héros d'ailleurs : — Maman, on peut dire Alice, Papa on peut dire Félix » (Forest, 1997, p.236).

Le lecteur est alors troublé : pourquoi Félix et non Philippe ? Cela ne vient pas corroborer le pacte de vérité qui s'était tissé jusqu' alors entre le narrateur et le lecteur. Cet accroc est trop capital dans le travail d'énonciation pour ne pas être le fruit d'un brouillage parfaitement maîtrisé. Le narrateur nous donne une explication quelques lignes plus loin :

« On a plusieurs noms comme on parle plusieurs langues. Quand on est en Angleterre les gens appellent papa « doctor » même s'il n'est pas du tout médecin. En France c'est papa qui appelle « docteur » les messieurs de l'hôpital. Ils portent tous une blouse blanche. C'est leur costume. Comme la cape rouge pour superman. [...] Un autre nom ? On est le même et différent. On mène une infinité de vies simultanées. On change de visage selon le nom qu'on vous donne. Il suffit d'abandonner son prénom pour devenir un être de légende » (Forest, 1997, p.236).

On peut ajouter que dans *l'Enfant Eternel*, le procédé de généralisation est accentué par les effets grammaticaux qu'emploie l'auteur, le « je » testimonial cède très souvent la place à un « on » moins impersonnel qu'interpersonnel, comme nous le montre l'extrait précédent. Parfois l'auteur utilise « vous », plus explicite, ce qui permet au lecteur de prendre part au récit et d'être lui aussi plongé dans le traumatisme. On peut citer cet exemple parmi tant d'autres:

« Une part de vous-même n'existe plus. Elle vous précède dans l'abîme lourd et froid de la catastrophe. Vous êtes livide. Seule la pâleur de votre face vous trahit. Il n'y a plus personne à qui vous puissiez parler. Il n'y a plus rien que vous puissiez dire » (Forest, 1997, p.119).

*L'Enfant Eternel* est un récit qui échappe au pacte de vérité mais qui aspire à un niveau de généralisation au sens où la fiction permet d'« établir un rapport distancié et stylisé au monde » :

« Roman et témoignage, autofiction et hétérographie rendent tangible ce dédoublement constitutif du sujet que tente en vain de conjurer l'entreprise autobiographique. Par le roman, averti de sa dimension imaginaire, le Je se découvre fiction de lui-même et se divise pour se considérer lui-même dans le miroir des fables et des récits. Dans le témoignage, livré à la dimension du « réel », le Je se découvre comme le répondant d'un autre et se déchire afin de

considérer, dans le miroir du texte, ce défaut de lui-même qui laisse se manifester l'impossible ultime de toute expérience » (Forest, 2007).

Cette liberté prise à l'égard du pacte nominal déplace la valeur de vérité du texte. Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'autofiction ne cherche pas à rendre compte de faits mais cherche à nous rendre la vérité de l'émotion. Dès lors, cette souffrance dont nous fait part le récit n'est plus une souffrance singulière, privée, mais elle peut être considérée comme universelle, apte, donc, à faire l'objet de généralisations. Il en va de même pour le narrateur du *Fils* qui, perplexe, s'interroge : « Je me cherche. Angoisse ». Cette quête identitaire, marquée par le traumatisme de la guerre est mortifère. Son nom- Doubrovky- semble en être le responsable et cette référence au patronyme advient de manière répétitive le long du roman. « Mon nom m'a assez coûté. M'en a fait baver. J'y tiens. A failli me faire passer à la casserole » raconte Serge Doubrovsky. Le narrateur veut même franciser son patronyme pour taire une différence inconnue jusqu'alors : « Je n'ai pas un nom français » (Doubrovsky, 1977, p.82), de l'Histoire à la fiction, il n'y a qu'un pas. Doubrovsky porte le prénom Julien, du cousin de sa mère tué en quinze aux Dardanelles et qui fut pour elle un « quasi-frère » : « J'existe au passé [...] Je fonctionne dans l'autre sens. [...] Suis là pour le perpétuer. Je suis le cousin de Maman. Son frère. Je nais en famille. Je renais. De ses cendres » (Doubrovsky, 1977, p.254). C'est cette dualité entre Julien et Serge qui accompagne sans cesse le narrateur lequel se trouve dans un trouble identitaire. Il apparaît en : « tête de crocodile, corps de tortue », il va ainsi donner « naissance à un monstre naissance textuelle » (Doubrovsky, 1977, p.439). Le narrateur se voit comme un monstre. On peut se dire que ce monstre chimère fait référence à cette dualité inscrite en lui : « vache-taureau résultat moi ». De plus, avant même d'écrire, Serge Doubrovsky possédait déjà un « prénom de plume » :

« On t'a appelé Julien. Pour la famille. Nom du cousin de maman, quasi frère. Tué en 15, aux Dardanelles. Mais on t'a appelé Serge pour quand tu serais. Papa, violoniste. Maman écrivain. [...] Violon, veux pas. [...] Ta sœur, elle tient de ton père. Ils aiment l'action. Nous le verbe. [...] LITTERATURE, ma vocation » (Doubrovsky, 1977, p.294).

L'existence du narrateur est donc marquée dès sa naissance par cette ambivalence entre la vie et la mort. L'origine de son mal être existentiel semble se trouver dans cette dualité.

Quant au *bébé*, c'est précisément l'absence de nom qui ouvre le récit et en fait sa force. Nous savons que l'auteure a eu un enfant et que, de fait, ce récit se rattache au réel, que sa voix se lie à celle de la narratrice, c'est-à-dire à la mère. Or, le choix de la narration s'emploie à ne jamais nommer le bébé autrement que par « le bébé », permettant ainsi à l'œuvre de ne pas s'attacher à une seule configuration possible mais de faire du bébé un sujet universel, qui pourrait être celui de quelqu'un d'autre. L'expression « le bébé » est à la fois générique et particulier: « Le bébé est la seule créature au monde à n'être doté, comme moyen de défense que d'une sirène - certes puissante » (Darrieussecq, 2002, p.165). Ici il s'agit du bébé de manière générale mais dans la phrase : « Le bébé m'empêche d'écrire en se réveillant. » (Darrieussecq, 2002, p.14) Il s'agit de celui de l'auteure. Quant à la mère, elle s'exprime par « je », mais cela reste un « je » englobant toutes les figures de mères. Ainsi, l'auteur ne fait pas de son expérience un cas particulier mais l'ouvre de manière à ce que le lecteur puisse s'y identifier. C'est avant tout le bébé qui est au premier plan, il faut attendre la deuxième pour attendre le « je » de la mère : « Je ne peux pas croire qu'il soit sorti de moi ». (Darrieussecq, 2002, p.11)

## **2.2. Rêve, psychanalyse et tabous**

La psychanalyse est une donnée que l'on retrouve chez les trois auteurs. Doubrovsky l'évoque à plusieurs reprises. Ayant pratiqué huit ans d'analyse, il estime qu'on ne ressort pas indemne de cette expérience. Puis il affirme que l'écriture lui a permis de surmonter sa psychothérapie. Philippe Forest, grand lecteur de Lacan, a son propre point de vue sur la psychanalyse et il n'hésite pas à la critiquer quand elle prend la forme d'une doxa littéraire. Marie Darrieussecq, en plus d'être écrivain est également psychanalyste. Elle confie qu'elle a, comme Doubrovsky, fait une analyse pendant huit ans, ce qui lui a permis de séparer ses névroses de son travail d'écriture. « Avant, mes manuscrits ne concernaient que moi, mes proches, mon nombril [...] Je n'aurais pas réussi à inventer un personnage, à séparer ma voix de la

voix du personnage. Grâce à l'analyse ma névrose vient nourrir mes livres sans les étouffer, et donc les rend lisibles, les tourne vers les autres » (Darrieussecq, 2005).

Forest, depuis la parution de *l'Enfant Eternel*, remet en cause toutes les notions qui concernent le deuil et l'idée que la littérature permettrait de triompher « poétiquement » de ce drame- là. L'auteur ne croit pas en la vertu thérapeutique de l'écriture. Dans *Tous les Enfants Sauf Un* il résume de manière très claire cet affranchissement :

« Moi aussi, comme tout le monde, j'ai fait un roman de ma vie et j'ai voulu que ce roman dise l'inexpiable crime de la mort d'une enfant. [...] Écrivain, j'ai donné forme à l'informe d'une expérience sans rime ni raison et à laquelle j'ai pourtant conféré l'apparence d'un roman. Mais le livre refermé, je me trouvais tout aussi démuni qu'avant. Sauvé ? Certainement non. Guéri ? Même pas. Vivant ? Tout juste » (Forest, 2008, p.169).

Dans notre société, qui est une « société de consolation » voire du réconfort, qui tend à vanter une idéologie positive, l'existence de la dimension tragique est niée. Surtout si cette expérience ne cesse jamais car, Forest considère *l'Enfant Eternel* comme le début d'un long roman unique, auquel d'autres récits viennent s'ajouter. « Chaque livre nouveau naît pour moi de l'insatisfaction où m'a laissé le livre précédent. Si j'avais le sentiment d'avoir dit juste, je me tairais pour de bon, je crois. Il aurait fallu ne pas commencer à écrire » (Forest, 2008). Par ailleurs, Forest n'adhère pas à la théorie freudienne d'un « primat paternel », il ne dit pas que cela n'existe pas mais partant de son expérience personnelle, il propose un autre point de vue notamment, à travers l'analyse des *Frères Karamazov* de Dostoïevski dans son essai *Le Roman, le Réel*. Selon la doctrine freudienne, le meurtre du père est considéré comme le crime majeur et originaire de l'humanité et envisage cet acte comme étant la source principale de culpabilité. D'après Freud, *les Frères Karamazov* fait partie des grands récits du parricide ce qui est vrai, mais Forest propose une autre lecture. Rappelant que l'auteur venait de perdre sa fille quelques mois auparavant, il décide de se pencher du côté de la mort de l'enfant, de l'infanticide, et souligne que la mort du père paraît alors secondaire comparée à la

mort plus radicale et vertigineuse de l'enfant. Il cite le passage du dialogue entre Ivan et Aliocha dans lequel Ivan refuse d'échanger la souffrance d'un enfant contre l'accès à l'éternité :

« Et si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix... D'ailleurs, on surfait cette harmonie ; l'entrée coûte trop cher pour nous... Je ne refuse pas d'admettre Dieu mais je lui rends mon billet. » (Forest, 2007, p.337)

Dans *Fils*, ce monstre marin, que nous avons évoqué, prend forme dans un rêve que le narrateur raconte à son analyste Akeret. « Restes diurnes, Racine. Accroche Thérémène. Monstre » (Doubrovsky, 1977, p.188). Cette scène prend place dans la troisième partie du livre, qui est aussi la plus longue, intitulée « Rêves ». On doit signaler que pour le narrateur, il y aura un avant et un après l'analyse permettant au récit de proposer cette partie comme un passage initiatique. Le rêve de Doubrovsky est lié au récit de Thérémène dont le narrateur s'apprête à faire l'analyse à l'occasion d'un cours. « le sacré monstre de Racine est ressorti dans l'océan de ma cervelle. Il a resurgi de mes eaux. La figure de Julien-Serge, mi tortue mi crocodile. AI MES RACINES DANS RACINE » (Doubrovsky, 1977, p.160). De plus, le fait que ce monstre marin apparaisse dans son rêve n'est pas anodin car le narrateur nous dit que le texte fonctionne comme un rêve et s'analyse comme tel. De la même manière que le professeur interprète une œuvre. Rêve et veille, fiction et réalité se retrouvent à nouveau liés. Ce rêve hante le narrateur qui ne peut s'en défaire et plus de la moitié du texte lui est consacrée, comme si son inconscient devait lui révéler une vérité : « si on presse à fond le faux, gicle du vrai » (Doubrovsky, 1977, p.171). L'auteur fait part de la dimension cathartique, en principe, de l'écriture de soi comme de la psychanalyse qui permettent de déplier les problèmes mais non de les soigner. L'analyse pendant la cure, tout comme l'analyse littéraire lors de son cours permettent l'expulsion des maux : « ça sort éclosion d'idées labyrinthe des boyaux tropes sort des tripes [...] Aristote qui l'a dit tragédie la catharsis PURGATION des passions Je FAIS mon cours dans mon discours je me soulage. mon coco tu ne dois pas te retenir Je parle sans retenue me débonde [...] » (Doubrovsky, 1977, p.169).

Ces deux analyses se retrouvent et tentent de dérouler les fils d'Ariane qui vont tisser la trame du récit. Le texte racinien est pour le professeur un fil d'Ariane auquel il s'accroche pour trouver une issue. Mais tous les chemins ou tous les fils semblent le conduire vers sa mère. « Je suis elle. Elle est moi ». « PAS DE MAFAUTE dans la famille cordon ombilical PAS COUPABLE ». On peut dire que la figure de Racine et celle de la mère sont toujours présentes en filigrane.

On peut remarquer qu'en choisissant ce procédé, le narrateur nous livre tout, comme si nous assistions à la séance chez le psychanalyste. On peut ajouter que la pratique psychanalytique est une méthode de production de la parole « vraie ». « Scène primitive. J'en ai là-dessus à revendre. De quoi faire tout un chapitre, tout un livre ». Cependant, le narrateur de *Fils* prend le pouvoir sur sa cure psychanalytique en renversant la domination analyste/analysé. En évoquant la psychanalyse, la référence à Freud est latente :

« La théorie protégée : dans l'abstrait, bien sûr j'avoue tout. Avec délice [...] Voulu tuer mon père, coucher avec ma mère [...] Je suis pervers ». « Du classique. Beau scénario œdipien » (Dobrovsky, 1977, p.213). Fort de sa culture freudienne, le narrateur confie tout. « En théorie. Schémas consacrés. En pratique, j'évite quand même. Je m'arrange pour. Passe sous silence ». « ma mère baisée par mon père tabou PEUX RIEN VOIR » (Dobrovsky, 1977, p.486). La lecture qu'il propose du Thémis interroge les désirs interdits. Le narrateur se voit dans Hippolyte et se confronte à ses propres névroses : un fils qui ne parvient pas à égaler son père, autrement dit à devenir « tueur de monstres », faisant de lui un homme impuissant. Le fait de tout dire par le biais de l'analyse est aussi un moyen pour le narrateur de simplement faire un « tout », de parvenir à rassembler la somme de cet être qui n'existe que sur le modèle de la binarité : Julien-Serge, mi crocodile mi tortue. Cette totalité serait porteuse de vérité. « Le monstre apparaît. Il figure. Ma contradiction intime. Mon défaut de construction. TÊTE DE CROCODILE. CORPS DE TORTUE. Ma torture. Ce qui est monstrueux chez moi [...] MA STRUCTURE » (Dobrovsky, 1977, p.313), souligne le narrateur en faisant l'analyse de son rêve. Il s'agit d'une dualité dans laquelle toute conciliation est impossible. Le crocodile est mâle, la tortue est femelle, le narrateur est en quête d'affranchissement.

Dans *Le Bébé*, la narratrice s'interroge sur les théories émises par la communauté de spécialistes, concernant le fait que le bébé ne distingue pas son corps de celui de sa mère créant ainsi l'angoisse de la séparation. Dans un premier temps, elle admet cela, le bébé jusqu'à l'âge de 7 ou 8 mois ne sait pas encore ni qui il est ni où il est. « Quand il ouvre sa bouche sur moi, il n'a pas l'ombre d'un doute : je suis à lui. Selon la théorie, je suis lui : il ne différencie pas son corps du mien » (Darrieussecq, 2002, p.31). Mais ensuite, elle affirme que le bébé « fait la différence entre le jour et la nuit ; entre manger et ne pas manger ; entre ma main, j'en suis sûre et la sienne. J'ai envie de dire qu'il n'est pas idiot » (Darrieussecq, 2002, p.113). Elle essaie d'imaginer à quoi il pense : « un continuum de sensations et d'images », une pensée existant « nécessairement avant les mots ; et teintée d'une nuance qui n'est qu'à lui. Il réfléchit, il scrute, il organise, il songe : c'est un être humain » (Darrieussecq, 2002, p.114). La narratrice défend l'existence d'une individualité. Par ailleurs, dans son entreprise qui consiste à démonter les clichés, l'auteure n'hésite pas à évoquer son amour qu'elle considère « pédophile ». L'écriture de Darrieussecq, et pas seulement dans ce roman, est avant tout physique, c'est une écriture du corps, sensuelle :

« Je l'embrasse sur la bouche, parfois, comme par erreur. Ce n'est pas dans nos traditions familiales. Quand je le lave, le frotte, l'essuie puis le câline, c'est consciemment que je m'interdis d'embrasser son sexe [...] mon amour maternel est d'abord pédophile, attirance passionnée pour son petit corps, besoin de m'en repaître » (Darrieussecq, 2002, p.19).

Le terme de « pédophile » peut choquer le lecteur, mais l'auteure ne s'en cache pas et a bien conscience de son versant sombre : « Maintenant je comprends l'inceste, celui qui glisse en pente douce, de câlin en langueur, dans la passion du bébé. Et je comprends la nécessité de la Loi. » (Darrieussecq, 2002, p.84) Cet amour pour le corps de son fils est de l'ordre de la découverte, de l'exploration :

« Curiosité, désir exploratoire : je voudrais le tripoter un peu plus que de raison pour observer les réactions de son pénis. [...] Quand j'ouvre la couche, parfois son sexe est quasi inexistant, tirebouchonné sur les bourses : un peu de peau fripée ; parfois il est

tendu, dressé, choquant et mignon à la fois, une bite de deux centimètres. Si l'écriture affronte la maternité c'est à cet endroit du monde, la bite de mon fils, et nulle part ailleurs » (Darrieussecq, 2002, p.145).

Cette relation incestueuse est présente de manière implicite dans *Fils*, car le narrateur est en fusion avec sa mère jusqu' à ne faire qu' « un ». « moi c'est elle » (Dobrovsky, 1977, p.258). « Ma mère et moi. Toi et moi, on est identiques. On est comme frère et sœur. Ma mère sœur » (Dobrovsky, 1977, p.263). « On sera UN-EN-DEUX. Deux corps, un cœur. Le même être. A force d'être. Comme elle. Je serai. Elle. Je suis elle. Dedans, on est faits pareils » (Dobrovsky, 1977, p.268). Avec Akaret, il évoque son rêve de l'auberge dans laquelle il passe une nuit et se retrouve dans le corps d'une femme de 30 ans qui veut faire l'amour avec un garçon de 13 ans.

« Femme de 30 ans. L'âge de ma mère. A ma naissance. Si je nais, ça nous sépare. Si l'enfant, c'est son pénis. Forcément lorsque je nais. Ma mère n'a plus de pénis. Entre les jambes plus qu'un trou. Un trou, c'est vide. Faut le remplir, je remplis. Mon rôle : lui rends son pénis. Toi et moi, on ne fait qu'un. Faut bien que nos moitiés se réunissent » (Dobrovsky, 1977, p.273).

« Suis son image renversée. Je suis comme elle. » Nous avons ici l'image du miroir, présentant sa mère comme son double mais en inversé, comme le négatif d'une photographie : « Je suis son reflet contraire » « Chez Racine, taureau-dragon. Chez moi, crocodile-tortue » (Dobrovsky, 1977, p.86).

On retrouve cet effet miroir dans *l'Enfant Eternel*, au moment où le narrateur évoque la période d'apprentissage de la langue maternelle par l'enfant :

« Sa langue se nourrit de la nôtre. Elle se sert de nos phrases qui deviennent les siennes. Certaines des expressions familières dont j'abuse lui appartiennent désormais. Lorsque je les prononce, j'ai l'impression étrange d'entendre sa voix à l'intérieur de la mienne. Je contrefais malgré moi son accent. Je la cite m'imitant. Je l'imité me

citant. [...] Son parler d'enfant nourrit notre parler d'adulte » (Forest, 1997, p.170).

Chez Doubrovsky, cette gémellité se traduit par une impossible combinaison. « Tortue crocodile. Julien-Maman [...] Serge Papa » « Moi-fils. Qui s'accouple. Au moi-mère. Moi-Même. Addition. C'est arithmétique ». (Doubrovsky, 1977, p.318)

« Si ma mère est la femme-homme. Si je suis l'homme-femme. Quand on se mélange. Fusion totale. L'union parfaite. Des contraires. L'unité double. Absolue. La dualité unique. Plus de problème. J'ai ma solution finale. Paradisiaque. Elle-moi. Moi-elle. Moi-moi. » « Le jeune garçon est fier d'être un homme. A peine je m'accouple. A moi-même. Je me divise. Pour régner. Je me sépare. De ma moitié femelle. Naître masculin. De mon père. Je veux une virilité. Femelle. » « Je suis elle. Elle est moi ». « PAS DE MA FAUTE dans la famille cordon ombilical PAS COUPABLE » (Doubrovsky, 1977, p. 320).

On voit bien à quel point le narrateur a une relation ambivalente avec sa mère, jusqu'à vouloir complètement s'identifier à elle et osciller entre les deux sexes désirant toujours une chose et son contraire. Cela se transcrit de manière manifeste lorsqu'il évoque le monstre marin de son rêve, mi tortue mi crocodile, à la fois mâle et femelle. La bisexualité évoquée ici ne relève que de l'ordre du fantasme, le narrateur s'est construit dans un schéma d'une identité hétérosexuelle. Son trouble réside dans cette incapacité à atteindre cette virilité que lui impose la société.

### **2.2.1. La Filiation**

Il est évident que ce sujet- là est développé de manière manifeste dans ces trois autofictions. Nous pouvons nous interroger sur le choix des titres et c'est révélateur car ils montrent tous, même s'il s'agit d'histoires réelles, leur part de fiction. Avec *l'Enfant Eternel*, on constate que l'auteur a fait le choix de ne pas donner de genre, permettant ainsi d'élargir même si dans le livre le narrateur nous parle de sa fille Pauline. De plus, si on se réfère à l'étymologie du mot, en latin

*infans, infantis* veut dire : qui ne parle pas. En effet, le personnage de Pauline ne peut plus prendre la parole et c'est son père, le narrateur, qui parle pour elle, en son nom. Le deuxième mot du titre *Eternel*, même s'il semble être extrait d'un vers de Mallarmé : « mais/ libre, enfant/ éternel et partout / à la fois » (Mallarmé, 1961, p.169) ; il peut aussi faire référence au récit de Peter Pan qui revient de façon récurrente, avec cette idée du personnage qui ne veut pas grandir. De la même manière qu'un enfant qui meurt, reste un enfant pour toujours.

Dans un passage, l'auteur revient sur l'invraisemblance de « naître » ou de « mettre au monde ».

« Mais que se passerait-il si on posait une fois l'époustouflante hypothèse que les enfants grandissent ? Qu'arrive-t-il lorsque se trouve franchi le gué du temps ? Qu'advient-il d'un fils qui à son tour devient père ? Qui sait s'il reste identique à lui-même ou si les cartes de sa vie ne lui sont pas distribuées à nouveau ? Donner la vie n'est pas une expérience plus insignifiante que l'avoir reçue. [...] Je suis né de ma fille autant que de mes parents, par elle j'ai appris ce que signifiait ma vie et, dans ce cauchemar tendre, tout à été engendré à nouveau » (Forest, 1997, p.142).

Le signifiant du titre *Fils* inscrit le narrateur dans une relation interactive avec le père et la mère. On ne voit pas l'homme, ni l'enfant mais le fils. « Désir de rester enfant. C'est ma. Fixation infantile » (Dobrovsky, 1977, p.283). Fils de sa mère. Figure toujours en filigrane, obsessionnelle. Avec le titre *Fils*, l'auteur joue sur l'ambiguïté de ce mot, on peut lire *Fils* en tant que fils qui déroulent l'histoire, comme un motif. Mais on remarque qu'ils déroulent la même histoire, le même motif, on assiste à une sorte de ressassement. L'auteur affirme écrire toujours la même histoire, être habité par les mêmes obsessions. Les fils narratifs de l'œuvre semblent toujours revenir à ce monstre marin à tête de crocodile et corps de tortue, un monstre sorti de l'œuvre de Racine et qui apparaît dans les rêves du narrateur.

Quant à l'œuvre de Darrieussecq, la question du titre elle se la pose dans la quatrième de couverture : « Pourquoi dit-on « bébé » et pas « le bébé » ? » Comme

nous l'avons déjà évoqué, le bébé est un terme général pouvant englober n'importe quel nouveau-né, ne présentant pas de genre, n'étant ni homme ni femme. L'auteure écrit que « l'absence d'article est comme certains tutoiements, un chantage à l'intimité et un mépris de la pensée. [...] La résistance commence par le maintien de l'article : le bébé » (Darrieussecq, 2002, p.44). Chez la narratrice du bébé, la transmission est surtout physiologique : « Regardant les photos de nous, jeunes accouchées, ma meilleure amie et moi : ce sont les photos de nos mères. Le lit d'hôpital, la fatigue sur le visage, la lumière. C'est incompréhensible. » (Darrieussecq, 2002, p.13). Parents et grands-parents sont évoqués mais aucune mention n'est faite en ce qui concerne les rapports mère- fille. La narratrice va chercher ce savoir dans les écrits théoriques : Ainsi, « [l]isant Winnicott ou Dolto, [elle] savoure l'énigme résolue, le mot si juste qu'il sauve » (Darrieussecq, 2002, p.113). Le bébé de la narratrice est un garçon, cela change le rapport à la maternité. En effet, Marie Darrieussecq, lors d'un entretien avoue être aussi, malgré elle, habitée par cette idée que « la vraie mère » est celle qui donne naissance à un fils. Il y a dans notre inconscient collectif cette image de la vierge et de son fils comme l'idée de ce qu'est la maternité. D'ailleurs, le roman s'ouvre sur cette citation de *La Genèse* en exergue « Fais-moi des fils ou j'en mourrai ».

Dans l'autofiction, le choix de la famille n'est pas anodin, c'est l'un des sujets de prédilection. C'est en effet au sein du cercle familial que viennent se loger les traumatismes et les moments de crise.

### **2.3. Les moments de crise**

L'autofiction étant une recherche sur l'identité et la quête de soi, elle constitue un terrain privilégié pour aborder ce que l'on peut qualifier de moments de crises en littérature. Un traumatisme est présent dans *Fils* (comme dans d'autres ouvrages de son auteur) : son enfance sous l'occupation nazie. On peut considérer Doubrovsky comme un « survivant » de la Shoah. Il n'a pas été incarcéré dans les camps de concentration mais, étant d'origine juive, il aura un sentiment de persécution toute sa vie. Cependant, parce que la famille Doubrovsky quitte son domicile familial elle sera sauvée. La figure du survivant, c'est aussi celle du rescapé qui parle par nécessité au nom de ceux qui n'ont pas survécu, mais il a conscience

qu'en traduisant sa pensée, il la trahit aussi, ce qui fait de tout témoignage : à la fois nécessaire et condamnable. C'est cette éthique qui est présente dans la littérature de Doubrovsky, celle d'une fidélité impossible. « [...] en une minute faut décider ce qu'on va faire où on va fuir tuyau pour qu'il gaze faut qu'on s'échappe courants d'air sinon main sur la gorge au collet serre étouffe asphyxie seuil de la porte on est passé » (Doubrovsky, 1977, p.69). Le 12 juin 42, Serge Doubrovsky doit se rendre au lycée. Sur sa veste, « le signe d'infamie » : « juif. La marque demeurera toujours. Ineffaçable. Un stigmat. L'étoile jaune. Beau matin de juin. Lundi 12. Pour partir à l'école. 42. Jusqu'à la gare du Vésin. Rasant les murs. Dans la rue, il fallut porter l'étoile » (Doubrovsky, 1977, p.239).

D'autre part, dans *Fils*, l'auteur nous raconte l'attachement qui le lie à sa mère et son effondrement quand celle-ci décède. Il va alors sombrer dans la dépression et parviendra à surmonter cette épreuve grâce à la psychanalyse. La perte de sa mère a été pour l'auteur le traumatisme qui l'amène à entreprendre une analyse. *Fils* arrive après ce travail thérapeutique et le narrateur vient se confronter à cette disparition, sonde l'influence du lien maternel sur sa vie. Cette psychanalyse se fait en anglais puisqu'il vit à New York mais il éprouve la nécessité d'écrire dans sa langue maternelle. Il revient d'ailleurs sur cette notion : il n'a plus de langue puisqu'il n'a plus de mère : « PARIS EST MORT ma mère ma France la France disparue [...] j'ai jamais eu de patrie qu'une matrice un amatrie » (Doubrovsky, 1977, p.332) La mort de la mère, fait que pour lui « l'existence n'a plus de pouls », que « la vie ne bat plus » (Doubrovsky, 1977, p.157). Mais écrire ce livre reste un moyen de maintenir sa mère en vie. Nous devons rappeler qu'il s'agissait d'une expérience littéraire démesurée car le premier manuscrit contenait 2600 pages. Tel un greffier, il a tenté de retranscrire tout ce que pouvait représenter sa mère. Mais bien sûr il faut faire le tri, pour des raisons littéraires et non morales. Le narrateur ne cache pas qu'il est rongé par la culpabilité de ne pas avoir été à ses côtés quand elle était à l'hôpital : « mon stigmat me crucifie POURRAI JAMAIS L'EFFACER signe comme l'insigne mon étoile jaune mais on ne peut pas l'enlever pas possible de découdre c'est dans ma peau inscrit à même front contre sol » (Doubrovsky, 1977, p.326) ; « SUIS UN MAUVAIS FILS » Doubrovsky confie qu'il n'aurait pas écrit

*Fils* du vivant de sa mère. Ce travail d'analyse lui a permis de tuer sa mère de manière symbolique pour que lui puisse continuer à vivre : « quand c'est ELLE OU MOI je choisis MOI ma spécialité mon rôle dilemme cornélien meurs ou tue j'aime mieux tuer même ceux que j'aime que moi mourir » (Doubrovsky, 1977, p.329) ; « Akaret m'a servi l'instrument à tuer ma mère » (Doubrovsky, 1977, p.314).

Cette question du deuil traverse tout le récit de *l'Enfant Eternel* et va se poursuivre dans les autres ouvrages de l'auteur. Ce traumatisme semble prendre place au cœur de l'autofiction. L'expérience du deuil, c'est l'expérience de l'irremplaçable, c'est pour cela qu'on ne peut employer que la première personne du singulier pour en parler. Pour l'auteur, la dimension subjective est inévitable et c'est par elle qu'on arrive à la vérité. Perdre quelqu'un c'est éprouver ce que ce quelqu'un a d'irremplaçable. Dans une société où tout peut être remplacé, perdre quelqu'un ça n'est pas perdre quelque chose. Notre époque n'a jamais eu autant de cas de dépressions mais pas de désespoir, or ce que l'auteur revendique c'est la vérité qui se trouve dans ce désespoir. « La dépression est obligée, le désespoir est interdit. [...] L'important est que tourne la ronde des jours sans que personne ne s'interroge sur elle » (Forest, 1997, p.274). L'auteur rejette l'expression « faire son deuil », qui consisterait à se débarrasser du mort.

« Cela s'appelle : faire son deuil. L'expression est tellement ressassée qu'on n'entend plus ce qui, en elle, sonne d'étrange. Faire son deuil, comme on fait son lit, sa toilette, ses courses, comme en prison, on fait son temps ; comme on s'acquitte d'une besogne fastidieuse dont l'accomplissement est inéluctablement inscrit dans l'ordre des choses » (Forest, 1997, p.224).

Il est vrai que face à quelqu'un qui est en deuil, il est difficile de trouver des mots justes. D'après Forest, la meilleure chose que l'on puisse dire à quelqu'un qui est en deuil c'est « désespère ». En cela, il reprend cette idée de Kierkegaard. Autoriser le désespoir c'est dire à une personne qui souffre qu'elle en a le droit, qu'elle est dans le vrai et, ainsi, reconnaître la profondeur de son chagrin : « La société est là toute entière : la dépression est obligée, le désespoir est interdit. Cela prend même l'allure d'une belle loi scientifique : dans une société donnée, le mensonge de la dépression se répand à mesure que se trouve prohibée la vérité du

désespoir ». L'auteur défend l'idée que tout individu est un « survivant », que nous survivons toujours à quelqu'un. Dès lors, nous prenons conscience de notre mortalité mais surtout de celle des autres. Au cours d'un entretien, il reprend cette phrase de Faulkner : « Entre rien et le deuil, je choisis le deuil » parce qu'il permet de se sentir maintenu vers la vie. L'image produite par la littérature est ambivalente. On le voit bien chez Doubrovsky et Forest qui, lorsqu'ils ré-invoquent les personnes qu'ils ont perdues, ont l'impression qu'elles revivent, qu'elles sont présentes à leur côté, tout en réalisant d'autant plus leur absence. Le roman rappelle la personne évoquée mais rappelle aussi qu'elle n'est plus présente et n'existe que sur le mode de l'image littéraire. Ce qui intéresse Forest ce n'est pas tant la mort mais cette notion de désir qui accompagne le deuil et qui permet de nous maintenir en vie.

Dans *Le Bébé*, le moment de crise littéraire se traduit par l'absence de bébé dans la littérature. Marie Darrieussecq a fait face à des critiques très virulentes concernant son roman, qui considéraient que ce sujet n'était pas digne d'intérêt. Même dans la littérature contemporaine, les auteurs ont préféré ne pas s'attarder sur ce sujet, mais ne pas en parler est également stigmatisé : « Je ne sais quel journaliste se scandalisait, à la mort de Duras, que jamais son enfant n'eût de place dans ses livres, comme si une femme devait nécessairement...La bêtise est une longue fatigue » (Darrieussecq, 2002, p.51). L'expérience que fait la narratrice de la maternité n'est pas toujours sereine : « Une phrase des *Petits chevaux de Tarquinia* m'avait frappée, j'avais dix-huit ou dix-neuf ans, au point d'inaugurer mon désir d'enfant : « Depuis la minute où il est né, je vis dans la folie. » J'avais envie de cette folie » (Darrieussecq, 2002, p.52). La narratrice a eu ces instants de folie : « Ces deux premiers mois, je n'étais au monde qu'à demi, n'entendant qu'à demi ce qu'on me disait, ne voyant qu'à demi les gens, lisant mal les livres. La moitié de mon cerveau était à lui » (Darrieussecq, 2002, p.32). Elle reconnaît, dès son arrivée au monde, sa présence « stupéfiante », « incompréhensible » (Darrieussecq, 2002, p.13). L'auteur revient rétrospectivement sur le « marasme » des premières semaines après l'accouchement : « je me réveillais, je me rendormais, il faisait jour, il faisait nuit, personne ne m'avait prévenue que ce serait si ennuyeux- ou je n'y avais pas cru » (Darrieussecq, 2002, p.98). « Dans l'abrutissement des premières semaines on y croit

pas, à ce miracle à venir, on ne voit pas comment ni pour quelle raison le bébé adopterait bientôt un comportement aussi facile à vivre » (Darrieussecq, 2002, p.74). La narratrice ne cache pas le désespoir dans lequel elle a sombré après la naissance :

« Journées étranges du début dont j'avais peu entendu parler [...] J'ai cessé de désespérer quand j'ai compris que ce temps- là serait court. [...] J'ai cessé de désespérer quand une crèche s'est présentée. [...] Le temps se réorganisait autour de cette date : celle où je rejoindrais le monde du dehors. [...] Je recommencerais à penser, à écrire, à vivre avec les hommes » (Darrieussecq, 2002, p.12).

Cette expérience n'est pas dépourvue de l'angoisse face à la maladie et à la mort. Lorsqu'on donne la vie à un bébé, on donne forcément la mort qui va avec : « Que les enfants soient mortels, c'est ce que l'Occident ne supporte plus. C'est l'ultime lieu du scandale. » (Darrieussecq, 2002, p.53) « « Donner la vie » est d'ailleurs une expression sournoise, fondée sur la dette ; « mettre au monde » est plus festif » (Darrieussecq, 2002, p.100). Si l'auteure constate que la maternité n'est pas si éloignée de la mort, Forest fait le même constat pour la paternité : « mon corps rencontrant un autre corps, un nouveau corps est né [...] Nous pensions transmettre la vie que nous avons reçue et c'est la mort que nous avons donnée » (Darrieussecq, 2002, p.140). Chez Darrieussecq, la narratrice cherche à comprendre ce qu'est un bébé. Comme nous l'avons déjà mentionné, le bébé est ici considéré comme un objet d'étude, il est ausculté, analysé : « Le petit de l'humain : il doit bien y avoir quelque chose à chercher, à comprendre là » (Darrieussecq, 2002, p.11). Dans son processus de réflexion elle tombe sur l'ouvrage de Guillaume Dustan, *Génie Divin*, dont le propos est en résonance avec le sien : « [...] je trouve qu'on ne pense pas du tout assez à ce qu'est un bébé, à ce que c'est qu'être un bébé. Personne ne fait ça. C'est vraiment un drame. Je veux dire, un bébé n'est ni homme ni femme, un bébé casse le poignet, un bébé écarte les jambes, un bébé est un trou, un bébé est un plein » (Darrieussecq, 2002, p.45). La narratrice s'interroge sur ce qui fait sa spécificité, mais il semble tout de même demeurer un objet mystérieux car elle clôt son propos ainsi : « Ce que je sais peu à peu de lui n'est nourri que des tâtonnements qui nous rapprochent. Il est fait de mots et de temps, de chair et d'élans. Aucun programme ne le code ; aucun désir ne suffit à expliquer ce qu'il est » (Darrieussecq, 2002, p.188).

Son projet est de chercher, en vain, « une théorie du bébé – au moins une ébauche » (Darrieussecq, 2002, p.138). Darrieussecq revient aussi sur la pression sociale qui pèse sur les femmes souhaitant travailler et avoir des enfants, ce qui fait d'elles de mauvaises mères. Dans le récit, une sage-femme trouve la narratrice en train d'écrire et lui assène : « ça va empêcher la montée de lait » (Darrieussecq, 2002, p.64). Elle raconte qu'à l'hôpital une sage-femme lui a demandé : « Et qu'avez-vous donc fait pour que cet enfant soit prématuré ? » (Darrieussecq, 2002, p.76). Elle fait la liste de toutes les injonctions qu'une femme peut entendre après son accouchement, se constituant de tout et son contraire jusqu' à ce que la situation en devienne absurde :

« Vous ne dormez pas assez. Vous ne buvez pas assez. Vous pensez trop à votre travail. Mangez du fenouil. Buvez de la bière sans alcool. Prenez de la levure, du pastis, du lait. Portez un soutien-gorge d'allaitement. N'en portez pas. Le lait c'est psychologique. Toutes les mères ont du lait. Ma mère n'en avait pas » (Darrieussecq, 2002, p.48).

La narratrice ne commente pas ces phrases, elle ne porte pas de jugement, comme nous lecteurs, elle est dans l'hébêtement. Au début du roman elle se pose la question : « qu'est-ce qu'une mère ? » Dans les dernières pages, elle tente de nous en donner la définition par un assemblage de mots, dans un style très Doubrovskien :

« Mère: infantilisation, culpabilisation, castration. Gnognoterics, gnangandises, rôto. Repli. Névrose. Autisme. Ombligic. Vierge Marie et Mater Dolorosa. Génitrix. Maman = Mort : c'est la vulgate en réaction, le cliché répondant aux niaiseries, l'autre sentimentalisme. « Mère » avec « abusive », « famille » avec « rancie ». Prendre la liberté d'inventer, les phrases, l'amour, la merveille, ce programme de vie, de désir : être mère » (Darrieussecq, 2002, p.178).

La narratrice prend conscience qu'elle est devenue mère car elle arrive à détecter les besoins de son bébé même si cela va à l'encontre du savoir médical : « Je suis revenue devant la couveuse. J'ai ouvert la porte, et la chaleur humide est remontée le long de ma manche. J'ai glissé la main sous son dos, et d'un seul geste,

sans me soucier des fils, des tubes, des électrodes, je l'ai retourné comme une crêpe. A la seconde il s'est endormi. Les engins se sont tus. Cette nuit-là j'ai compris que c'était moi, sa mère » (Darrieussecq, 2002, p.178). Les discours sur la maternité tendent à culpabiliser les femmes mais la narratrice cherche à déconstruire ces images polarisées de la maternité : « Une « bonne mère », saurais-je l'être? Voilà une question qui ne m'aurait pas effleurée si « mère » et « culpabilité » n'étaient toujours proposées ensemble. J'ai essayé, enceinte, de me concentrer dessus : ne pas me la poser ferait nécessairement de moi une mère indigne. Mais il m'était difficile d'entendre le sens de ces mots; comme si, « mère », j'allais devenir quelqu'un d'autre, et me doter soudain d'une valeur, « bonne », ou « mauvaise » (Darrieussecq, 2002, p.104). La narratrice n'hésite pas à évoquer les moments de tensions et d'incompréhensions qu'elle peut éprouver envers son fils : « Encore une journée où il a mal au ventre. Nous attendons, lui et moi, des deux côtés de la douleur. Il suffoque, je n'en peux plus, en fin de journée il se calme. Le lendemain il est grognon, il ne veut pas dormir, il ne veut pas se promener, il ne veut pas se taire ; nous ne nous aimons plus » (Darrieussecq, 2002, p.131). L'auteure propose un discours libérateur prenant en compte les réalités de l'expérience unique pour chaque mère.

### **2.3.1. Dire l'indicible**

*L'Enfant Eternel* mène une réflexion sur le langage, le sens et l'utilisation des mots. Philippe Forest étant professeur de littérature son regard est d'autant plus pertinent sur ce sujet : « Comment parler lorsqu'on ne songe qu'à se taire, quand on a l'esprit plein d'une crainte si large qu'elle absorbe tous les mots ? Que dire ? Et à qui ? » (Forest, 1997, p.253). Ce sont les questions qui hantent le narrateur au chevet de sa fille malade. Or, les mots sont à la fois un refuge et un lieu de déchirure car, face à l'enfant malade et à ses parents, la langue est formatée, codifiée semblable à une chambre stérile. « En milieu hospitalier, la contagion la plus crainte est celle du désespoir. Pour lutter contre elle, on use de l'asepsie du silence ou du mensonge » (Forest, 1997, p.298). Concernant la mort, beaucoup de métaphores ou de périphrases sont employés, comme le souligne le narrateur : « On ne dit plus : l'enfant. On prononce encore moins son prénom. Les morts perdent d'abord le droit

d'être nommés » (Forest, 1997, p.365). Le langage et l'usage qu'on en fait est un moyen de connaître le monde mais aussi de lui donner du sens. Tous les euphémismes employés par le milieu médical semblent vains et ne permettent pas d'atténuer la réalité insupportable que le narrateur doit affronter. Face à la mort, il semblerait que l'enfant soit plus à même de l'expliquer, de trouver les mots : « *On aurait dit que moi je serais le docteur et toi tu serais la malade. Et toi tu serais morte. Pour être mort, on ferme les yeux, on ne dit plus rien, on ne bouge pas ! Mais tu fais semblant seulement, hein ? Mourir, tu sais : on s'endort et puis on s'envole...* » (Forest, 1997, p.330). Pauline protège ses parents en évoquant cette angoisse sur le mode du jeu. Mais elle connaît la mort, elle l'a vue dans les dessins animés : « - *Après ?- Quand on est vieux, on meurt ?- Un jour, oui.- On ferme les yeux et tout le monde pleure et les autres sont tristes dans la forêt, sous la neige au milieu des arbres ...?- Un peu comme cela...* » (Forest, 1997, p.167). Même au bout de sa maladie Pauline continue de raconter des histoires, comme celle que lui avait racontée son père où, dans les moments de détresse, un petit oiseau arrivait à sa fenêtre pour venir la réconforter. Le narrateur se demande si elle aperçoit « le signe invisible » de sa condamnation, « elle le voit, je crois, et ne dit rien » (Forest, 1997, p.269).

Au moment où l'enfant pousse son dernier souffle il ne reste que le silence, celui des parents et des médecins :

« Voilà, nous y sommes, n'est-ce pas ? dans le froid sans mots de l'instant. [...] Le chirurgien lui-même a cessé de parler ; il a interrompu, au milieu d'une phrase, le fil insuffisant de ses explications et réprime sans bruit un sanglot. Quand meurt une enfant de quatre ans, il n'y a plus rien d'autre à faire que de pleurer. [...] Tous trois quelques secondes échouent à parler et lui, cherchant à maîtriser sa voix, debout, presse ses doigts sur ses paupières » (Forest, 1997, p.385-386).

Le père de Pauline comprend que, face à l'agonie de sa fille, seul le silence reste, les mots sont dénués de sens, ils deviennent mêmes imprononçables et ne peuvent rendre compte de cette fatalité. Comment peut-on se fier au langage alors

que le réel présente une telle agression ? Le narrateur est complètement dépourvu face à cette angoisse croissante, le monde semble vide de sens et les mots ne suffisent plus pour exprimer la souffrance : « On ne sait pas les mots qui diraient les dents de douleur et leur travail patient sur les nerfs, leurs morsures et le bras qui enflent mentalement pour prendre des proportions d'agonie » (Forest, 1997, p.62). Cette idée de non-sens des mots pour évoquer l'insurmontable est particulièrement manifeste lors de la scène d'amputation du bras de Pauline. Les médecins emploient alors la périphrase suivante : « (Nous y sommes.) Il n'est pas exclu qu'au cours de l'opération un geste non conservateur soit improvisé. (« Geste non conservateur » est un euphémisme médical qui signifie : amputation.) » (Forest, 1997, p.114)

Tout comme Doubrovsky qui n'a plus sa langue maternelle, qui n'a plus les mots et dont le récit ne peut plus être linéaire : « MAMAN MORTE vérité de pierre fait en roc brut contre écueil me fracasse et puis se transforme devient chronique supplice de jour en nuit qui prolifère sa mort » (Doubrovsky, 1977, p.329). Dans un registre moins dramatique, la narratrice du *Bébé*, bien qu'elle lutte contre les non-dits, fait face à des sentiments qui sont intraduisibles : « Au centre de la couveuse il y avait deux yeux noirs, tout en iris, qui me fixaient. Je trouve ici, au creux du plexus, la limite de ce que j'ai à écrire sur le bébé » (Darriussecq, 2002, p.115). Les sujets choisis et la mise en œuvre de ces expériences individuelles par l'écrit témoignent de ces moments de crises que tout individu peut avoir vécu. Ne diffère que leur valeur littéraire qui fait de ces récits des autofictions et non des témoignages.

## 2.4. Intertextualité

Rappelons que ces trois écrivains sont également théoriciens, critiques et ont pratiqué l'enseignement de la littérature. Avant d'être des auteurs ce sont bien évidemment de grands lecteurs et leurs romans sont ponctués de références littéraires, plus ou moins fréquentes. Le roman de Doubrovsky n'utilise pas seulement de l'intertextualité, il est « transtextuel » comme le dit l'auteur. Le texte de Doubrovsky et celui de Phèdre viennent s'entremêler créant ainsi plusieurs niveaux de lectures tel un palimpseste formant des « strates », pour reprendre le titre du premier chapitre. Le narrateur de *Fils* doit préparer un cours sur Racine à New York City University, plus précisément sur le récit de Thémène situé dans l'acte V de *Phèdre*.

L'auteur consacre le dernier chapitre à cette scène qui raconte la mort d'Hyppolite démembré par ses propres chevaux sur l'ordre de Thésée. Comme dans une tragédie classique, l'action du roman respecte, en apparence, la règle des trois unités. Le narrateur relit le récit de Thérémène, en rêve durant la nuit, raconte le lendemain ce rêve à son analyste qui l'aide à l'interpréter ; après quoi, en fin de journée, il procède, devant ses étudiants, à sa propre lecture du texte. On l'aura compris, la rencontre de soi passe ici par la confrontation avec une œuvre littéraire et plus précisément avec le combat contre le monstre. Hippolyte lance son javelot dans le flanc de l'animal marin, et court ainsi à sa propre perte. C'est donc en se confrontant au spectacle d'un désastre que Serge Doubrovsky affronte son mal-être, et cherche à définir son identité propre. Par l'intermédiaire de Racine l'auteur réintroduit du tragique dans son récit mais, en même temps, le prisme de l'autofiction lui permet de prendre ses distances par rapport au tragique du texte. C'est la vie du narrateur qui va devenir une tragédie. La tragédie se passe dans la salle de cours, tel un jeu de théâtre sur scène, comme il le suggère avec l'écriture du mot : interprète ; « Racine me prête sa tirade moi critique lui prête ma voie on S'INTER-PRÊTE » (Doubrovsky, 1977, p.388). De plus, Racine n'est pas neutre car Barthes, Mauron, Picard se sont essayés à en analyser l'œuvre. Mais Doubrovsky s'autorise à avoir sa propre interprétation, son propre langage, appréhendant le texte comme un rêve, donc laissant libre cours aux analyses.

Ce qui caractérise la littérature, et l'auteur le sait bien, c'est son caractère équivoque faisant découvrir au lecteur qu'il n'existe pas qu'une seule piste mais une multiplicité d'interprétations possibles. Ainsi l'auteur appelle « LE TEXTE-LIVRE celui de Racine et LE TEXTE-VIE » (Doubrovsky, 1977, p.428), le sien. Ces deux textes viennent se superposer pour former un troisième texte, celui du roman.

« ce texte commun unique et double fonctionne forcément dans un univers de FICTION dont personne n'invente jamais le langage dont les thèmes les schèmes et les sèmes appelez-les comme vous voudrez sont pris et compris dans un patrimoine mythique de même qu'on a pu dire ÇA PARLE EN NOUS on pourrait dire et

d'ailleurs on dirait la même chose ÇA MYTHIFIE EN NOUS »  
(Dobrovsky, 1977, p.429).

En effet, le lecteur du roman est en fin de compte toujours le propre lecteur de lui-même : « TOUT EST DANS LE TEXTE » nous dit le narrateur. Il s'identifie à la figure d'Hyppolite, ce monstre racinien, fruit d'une alliance impossible, semblable à son monstre marin présent dans son rêve : « dans ce monstre donc où nous avons lu Thésée d'abord Phèdre ensuite les parents combinés enfin il faut maintenant lire HIPPOLYTHE » (Dobrovsky, 1977, p.514) Toujours dans le registre de la tragédie, le narrateur évoque Corneille : « C'est moi, Corneille » En quoi Corneille est-il si fondamental pour lui ? Cela remonte à l'enfance, c'est lié à sa mère, « Maman m'apprend à parler, à DIRE, vers, prose, classique, matinées poétiques du Français » (Dobrovsky, 1977, p.224). Il s'agit d'une référence à une langue maternelle aimée. Dobrovsky qui se dit « chargé d'EXISTER A SA PLACE. Chargé de mission ». La mère aime le verbe. La littérature est une vocation pour Serge. La mère affirmant avoir raté sa vocation, Serge, dans ce « rapport fusionnel » en fera la sienne. Tandis que son père est lié à une langue qui n'est plus:

« [...] latinisé, je me volatilise, j'ai disparu dans l'alphabet romain avalé par la langue de Descartes, engouffré dans le gosier classique Corneille me digère Racine me dissout sucs nourriciers lymphe olympienne c'est le discours de la Méthode Assimil similitude pareil aux autres il faut être comme tout le monde ne pas se faire remarquer » (Dobrovsky, 1977, p.146).

Il s'agit de la perte de sa langue paternelle. On pourrait ainsi dire que la langue est ce par quoi il se définit, mais celle-ci va être bouleversée afin de parvenir à une certaine essence.

La littérature ne cesse d'accompagner Dobrovsky, au sens où il ne peut pas vivre sans elle ni sans ses auteurs : « mots me portent [...] me trouve en selle [...] mots ma monture on se soutient on se guide [...] » en route « sur le chemin de la libération symbolique des fils vers l'indépendance » (Dobrovsky, 1977, p.531). L'auteur cherche à s'émanciper de ses maîtres à penser que sont Sartre et Proust, sur lesquels il a écrit de nombreux essais. Cela se manifeste de manière plus explicite

dans *le Livre Brisé* : « Sartre pour moi, n'est pas n'importe quel écrivain. C'est moi, c'est ma vie. Il me vise au cœur, il me concerne en mon centre » (Doubrovsky, 1989, p.71). La résonance sartrienne dans l'œuvre de Doubrovsky relève de sa conception du rapport entre création et réception littéraires : « Je ne veux pas que le lecteur me « fasse sien », que je devienne lui, puisqu'il s'agit, au contraire que, par identification captatrice lui soit moi » (Doubrovsky, 1997, p.94). Quant au deuxième « père » littéraire de Doubrovsky, Marcel Proust, il constitue son inspiration principale dans le roman *Un Amour de soi*.

Les références littéraires ne manquent pas non plus dans *l'Enfant Eternel* car l'œuvre est imprégnée de l'univers du conte avec la récurrence de l'emploi du conditionnel et du « on aurait dit ».

« (Le « *let's pretend* » d'Alice) est la grande et universelle formule magique qui permet d'être à la fois soi-même et un autre, d'affronter la réalité tout en lui donnant l'apparence exacte d'une fantaisie sur laquelle on aurait malgré tout un peu prise : « on aurait dit qu'on serait malade, qu'on serait mort ». Jouer le jeu, c'est certainement une manière de se convaincre qu'il n'est justement qu'un jeu et qu'à tout moment il est possible de dire « pouce » » (Forest, 1997, p.79).

Toujours dans cet univers du conte, le livre est parcouru de citations en anglais de Peter Pan de J.M. Barrie. C'est l'histoire préférée de Pauline et ensuite, la référence est d'autant plus troublante que Peter Pan raconte l'histoire d'un garçon qui ne grandit pas et qui reste pour toujours dans le monde imaginaire de l'enfance. Comme pour le père de Pauline, sa fille restera un enfant éternel. L'auteur évoque à la fois cet enfant qu'il a perdu et aussi l'enfant perdu que chacun d'entre nous a été. De plus, Pauline adule le personnage de Wendy : « Elle était Wendy, la petite fille sage, gentille, obéissante et coquette, marchant allègre parmi les horreurs légendaires, glissant extasiée au milieu des mâchoires d'acier. Elle était l'enfant calme et gracieuse qui découvre, émerveillée, la force absurde de vivre » (Forest, 1997, p.344). Wendy se fait attraper par les pirates, ils l'obligent à marcher les yeux bandés sur une planche en bois suspendue au-dessus de la mer mais : « Wendy n'a

pas peur de la mort » (Forest, 1997, p.344). Tout comme Pauline qui affronte sa situation avec beaucoup de courage.

Par ailleurs, d'autres écrivains qui ont connu l'expérience du deuil sont évoqués. Forest nous rappelle que c'est sous le coup du « double deuil » de « son père, John et de son fils, Hamnet » que Shakespeare écrivit Hamlet.

« L'acteur Shakespeare William se distribue lui-même dans le rôle du spectre et non dans celui d'Hamlet [...]. Le monde des vivants et celui des morts ne sont séparés que par un miroir de givre. L'auteur se fait fantôme pour que son fils revienne à la vie. Ils échangent leurs place un instant [...] un homme donne rendez-vous à l'enfant qu'il a perdu » (Forest, 1997, p.145).

Selon Forest, et nous verrons que Darrieussecq partage son avis, Joyce est le grand auteur de la parentalité du XXème siècle. Il cite les dernières pages de *Finnegans Wake* où Joyce voit sa fille Lucia s'enfoncer dans la folie :

« « *My great blue bedroom. The air so quiet. Scare a cloud. In peace and silence. I could have stayed up for always. Only. It's something fails us. First we feel. Then wefall.* » [...] Une fille dit à son père le doux secret qu'elle tient de lui. Le roman est cette confidence scellée, offerte. Et tout retourne à la nuit sauf cette grande parole. Disons : d'amour » (Forest, 1997, p.146).

De plus dans le cinquième chapitre « Anatole et Léopoldine », Forest interroge les œuvres de Victor Hugo et de Stéphane Mallarmé qui ont tous deux vécu la perte d'un enfant. L'auteur convoque ces deux grands monuments de la littérature, non pas pour apaiser sa douleur mais pour comprendre comment, eux, ils ont surmonté cette épreuve accablante. La fille aînée d'Hugo n'avait que 19 ans lorsqu'elle mourut avec son époux lors d'une sortie en bateau. Dans *les Contemplations* Hugo a essayé de transformer sa douleur en création poétique :

« Il me semblait que tout n'était qu'un affreux rêve, qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi quitté, que je l'entendais rire en la chambre à côté, que c'était impossible enfin qu'elle fût morte, et que j'allais la voir entrer par cette porte ! Oh ! Que de fois j'ai dit : Silence ! Elle a parlé ! Tenez ! Voici le bruit de sa main sur la clé ! Attendez !

Elle vient ! Laissez-moi, que j'écoute ! Car elle est quelque part dans la maison sans doute ! » (Forest, 1997, p.204).

Anatole est mort à huit ans, à la suite de complications cardiaques. Ces deux auteurs sombrent dans la folie, mais celle de Mallarmé est plus froide et plus secrète que celle qu'Hugo exprime dans ses *Contemplations*. Mallarmé avait songé à ériger un tombeau poétique pour son fils : *Pour un tombeau d'Anatole*, mais il ne sera jamais achevé et il n'en reste que des notes : « mais/ libre, enfant/ éternel et partout / à la fois. » ; « l'on profite de ces heures, où mort – frappé- il vit - encore et- est encore à nous » (Forest, 1997, p.209). A travers l'enfant mort, la grâce et l'horreur viennent se mêler et nous plongent dans un étrange vertige. L'auteur de *l'Enfant Eternel*, ne cherche pas à créer un tombeau littéraire pour Pauline mais s'attache à donner un sens à ce qui lui arrive : « Chacun s'en tire avec des images [...] qui donneront sens à ce qu'il vit » (Forest, 1997, p.306).

Avec *Le Bébé*, Darrieussecq constate que la figure du bébé manque en littérature. Quelques auteurs en parlent cependant. Elle cite *Beloved* de Toni Morrison, livre qui traite d'abord de la condition des Noirs américains mais où elle relève des phrases que l'on ne lit pas souvent :

« Personne ne savait qu'elle n'arriverait pas à faire son rot si on la tenait contre l'épaule, mais seulement si elle était couchée sur mes genoux. » « Je leur ai dit d'imbiber un linge d'eau sucrée et de lui donner à sucer pour qu'elle ne m'ait pas oubliée quand j'arriverais. » « A qui parler pour savoir quand il était temps de mâcher un petit quelque chose et de le leur donner ? Est-ce que c'est ça qui fait percer les dents, ou bien est-ce qu'il faut attendre que les dents sortent et après, leur donner du manger solide ? » (Darrieussecq, 2002, p.50).

L'auteure est convaincue qu'une écriture féminine n'existe pas, il y a sans doute des thèmes féminins mais certains hommes savent les traiter aussi bien et elle cite cet extrait d'*Ulysse* de Joyce :

« Cissy essuya sa petite bouche avec la bavette et elle voulait qu'il soit assis bien droit pour dire papa, mais quand elle eut débouclé

la courroie elle s'exclama, doux Jésus, qu'il était trempé comme une soupe et il faut remettre la couverture sous lui en double et en la tournant de l'autre côté. Bien entendu que sa majesté bébé subissait ces formalités de toilette à son corps défendant et qu'il le faisait savoir à qui voulait l'entendre : - Habaabaaaahabaaabaaaaa » (Darrieussecq, 2002, p.51).

La narratrice relève qu'il n'y a « pas de bébé chez Nathalie Sarraute, ce n'est pas son propos, rien non plus chez Virginia Woolf ». Dans les dernières pages du livre, le bébé a grandi et va à la crèche, la narratrice le compare alors à Ulysse vivant l'expérience de l'absence : « Comme Ulysse il a la nostalgie du retour : c'est la vue du pays devant lui qui le bouleverse, qui lui fait prendre conscience de l'éloignement et du manque ; les berges se referment comme un clapet, l'esclandre c'est maintenant qu'il le fait éclater » (Darrieussecq, 2002, p.169).

Dès lors que son fils est à la crèche, la narratrice prend le temps de retourner à la lecture et en particulier celle d'Hervé Guibert et de son *journal Le Mausolée des amants*, auteur sur lequel elle a rédigé une thèse.

« « Le moment, le plus beau, le plus inoubliable, où nous venons juste de nous allonger côte à côte, de profil, chacun tourné vers l'autre, le visage si près et où nous nous regardons, où nous nous retrouvons, un sourire partout sur le visage, illimité, puis le premier baiser, sentir ses lèvres, sa bouche... » Instantanément je pense au bébé, à nos retours de crèche ; et je n'en aime que plus l'écrivain, de dérouter ainsi mes sens, de me troubler toujours jusqu' à la gêne » (Darrieussecq, 2002, p.180).

## **2.5. L'écriture / la langue**

Par son jeu typographique, l'écriture de Doubrovsky évoque le démembrement, conception propre à l'époque postmoderne. Il y a une déconstruction de l'ordre syntaxique. Après l'horreur de la seconde guerre mondiale, l'écriture classique, linéaire, n'est plus possible. Le « je » individualisé n'existe plus. Le

narrateur évoque le vide comme réponse existentielle : « Je me volatilise. Valse, vertige. Chassé-croisé. Je veux m'attraper. Insaisissable » (Doubrovsky, 1977, p.71). L'idée est de déconstruire pour mieux reconstruire, l'ordre du langage est éclaté, il répond à un nouvel ordre, plus naturel, plus instinctif. De plus, le livre étant en partie centré sur l'expérience de la cure analytique, l'auteur tient à exprimer son inconscient. Cela consiste en une « communication plus directe d'inconscient à inconscient (...) par l'éclatement de l'écriture » (Doubrovsky, 1977, p.191). A travers son récit il cherche à faire passer de l'inconscient dans son écriture : « Machine, je tape. Entre mes doigts me glisse. À mon insu, moi je raconte » (Doubrovsky, 1977, p.435). « dans mon verbe je mets ma chair ». Serge Doubrovsky raconte le croisement entre sa vie d'homme, de professeur, de critique et d'écrivain : « Trop de pistes. Trop de fils, je m'entortille » (Doubrovsky, 1977, p.353). L'écriture constitue pour lui une quête identitaire, il s'agit de passer par la fiction pour se trouver. Julien-Serge est un être double : « Tantôt moi et tantôt moi ». Balance entre le « moi » et le « je ».

En quatrième de couverture on peut lire ceci : « autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète comme on dit en musique ». L'écriture est en mouvement, rythmée par l'énergie de la vie, par les pensées du narrateur. « Haute voltige sur mon clavier électrique, j'écris en termes trépidants » (Doubrovsky, 1977, p.364). Le rythme est court comme si l'on assistait à une projection intérieure dont le lecteur suit les rebondissements : « Echos me cognent aux tempes. Me carillonnent dans la tête. Scène. Du cinéma parlant. Film sous le crâne. », « Mardi, jeudi. Sortie. On va au cinéma. Sous mon crâne. Dans ma calotte. Me déculotte. Je suis en vedette. Mon film. Je me joue et me rejoue » (Doubrovsky, 1977, p.344).

A travers le récit, le lecteur a l'impression de déambuler dans les rues de New-York et l'auteur retranscrit ce cheminement par l'écriture que les chapitres intitulés « Strates » et « Street » viennent confirmer : « j'ai l'écriture dans les jambes. Quand je marche, par sauts, par gambades, les phrases bondissent » (Doubrovsky,

1977, p.307). Cette errance dans les rues de New-York vient accentuer cette discontinuité de perception que le tumulte de la ville offre au promeneur. Le lecteur vit l'expérience américaine du narrateur par le prisme des mots. Les phrases sont généralement déstructurées ou déconstruites mais l'auteur use de figures de style telles que l'accumulation, l'assonance et l'allitération. Les mots viennent s'associer sans qu'il y ait forcément de lien, dans le but de dégager de nouveaux signifiés. Les mots appellent les mots, ils s'attirent entre eux par des ressemblances et des dissemblances, ce qui crée une certaine musicalité.

On peut rappeler que *Fils* a été écrit aux Etats-Unis. L'auteur était alors plongé dans un milieu anglophone ce qui lui permettait d'établir une certaine distance face au français et de l'envisager comme une langue étrangère. L'utilisation de l'anglais a une importance particulière car la trame tourne autour des séances de psychanalyse avec Akaret, qui est Américain. Ces moments sont exprimés par la typographie en italique. Faire une analyse dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle est assez rare, mais la méthode d'Akaret séduit le narrateur. Elle s'appuie sur les images mentales telles que les rêves. « *-What else ? – well, it's all in the dream. I want to shoot at the monster* » (Doubrovsky, 1977, p.248). Même si on retrouve l'Amérique dans la plupart des œuvres de l'auteur, sa production littéraire se veut cependant franco-française. En effet, la lecture de ses autofictions requiert une connaissance syntaxique, sémantique et rhétorique de la langue française. Ce qui rend pratiquement impossible la traduction des idiomes et jeux de mots dans une langue étrangère. Il sera reproché à Serge Doubrovsky, notamment dans son premier ouvrage *Le Monstre*, de briser la rhétorique classique. Avec l'écriture éclatée de *Fils*, il fait ici violence au langage, peut être cherche-t-il d'une certaine manière à s'émanciper de l'ordre établi, de la même manière qu'il s'affranchit de l'ordre familial ?

De plus, l'écriture de Doubrovsky est une écriture du corps : corps du narrateur mais également celui du texte. En effet, dès les premières pages de *Fils* on remarque qu'il s'agit d'un roman en devenir, on est témoin de la genèse d'une œuvre qui va prendre forme sous nos yeux. L'incipit de *Fils* est constitué d'une succession d'éléments corporels :

« seins, bassin, peau, oreilles, tempes, ventres, viscères, pulpe, sang, flanc, souffle, senteur, toison, suint, sel narines, langues, sang, vaisseaux: Je n'ai pas pu. Je me suis rallongé contre toi. Lentement, j'ai dû tirer le drap sur tes SEINS Je glisse vers ton bassin lisse doux de talc à la peau de mon oreille qui t'écoute tic-tac paisible de mes tempes et ton ventre murmurant au puits de viscères bourdonnant au nid de ténèbres vibratile vie de ta pulpe tiède ton sang bat faible tambour tendu qui raisonne remué par une rumeur grondement sourd s'étrangle s'émousse crisse crie rien calme palme ton flanc s'enfle à la marée lointaine de ton souffle mollement reflue insensible bercement remonte fleuve effluves enfoncé dans l'âtre senteur alvine en toi perdu en ta toison de suint et de sel à mes narines à ma langue qui s'irrite en ton sang descendu coulant à l'infini de tes vaisseaux je m'irrigue » (Dobrovsky, 1977).

L'œuvre commence par l'exposition d'un corps dans un lit, c'est un retour vers l'origine. Ce corps nous est présenté de manière morcelée. Ce corps est Autre. A travers ce corps étranger le narrateur effectue une descente vers lui. De ce corps fragmenté va naître le corps du texte. « Il n'arrive rien qui ne soit contenu dans la matrice originelle » (Dobrovsky, 1977, p.464), nous fait remarquer le narrateur. Cet incipit nous montre à nous, lecteurs, que nous allons rentrer dans l' « aventure du langage », qui fonctionne avec un autre paradigme, d'autres structures. Les mots prennent le pouvoir par rapport au sens. Le récit se clôt par l'affrontement d'Hippolyte face à une créature mais celui-ci est emporté par ses « chevaux emballés » qui se cabrent, le fils tombe de sa monture, et « embarrassé » dans les rênes qui comme des fils s'enroulent autour de lui et le maintiennent prisonnier, il est traîné jusqu'à sa mort par ses indomptables chevaux. Son corps n'est plus qu'une « plaie ouverte », un corps décharné exposé.

*Fils* s'ouvre et se ferme sur la description d'un corps car le corps occupe une place centrale dans l'œuvre. C'est à travers notre corps que s'engage notre rapport au monde. Contrairement à ce que pense Descartes, c'est mon corps qui perçoit le monde et c'est en ayant conscience de lui que je prends ainsi conscience de

mon existence. « je pense donc je fuis ». (Doubrovsky, 1977, p.121) Le « je » ne s'associe pas au mot mais au corps. L'homme et le monde s'inscrivent mutuellement l'un dans l'autre et c'est à travers ce prisme que l'on peut comprendre cet éclatement, cette déchirure présente dans l'œuvre de Doubrovsky. « Tu es un être déchiré » prononce la mère du narrateur. La structure du récit est fragmentée, disséminée, telles les pièces d'un puzzle que le lecteur tente de recomposer, sans perdre les fils de la trame du récit.

Nous pouvons rappeler que le mot texte vient du latin *textus* qui veut dire tissu, trame. Il y a en effet un tissage qui s'effectue entre les différents récits. Les deux textes s'entremêlent, le « TEXTE LIVRE » de Racine et le « TEXTE VIE » du narrateur. « à cet entrecroisement ténu [...] qu'on doit tenter de saisir le fil d'un discours ou d'un destin » (Doubrovsky, 1977, p.494). On assiste au destin d'un fils et à la naissance d'un texte, à une renaissance.

Dans *l'Enfant Eternel*, le narrateur est désespéré face à la mort de sa fille et reste impuissant quant à l'usage des formes et des motifs par lesquels il faut raconter ce drame. L'auteur utilise alors le motif de la neige, présent tout au long du roman comme un leitmotiv. Cette couleur qui n'en est pas vraiment une s'impose dès le début de la narration : « Etrangement, j'ai su très vite que si elle s'écrivait, l'histoire commencerait par l'éblouissement blanc de ces images » (Forest, 1997, p.32). Le premier chapitre s'intitule « La première neige », neige dont la blancheur évoque la pureté et la glaçante fatalité :

« Dans ce récit, la neige revient, je le sais, avec l'obstination d'un procédé grossier de romancier. Comme s'il fallait souligner avec insistance la cohérence froide d'un destin déjà joué. Qu'y puis-je si depuis trois mois Paris s'est installé dans un hiver inhabituel ? Devrais-je taire cette pluie perpétuelle de flocons qui, depuis le début, nous accompagne ? Et les précipitations glacées qui ont marqué le recommencement de la maladie ? Dois-je omettre cette image qui ne s'efface pas : la couche blanche épaisse recouvrant les terrasses de l'Institut et l'ovale creusé des pas dans la nappe de neige salie ? Faut-il par souci de vraisemblance psychologique taire au lecteur les

pensées du narrateur, ne pas lui confier qu'au volant de sa Clio bleu marine, ce jeune père de famille alors qu'il rétrograde et décélère, tandis qu'il emprunte la bretelle de sortie qui conduit à Eurodisney, se cite mentalement et pour lui-même les dernières lignes de Dubliners : « *The snow falling faintly and faintly falling like the descent of their last end upon all the living and the dead* » ? » (Forest, 1997, p.325).

Dans le dernier chapitre du livre : « Une promenade dans le blanc », le narrateur rappelle que « Le blanc est la couleur dans laquelle on enterre les enfants morts » (Forest, 1997, p.396) Plusieurs motifs viennent évoquer cette couleur : les linges de l'hôpital, la peau de Pauline, le silence de la mort mais aussi les pages de ce roman qui contiennent ce qui reste de Pauline: « J'ai fait de ma fille un être de papier » (Forest, 1997, p.399), conclut Forest. Pauline est alors retournée vers cette atmosphère enneigée que ses parents avaient tant cherchée au début du roman.

D'autre part, le récit est émaillé de passages qui illustrent bien le style contemporain avec le mélange de plusieurs registres et niveaux de langue. Par exemple le rêve que le narrateur nous raconte :

« - *Sailor Moon commence, Papa, C'est le générique, vite !- J'arrive mon bébé !...* Je rejoins Pauline sur le canapé bleu. J'ai mal dormi cette nuit et je m'affale un peu. Je rêve à côté d'elle tandis que Bunny songe à son prochain rendez-vous avec Bourdu. Cet épisode est bien étrange...Un monstre tricéphale ravage Tokyo. De chacune de ses bouches sort un liquide nauséabond et vénéneux. Il renverse les buildings, retourne les chaussées. La bête est née à Paris quai Conti. En quelques pas, elle a traversé les océans. Je crois reconnaître ses visages d'effroi, je n'ose les nommer. [...] Aux commandes du Golgoth de combat, c'est bien Duras qui vole à leur secours...Elle est étrangement sexy dans sa tenue de guerrière de l'espace...Astéro-hache !...Fulguro-poing !... Le monstre est sans merci... » (Forest, 1997, p.246).

Par ailleurs, dans le troisième chapitre de l'œuvre intitulé « Dans le bois du temps », l'auteur choisit de faire une pause au sein de la narration et nous livre ses réflexions sur le roman qu'il est en train d'écrire. Il s'agit d'un chapitre théorique dans lequel il confie que, jusqu' à présent, il n'avait jamais eu envie d'écrire : « Je n'aurais jamais écrit. Je ne rêvais pas de le faire. Lecteur ? Oui. Auteur ? Non » (Forest, 1997, p.133). Mais c'est véritablement l'écriture qui s'est imposée à lui :

« de quelque façon essentielle, un livre ne devrait exister que s'il se fait malgré son auteur, en dépit de lui, contre lui, l'obligeant à toucher le point même de sa vie où son être irrémédiablement se défait. Rien ne vaut cette vérité-là. De texte en texte, la littérature est cette longue fiction mauvaise où un jour, un homme, une femme, s'éveille et découvre, incrédule, que s'écrivait depuis toujours le livre vénéneux de sa vie et qu'il lui faudra désormais en recopier un à un les chapitres » (Forest, 1997, p.135).

Dans ce récit, Pauline, la fille du narrateur est bien évidemment l'objet de l'œuvre mais elle semble en être également la destinataire. En effet, l'ombre de Pauline ne cesse d'accompagner le narrateur dans son travail d'écriture, faisant d'elle une lectrice fantasmée : « J'écris. L'enfant a laissé son ombre dans ma chambre. Je l'ai rangée dans le tiroir où dort le manuscrit que je sors à la nuit tombée. [...] Elle ne peut résister à ce récit qui parle d'elle. Elle ne me dispute pas son ombre laissée en gage. Elle se penche par-dessus mon épaule tandis que je trace ces lignes. Elle lit » (Forest, 1997, p.152).

Dans *Le Bébé*, la fameuse binarité entre création et procréation tente d'être dépassée. Néanmoins on ressent un sentiment d'immédiateté à la lecture du texte. Cette sensation transparaît dans la forme du récit même, car il est constitué d'une succession de paragraphes, séparés par des étoiles. « Une écriture structurée par sa propre contrainte, les poncifs trouvent leur écho, les appels du bébé découpent ces pages, d'astérisque en astérisque » (Darrieussecq, 2002, p.34). Cette contrainte du temps est en définitive un moteur d'écriture, ce temps unique vient donner une structure au récit. On peut penser que l'auteure a écrit *Le Bébé* juste après la naissance de son fils, or elle écrit ceci : « Quant à l'écriture, les premières semaines

je n'étais capable que de constater l'absence de désir pour le texte en cours : il était hors sujet, il ne trouvait plus sa place dans ma vie. Je n'étais pas non plus capable d'écrire sur le bébé » (Darrieussecq, 2002, p.97). Une amie écrivain lui dit ceci : « Les enfants, ça aspire tout le sentiment hors de toi, depuis que ma fille est née, je ne peux plus écrire » (Darrieussecq, 2002, p.53). L'auteure elle-même en fait le constat : « le bébé m'empêche d'écrire, en se réveillant » (Darrieussecq, 2002, p.14). Elle cite un extrait de *La Femme Gelée* d'Annie Ernaux : «Deux années, à la fleur de l'âge, toute la liberté de ma vie s'est résumée dans le suspens d'un sommeil d'enfant l'après-midi » (Darrieussecq, 2002, p.14). Mais cette absence d'envie d'écrire et ces frustrations ne sont que passagères car on peut lire plus loin : « Bonheur d'écrire, bonheur d'être avec le bébé : bonheurs qui ne s'opposent pas. [...] Bonheurs qui loin de s'entremanger se nourrissent l'un de l'autre. L'écriture pousse ici avec le bébé et le bébé profite de l'écriture, puisque ce cahier rend sa mère heureuse » (Darrieussecq, 2002, p.99).

Rappelons que ce livre raconte l'histoire d'une mère écrivain, la narratrice se demandant s'il est possible d'allier langage maternel et langage littéraire, autrement dit : « est-ce qu'on peut faire da dada avec son bébé toute la journée et ensuite écrire des romans ? » (Darrieussecq, 2005). Citons l'exemple de la tétine. « Dès qu'il a été question de tétine c'est ce mot qui m'est venu, *tototte*, je l'ignorais à mon vocabulaire. D'où sort-il ? » (Darrieussecq, 2002, p.23) Avec le bébé, la narratrice explore la langue, invente des langues, cherche dans les territoires perdus de l'enfance. « Giggle : le français n'a pas de mots pour le rire enfantin, clochette en fond de gorge, bouche fendue sur un long i. » (Darrieussecq, 2002, p.143)

Si comme nous l'avons déjà évoqué, le sujet du bébé est un sujet « interdit » en littérature, de fait, on ne peut pas être mère et écrivain. Cependant, Darrieussecq relève le défi : « Dire le non-dit : l'écriture est ce projet. A mi-distance entre dire et ne pas dire, il y a le cliché qui énonce, malgré l'usure, une part de réalité » (Darrieussecq, 2002, p.16). La narratrice met en doute ce qu'on véhicule par le discours social, mais elle écrit ce livre pour répondre à d'autres textes ou se distancier d'eux : « J'écris pour définir, pour décrire des ensembles, pour mettre à jour les liens : c'est mathématique. J'écris pour renouveler la langue, pour fourbir les

mots comme on frotte les cuivres - le bébé, la mère : entendre un son plus clair » (Darrieussecq, 2002, p.44).

La narratrice arrive donc à concilier maternité et écriture comme en témoigne cette phrase : « Tâches d'huile, de lait premier âge et de thé sur ce cahier, écrit dans la cuisine comme souvent » (Darrieussecq, 2002, p.94). Le travail de l'auteur est alors synchronisé sur le rythme du bébé, dépendant des siestes ou des moments de repos : « J'allonge le bébé à plat ventre sur mes genoux, je le fais taire en lui donnant mon auriculaire à têter. De la main droite restée libre, je peux écrire » (Darrieussecq, 2002, p.33). Parfois le temps de la création n'est plus compatible avec celui du bébé : « Pas une ligne depuis deux jours. Attendre, toute la journée, qu'il s'endorme, attendre une heure de liberté » (Darrieussecq, 2002, p.131). Mais c'est cette discontinuité, ce discours fragmenté qui donne du sens à l'œuvre et raconte le quotidien, le banal, l'immédiat.

Il semblerait que l'auteure écrive pour échapper à une certaine superstition :

« Une amie mère de deux enfants : « je ne peux pas écrire parce que je suis incapable de faire mourir les enfants. » ; « Aujourd'hui je tuerai autant de bébés qu'il le faut à l'écriture, mais en touchant du bois. Ce n'est pas le tabou qui m'inquiète, c'est la répétition, la malédiction, tout ce qui névrotiquement fait croire à l'ombre portée de l'écrit sur la vie. Ecrire sans superstition : éloigner de soi les fantômes » (Darrieussecq, 2002, p.54).

L'éventualité de la mort n'est jamais bien loin : « J'écris pour conjurer le sort – tous mes livres : pour que le pire n'advienne pas. J'écris ce cahier pour éloigner de mon fils les spectres, pour qu'ils ne me le prennent pas ». (Darrieussecq, 2002, p.79) Si Forest et Doubrovsky cherchent à ramener leurs personnages à la vie, Darrieussecq, elle, tente de l'éloigner de la mort.

### **2.5.1. Ecrire le temps**

Dans *l'Enfant Eternel*, la narration est rythmée par les rémissions et rechutes de Pauline. Puis elle est parfois entrecoupée par les digressions du narrateur sur ses propres réflexions, ses pensées. Au sein du récit, le temps est compté car dès le début de l'histoire, nous savons que Pauline va mourir. « D'instinct, elle est

précise. Une enfant qui se sait le temps compté ne confond pas le passé, le présent et le futur » (Forest, 1997, p.158). Le narrateur dit qu' « Il est temps d'apprendre le temps » (Forest, 1997, p.147). Alors, il suspend le temps pour celui de l'écriture :

« Un roman est une entaille faite dans le bois du temps. À mon tour, je refais le geste le plus ancien. J'adresse à personne le salut vide de sens de ma seule main ouverte. Je pose ce chiffre vain sur l'écran noirci des jours. J'étais là... C'est tout... Chaque inscription est une épitaphe, disant le passage de celui qui la trace. Les signes laissés se chevauchent, se recouvrent, s'effacent. Ils ne composent plus qu'un brouillon illisible de lettres et de chiffres. Mais toute marque, pourtant, conserve, en elle-même, le souvenir irrécusable de l'instant où elle fut laissée. J'écris au couteau dans l'écorce d'un arbre, l'épaisseur d'une pierre. Je dessine du doigt dans la poussière, le sable, la cendre. Des initiales, une forme, une date, un cœur, une flèche, que sais-je ? Rien de plus » (Forest, 1997, p.131).

On pourrait dire que l'épreuve qu'il a traversée l'a fait grandir à la place de Pauline. Le roman s'ouvre ainsi : « Je ne savais pas. » mais il rectifie : « Ou alors je ne m'en souviens plus. Ma vie était cet oubli, et ces choses, je ne les voyais pas » (Forest, 1997, p.13). Le narrateur évoque un savoir acquis dans le passé. A travers la maladie de Pauline, il a appris la valeur du temps. Egalement au début du roman, il avoue ceci : « Je vivais parmi les mots - insistants et insensés » (Forest, 1997, p.13). Sa démarche poétique vient de là : trouver des mots qui ont du sens et retrouver cet « enfant éternel » qui sommeille en lui. « Combien d'entre nous restent pourtant jusqu' à la décrépitude de petits enfants pleurant dans le noir ? Particulièrement les écrivains » (Forest, 1997, p.131).

Avec *Fils*, la narration se déroule sur 24 heures mais la journée du professeur est fragmentée par ses pensées, ses souvenirs. On observe des sortes de flashs rétrospectifs sur l'enfance du narrateur et sur les événements historiques qui l'ont marqué. Le souvenir se raconte à peine, tel un jet brut, l'histoire ne lui appartient plus, c'est le « on » qui prédomine ici. Le narrateur évoque certaines dates précises, le réel historique prend ainsi place dans la fiction. Mais ces évocations sont

parfois brèves, tiennent en une phrase, elles sont incisives telles des cicatrices qui l'ont marqué à vie. « Le 23, pacte germano soviétique ». « Septembre, le 1er, Hitler en Pologne. Le 3, la guerre » (Doubrovsky, 1977, p.228). L'Histoire est primordiale pour Doubrovsky et le narrateur, au fil du récit, tisse sa propre histoire parallèlement à la grande Histoire. L'auteur joue avec cette temporalité confondant ainsi temps de l'événement, temps du récit et temps de l'écriture.

Le passé est interrogé à la lumière du présent. Evoquer son enfance et tenter de la transmettre telle qu'on l'a vécue semble être un leurre, car les récits rétrospectifs sont toujours empreints du présent. Si raconter son enfance est impossible alors pourquoi ne pas se référer à Proust, « J'aimerais que tu viennes me border » (Doubrovsky, 1977, p.279) qui sait si bien évoquer la douleur du souvenir ? Douleur du manque qu'éprouve le narrateur après la mort de sa mère : « quand elle ME MANQUE TROP elle apparaît puis elle disparaît après pire ça me laisse encore plus seul encore plus privé d'elle qu'avant » (Doubrovsky, 1977, p.316). Ecrire permet de faire advenir l'absence, de la célébrer, mais il s'agit aussi d'en garder la trace. « À ma mère qui fut source ».

La temporalité dans *Le Bébé* est tout simplement celle du nouveau-né, elle prend en compte sa métamorphose. Le premier cahier couvre la période printemps-été et représente le temps du nourrisson : « Cela prend deux à trois mois pour que le nourrisson deviennent le bébé : le temps de retrouver un mode de garde, de reprendre le travail, de cicatriser le corps, pour se tourner soi-même à nouveau vers le monde, pour être joyeuse à nouveau » (Darrieussecq, 2002, p.86). La narratrice raconte avec nostalgie les premiers instants :

« J'aimais bien m'installer dans la chaise longue avec lui, et le regarder téter ; à moitié endormie, dans le coton tiède de ces nuits de mai, pluvieuses, fenêtres entrouvertes sur la rue déserte ; un chuintement de pneu parfois, des faisceaux de phares ; et la lumière qui blanchissait (grise, perle, pâle) à mesure que le biberon se vidait. C'est déjà un souvenir » (Darrieussecq, 2002, p.36).

Le deuxième cahier, écrit à la fin de l'été et au début de l'automne traite de la période « bébé »: « Ce n'est pas le nourrisson, ce n'est pas encore l'enfant, c'est le bébé, le bon gros bébé, le vrai bébé » (Darrieussecq, 2002, p.109). Si la narratrice tout au long de son récit lutte contre les clichés (idées reçues) elle les remplace par d'autres clichés (images) « Je me faisais des photos mentales » (Darrieussecq, 2002, p.11). Par ce projet d'écriture, elle tente de capter et d'immortaliser l'image du bébé. A la fin du livre, nous savons que neuf mois se sont écoulés depuis la naissance du bébé, ce personnage qui est fait de « mots » et de « temps ».

« Neuf mois après la naissance du bébé, son origine, quant à moi s'est perdue. Colis postal, météorite, cellule clonée, chimère venue à la vie, la boucle d'ADN qui le fonde reste étrangère à mon intuition. Sa part de gènes n'a aucun lien avec son existence. Un moment d'amour incarné ; la mer, le clapot, le soleil d'une fin d'été : des clichés qui ont pris corps. Il les laisse sur place, dans nos mémoire : souvenir d'avant sa vie » (Darrieussecq, 1977, p.188).

## CONCLUSION

L'objectif de notre recherche était de comprendre pourquoi les auteurs d'autofictions éprouvent le besoin de passer par une étape théorique. Le cas de Doubrovsky est un peu à part car il est à l'origine de ce nouveau genre. C'est à la lecture du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune qu'il invente ce terme pour remplir une case vide du tableau, dès lors, roman et autobiographie se confondent. Pour défendre cette nouvelle perspective, cette alliance entre fiction et réalité, il faut donc conceptualiser le projet. Nous avons pu relever que le point déclencheur, c'est la psychanalyse. L'écriture est ce qui a permis à Doubrovsky de surmonter cette épreuve, c'est en cela que rêve, réel, inconscient viennent se côtoyer au sein de l'œuvre.

Avec *Fils* Doubrovsky revient rétrospectivement et prospectivement sur sa vie, elle-même vécue comme un livre à *désécrire*. L'autofiction vient casser la matière, le texte n'est plus que fragments, brisures. Le genre de l'autofiction, avec l'essor qu'il a connu les vingt dernières années, vit sa vie hors de Doubrovsky, ce n'est plus un concept textuel mais un concept existentiel. Le narrateur de *Fils* tire les fils vers lui, ceux-ci s'entrecroisent avec le récit racinien. Ces fils parfois déçousus, ces entrelacs donnent du relief au récit. Doubrovsky s'invente un « je » mais il devient indicible et se dissout dans le langage.

Si l'autobiographie était fermée, structurée et proposait un cadre précis, l'autofiction ouvre le champ, tout peut être dit, toutes les névroses de l'auteur sont partagées. Ce que revendique l'auteur, c'est de laisser sa trace chez le lecteur. Ainsi, on peut lire dans *Le Livre Brisé* : « Si le lecteur a bien voulu me suivre, si j'ai réussi un peu, rien qu'un peu, à éveiller son intérêt pour mon personnage, je lui refilerai ma personne [...] En dévorant le roman, il avalera l'autobiographie » (Doubrovsky, 1989, p.256). Ainsi, l'autofiction doubrovskienne autorise la construction d'un mythe personnel qui permet d'exister à plusieurs niveaux : dans le rêve et dans la réalité. Avec *Fils*, Doubrovsky réussit son pari.

A l'analyse de nos trois œuvres, on note que la théorie n'est pas séparée du roman, elle est en lui. De manière générale, les autofictions proposent, s'interrogent,

réfléchissent sur de nouvelles façons de dire le « je » et cela au sein même de l'œuvre. Nous, lecteurs, avançons avec l'auteur dans son cheminement et nous l'accompagnons tout au long du récit, dès lors, un rapport d'égal à égal s'instaure.

Ainsi, dans *Le Bébé*, nous suivons les évolutions de la problématique de la narratrice : concilier maternité et écriture. En effet, l'autofiction vient se concentrer sur un élément d'ordre social, comme le fait Darrieussecq qui réfléchit à la place du bébé en littérature tout en faisant des parallèles avec sa vie intime et sa maternité. Selon Darrieussecq :

« L'autofiction [...] pose d'une façon tout à fait nouvelle le problème de l'« engagement » vu sous l'angle de la parole : se présentant à la fois comme roman à la première personne et comme autobiographie, l'autofiction ne permet pas au lecteur de disposer des clés pour différencier l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction » (Darrieussecq, 1996, p.377).

Avec *Le Bébé*, l'auteure offre ce parfait mélange de fiction et de réalité. En cherchant à dire le non-dit, elle affirme que ce qu'elle écrit est réel tout en inscrivant le récit dans une trame romanesque. A travers l'autofiction, les auteurs apprennent à assumer leurs défaillances, leurs imperfections, et ils les exploitent dans l'écriture.

Avec l'œuvre de Philippe Forest on a une réflexion profonde sur ce qu'est l'une des fonctions de la littérature, à savoir tenter de formuler ce qui ne peut s'énoncer, tenter d'énoncer l'indicible. Le livre est construit à partir de l'expérience du deuil, « c'est parce que quelque chose nous manque que nous écrivons des livres. Non pas pour faire cesser ce manque mais pour le faire exister » (Forest, 1997, p.255).

La littérature a un rapport à une absence, une perte, une faille et essaie de s'en accommoder. Même si la parole est insuffisante elle reste indispensable. Peut-être faudrait-il cesser de considérer l'autofiction à la façon d'un genre. Elle n'en constitue un que lorsqu'elle se réduit à sa caricature, se résume à ses stéréotypes, comme on le lui en fait le reproche parfois justifié. Il s'agit plutôt d'une sorte de protocole poétique (disons un certain usage de la première personne destiné à faire apparaître le jeu que jouent ensemble fiction et vérité) susceptible de traverser tous

les genres, de se glisser en eux, de les subvertir et de les renouveler. On pourrait supposer que la littérature nous ferait grandir en tant qu'auteur, en ce sens où elle nous permet d'expérimenter la liberté, en choisissant nos propres mots et non ceux des autres, en nous réappropriant notre propre discours et chacun peut ainsi en quelque sorte fabriquer « le roman de sa vie ».

Bien que ce ne soit pas une condition de l'autofiction, les récits des auteurs que nous avons évoqués ont tous le même thème central : la filiation. Que ce soit chez Doubrovksy (le fils qui essaie d'égaliser le père), chez Darrieussecq (la mère devant son nouveau-né) ou chez Forest (la perte d'une fillette pour un père), il semble que cette écriture cherche d'abord à raconter une expérience familiale. Pourquoi le choix de l'autofiction pour parler des relations parents-enfants ? Il semble clair que l'autofiction soit propice à l'exploration de thèmes liés à la filiation. La fatalité et le déterminisme que constitue la famille semble être au cœur du questionnement identitaire. L'héritage familial tout comme l'héritage littéraire semblent faire partie de notre identité.

L'autofiction questionne ces notions de réel et d'imaginaire et on peut dire que c'est le propre de la lecture de ne pas savoir où on est : dans la fiction ou dans le réel ? La force de la lecture c'est la capacité de croire en une histoire, qu'elle soit réelle ou fictionnelle. Car « la vérité » en littérature n'a pas vraiment de valeur, ce qui importe c'est la manière dont on raconte les faits, dont l'auteur arrive à transmettre une émotion. Que l'histoire soit vraie ou non cela a une importance moindre, ce qui est intéressant en revanche c'est de savoir si on croit à l'histoire et aux personnages.

## BIBLIOGRAPHIE

- Akay, A. (2005). *Postmodernizm*. İstanbul: L&M Yayıncılık.
- Barraband, M., & Gassmann, X. (2005). Entretien avec Marie Darrieussecq. *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, (1), 9-16.
- Borges, J-L. (1965). *L'Auteur et autres textes*. Paris: Editions Gallimard.
- Chemin, A. (2013). « Fils, père de l'autofiction » dans le Monde, mis en ligne le 2 août 2013 : [https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction\\_3449667\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html)
- Clément, B. (2005). Le match Marie Darrieussecq-Eliette Abécassisin.
- Colonna, V. (1989). *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation du soi en littérature, dirigée par Gérard Genette* (Doctoral dissertation, thèse inédite, EHESS).
- Darrieussecq, M. (1982) *Un Amour de soi*, Paris, Éditions Hachette.
- Darrieussecq, M. (1993) *Lettre à Philippe Lejeune*, nov.1977. Autofiction & Cie (6).
- Darrieussecq, M. (1996). *L'Autofiction, un genre pas sérieux*. Paris: Poétique.
- Darrieussecq, M. (2002) *Le Bébé*, Paris: Editions P.O.L.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Paris: Editions Galilée.
- Doubrovsky, S. (1989). *Le livre brisé*. Paris: Grasset.
- Duras, M. (1984). *L'Amant*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Ernaux, A. (2003). *L'Occupation*. Paris : Editions Gallimard.
- Forest, P. (1997). *L'Enfant éternel*. Paris: Éditions Gallimard.
- Forest, P. (2001). *Le roman, le je*. Nantes : Pleins feux.
- Forest, P. (2007). *Le roman, le réel et autres essais*. Nantes : Editions Cécile Default.

Gasparini, P. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Editions du Seuil.

Gasparini, P. (2008). *Autofiction, une aventure du langage*. Paris: Éditions duSeuil.

Genette, G. (1991). *Fiction et Diction*. Paris: Éditions du Seuil.

Hors Champs (2012). Emission de radio animée par Laure Adler. Diffusée le 26 novembre 2012. France Culture.

Jameson, F. (2007). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais par F. Nevoltry. Paris : Les Editions Beaux Arts de Paris.

Jencks. C (1985) *Le langage de l'architecture post-moderne*, traduit de l'anglais par Collet. C&Valée.C, Paris : Editions Denoël.

Jordan, S., & Darrieussecq, M. (2012). Entretien avec Marie Darrieussecq. *Dalhousie French Studies*, 98, 133-146.

Kaprielian, N. (2012). La règle du je, où est le vrai ? <https://laregledujeu.org/2018/08/22/34196/christine-angot-ou-est-le-vrai/>

Kierkegaard, S. (1990). *La reprise*. Paris: Editions Flammarion.

Lafitte, J-P. et J. (1996) *Réflexion sur le thème de l'écriture de soi*, cité dans *L'Écriture de soi, Prépas scientifiques*. Paris: Librairie Vuibert.

Latour, M. J. (2008). Entretien avec Philippe Forest. *L'en-je lacanien*, (2), 181-200. DOI : 10.3917/enje.011.0181.

Latour, M. J. (2011). *Je & Moi*. Paris : Editions Gallimard, La Nouvelle Revue Française, ouvrage collectif.

Lejeune, P. (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil.

Lipovetsky, G. (1983). *L'Ere du vide*. Essais sur l'individualisme contemporain. Paris: Gallimard.

Liotard, J-F. (1979). *La Condition postmoderne*. Paris : Les Editions de Minuit.

Nourissier, F. (1996). *Mauvais Genre*. Paris: Gallimard, Collection Folio.

Philippe, F. O. R. E. S. T. (2007). *Tous les enfants sauf un*. Paris : Editions Gallimard

Robbe-Grillet, A. (1985). *Le Miroir qui revient*, Paris: Les Editions de Minuit.

Robin, R. (1997). L'auto-théorisation d'un romancier: Serge Doubrovsky. *Études françaises*, 33(1), 45-59.

Rousseau, J.J. (1997). *Les Confessions Livre I à IV*. Paris : Folio Classique.

Soller, P. (2009). *Grand beau temps : aphorismes et pensées choisies*. Paris : Le Cherche Midi.

Tilbe, A. (2019). *Yeniötesi Yazında Özkurmaca*. Londres: Transnational Press London.