

Nadia Bouhadid

S'autofictionnaliser à la manière de la madeleine à l'envers dans Un amour de soi de Serge Doubrovsky

Cahiers ERTA nr 7, 123-145

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

nadia bouhadid

Université Constantine

S'autofictionnaliser à la manière
de la madeleine à l'envers dans
Un amour de soi de Serge Doubrovsky

Moi j'ai fait le travail de la madeleine à l'envers. C'est l'inverse de la perfection, de la reconstitution que Proust a faite dans son livre.

Serge Doubrovsky¹

L'AVENTURE de l'autofiction doubrovskienne a commencé avec la publication de son roman *Fils* (1977). En créant le néologisme *autofiction*, Doubrovsky n'a pas voulu inventer un nouveau genre mais plutôt nommer une pratique déjà existante et défier Philippe Lejeune, en remplissant l'une des « cases aveugles » présentées dans son ouvrage consacré au classement des écrits de soi : *le Pacte autobiographique*². Lejeune y a nié la possibilité de la coexistence dans une même œuvre de deux pactes d'écriture différents (autobiographique et romanesque); Doubrovsky releva alors le défi en inscrivant sciemment *Fils* dans cet espace impossible qui considère comme « exclues par définition la coexistence de l'identité du nom et du pacte romanesque et celle de la différence du nom

¹ S. Doubrovsky, [dans :] I. Grell, « Le travail de la madeleine à l'envers », entretien avec Serge Doubrovsky, 2006, https://www.academia.edu/4740267/La_Madeleine_%C3%A0_l'envers_interview_avec_Serge_Doubrovsky_lors_de_la_r%C3%A9%C3%A9dition_en_2012. p. 4.

² Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

et du pacte autobiographique »³. Dans une lettre adressée à Lejeune, Doubrovsky avoue justement cette ambition : « J'ai voulu très profondément remplir cette case que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire »⁴.

Reprenant le jeu de mot de Ricardou, « un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture »⁵, Doubrovsky définit son autofiction ainsi : « 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 »⁶, il la distingue ainsi de l'autobiographie qu'il considère comme « un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style » (*F*, quatrième de couverture).

La matière première de la production autofictionnelle chez Doubrovsky est le réel, et la fictionnalisation de soi ne se fait qu'à travers les techniques scripturales et le système d'énonciation, il explique ainsi cette réalité littéraire mise en œuvre 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.⁷

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ S. Doubrovsky, Lettre à Lejeune, [dans :] Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 63.

⁵ J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 111.

⁶ S. Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture. Les citations suivantes provenant de l'œuvre *Fils* seront marquées à l'aide de l'abréviation *F*, la pagination après le signe abrégatif.

⁷ S. Doubrovsky, [dans :] A. Chemin, « Fils, père de l'autofiction », http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html.

La fiction tire donc son âme d'un réel investi dans toutes les facettes d'une écriture révolutionnaire. Cette volonté d'exposer sa propre identité dans un espace textuel et la fictionnaliser par le biais des différentes techniques de la mise en scène littéraire est appelée autofiction ; Doubrovsky explicite davantage : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner à moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement de la thématique, mais dans la production du texte »⁸. Le contenu référentiel est ainsi une vérité qu'assume et réclame l'autofiction : « 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 »⁹.

L'auteur de *Fils* rappelle cependant que se fier à la mémoire pour raconter des événements réels est l'acte même qui les noie dans la fiction : « Si j'essaie de me remémorer, je m'invente »¹⁰; la mémoire est ainsi un miroir brisé qui ne reflète que des fragments de réalité. L'autofiction semble remettre en question le principe de vérité de l'entreprise autobiographique car avec le développement des disciplines psychologiques, notamment la psychanalyse (Freud et Lacan), il est reconnu que dire la vérité ne peut être qu'une simple intention et prétendre le contraire relève de l'illusion ; et c'est dans ce sens que Doubrovsky étaye sa thèse : « Ma fiction n'est jamais du roman. J'imagine mon existence »¹¹, une

⁸ S. Doubrovsky, [dans :] Ph. Gasparini, *Est – il Je ?*, Paris, Seuil, 2004, p. 23.

⁹ S. Doubrovsky, « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, 1980, vol. 20, n° 3, p. 89-94.

¹⁰ S. Doubrovsky, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989. Les citations suivantes provenant de l'œuvre *Le livre brisé* seront marquées à l'aide de l'abréviation *LB*, la pagination après le signe abrégatif.

¹¹ S. Doubrovsky, *La Vie l'instant*, Paris, Balland, 1985.

déclaration qui fait penser à l'expression de Sartre : « c'est ça que j'aurais voulu écrire : une fiction qui n'en soit pas une »¹².

Dans une optique d'approche thématique, nous tenterons à travers la présente étude de mettre la lumière sur les différentes stratégies autofictionnelles mises en œuvre dans *Un amour de soi* de Doubrovsky. Nous examinerons comment le moi autofictionnel convoque et exploite l'autre pour une représentation fragmentaire de soi. Nous porterons un intérêt particulier au fonctionnement du processus de « la madeleine à l'envers » au sein d'*Un amour de soi*.

ÉCRITURE ET PLAISIR CHEZ DOUBROVSKY

L'écriture autofictionnelle est d'abord une écriture de l'inconscient, elle est une consciente pratique de son inconscience. Doubrovsky lierait le processus créatif de l'inconscient au plaisir :

Ne jamais vouloir abandonner ce qui vous plait, ne pas pouvoir renoncer à un plaisir, ne m'est nullement particulier. D'après Freud, c'est la définition de l'inconscient. Mon mal, je suis d'une inconscience extrême, un ça ambulante. Tout simple, voilà mon complexe. [...] Mon seul principe est le principe de plaisir, un mauvais principe.¹³

Le principe du plaisir est présent au cœur de son projet autofictionnel : « autofiction, patiemment onaniste, qui espère maintenant faire partager son plaisir » (*F*, quatrième de couverture). Mais ce plaisir ne peut être atteint qu'en donnant un débit à une écriture associative et hallucinante :

Afin d'être sûr que ma vie, dans mon texte, soit bien vivante, je la survolte. Haute voltige sur mon clavier électrique, j'écris en

¹² J.-P. Sartre, *Situations X*, Paris, Gallimard, 1964, p. 145.

¹³ S. Doubrovsky, *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982, p. 287. Les citations suivantes provenant de l'œuvre *Un amour de soi* seront marquées à l'aide de l'abréviation AS, la pagination après le signe abrégatif.

termes trépidants. Ainsi, ça la galvanise. Ça lui donne ce qui lui fait le plus défaut : du style. (LB, 254)

L'écriture chez Doubrovsky est également basée sur le principe de fragmentation et d'éparpillement des éléments de l'existence :

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. (LB, 249)

Fragments épars, morceaux dépareillés, tant qu'on veut. L'autofiction sera l'art d'accommoder les restes¹⁴. L'écriture permettrait donc d'amasser ces fragments, de les identifier et de leur donner sens. C'est ainsi que « le scripteur naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excèderait son écriture »¹⁵. Et au sein d'un espace fictionnel, la déformation et la réformation vont de pair, comme l'a confirmé Doubrovsky : « je ne tiens pas un journal de bord, je fais un roman. Une fiction, ça déforme, ça reforme, ça synthétise » (LB, 402).

L'œuvre de Doubrovsky est caractérisée par une thématique à répétition : les querelles femmes-hommes, les mêmes scènes de ménage, les mêmes motifs de malentendus. Les femmes y sont toujours convoquées pour pouvoir les exécuter : « Inutile de lui expliquer que, justement, si j'écris, c'est pour tuer une femme par livre. Elisabeth dans *Dispersion*. Rachel dans *Un amour de soi*. Ma mère dans *Fils* » (LB, 50). « C'est une métaphore "Je tue une femme par livre" ai-je écrit dans *Le livre brisé*, mais aussi je les perpétue. [...] J'ai néanmoins essayé de montrer

¹⁴ S. Doubrovsky, « Textes en main », [dans :] « Autofictions & Cie Pièce en cinq actes ». *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes* 6, Paris, Ed. Ph. Lejeune, 1993, p. 212-213.

¹⁵ R. Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 147.

le double aspect des passions humaines. Curieusement mon premier roman, composé dans ma lointaine jeunesse, avait déjà un titre qui résume toute mon œuvre à venir : *L'un contre l'autre* »¹⁶. Chez Doubrovsky, au moment de l'écriture de chaque livre, une de ses histoires d'amour est déjà achevée, et il la prend comme matière brute pour sa fiction :

Si je veux avoir de quoi écrire un autre roman, après celui-ci. Si je veux lui donner suite, dans l'avenir. Pour avoir un passé, faut bien se fabriquer un présent. Puisque ma vie nourrit mon écriture. (AS, 51)

L'AUTOFICTION DOUBROVSKIENNE ET LE MODÈLE PROUSTIEN

Nul ne peut nier l'influence de l'auteur de *À la recherche du temps perdu* sur les écrits romanesques qui l'ont suivi jusqu'à nos jours. Le modèle proustien dans le traitement de diverses thématiques a été l'hypotexte de plusieurs œuvres françaises. Proust est un modèle à imiter, à affronter et pour certains même à refuser.

L'écriture autofictionnelle s'avèrerait consciemment anti-proustienne dans la mesure où elle prône le principe de la démesure, de l'éclatement de la représentation des souvenirs et de la défaillance de la mémoire. C'est le cas par exemple d'*Enfance* de Nathalie Sarraute où les souvenirs sont cités avec une mémoire désagrégée et trouée, ou encore W, dans *W ou le souvenir d'enfance*, arguant dès l'incipit : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »¹⁷. Perceval tente cependant avec le personnage de W de lutter contre cet effacement et de retrouver les souvenirs enfouis dans une mémoire qui se refuse de se dire. Doubrovsky prend également le modèle proustien comme un hypotexte pour

¹⁶ S. Doubrovsky, [dans :] I. Grell, « Le travail de la madeleine à l'envers », *op. cit.*

¹⁷ G. Perceval, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 17.

l'inspiration mais sur le plan pratique et l'organisation textuelle comme un modèle à refuser ou plutôt à manier tel qu'il le déclare : « Moi j'ai fait le travail de la madeleine à l'envers. C'est l'inverse de la perfection, de la reconstitution que Proust a faite dans son livre »¹⁸.

Le modèle doubrovskien repose donc sur la fragmentation des différentes facettes de l'œuvre :

Mon enfance, lorsque je la revis, c'est à l'envers, elle s'effiloche, il n'y a plus qu'un entrelacs de fils, un entremêlement de sensations, un embrouillamini de souvenirs sans lien. Lorsqu'on prétend en faire le récit, on fabule. Un récit d'enfance n'existe pas. Ça se fabrique de part en part. (*LB*, 379)

Selon Doubrovsky, la reconstitution de soi, des souvenirs et de l'identité ne passe pas par la recherche d'un certain ordre perfectionniste mais plutôt par une décomposition et un effritement de toutes les dimensions du moi pour pouvoir ainsi les dévoiler et les reconnaître. Le narrateur doubrovskien, à l'opposé du narrateur conquérant de Proust, se reproduit inlassablement à travers une « mémoire inquiète »¹⁹. Alors que le sujet autobiographique cherche un certain recueillement identitaire, une certaine unité de recomposition, le sujet de l'autofiction et notamment doubrovskien s'adonne immédiatement à un voyage dans le vide à risque d'effacement « J.S.D., armoiries dédorées, s'efface » (*F*, 21), il se retrouve alors parcelarisé, dispersé entre divers continents, plusieurs langues et plusieurs femmes, au bout du chemin désuni et clivé de lui-même.

L'écriture chez Doubrovsky est telle le travail d'un confectionneur, d'un tailleur : écrire pour lui, c'est utiliser deux outils : la plume et soi-même, pour découper, tailler, assembler et donner forme et vie à un réel fictionnel :

¹⁸ S. Doubrovsky, [dans :] I. Grell, « Le travail de la madeleine à l'envers », *op. cit.*

¹⁹ D. Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997.

« après les coupures, il faut des soudures » (AS, 268). S'écrire passe donc par un travail de fragmentation, d'effritement de soi puis de reconstitution, c'est-à-dire se perdre puis se redécouvrir : « Je me suis recousu, main à la plume » (AS, 42). Cette reconstitution de soi ne se réalise qu'à travers des repères :

Y suis allé avec Elisabeth, en 66, dans une existence antérieure, amour défunt, passions, passages se superposent, passage en surimpression, ma trame est tellement défaite, je suis si lâche, je me démaille à l'infini, forcé, on se retisse comme on peut, j'aime repasser par mes points, boucler mes boucles, j'ai mes itinéraires favoris. (AS, 165)

La tradition familiale continue à survivre avec Doubrovsky et le tissu est toujours si présent et favori, mais cette fois-ci, un tissu qui est fait de mots de l'haleine, de souvenirs et de la littérature. L'auteur reste fidèle à ce parcours familial même dans son roman *Fils* où fils héritier du métier, fil matériau de travail, conducteur et organisateur d'idées, s'entremêlent pour donner le jour à un vécu fictionnellement réel très particulier et à une œuvre qui a marqué l'histoire littéraire jusqu'à nos jours.

Cependant, les motifs de l'écriture diffèrent d'une œuvre à une autre ; dans *Un amour de soi* il a été question, selon Doubrovsky, d'une sorte de règlement de comptes. J'ai dit qu'*Un amour de soi* était un règlement de comptes. Là, je n'ai pas demandé à la personne si cela lui plaisait ou non. Je sais qu'au début elle a été très blessée, furieuse. Nous nous sommes revus et réconciliés.²⁰

D' UN AMOUR DE SWANN À UN AMOUR DE SOI : LA DÉCOUVERTE

Un homme fait le projet de dessiner le monde. Les années passent : il peuple une surface d'images de provinces, de

²⁰ S. Doubrovsky, [dans :] I. Grell, « Le travail de la madeleine à l'envers », *op. cit.*

royaumes, de golfes, de navires, d'îles, de poissons [...] Peu avant sa mort, il aperçoit que ce patient labyrinthe de formes n'est rien d'autre que son portrait.

Jorge Luis Borges²¹

Un amour de soi est un roman écrit sous forme de mélodie métaphorique : prélude, fugue, douze spirales et une coda. Doubrovsky y a choisi le mode autofictionnel pour raconter les hauts et les bas de la relation du couple formé par Serge et Rachel, qui a duré huit ans. Serge, au début du roman, a quarante-deux ans, est marié et a deux filles habitant toujours le domicile conjugal. Une rencontre avec une jeune universitaire, Rachel, va bouleverser sa vie.

Doubrovsky annonce dès le prière d'insérer, repris dans la quatrième de couverture, l'impact de l'auteur de *La Recherche* sur son projet d'écriture : « Étrange aventure, pour un universitaire qui enseigne confortablement Proust à New York, lorsqu'il découvre un jour que Swann, c'est soi » (AS, 15). Il découvre aussi que les « miettes de madeleine » qu'il reprend dans son œuvre sont entre autres la thématique traitée :

Qu'un amour tenace s'est tissé en lui, malgré lui, autour d'une femme « qui n'était pas son genre ». Toutes ses analyses de Proust, toutes ses courses affolées chez son propre analyste ne lui sont d'aucune assistance. Il assiste au déroulement inéluctable de la passion qui va bouleverser son existence. (AS, 15)

En prenant des distances avec son existence, et quand le « je » devient un « il », Doubrovsky se rend compte que toutes les analyses qu'il a faites sur Proust ne lui ont pas épargné de tomber dans le même piège du destin : aimer

²¹ Citation tirée de J. L. Borges, *L'Auteur et autres textes. El Hacedor*, [dans :] Ch. Grau, *Borges et l'architecture*, Paris, Centre-Georges Pompidou, 1992, p. 43, [dans :] R. Robin, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1997/v33/n1/036052ar.pdf>.

une femme « qui n'était pas son genre ». Cependant, il rappelle que son personnage autofictif diffère de celui de Proust :

Faute d'avoir pu se maîtriser, il entend du moins, à la différence de Swann, s'écrire. Rattraper ainsi sa vie, se rattraper. En notre fin de siècle, les élégances raffinées des années Swann ont disparu : on bat désormais sa coulpe, rageusement, ironiquement, à tripe ouverte. (AS, 15)

À la différence du personnage proustien, Serge dans *Un amour de soi* est très conscient de son existence fictive et il est un participant actif dans sa création : « il s'entend [...] s'écrire » (AS, 15). Cette intention d'écrire consciemment et sciemment sur soi est annoncée déjà dans les premières pages de son roman, quand il discute avec Rachel :

Et vous il est sur quoi votre livre ?

Il est sur moi.

Elle a eu l'air surprise. Sa surprise m'a amusé.

Je sais, les professeurs sont toujours payés pour parler des autres. Mais comme à travers les autres, on ne parle jamais que de soi, il est temps de le faire à visage découvert. Du moins à mon âge.

Vous n'êtes pas si vieux !

Non, sans doute, mais de nos jours on s'autobiographise de bonne heure. La quarantaine c'est déjà tard pour s'y mettre. Dès trente ans, on vit à l'envers, on est à la recherche du temps perdu... (AS, 20)

Le projet d'écriture chez Doubrovsky est clair dès le début, c'est consacrer le roman à lui, écrire sur soi. Contrairement à l'autobiographe qui entretient, vers la fin de sa vie, une introspection qui cherche une certaine recomposition perfectionniste des souvenirs, l'autofictionniste s'engage à se mettre en scène à tout âge et s'amuse à fictionnaliser sa vie au sein d'une écriture ostentatoirement fragmentaire.

Découvrir que « Swann, c'est soi » (AS, 15) a permis à Doubrovsky de lancer son projet autofictionnel et de suivre

les pas de son maître Proust, mais une autofiction exige une déformation, des modifications. Donc, selon lui, son roman ne sera « pas la madeleine de Proust » mais « des miettes de madeleine »²² et encore « pas le Temps retrouvé, des retrouvailles partielles sporadiques... » (AS, 15).

LA RÉÉCRITURE DE PROUST

Doubrovsky calque son autofiction *Un amour de soi* sur le roman de Proust *Un amour de Swann*. Le titre est très révélateur, c'est un jeu de mots immédiatement identi-fiable, il s'agit d'une forme de réécriture. Partant donc du principe que « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »²³, Doubrovsky n'a pas fait exception et a pris pour chacun de ses romans un hypotexte différent : Proust dans *Un amour de soi*, Racine dans *Fils* et Sartre dans *Le Livre brisé*. Il invoque ainsi Proust dans *Un homme de passage* : « Cher, très cher Proust, je ne me retrouve, je réinvente. Au fil des souvenirs qui éclatent, explosent en instantanés furtifs, je brode. Ma vie pour moi est ma fiction, mon autofiction. Comment on se raconte à soi-même... » (HP, quatrième de couverture). Dans *Un amour de soi*, Doubrovsky explicite dès le prière d'insérer son différend avec l'entreprise de l'écriture proustienne qu'il trouve désuète : « En notre fin de siècle les élégances raffinées des années Swann ont disparu [...]. L'art du non-aimer exige son langage, cru et cruel » (AS, 15).

L'auteur de *Fils* explique donc que chaque période a besoin de son mode d'écriture, de son édifice littéraire, de son propre langage et de sa structuration particulière de

²² S. Doubrovsky, *Un homme de passage*, Paris, Grasset, 2011, quatrième de couverture. Les citations suivantes provenant de l'œuvre *Un homme de passage* seront marquées à l'aide de l'abréviation HP., la pagination après le signe abrégatif.

²³ J. Kristeva, « Le mot, le dialogue et le roman », [dans :] *Idem, Séméiôtikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

la pensée. Au moment où il choisit d'écrire *Un amour de soi*, on n'est plus au temps de la bourgeoisie proustienne, mais plutôt au sein d'une société décomposée, réifiée et gouvernée par les égoïsmes individuels. Doubrovsky refuse également d'être le pasticheur d'un autre écrivain même s'il s'agit de l'un de ses « dieux tutélaires »²⁴ (HP, 334) : « Je sais bien que je suis fabriqué de clichés, de citations, d'emprunts. Mais quand même... je ne suis pas à ce point le singe de quelqu'un ! » (AS, 227). Doubrovsky pousse son admiration pour Proust jusqu'à s'intéresser à sa personne hors texte, il garde ainsi soigneusement dans son bureau de son appartement parisien : « une grande, superbe photographie achetée au musée Jacquemart-André, juin-septembre 1971 » (HP, 334), l'analyste du texte proustien procède, avec toujours une admiration suprême, à une analyse du portrait : « intelligence suprême des yeux, du visage à l'ovale parfait. Très beau. Le génie en plus » (HP, 334). L'idée de la réécriture de Proust a même été discutée dans *Un amour de soi* :

À chacun son Proust ! Lors de leur première rencontre, Serge et Rachel confrontent leur Proust :

- [...] Mais revenons à Proust, au vrai. Vous l'aimez, lui ? Un aspect particulier ? Elle a répondu sans hésiter.
- *Un amour de Swann*, le reste aussi, bien sûr, mais c'est un de mes textes favoris, je l'ai enseigné très souvent.
- Nous n'avons pas le même Proust. Moi c'est celui de *Combray*, de maman, de la madeleine qui m'attire... Mais enfin, Proust est si vaste, chacun le sien ! il y en a pour tout le monde. (AS, 15)

La réécriture d'*Un Amour de Swann* ne figurait pas parmi les priorités de Douvrovsky car il ne faisait pas partie de ses œuvres préférées mais la rencontre avec Rachel a tout changé, il a fait comme Perec qui disait : « J'ai voulu faire Proust. Et j'ai fait Kafka ». Serge avoue à Rachel qu'il a déjà réécrit le premier, une tâche qu'il a réalisée pour faire face au flux de surthéorisation de l'œuvre proustienne, son

²⁴ Les deux dieux tutélaires de Doubrovsky sont : Freud et Proust.

intention était alors de rendre hommage à l'authenticité du génie de Proust : « Je crois qu'on a trop esthétisé Proust. J'aimerais lui rendre sa charge agressive, lui restituer sa violence »²⁵. Il lui apprend également qu'il s'apprête à réécrire le second, le Proust de Rachel va ainsi survivre et être actualisé à travers la plume de Doubrovsky. La scène avec Rachel était donc l'élément déclencheur car « chaque phrase est réactive : l'auteur réagit soit au discours qui l'entoure, soit à son propre discours »²⁶.

AMOUR ET JALOUSIE OU PARITÉ ET RIVALITÉ

Rien n'est plus douloureux que cette opposition entre l'altération des êtres et la fixité du souvenir, quand nous comprenons que ce qui a gardé tant de fraîcheur dans notre mémoire n'en peut plus avoir dans la vie, que nous ne pouvons, au dehors, nous rapprocher de ce qui nous paraît si beau au-dedans de nous, de ce qui excite en nous un désir, pourtant si individuel, de le revoir, qu'en le cherchant dans un être du même âge, c'est-à-dire dans un autre être.²⁷

Lecteur fidèle et fasciné de Proust, Doubrovsky ne s'est pas empêché de réécrire et de donner un nouveau souffle à l'un des thèmes centraux dans *Un Amour de Swann* : la jalousie. Les thématiques proustiennes sont ainsi incessamment reprises par les romanciers, le thème de la jalousie dans *Un amour de Swann* a été ainsi repris dans plusieurs romans tels que *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet, *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon et *Un amour de soi* de Serge Doubrovsky. Proust déclarait déjà dans *Un amour de Swann* : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon

²⁵ S. Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974, p. 19.

²⁶ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 129.

²⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987, t. 2, p. 178.

genre ! »²⁸. Le processus de Proust, dans la représentation du protocole amoureux, est essentiellement basé sur un itinéraire passionnel dominé par le sentiment de jalousie et entraînant inévitablement la rupture. L'amour, selon lui, finit toujours par une amertume aguichée par la noirceur de la jalousie. Cette conception fatidique de la relation amoureuse se réfère, en effet, aux idées des moralistes du Grand Siècle affirmant qu'« il y a dans la jalousie plus d'amour-propre que d'amour »²⁹.

Le thème de la jalousie traité au sein d'une autofiction se soumettra à l'exigence du processus de miroitement entre le moi et l'Autre, car la représentation de soi passe par le crible des schèmes d'un moi inconsciemment conscient et d'un moi reflété à travers le regard et le jugement de l'autre. Doubrovsky, dans *Un amour de soi*, a convoqué à ses côtés une femme nommée Rachel, une jeune intellectuelle très douée, pour qu'elle soit son *alter ego*.

Dans *Un amour de soi*, la jalousie constitue un processus contradictoire chez le couple Serge/Rachel, liés d'abord par une attirance qui n'était pas partagée, Serge trouvant que Rachel ne faisait pas partie de son genre de femmes préférées (encore une référence à Proust) :

Rachel le mec, moi la gonzesse, moi qui ai la poitrine blanche, fade comme une chair de poulet, elle les seins velus comme un singe en érection, les poils qui bandent, elle qui les a, le pif en proue, le vent en poupe. (AS, 348)
D'ailleurs n'a jamais été mon type nez saillant tout anguleuse [...] son côté mec pas mon genre. (AS, 523)

L'amour a pris petit à petit place dans le cœur du narrateur Serge, et Rachel est devenue une âme-sœur avec qui il partage tout :

Trop vieux pour jouer les Tristans-Iseut, on joue à Sartre-Beauvoir. Elle me soumet des morceaux de manuscrit, je lui

²⁸ *Ibid.*, p. 375.

²⁹ F. La Rochefoucauld, *Maximes*, Milano, Rizzoli, 1678, maxime 324.

livre des pages entières. [...] on échange nos idées, nos critiques, surtout, on s'admire réciproquement. (AS, 176)

À l'opposé de Proust qui a fait en sorte que son narrateur ne s'engage pas avec la femme pour qui il avait des sentiments car elle était « trop semblable à lui, trop brune et trop peu « française » pour qu'il puisse l'aimer »³⁰, Doubrovsky, en opérant à la manière de « la madeleine à l'envers », rassemble Serge et Rachel pour les mêmes raisons :

« Nous nous ressemblons physiquement », il est également brun « J'ai des châsses avec du velours foncé ».

« Ses rabbins à turbans pales sur fond mauve, [...] le ghetto n'est pas toujours sombre [...] ». (AS, 292)

« Qui se ressemble, s'accouple ». (AS, 345)

Elle me comble. Même si elle n'est pas mon idéal. (AS, 65)

Cette union avec une femme qui lui ressemble sur tous les plans, même physiquement, jugée à plusieurs reprises incestueuse, satisfait bizarrement l'égo de Serge : « comme ça quand je l'aime, je m'aime » (AS, 365), une pensée narcissique et peu conventionnelle. Le couple Serge / Rachel semble donc épanoui et tous les éléments de ressemblance ne font que garder la flamme attisée. Rachel est très proche de Serge car elle est une universitaire et partage avec lui les mêmes centres d'intérêts; Doubrovsky l'avoue d'ailleurs dans une interview : « Avec Rachel d'*Un amour de soi*, je me suis senti très proche, et à la fois très distant. Très proche parce que techniquement c'était possible, elle était une universitaire, une fille très brillante qui a ensuite été nommée professeur à Harvard, à Yale. C'était vraiment la plus littérairement douée des femmes que j'ai connues. Mais justement, je me suis aperçu, et le livre le montre, à un certain moment donné, on est rivaux »³¹.

³⁰ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 59.

³¹ S. Doubrovsky, [dans :] I. Grell, « Le travail de la madeleine à l'envers », op. cit.

Il en parle largement dans son roman :

Avant Rachel, je n'ai jamais eu ce rapport avec aucune femme. Réciprocité de l'intellect, des alter égaux [...] Un soleil, elle me réchauffe [...] sans elle, je suis à demi, je pense de moitié. On m'ampute le corps. Je suis une défroque. (AS, 453)

Cependant, cette relation prendra petit à petit une autre tournure, la jalousie de Rachel va tout détruire entre eux. Rachel reprochait à Serge de trop se consacrer à l'écriture au détriment de leur couple : « je ne te manquerai pas, d'ailleurs, tu as ton roman à terminer. Au fond, pour toi, il n'y a que cela qui compte » (AS, 416).

Proust qui a réuni le couple deviendra par la suite le point de désaccord principal. Étant analyste de Proust, lui consacrant un livre, *La place de la madeleine*³², et un article, « Faire catleya »³³, Doubrovsky pousse son obsession jusqu'à se prendre pour lui : « Il y a des jours je me prends pour lui ! C'est grave. Je l'avoue à ma honte je l'ai découvert que tardivement, mais cela a été un choc extraordinaire » (AS, 20). Rachel lui fait ensuite subir plusieurs pressions pour qu'il puisse divorcer :

Rachel, elle n'a pas voulu. Pas question que je revienne chez elle, tant que je n'ai pas divorcé [...] il lui faut un divorce par écrit, noir sur blanc. (AS, 405)

Tu m'as bien fait languir six ans. Je demande, qu'est-ce que tu cherches, l'amour ou la vengeance. Rachel n'était plus très sûre. (AS, 407)

Les efforts de Rachel ont payé et Serge divorce. Notons également un autre point commun avec *À la recherche du temps perdu*, celui de la banalité. Après un mariage qui a duré vingt ans et qui a eu comme fruits deux filles, Serge

³² S. Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, op.cit.

³³ S. Doubrovsky, « Faire catleya », *Poétique* n° 37, février 1979, [dans :] *Proust et le texte producteur*, J.-D. Erickson, I. Pagès (dir.), Canada, Publisher, 1980.

quitte sa femme et Doubrovsky nous livre cette scène avec beaucoup de superficialité, car le seul souci qui inquiétait le personnage autodiégétique, Serge, était de se retrouver dans la rue sans domicile :

Ma feuë épouse me pousse dehors, me jette au trottoir. *Non mais, tu as un sacret toupet. Tu divorces et tu veux t'incruster à la maison.* Pas même le temps de dire ouf, elle crie out. Un outlaw, un heimatlos, sans feu ni lieu, sans foi ni loi, une âme errante, un Jean-sans-Terre. (AS, 406)

Avec Rachel, Serge voulait aussi tout laisser tomber, le seul problème, c'est qu'il lui fallait un toit pour l'abriter :

Rachel n'était plus très sûre. J'aurais eu envie de reculer, pouvais plus, avec ma femme, j'avais maintenant le dos au mur. (AS, 407)

A son tour, Rachel [...] si elle m'expulse de ma maison, elle m'offre la sienne. Plus exactement celle de sa mère, pour huit jours, avec ma fille. (AS, 410)

À un moment donné, le lecteur peut se demander si Serge aimait vraiment Rachel ou s'il n'aimait que sa petite personne. Le titre du roman raisonne davantage, c'est un amour de soi, à travers soi et avec soi. Rachel ne tarde à le lui faire remarquer lors d'une conversation :

J'aurais pu rester marié encore vingt ans. Elle ricane. C'est vrai, tu en seras capable, tu as assez de platitude pour vivre avec une femme que tu n'aimes pas. (AS, 408)

Serge ne manifeste également aucun sentiment de jalousie quand Rachel lui avoue l'avoir trompé avec John, un ami de Harvard :

Curieux, j'étais sûr, mais je n'ai pas éprouvé de jalousie. Bizarre, j'aurais cru. Elle me raconte son histoire malingre, sa piètre aventure. Je veux les détails. (AS, 383)

Cette passivité du personnage de Serge et le regard banal qu'il apporte sur son existence rappelle étrangement Charles de *Madame Bovary* ou encore Meursault de *l'Étranger*.

Le couple Rachel / Serge a connu plusieurs ruptures et retrouvailles, mais l'élément qui a disloqué la relation des deux amants est la transformation d'un amour et d'une parité en une haine. Pour s'autofictionnaliser, Doubrovsky joue ainsi avec cette dualité au sein du couple amour et rivalité :

Tant qu'elle se sentait écrasée par moi, elle m'aimait. C'était le grand amour, j'étais le père, elle était heureuse. Et puis le jour où je lui ai montré un article sur Proust, elle m'a dit : « oui, ce n'est pas mal », j'ai demandé : « Quoi il ne te plait pas ? » « Si, ce n'est pas mal, mais j'ai l'impression que si je m'étais appliquée, j'aurai pu en faire autant ». Alors je perdais complètement mon intérêt. Donc si vous voulez, c'est intéressant de découvrir que c'est un des problèmes actuels, la parité, est aussi une forme de rivalité.³⁴

C'est ainsi que la parité devient une rivalité : « L'amour peut être la guerre dans les moments où les égoïsmes individuels, les besoins individuels entrent en conflit »³⁵. Nous assistons alors à une scène de ménage très particulière où les deux amants s'échangent des aveux de haine :

Elle m'a craché entre ses dents serrées. – Tu sais je te hais !
– Moi aussi. C'était notre première déclaration de haine, le premier aveu. La peur d'abord, à présent, la haine. Bon, tout ça, des liens solides. La peur, la haine, ça forme aussi couple. [...] – Je te déteste ! – Je t'abhorre ! (AS, 386)

La parité qui rassurait tant Rachel, au début de leur relation, devient vers la fin du roman étouffante et insupportable :

– Je tiens à toi. – Tenir ? Tu me tiens à la gorge, tu m'étrangles ! Avec toi, j'ai l'impression de ne plus pouvoir respirer. Tu me surveilles, tu m'épies, tu es pire qu'un père... Je ne peux pas le supporter. (AS, 382)

³⁴ S. Doubrovsky, [dans :] I. Grell, « Le travail de la madeleine à l'envers », *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*

Serge éprouvera des sentiments de jalousie vers la fin du roman et étalera son amour fou pour Rachel :

Elle va disparaître dans le silence. Je sombre dans la jalousie, la pire, la vague. (AS, 415)

Mes impossibilités se multiplient. Je ne peux exister seul. Je ne peux pas quitter Rachel [...] Je ne puis pas imaginer Rachel hors de ma vie [...] Je l'aime. Je l'ai d'ailleurs toujours aimée. A ma manière. Je n'ai pas voulu l'admettre, de peur de trop m'attacher. (AS, 452)

Cette jalousie et cet amour dévoué ne surprendront pas pour longtemps le lecteur, car Serge dévoilera ses vraies raisons quand son psychologue lui demande s'il aime réellement Rachel :

Si je l'aime tellement, il a le culot de demander, au moment où j'agonise. Si j'ai mal, où est-ce que j'ai mal. Forcé, aucune femme ne m'a jamais plaqué. Mon ex épouse, moi qui l'ai quittée. Toutes les autres ex, moi qui les ai exécutées. Le bourreau des cœurs, c'est moi [...] Elle Blessure narcissique, très narcissique, très blessé, je reconnais. J'ai très mal au moi [...] Rachel m'enfoncé mille épingles dans mon orgueil. Son manque d'amour me supplicie l'amour-propre. Je l'ai extrêmement sensible. (AS, 455)

Le refus de Rachel a donc blessé en profondeur l'amour-propre de Serge, c'est sa dignité masculine qui a été touchée. Le moi narcissique du narrateur exige un intérêt total, une soumission absolue et une obéissance aveugle :

J'aime que l'on fasse cas de moi, que mon existence importe, qu'on bâtisse ses projets autour de mes désirs. Dans notre édifice, je suis son pivot, elle est mon support. Quand ça se renverse, je m'écroule. (AS, 455)

En aimant Rachel, Serge s'aimait et quand cet amour s'estompe, son moi s'évanouit, car selon lui : « Un amour est comme une partie, un jeu, une bataille. Je n'aime pas perdre. J'ai horreur des défaites. » (AS, 456)

Vers la fin du roman, Rachel décide de quitter définitivement Serge, une nouvelle qu'il reçoit comme un coup de tonnerre :

Marivaux, il a écrit *La Double inconstance*, Henri de Régner, *La Double Maîtresse*, moi je fais mieux encore. En même temps, le même jour, je reçois UN DOUBLE DIVORCE ! [...] – Dis tu ne vas pas me quitter ? – Si, à la fin de la semaine quand tu t'en iras en France pour l'été. Lorsque tu reviendras en septembre, je serai partie. (AS, 493)

Il découvre en elle alors une femme étrangère :

J'ai fini par quitter pour elle le foyer famille à la poursuite de son ombre n'a été qu'une image impalpable chair étrangère huit ans côte à côte on est chacun passé à coté de l'autre amour raté on s'est manqués. (AS, 523)

Dobrovsky revient encore sur le sens de son titre :

Au bout du compte un leurre on n'aime jamais que soi et soi on est un mirage enchaîné à un corps à corps lutte intestine des désirs qui se battent entre eux s'ébattent parmi les autres. (AS, 523)

La relation du couple Serge / Rachel à travers le procédé du miroitement a permis à Serge de se découvrir : il a d'abord réalisé grâce à la jalousie de Rachel qu'il n'aimait pas sa femme, ensuite qu'il était attaché à Rachel, même si physiquement cette dernière ne lui plaisait pas ; et il a compris en fin de compte qu'il avait besoin de Rachel pour satisfaire son moi et son amour-propre et que c'est à lui seul que revient la décision de quitter ou d'exécuter ses femmes.

Remarquons cependant que tous les romans de Dobrovsky racontent le même itinéraire de la fin d'un amour : son émergence, son intensité et sa perte. Une thématique qui, cependant, ne fait qu'allécher la plume du « père de l'autofiction ».

CONCLUSION

Doubrovsky dans *Un amour de soi* a pris comme fond de toile *Un amour de Swann* de Proust et a procédé sciemment à son amplification et à sa déconstruction à travers le don d'un autofictionniste. Son hypertexte, écrit à la manière de « la madeleine à l'envers », manie soigneusement les thèmes proustiens au sein d'une écriture labyrinthique, guidée par une mémoire ostentatoirement désagrégée. Pour lecteur et écrivain, l'hypotexte est une nécessité pour créer chez l'un, et décrypter les réseaux de signifiante chez l'autre, il est ainsi le vecteur de lisibilité et de créativité. Charles étaye, justement, cet avis :

Le lecteur contemporain choisit pour sa lecture une ligne de force secondaire, en quelque sorte. En d'autres termes, il va chercher tout de suite un texte fantôme, le sort de sa pénombre ; il préfère au texte une de ses doublures.³⁶

L'amour de soi dans *Un amour de soi* est présenté en filigrane, le lecteur le découvre petit à petit à travers l'effet du miroir brisé entre l'Autre (Rachel) et Serge (le personnage autodiégétique). Tout en ayant Proust au cœur de sa réflexion, Doubrovsky adopte et renverse en même temps les normes de son maître, il conteste son goût perfectionniste et expérimente l'assemblage des contrastes. L'écriture autofictionnelle chez Doubrovsky a tracé ainsi un itinéraire labyrinthique pour la découverte de soi, s'autofictionnaliser à travers les péripéties du couple Serge / Rachel a donc permis à Doubrovsky de faire revivre quelques « miettes de Proust » notamment sur le plan thématique et de se dévoiler « à visage découvert » (AS, 20).

BIBLIOGRAPHIE

Barthes R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, Paris, 1975.

³⁶ M. Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 367.

Barthes R., *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

Chemin A., « Fils, père de l'autofiction », http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/18/fils-pere-de-l-autofiction_3449667_3246.html.

Charles M., *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

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

Doubrovsky S., *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Doubrovsky S., « Faire catleya », *Poétique* n° 37, février 1979, [dans :] *Proust et le texte producteur*, J. D. Erickson, I. Pagès (dir.), Guelph, Ontario, 1980.

Doubrovsky S., « Autobiographie / Vérité / Psychanalyse », *L'Esprit créateur*, vol. 20, n° 3, automne 1980.

Doubrovsky S., *Un amour de soi*, Paris, Hachette, 1982.

Doubrovsky S., *La Vie l'instant*, Paris, Balland, 1985.

Doubrovsky S., *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989.

Doubrovsky S., « Textes en main », [dans :] « Autofictions & Cie Pièce en cinq actes », Éd. Philippe Lejeune, *Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes* 6, 1993.

Doubrovsky S., *Un homme de passage*, Paris, Grasset, 2011.

Gasparini Ph., *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004.

Grell I., « Le travail de la madeleine à l'envers », entretien avec Serge Doubrovsky, 2006, https://www.academia.edu/4740267/La_Madeleine_%C3%A0_l'envers_interview_avec_Serge_Doubrovsky_lors_de_la_r%C3%A9dition_en_2012.

Kristeva J., « Le mot, le dialogue et le roman », [dans :] *Séméiôtikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

La Rochefoucauld F., *Maximes*, Milano, Rizzoli, 1678.

Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Lejeune Ph., *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

Perec G., *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

Proust M., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1987, t. 2.

Robin R., « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1997/v33/n1/036052ar.pdf>.

Sartre J.-P., *Situations X*, Paris, Gallimard, 1964.

Viard D., *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997.

ABSTRACT : If autofictionnaliser to how the madeleine upside down in *Un amour de soi* of Serge Doubrovsky

After *Fils* (1977) Doubrovsky continued his autofictional adventure with a production always rooted in "fiction, events and strictly real facts".

This study attempts to discover the autofictional techniques used in his novel *Un amour de soi*. In a thematic perspective, our exploration of the Doubrovskian work is based on two axes, the first will shed light on the events of the couple Rachel / Serge, a relationship that will reveal various information about the author and his relationship with oneself -even with the other, then we will examine how does the autofictional ego convene and exploit the other in order to get a self fragmentary representation. The second will be the rewriting of *Un amour de Swann* of Proust, a process that will allow us to capture the specificity of Doubrovskian writing which is inspired from a revered model that could even push him away. Our interest is mainly about how does the process of "madeleine upside down" take action within *Un amour de soi*.

KEYWORDS : autofiction, rewriting, "madeleine upside down", rewriting

Bouhadid Nadia, doctorante, université Mentouri Constantine, Algérie ; maître assistante (A), université Hadj Lakhder, Batna, Algérie. Publications : *L'écriture autofictionnelle entre l'écriture différentielle du spacieux et l'écriture de la déconstruction*, @nalyse, Vol. 9, n° 2 Printemps-été 2014 : "Autour du darwinisme littéraire", 2014. Membre de l'équipe de recherche Sociolinguistique : « Les enjeux géolinguistiques des politiques institutionnelles mises en œuvre », Laboratoire de recherche sur l'enseignement / apprentissage des langues et des cultures en Algérie. « *La dimension interculturelle dans l'enseignement du français langue étrangère* ». CUDIFLAB.